

# DIE KUNST DER PROJEKTION

ROMANTIK UND DEKONSTRUKTION IN DEN FILMEN ANDRÉ TÉCHINÉS

DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES  
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT  
DER CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT  
ZU KIEL

COTUTELLE INTERNATIONALE DE THÈSE DE DOCTORAT  
EN COOPÉRATION AVEC  
L'UNIVERSITÉ DE POITIERS / FRANCE

vorgelegt von  
Dieter Merlin

Kiel  
11. Oktober 2011

GUTACHTER KIEL:

Prof. Dr. Hans Jürgen Wulff

GUTACHTERIN POITIERS:

Prof. Dr. Andrea Allerkamp

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG:

19.01.2012

Durch den ZWEITEN PRODEKAN, Prof. Dr. Martin Krieger,  
am 09.07.2012 zum Druck genehmigt.

# Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	1
KAPITEL I	
Phänomenologische Analyse der Liebeskonzeptionen in <i>HÔTEL DES AMÉRIQUES</i> (1981).....	11
KAPITEL II	
Dramaturgien des Widerspruchs.....	21
2.1 Künstlerischer Realismus: <i>Téchiné</i> und Brecht.....	24
2.2 Das Paradox der Filmkunst: primäre und sekundäre Analogizität.....	41
2.3 Die partielle Autonomisierung des Visuellen / Akustischen.....	49
KAPITEL III	
Exkurs: Film und Dekonstruktion.....	58
KAPITEL IV	
Die Filme <i>Téchinés</i> : eine kinematographische Kritik metaphysisch begründeter Liebesvorstellungen.....	82
4.1 Natur gegen Kultur: das emanzipatorische Potential der physischen Liebe.....	84
4.1.1 Die ideologische Invarianz des sexuellen Begehrens in <i>LES ROSEAUX SAUVAGES</i> (1994).....	87
4.1.2 Naturmystizismus à la <i>Baal</i> .....	101
4.1.3 Automatisierungen des Figurenverhaltens: Spuren der materialistischen Ethik de Sades.....	118
4.1.4 Die Fortsetzung der Institutionenkritik der <i>Nouvelle Vague</i> .....	151

4.2 Temporale Paradoxien und die Romantik des Augenblicks.....	171
4.2.1 Die Irreversibilität des physikalischen Zeitflusses.....	175
4.2.2 „Il n'y a pas de rapport sexuel“.....	185
4.2.3 Die Dekonstruktion des Kantischen Subjekts.....	197
4.2.4 Die Intuition des Augenblicks.....	205
4.2.5 Der Unfall als paradigmatischer Topos einer nicht-klassischen Erzählstruktur.....	223
4.2.6 Das zeitliche Dilemma – eine kontrastive Analyse der Zeitstrukturen in LES ENFANTS DU PARADIS (1945) und in den Filmen Téchiné.....	229
4.3 Die Dekonstruktion einer Metaphysik der Sexualität.....	262
4.3.1 Die Dialektik von Liebe und Sex in LES TEMPS QUI CHANGENT (2004).....	265
4.3.2 Von der Kritik der Ehe zur Auflösung etablierter Genderidentitäten.....	283
4.3.3 Strategien ästhetischer Subversion.....	321
 KONKLUSION.....	 362
 RÉSUMÉ EN FRANÇAIS .....	 370
 ANHANG.....	 401
Filmographie Téchiné (Regie).....	401
Dokumentationen zu Téchiné / Videointerviews.....	402
Monographien zu Téchiné.....	403
Literaturverzeichnis.....	404
Filmindex.....	421
Personenindex.....	424
Sachindex.....	429
Abkürzungen / Siglen.....	437
DVD-Nachweis (für Zitate und Abbildungen).....	439



In meinen Filmen stelle ich seit längerem immer wieder die Frage: „Gibt es die Liebe überhaupt?“ Ich weiß wirklich nicht, ob die Liebe für die Menschen nicht einfach zu erhaben ist. Ist es Liebe, wenn man aus zwei Menschen einen machen will? Oder wenn einer den anderen Partner ‚verschlingt‘? In der Liebe muss man geben, geben, geben... Und was macht man, wenn man nichts mehr zu vergeben hat? In meinen Filmen versuche ich zu erfahren, womit die Dimension der Liebe im konkreten Leben konfrontiert wird.

André Téchiné, 1995<sup>1</sup>

## EINLEITUNG

Ist die Liebe eine Illusion? Eine Projektion, ähnlich wie die diegetischen Realitäten, die von den Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen im Kinosaal (und zunehmend: vor dem Fernseh- oder Computerbildschirm) imaginiert werden, stimuliert durch die dort vermittelten audiovisuellen Datenströme? Ist sie nicht von derselben Flüchtigkeit, und ist sie nicht, wie die genannten Phantasiewelten, dennoch dazu in der Lage, sich nachhaltig einzuprägen? Ist die Liebe eines dieser „unmöglichen Dinge[...]“, von denen die Figur des Baptiste in *LES ENFANTS DU PARADIS* (*KINDER DES OLYMP*, F 1945, Marcel Carné) träumt, von denen er das Publikum in seinen Pantomimevorstellungen träumen macht, und im Hinblick auf die er sich selbstquälerisch fragt: „[...] [W]arum sind sie denn unmöglich, diese Dinge, wenn ich davon träume?“<sup>2</sup>

Die Frage nach der Existenz der Liebe ist so alt wie das Kino. Und wenn man die restliche Kulturgeschichte dazunimmt: viel älter. Sie reicht über die Ebene sprachlicher und ästhetischer Kodierungen hinaus, sie zeugt von einem ‚Einbruch‘ des nur unzureichend Repräsentierbaren in die Welt möglicher Darstellungsformen: sie indiziert auf filmischer wie außerfilmischer Ebene reale, sinnlich wahrnehmbare Sehnsüchte.

Lassen sich letztere als Beweis dafür betrachten, dass dem Phänomen, das häufig generalisierend als ‚die Liebe‘ bezeichnet wird, eine eigenständige Existenz zukommt? Oder handelt es sich bei diesem Begriff nur um eine sprachliche Verdichtung der erwähnten Sehnsüchte? Diese Frage, die das seit der Antike diskutierte Universalienproblem mit unverminderter Schärfe ins Bewusstsein rückt, etabliert, in dramaturgisch gestaltete Ereignisse übersetzt, eine der wichtigsten Motivstrukturen der Filme André Téchinés.

---

<sup>1</sup> Téchiné in: Rothe 1995.

<sup>2</sup> ENF (01:06:14-18), DF. OF: „Et il ne veut rien comprendre, et il rêve de choses impossibles. Mais pourquoi, impossibles, puisque je les rêve ces choses !“

In der vorliegenden Untersuchung wird diese Struktur einer detaillierten Analyse unterzogen: einem *Close Reading*, das eng am filmischen Text orientiert ist, in das jedoch auch rezeptionsästhetische Überlegungen und kulturhistorische Kontextualisierungen einfließen. Im Mittelpunkt stehen die Filme *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981), *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), *LES VOLEURS* (1996), *LOIN* (2001) und *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004), aber es werden auch andere Filme berücksichtigt, z.B. *RENDEZ-VOUS* (1984), *LE LIEU DU CRIME* (1986), *LES INNOCENTS* (1987), *J'EMBRASSE PAS* (1991), *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) und *LES TÉMOINS* (2007).

Téchiné (geb. 1943) hat in den letzten 44 Jahren insgesamt 19 Spielfilme realisiert.<sup>3</sup> Er ist einer der renommiertesten französischen Regisseur/innen der Epoche der *Post Nouvelle Vague*. Seine Filme haben auf bedeutende Weise zur Karriere von Stars des französischen Kinos beigetragen: sie ermöglichten ihnen ein nuancenreiches Spiel abseits tradierter Rollenklischees. Dennoch blieb der kommerzielle Erfolg dieser Filme, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eher bescheiden.<sup>4</sup> Dies steht im Widerspruch zu der hohen Wertschätzung, den viele Filme Téchinés von Seiten der professionellen Kritik erfahren haben.<sup>5</sup> In Deutschland ist Téchiné trotz der Welturaufführung von *LES TÉMOINS* (2007) auf der 57. Berlinale 2007 auch unter Cinephilen immer noch weitgehend unbekannt.<sup>6</sup> Sein 19. Langfilm, *IMPARDONNABLES*, eine Adaption des gleichnamigen Romans von Philippe Djian, kam im August 2011 in die französischen Kinos.

Neben zahlreichen Artikeln, Interviews und Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften sowie einer Reihe von Filminterviews liegen gegenwärtig sechs Monographien zu den Filmen

---

<sup>3</sup> Vgl. die Filmographie im Anhang, S. 401. Drei Kurzfilme und zwei experimentellere Filme mittlerer Länge sind in der erwähnten Gesamtzahl von 19 Spielfilmen nicht enthalten. Kurzzusammenfassungen der Handlung aller Filme finden sich in Merlin/Wulff 2012.

<sup>4</sup> Der kommerziell erfolgreichste Film Téchinés ist *LES VOLEURS* (1996). Er spielte bei einem Budget von ca. 8,4 Mio. US-Dollar weltweit insgesamt 11.586.015 US-Dollar ein (nicht inflationsbereinigt). An zweiter Stelle folgt *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) mit 7.972.289 US-Dollar, bei einem Budget von 6,9 Mio. US-Dollar. Er weist von allen Filmen Téchinés die höchste Zahl an Kinobesuchen in Frankreich auf (1.010.748). In beiden Filmen werden die Hauptfiguren von Catherine Deneuve und Daniel Auteuil verkörpert. Den zugänglichen Zahlen nach zu urteilen, spielten drei der 19 Langfilme Téchinés ihr Budget wieder ein. Auf dem dritten Platz liegt diesbezüglich *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), an vierter Stelle folgt *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004). Vgl. <http://www.jpbox-office.com/fichacteur.php?id=31&affich=filmo> (Stand: 27.04.2011).

<sup>5</sup> Vgl. die von Merlin und Wulff (2012) erstellte Filmo-Bibliographie. Der am häufigsten ausgezeichnete Film Téchinés ist *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994). Er erhielt 1995 vier Césars: in den Kategorien ‚bester Film‘, ‚beste Regie‘, ‚bestes Drehbuch‘ (André Téchiné, Gilles Taurand, Olivier Massart) und ‚beste Nachwuchsdarstellerin‘ (Élodie Bouchez). Darüber hinaus wurde ihm in den USA von drei namhaften Kritikerorganisationen der Titel ‚Best Foreign Language Film‘ verliehen: von der Los Angeles Film Critics Association (LAFCA), der National Society of Film Critics (NSFC) und dem New York Film Critics Circle (NYFCC).

<sup>6</sup> *LES TÉMOINS* (2007) fand in Deutschland keinen Verleih und lief daher nicht im Kino, vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0487273/releaseinfo> (Stand: 28.04.2011).

Téchinés vor. Zunächst erschien 1988 die immer noch lesenswerte Überblicksdarstellung *André Téchiné* des französischen Filmkritikers und langjährigen Redakteurs der *Cahiers du Cinéma* Alain Philippon. Sie besteht aus kurzen Einzelanalysen aller Filme bis einschließlich *LES INNOCENTS* (1987).<sup>7</sup> Auf diesen Text folgte 1997 das nur auf Spanisch erhältliche Begleitbuch zu einer Téchiné-Retrospektive des Filmfestivals von Valladolid (Spanien), das von dem New Yorker Filmkritiker Kent Jones verfasst wurde.<sup>8</sup> Seit 2007 ist die Monographie *André Téchiné* des britischen Filmwissenschaftlers Bill Marshall erhältlich. Letzterer behandelt alle Filme bis *LES TÉMOINS* (2007) und geht ausführlich auf deren entstehungsgeschichtliche Kontexte ein.<sup>9</sup> Im gleichen Jahr veröffentlichte die österreichische Filmwissenschaftlerin Sandra Strigl unter dem Titel *Traumreisende* eine komparatistische Studie zu den Filmen Téchinés, Ingmar Bergmans und Julio Medems.<sup>10</sup> Ebenfalls 2007 erschien anlässlich einer Téchiné-Retrospektive auf dem Sottodiciotto Filmfestival in Turin eine von Stefano Boni und Massimo Quaglia herausgegebene italienischsprachige Einführung in das Œuvre Téchinés.<sup>11</sup> Die bislang jüngste Publikation stammt von dem französischen Filmwissenschaftler Éric Costeix. In dessen Buch *André Téchiné. Le Paysage Transfiguré* steht die Untersuchung ästhetischer Spezifika im Vordergrund, insbesondere diejenige der Stilisierung von Landschaftsaufnahmen.<sup>12</sup>

Im Unterschied zu den genannten Publikationen soll das Augenmerk im Folgenden auf drei Zusammenhänge gerichtet werden, die bislang keine oder nur eine marginale Rolle gespielt haben. Zum einen wird der Motivkomplex analysiert, der die Figurenhandlung in den meisten Filmen Téchinés entscheidend vorantreibt: die variantenreich aufgeworfene Frage nach den verschiedenen Existenzformen des Phänomens, das im Allgemeinen als ‚die Liebe‘ bezeichnet wird. Zum anderen geht es um den von Téchiné in mehreren Interviews erwähnten Einfluss der Dramatik Bertolt Brechts auf sein filmisches Schaffen. Dieser Einfluss macht sich weniger in einer Übernahme konkreter Gestaltungsprinzipien bemerkbar, als in einem vergleichbaren Verständnis von *künstlerischem Realismus*. Téchiné grenzt sich, ähnlich wie Brecht, sowohl von einer naturalistischen Kunstauffassung ab, die ein Höchstmaß an Authentizität zur obersten Handlungsmaxime erhebt, als auch von rein experimentellen Ansätzen, in denen die Autonomie ästhetischer Formen gegen jede Art der mimetischen Repräsentation ausgespielt wird.

---

<sup>7</sup> Vgl. Philippon 1988.

<sup>8</sup> Vgl. Jones 1997, u. den hier auf S. 362 zit. Auszug aus Ericksons (2003) IW mit Jones.

<sup>9</sup> Vgl. Marshall 2007, u. die Rez. von Vanderschelden (2007).

<sup>10</sup> Vgl. Strigl 2007, u. die Rez. von Merlin (2008).

<sup>11</sup> Vgl. Boni/Quaglia (HGG) 2007.

<sup>12</sup> Vgl. Costeix 2008.

Im Verlauf der intertextuellen Spurensuche, die das Herausarbeiten von Schnittmengen und Differenzen zwischen den ästhetischen Verfahrensweisen Brechts und Téchínés zum Ziel hat, soll der Begriff der *sekundären Analogien* eingeführt und an zahlreichen Beispielen diskutiert werden. Der genannte Begriff bezieht sich auf Methoden der künstlerischen Kommunikation, die weder auf rein mimetische Weise funktionieren (wie im Fall der Primäranalogien, die durch photochemische, elektromagnetische oder numerische Abbildungsprozesse etabliert werden), noch gänzlich arbiträr sind (wie die verbalsprachlichen Bezeichnungssysteme, auf die bei Titleinblendungen rekuriert wird, oder bei mündlichen und schriftlichen Äußerungen, welche Teil der erzählten Geschichte sind).

Über diese beiden Aspekte hinaus sollen die Filme Téchínés als eine Form der kinematographischen Kritik betrachtet werden: Téchíné bricht mit dem im Mainstreamfilm standardisierten, der aristotelischen Poetik verpflichteten dramaturgischen Konzept der inneren Kohärenz der dargestellten Figurenentwicklungen. Dies erfolgt weniger aus formalen als aus inhaltlichen Gründen. Téchíné greift auf ästhetischer Ebene, anders als z.B. Jean-Luc Godard, auf ein relativ klassisches ‚Vokabular‘ zurück. Mit dessen Hilfe wird dann jedoch eine Dramaturgie der Widersprüche realisiert, die etablierten Mustern der filmischen Narrativik stark zuwiderläuft. Plötzliche eintretende Umbrüche im Verhalten der Protagonist/innen oder in den Eigenschaften der Handlungsräume, innerhalb derer sich diese bewegen, erzeugen bei den betroffenen Figuren – und häufig auch bei den Rezipient/innen – Zustände der Verunsicherung: der radikalen Infragestellung all dessen, was zuvor als sicher angenommen wurde.

‚Kaum etwas ist vorhersehbar‘, mit diesem Motto ließen sich alle Filme Téchínés überschreiben – kaum etwas, nicht: nichts. Würde die Nicht-Vorhersehbarkeit zum Prinzip erhoben, könnte man durchgängig mit ihr rechnen: Figuren wie Rezipient/innen wären dazu in der Lage, sich auf einen ständigen Wechsel einzustellen. Doch dies wird in den Filmen Téchínés verhindert: man weiß nie im Voraus, ob sich ein bestimmtes Phänomen über einen gewissen Zeitraum hinweg als konstant erweisen wird oder nicht. Dieser Ansatz impliziert eine radikale Kritik an allen gedanklichen und sprachlichen Verallgemeinerungen, die mit dem Anspruch auftreten, gegenüber zeitlichen Veränderungen immun zu sein. Im Rekurs auf einen Begriff des französischen Philosophen Jacques Derrida könnte man von einer kinematographischen Variante der *Dekonstruktion* sprechen. Wie Derrida entwirft Téchíné keine grundlegend neuen Informationsträger; die bereits bestehenden werden *subversiv* eingesetzt.

Die erwähnten drei Perspektiven auf das filmische Material – die Frage nach der Existenz *der* Liebe, der Einfluss des Brechtschen Realismusbegriffs und der dekonstruktivistische Ansatz

im Hinblick auf die Figurendramaturgie – hängen eng miteinander zusammen. Dass die Figurenentwicklung in den Filmen Téchinés in der Regel weder kausalen noch finalen Schemata folgt, ist darin begründet, dass gemäß der genannten Realismusauffassung die Beobachtung der außerfilmischen Realität zum Maßstab für die Gestaltung der dargestellten fiktionalen Welten wird. Téchiné arbeitet die Widersprüche, die er in der non-fiktionalen Wirklichkeit vorfindet, in die Struktur der von ihm erzählten Geschichten ein. Diese Widersprüche lassen sich nur partiell dadurch auflösen, dass die Rezipient/innen versuchen könnten, einer „sozialen Kausalität“ hinter individuellem Verhalten „auf den Grund zu kommen“<sup>13</sup>. In diesem Punkt ist Téchiné weniger optimistisch als Brecht. Nach dem Vorbild realer Menschen konzipierte Figuren erscheinen in den Filmen Téchinés als *singuläre* Wesen, deren Verhalten nur in einem sehr begrenzten Maß durch allgemeine Gesetzmäßigkeiten erklärbar ist. Letztere sind das Resultat einer Fragmentarisierung und einer Verallgemeinerung der Eigenschaften der auf diese Weise isolierten Elemente. Prozesse der Fragmentarisierung und Verallgemeinerung werden in den Filmen Téchinés scharf kritisiert: Figuren, die ihr Denken und Handeln an bestimmten ideologischen Positionen ausrichten, werden im Verlauf der narrativen Entwicklung mit Gegenpositionen konfrontiert, die das Resultat einer anderen Art der Fragmentarisierung sind. Dadurch werden die *Totalitätsansprüche* des ideologischen Systems in Frage gestellt, auf dessen Basis die genannten Fragmentarisierungen durchgeführt werden – unabhängig davon, ob es sich um idealistische oder materialistische Systeme handelt. Genau hier ergibt sich eine Schnittmenge zur poststrukturalistischen Philosophie Derridas.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage nach der Existenz *der* Liebe ausdifferenzieren: Welche Liebesvorstellungen werden von den in den Filmen Téchinés dargestellten Figuren im Einzelnen vertreten? Was passiert, wenn sich Figuren begegnen, die unter dem Begriff ‚Liebe‘ etwas Unterschiedliches verstehen? Welche Widersprüche lassen sich im Verhalten der Figuren beobachten? In welchem Maß ist das Auftreten dieser Widersprüche auf psychologische oder soziologische Gesetzmäßigkeiten zurückführbar? An welchen Punkten geraten entsprechende Erklärungsmodelle an ihre Grenzen?

Die vorliegende Untersuchung beginnt mit einer dreiteiligen Hinführung an diesen Fragenkomplex. Im ersten Kapitel erfolgt eine phänomenologische, weitgehend textimmanente Analyse der Liebeskonzeptionen in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981). Der genannte Film markiert im *Ceuvre* Téchinés den Übergang von einer Phase, in der das Experimentieren mit verschiedenen stilistischen Ansätzen im Vordergrund steht, zu einem Abschnitt, der – mit Ausnahme der

---

<sup>13</sup> BFA XXII/1, 419 [= Brecht 1993c [E: 1938], 419].

kürzeren Filmen *LA MATIOUETTE OU L'ARRIÈRE-PAYS* (1983, 48 min) und *L'ATELIER* (1984, 40 min) – durch den bereits erwähnten *künstlerischen Realismus* geprägt ist. Dieser wird von Téchiné in allen weiteren Filmen beibehalten:

Téchiné is a particularly interesting case for auteur study, in that there is what seems to be a major break in 1981, when his films become less experimental and more mainstream, *HÔTEL DES AMÉRIQUES* inaugurating a realist, novelistic cinema which continues to this day.<sup>14</sup>

Anhand der Auseinandersetzung mit *HÔTEL DES AMÉRIQUES* sollen in einer ersten Annäherung die Mechanismen herausgearbeitet werden, durch welche die Figuren mit den Paradoxien der von ihnen vertretenen Liebesauffassungen konfrontiert werden.

Das zweite Kapitel rückt das Realismusverständnis ins Blickfeld, das die dramaturgischen Ansätze Brechts und Téchinés verbindet. Auszüge aus Kommentaren Brechts zu den Expressionismus- bzw. Formalismusdebatten der 1930er und der 1950er Jahre werden mit Interviewaussagen Téchinés verglichen. Am Beispiel einer ausgewählten Szene aus *HÔTEL DES AMÉRIQUES* werden die unterschiedlichen ästhetisch-formalen Ansätze diskutiert, die Brecht und Téchiné auf der Grundlage eines ähnlichen Realismusbegriffs entwickelt haben.

Im dritten Kapitel wird die Frage erörtert, inwiefern sich die kinematographische Art der Kritik, die in den Filmen Téchinés gegenüber metaphysisch begründeten Liebesvorstellungen zum Ausdruck gebracht wird, mit Hilfe des von Derrida geprägten Dekonstruktionsbegriffs adäquat beschreiben lässt. Derrida weist explizit darauf hin, dass er ‚Dekonstruktion‘ nicht als *Methode* versteht, die in beliebigen Kontexten anwendbar ist. Warum sich im vorliegenden Fall eine Übertragung des Begriffs aus dem philosophischen in den kinematographischen Bereich dennoch anbietet, soll in diesem Kapitel ausführlich diskutiert werden.

Das vierte Kapitel ist das ‚Herz‘ der Arbeit. Dort wird in drei Unterkapiteln (die ihrerseits weiter untergliedert sind) nachgezeichnet, welche narrativen Strategien in den Filmen Téchinés eingesetzt werden, um die verschiedenen Liebesideale, die von den Figuren vertreten werden, einem Dekonstruktionsprozess zu unterwerfen. Im ersten Unterkapitel wird untersucht, wie die Vorstellung einer rein geistigen, alltagssprachlich oft als ‚platonisch‘ bezeichneten Liebe dadurch in Frage gestellt wird, dass es den betroffenen Figuren nicht länger gelingt, das sexuelle Begehren, das sie im Hinblick auf eine andere Figur empfinden, länger zu unterdrücken. Die Macht des Sexuellen setzt sich gegenüber allen Vorbehalten geistig-emotionaler Art hinweg. Sie bildet ein Gegengewicht zur Repressivität staatlicher und religiöser

---

<sup>14</sup> Marshall 2007, 1. Vgl. entsprechend Philippon 1988, 121; sowie Strigl 2007, 35f.

Institutionen, die versuchen, die Figuren zu einem kalkulierbaren Verhalten zu zwingen. Die von den genannten Institutionen verfolgte Transformation von Menschen zu ‚Maschinen‘, die innerhalb eines ‚kulturellen Apparats‘ funktionieren sollen, wird durch sexuell motivierte Handlungsabläufe gestört. Letztere beziehen ihre emanzipatorische Energie paradoxerweise daraus, dass auch sie selbst einen Grad an Automatisierung aufweisen, der an denjenigen naturgesetzlicher Vorgänge erinnert.

Im Mittelpunkt der Figurenanalysen, die in diesem Unterkapitel vorgenommen werden, stehen die vier jugendlichen Hauptfiguren aus *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994): François (Gaël Morel), Maité (Élodie Bouchez), Serge (Stéphane Rideau) und Henri (Frédéric Gorny). Besondere Aufmerksamkeit erfahren die intertextuellen Analogien, die sich zwischen *LES ROSEAUX SAUVAGES* und Brechts Drama *Baal* (1919) sowie zwischen dem genannten Film und Chabrols *LE BEAU SERGE* (*DIE ENTtäUSCHTEN* aka *DER SCHÖNE SERGE*, F 1958) beobachten lassen. Ergänzend wird auch auf andere Filme *Téchinés* zurückgegriffen, die für die erwähnte Thematik aufschlussreich sind, u.a. auf *LES VOLEURS* (1996), *LOIN* (2001) und *LES TÉMOINS* (2007). Darüber hinaus erfolgen kultur- und filmhistorische Kontextualisierungen: zum einen werden ‚Fernwirkungen‘ moralphilosophischer Diskurse untersucht, insbesondere diejenige der ‚platonischen‘ Dialoge aus Sades *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* (1775); zum anderen werden, überwiegend am Beispiel von *LE BEAU SERGE*, Kontinuitäten und Brüche im Hinblick auf die Vorgängerepoche der *Nouvelle Vague* diskutiert.

Im zweiten Unterkapitel geht es um die dramaturgischen Konsequenzen der Irreversibilität der physikalischen Zeit. Erneut wird *LES ROSEAUX SAUVAGES* zum Ausgangspunkt der Argumentation: anhand der Szenen, die am Ufer der Garonne spielen, wird die Fluss- und Windmetaphorik herausgearbeitet, die *Téchiné* auch in anderen Filmen einsetzt. In Bezug auf *LES ROSEAUX SAUVAGES*, aber auch auf Filme wie *LOIN* und *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004), werden die Dekonstruktionsmechanismen beschrieben, die der Realisierung eines *romantischen* Liebesideals im Weg stehen. Selbst wenn die Figuren ihr sexuelles Begehren in bewusster Abgrenzung von den oben genannten Verdrängungsprozessen ernst nehmen, gelingt es ihnen nicht, dieses langfristig mit ihren Ansprüchen in geistig-emotionaler Hinsicht in Einklang zu bringen: die wenigen Momente, in denen die Figuren einer Synthese von geistiger und physischer Liebe näherzukommen scheinen, sind nur von kurzer Dauer. Die einzelnen Facetten des in den Filmen *Téchinés* variantenreich inszenierten *zeitlichen Dilemmas*, das für diese Instabilität verantwortlich ist, werden im Rahmen eines kontrastiven Vergleichs mit Marcel Carnés *LES ENFANTS DU PARADIS* (*KINDER DES OLYMP*, F 1945) aufgeschlüsselt. Die in diesem

Klassiker der französischen Filmgeschichte erzählte Liebesgeschichte zwischen Baptiste (Jean-Louis Barrault) und Garance (Arletty) verdeutlicht auf modellhafte Weise die Paradoxalität romantischer Liebeskonzeptionen. Das *zeitliche Dilemma* entsteht dadurch, dass die größte Chance, auf geistig-emotionaler Ebene eine intensive Beziehung zu einer anderen Figur aufrechtzuerhalten, dann gegeben ist, wenn diese Figur langfristig abwesend ist – da unter dieser Voraussetzung die konfliktreiche Anerkennung von Meinungsverschiedenheiten entfällt, zu der die zeitliche Ausdehnung der physischen Realität früher oder später zwingt. Extrema in dieser Hinsicht stellen *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981) und *RENDEZ-VOUS* (1984) dar: in beiden Filmen ist eine/r der beiden Partner/innen zu Beginn der erzählten Geschichte bereits tot.

Das dritte Unterkapitel lässt sich als Gegenthese zum ersten Unterkapitel lesen. Allerdings sind die Relativierungen, die sich dadurch – in beide Richtungen – ergeben, nur gradueller Art. Insbesondere am Beispiel von Szenen aus *LES TEMPS QUI CHANGENT* und *LES VOLEURS* wird gezeigt, dass sexuelle Prozesse, die sowohl auf geistige als auch auf romantische Formen der Liebe eine dekonstruierende Wirkung ausüben, von den Figuren der Filme *Téchinés* nicht ihrerseits zu einem Liebesideal hypostasiert werden können, ohne dass sich Gegenteilstendenzen einstellen: letztere verhindern eine Absolutsetzung essentialistischer Auffassungen von Sexualität. In *LES VOLEURS* wird dieses dialektische Phänomen durch die Philosophieprofessorin Marie (Catherine Deneuve) repräsentiert, welche das phallogozentristische Verhalten des Kriminalpolizisten Alex (Daniel Auteuil) einer scharfen Kritik unterzieht.

Mehrere Filme *Téchinés*, u.a. *LES VOLEURS* und *LES TÉMOINS*, spiegeln ein Hauptanliegen der Texte der lesbischen Theoretikerin und Schriftstellerin Monique Wittig, mit der *Téchiné* in den 1960er Jahren in einer WG gelebt hat: traditionelle, an anatomischen Gegebenheiten orientierte Gendergrenzen, die der Absicherung heterosexuell-maskuliner Machtinteressen dienen, werden verschoben oder aufgelöst. Entsprechende Figurenkonzeptionen machen klar: Vorstellungen von Sexualität sind kulturhistorisch geprägt. Insofern wird die Vehemenz, mit der sexuelle Prozesse in den Filmen *Téchinés* als Naturgesetz-ähnliche Automatismen etabliert werden, durch dieselben Filmen grundlegend in Frage gestellt. Die genannten Automatismen erhöhen zwar das Dekonstruktionspotential, das gegenüber rein geistigen und romantischen (physische und psychische Elemente synthetisierenden) Liebesentwürfen ‚in Anschlag gebracht‘ wird, doch sie werden auch ihrerseits einer radikalen Kritik unterzogen: alle Liebesauffassungen, die einen metaphysischen Gehalt aufweisen (und sei es nur denjenigen, dass die Notwendigkeit bestimmter Abläufe unterstellt wird), verflüchtigen sich im ‚Dickicht‘ unvorhersehbarer, den Vorgaben einer nicht-klassischen Dramaturgie folgender Ereignisse.



Die Figuren der Filme *Téchinés* stehen im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Mit Eder<sup>15</sup> und Wulff<sup>16</sup> werden Figuren als zentrale Anknüpfungspunkte empathischer Prozesse in der Spielfilmrezeption betrachtet, als Koordinaten innerhalb eines „empathische[n] Feld[es]“<sup>17</sup>, das sich nicht auf die Körperumrisse einer bestimmten Figur und die sich innerhalb dieser Umrisse abspielenden psychischen Prozesse beschränkt, sondern das auch alle anderen Figuren (d.h. auch diejenigen, zu denen dezidiert Antipathien bestehen) mit einschließt – und das darüber hinaus auch auf Informationen über die raumzeitlichen Kontexte zugreift, innerhalb derer sich die Figuren bewegen. Die Koordinaten der Hauptfiguren werden von den Rezipient/innen in der Regel gegenüber denjenigen anderer Figuren oder denjenigen bestimmter Objekte als prioritär eingestuft. In wissenschaftlicher Hinsicht kann es interessant sein, den Fokus der Analyse auf ein bestimmtes, innerhalb des Films mehrfach auftauchendes Objekt zu richten, oder auf einen spezifischen kulturhistorischen Zusammenhang. Dies entspricht jedoch nicht dem hier gewählten methodischen Zugang. Der Untersuchung von Prozessen der Diegesebildung fällt in dieser Arbeit das stärkste Gewicht zu. Die wichtigsten Teilelemente der Diegese, denen von Seiten der Mehrheit der Rezipient/innen das größte Maß an Aufmerksamkeit zukommt, sind die Hauptfiguren. Letztere werden nicht als isolierte Entitäten betrachtet, sondern in ihren vielschichtigen Bezügen zu anderen Koordinaten des empathischen Feldes.

Unter ‚Empathie‘ wird im Folgenden weder eine rein emotionale Verbindung zwischen Rezipient/innen und Protagonist/innen verstanden, noch eine Übereinstimmung in den von beiden Instanzen jeweils vertretenen ideologischen und moralischen Überzeugungen. Bei empathischen Prozessen geht es in erster Linie darum, Handlungs- und Motivationsstrukturen der Hauptfiguren auf kognitiver wie emotionaler Ebene nachzuvollziehen. Dies geschieht nicht in Form von ‚Identifikationen‘: es wird angenommen, dass es zwischen dem Bewusstsein der Rezipient/innen und demjenigen, das einer bestimmten Hauptfigur unterstellt wird, nie zu einer vollständigen *Identifizierung* kommt – auch wenn es, in Abhängigkeit von den individuellen und kollektiven Erfahrungshorizonten der einzelnen Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen, zeitweilig zu partiellen Überschneidungen von Bewusstseinsinhalten kommen kann.

Es wird davon ausgegangen, dass die optischen und akustischen Transformationen, die auf physikalischer Ebene stattfinden, wenn ein Film auf der Leinwand projiziert bzw. auf einem Bildschirm abgespielt wird, auch unabhängig vom Bewusstsein der Rezipient/innen existieren

---

<sup>15</sup> Vgl. Eder 2008.

<sup>16</sup> Vgl. Wulff 2002, 2003, 2005.

<sup>17</sup> Ders. 2002, 109.

(Aussagen darüber, wie diese Transformationen *aussehen* bzw. wie sie sich *anhören*, wenn sie nicht rezipiert werden, sind aus logischen Gründen nicht möglich – dennoch existieren die genannten physikalischen Vorgänge). Fiktionale Figuren jedoch existieren nicht ohne das Bewusstsein der Rezipient/innen. Sie entstehen als Resultat von – empathisch gesteuerten – Diegetisierungsprozessen, in deren Verlauf die physikalischen Rohdaten audiovisueller Texte und das Bewusstsein der Rezipient/innen auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen miteinander interagieren. Empathisierungsvorgänge werden hier als *Hypothesenbildungen* verstanden, durch welche Filmfiguren auf der Basis einer fortlaufenden Evaluierung des filmischen Textes innerhalb eines empathischen Feldes verortet werden. Die kognitiv-emotionale Dekodierung widersprüchlicher Handlungs- und Motivationsstrukturen ist unter diesen Voraussetzungen mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden – doch eben die Widersprüchlichkeit der Hauptfiguren avanciert in den Filmen *Téchinés* zum Regelfall. Daher wird in der Interpretation des Verhaltens der Protagonist/innen in besonderem Maß auf kulturhistorische Konnotationen Rücksicht genommen werden müssen, welche nicht immer direkt mit diesen Figuren verbunden sind, sondern z.B. auch über Nebenfiguren oder Komparsen, über die ästhetischen Eigenarten einer Szene oder über die Erwähnung gesellschaftlich-politischer Ereignisse vermittelt werden. Der genannte Dekodierungsprozess wird in der vorliegenden Untersuchung zentriert auf das Thema der Dekonstruktion metaphysisch begründeter Liebeskonzeptionen.

Hier noch einige technische Vorbemerkungen: im fließenden Text wird durchgehend in den Originalsprachen zitiert. Bei Zitaten, die nicht auf Deutsch oder Englisch vorliegen, wird zusätzlich zum Originalzitat eine deutsche Übersetzung in die Fußnote gestellt. Diese stammt, insofern sie nicht explizit gekennzeichnet ist, von mir. Spezifische Kennzeichnungen verweisen zum einen auf publizierte und daher im Literaturverzeichnis aufgeführte Übersetzungen, zum anderen auf die deutsche Synchronfassung (DF) oder auf englischsprachige Untertitelungen bestimmter Filmdialoge (engl. UT). Erläuterungen zu Siglen und Abkürzungen finden sich im Anhang. Timecode-Angaben, die in den Fußnoten zu zitierten Dialogstellen sowie unter den als Abbildungen in den Text integrierten Filmstills genannt werden, beziehen sich auf Abspielvorgänge, die mit dem VLC-Media-Player vorgenommen wurden. Die dabei verwendeten DVD-Versionen sind im Anhang aufgelistet.

## KAPITEL I

### Phänomenologische Analyse der Liebeskonzeptionen in HÔTEL DES AMÉRIQUES (1981)

Außen/Nacht, ein Tunnel. Die Anästhesistin H  l  ne (Catherine Deneuve), die gerade von der Arbeit zurückkommt, überführt Gilles (Patrick Dewaere), der zu Fuß auf den Straßen von Biarritz unterwegs ist, fast mit dem Auto. Sie schreiben den Unfallbericht im Bahnhofscaf  . Gilles gesteht ihr, dass sie seiner Ansicht nach die schönste Frau in der Stadt sei. H  l  ne geht nicht auf dieses Kompliment ein. Als Gilles aufsteht und sich ein Stück weit entfernt, um eine Münze in die Jukebox zu werfen, schluckt sie Schlaftabletten. Gilles verharrt die ganze Nacht im Café: er setzt sich der Schlafenden gegenüber und betrachtet sie bis zum frühen Morgen. Als H  l  ne aufwacht, bittet Gilles sie darum, noch einen Moment lang bei ihr bleiben zu dürfen.

In den ersten Szenen von HÔTEL DES AMÉRIQUES ist die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren durch eine starke Diskrepanz zwischen physischer Nähe und geistig-emotionaler Distanz geprägt. Während die Distanz von H  l  ne bewusst aufrecht erhalten wird, bekundet Gilles mit zunehmender Intensität sein Interesse, diese zu reduzieren. Er verbringt zwei Nächte hintereinander mit H  l  ne: in der ersten – derjenigen im Bahnhofscaf   – sitzt er ihr nur stumm gegenüber, in den Bann gezogen von ihrer Schönheit (der Name der Protagonistin evoziert die Belagerung von Troja). In der zweiten Nacht schläft H  l  ne mit ihm im Hotel seiner Mutter (Gilles ist, obwohl längst erwachsen, noch nicht von zu Hause ausgezogen).

Am nächsten Morgen ruft H  l  ne ihn von der Arbeit aus an und teilt ihm ohne Begründung mit, dass sie ihn nicht wiedersehen wolle. Gilles ist nicht dazu bereit, diese Zurückweisung zu akzeptieren: er fügt sich eine Kopfverletzung zu, um unter diesem Vorwand im Krankenhaus zu H  l  ne vorgelassen zu werden. Er wirft ihr Widersprüchlichkeit vor: erst habe sie Sex mit ihm, dann lehne sie jedes weitere Treffen ab. Die Motivation für diese Kehrtwendung verstehe er nicht. Statt zu antworten, nimmt ihn H  l  ne mit zu dem verfallenen Landsitz *La Salamandre*. Gilles erinnert sich, dass das Anwesen an einen Architekten aus Paris verkauft worden war, der im Atlantik ertrank, bevor er die Villa renovieren und dort einziehen konnte. H  l  ne gesteht Gilles, dass jener Architekt dies gemeinsam mit ihr habe tun wollen. Der Landsitz gehöre nun ihr. Und dann folgt ein erster Hinweis auf die Ursache ihres widersprüchlichen Verhaltens:

**Gilles:** C'est terrible, un cadeau pareil. Qu'est-ce que tu vas en faire ?

**H  l  ne:** Je sais pas.

**Gilles:** Mais... cet homme ?  
**Hélène:** Je l'aimais. Ça t'est jamais arrivé ?  
**Gilles:** Moi ? Non... non.<sup>18</sup>

Hélènes Antwort auf den von Gilles im Krankenhaus konstatierten Widerspruch fällt komplexer aus, als er erwartet hat. Hélène verweist auf einen Zusammenhang, der Gilles' persönlichen Erfahrungshorizont übersteigt: auf eine Liebesbeziehung, die sich von den Affären, die er bislang erlebt hat, fundamental unterscheidet. Worin besteht dieser Unterschied?

Ein konstitutives Merkmal der von Hélène erwähnten Liebe ist ihre vergleichsweise größere zeitliche Dauer: sie bestimmt das Verhalten Hélènes auch über den Tod ihres Mannes hinaus. Gilles hatte gehofft, von Hélène eine Erklärung für ihr widersprüchliches Verhalten zu erhalten, und sieht sich plötzlich mit sich selbst konfrontiert: mit einem Mangel an Erfahrung in Liebesangelegenheiten. Gilles ist schockiert darüber, dass Hélènes Liebe zu dem Verstorbenen auch nach dessen Tod noch eine derart hohe Intensität aufweist, dass sie dazu bereit ist, zugunsten dieser Liebe auf eine Affäre mit ihm zu verzichten. Unfähig, mit Hélène die Villa zu besichtigen, schiebt er ein Treffen mit seinem Freund Bernard (Étienne Chicot) vor, um unverrichteter Dinge wieder in die Stadt zurückkehren zu können.



Abb. 1: HÔTEL DES AMÉRIQUES (00:26:22)



Abb. 2: HÔTEL DES AMÉRIQUES (00:27:03)

---

<sup>18</sup> HDA (00:27:21-41). DF: „**G:** Ist ja Wahnsinn, so ein Geschenk. Was wirst du damit machen? **H:** Ich weiß es noch nicht. **G:** Und... dieser Mann? **H:** Ich habe ihn geliebt. Ist dir das noch nie passiert? **G:** Mir? Nein... nein.“



Abb. 3: HÔTEL DES AMÉRIQUES (00:28:13)



Abb. 4: HÔTEL DES AMÉRIQUES (00:28:17)

Der Schock weckt die Neugier: im Folgenden versucht Gilles zu begreifen, warum die Art der Liebe, die Hélène für den Verstorbenen empfindet, von ungleich höherer Intensität ist als diejenige, die sie mit ihm geteilt hat (und bis zum Ende des Films teilt). Er begibt sich auf eine Spurensuche – auf die auch die Rezipient/innen mitgenommen werden.

Durch körperliche Attraktivität bedingten Anziehungskräften nachzugeben, ist ein Vorgang, der Gilles keine Verständnisprobleme bereitet. In dieser Hinsicht verfügt er über eigene Erfahrungen. Eine Liebe, die zeitlichen Veränderungen gegenüber resistent ist, kennt er dagegen nur aus der Literatur oder dem Kino. Paradoxerweise ist der Verstehensprozess, der durch den Schock, der Gilles widerfährt, initiiert wird, mit der Zerstörung dessen verbunden, was letzterer verstehen möchte: da es gerade Hélène ist, die Gilles' Interesse geweckt hat, ist der Wunsch, an dem Geheimnis der von ihr erwähnten Liebe teilzuhaben, nur dann in die Realität umsetzbar, wenn er sich selbst zum Objekt dieser Liebe macht. Dies bedeutet jedoch: er muss versuchen, sich selbst an die Stelle ihres verstorbenen Mannes zu setzen.

Im weiteren Verlauf der Handlung verfolgt Gilles dieses Ziel mit einer bis ins Wahnhafte gesteigerten Akribie.<sup>19</sup> Zunächst bittet er Hélène, bei ihr einzuziehen zu dürfen. Hélène stimmt zu.

---

<sup>19</sup> Dieser Wahn nimmt schließlich lebensbedrohliche Züge an, vgl. z.B. Gilles' riskantes Überholmanöver auf der Fahrt zum Flughafen (HDA, 00:59:04-24). Die Radikalität, mit der Gilles die Liebe Hélénes zu erzwingen versucht, wird auf außerfilmischer Ebene ein tragisches Echo finden: Hauptdarsteller Patrick Dewaere, seinerzeit einer der talentiertesten Nachwuchsstars des französischen Kinos, beging ein halbes Jahr nach dem Kinostart des Films Selbstmord, nachdem ihm seine Ehefrau telefonisch mitgeteilt hatte, dass sie mit seinem besten Freund ‚durchgebrannt‘ sei und dass er ihre gemeinsame Tochter nie

Als sie eines Nachts das Doppelbett verlässt und sich auf die Couch im Wohnzimmer legt, schläft er neben ihr auf dem Fußboden. Er streicht die Wände ihrer Wohnung zweimal in einer anderen Farbe, in der Hoffnung, mit dem Aussehen der Räume auch ihre Gefühle verändern zu können. Enttäuscht über das Scheitern dieses Experiments, kündigt er, während H  l  ne für eine Woche verreist ist, die Wohnung und zieht nach *La Salamandre* – ohne dies vorher mit ihr abgesprochen zu haben. Als H  l  ne zurückkehrt, ist sie überrascht, macht jedoch gute Miene zum bösen Spiel und signalisiert ihr Einverständnis. Gilles verhält sich so, als könne er ihre Gedanken lesen. Er träumt von einer Einheit von Körper und Geist, die nicht existiert.

Die Einseitigkeit seiner Bemühungen lässt bestehende Differenzen noch stärker in den Vordergrund treten: H  l  ne ist deutlich anzumerken, dass sie weder mit den neuen Wandfarben einverstanden ist noch Gefallen daran findet, ihren Alltag mit ihm in der Einsamkeit *La Salamandres* zu verbringen. Die Ursache dieser Unstimmigkeiten sieht Gilles in der weiter bestehenden geistig-emotionalen Verbundenheit H  l  nes mit ihrem verstorbenen Mann. Erverst  rkt den Druck auf H  l  ne: jedes Detail, das er über ihre alte Beziehung erfährt, wird umgehend in Ansprüche an die neue übersetzt. Nachdem sie ihm erzählt, dass sie für ihren Mann sowohl die Affären ihrer Studentenzeit als auch ihren Beruf aufgegeben hat,<sup>20</sup> sucht er sie während ihrer Arbeitszeit im Krankenhaus auf, um herauszufinden, ob sie für ihn dazu bereit wäre, vergleichbare Opfer zu bringen. Er bittet sie, spontan Urlaub zu nehmen:

**Gilles:** Je t'emm  ne    Londres. On embarque dans deux heures.

**H  l  ne:** A Londres ?

**Gilles:**   a va nous faire du bien. Des petites vacances. On en a besoin, non ?

**H  l  ne:** Mais Gilles, je peux pas quitter mon travail comme ça sans prévenir.

**Gilles:** Ben... tu vas les prévenir. Tu dis, cas de force majeure.

**H  l  ne:** Un cas de force majeure, c'est quand il arrive quelque chose.

**Gilles:** Ben là, il t'arrive quelque chose.<sup>21</sup>

Gilles' Behauptung, dass ein „Fall von höherer Gewalt“ eingetreten sei, suggeriert, dass es für H  l  ne keine andere Möglichkeit gibt, als seinem Vorschlag zuzustimmen. Die verwendete Formulierung bringt Gilles' Sehnsucht zum Ausdruck, H  l  nes Wille möge durch eine Kraft gesteuert werden, die ein weit größeres Maß an Sicherheit bietet als ein ergebnisoffener

---

wiederssehen werde (vgl. Maurin 1993).

<sup>20</sup> Vgl. HDA (00:51:56-00:53:26).

<sup>21</sup> HDA (00:58:37-00:59:04). DF: „**G:** Ich entf  hr' dich nach London. Wir gehen an Bord in zwei Stunden. **H:** London? **G:** Tut uns bestimmt gut, so ein Kurzurlaub. Den können wir brauchen. **H:** Aber Gilles, ich kann hier nicht einfach weg, ohne Bescheid zu sagen. **G:** Na gut, dann sag ihnen Bescheid. Du sagst, ein Fall von höherer Gewalt. **H:** Also ein Fall von höherer Gewalt, da muss schon was passiert sein. **G:** Aber dir passiert doch grade was.“

Verständigungsprozess, in dem alle Kommunikationsteilnehmer/innen über die gleichen Rechte verfügen. Um welche Kraft handelt es sich? Dies wird in der Abfertigungshalle des Flughafens deutlich, wohin H  l  ne Gilles schließlich doch begleitet hat:

- H  l  ne:** Ces vacances c'est de la connerie. On ferait mieux de récupérer le studio et d'y vivre comme avant.  
**Gilles:** Kaputt le studio. C'est fini.  
**H  l  ne:** Le studio c'est fini, la maison c'est fini, le travail c'est fini, quoi encore, tu vas tout laisser tomber ?  
**Gilles:** Je croyais que ça t'étais arrivée à toi de tout laisser tomber pour quelqu'un, t'as pas de mémoire ?  
**H  l  ne:** Laisse ma mémoire tranquille !<sup>22</sup>

Gilles spielt hier auf die von H  l  ne in einer der vorhergehenden Szenen ge  u  berte Behauptung an, dass sie für ihren verstorbenen Mann alles aufgegeben habe.<sup>23</sup> Da ihm H  l  ne darüber hinaus während des ersten Besuchs in *La Salamandre* erzählt hatte, dass sie ihren Mann „geliebt“<sup>24</sup> habe, ist für Gilles offensichtlich, dass es diese Liebe gewesen sein muss, die sie, als sei ihr Willen durch eine „höhere[...] Gewalt“ gesteuert, entsprechende Opfer bringen ließ. Gilles Versuch, im Hinblick auf sich selbst eine vergleichbare Situation zu simulieren (d.h. so zu tun, als liebe H  l  ne ihn auf ähnlich intensive Weise, wie sie den Verstorbenen geliebt hat), erreicht das Gegenteil dessen, was er beabsichtigt: die Simulation rückt als solche in den Vordergrund, und das, was simuliert werden soll, ist weniger erreichbar denn je.

Am Ende der Flughafenszene spitzt sich der Kontrast zwischen der Art von Liebe, die Gilles sich von H  l  ne erhofft, und dem realen Verhalten letzterer zu. Als H  l  ne aufsteht, um den anderen Passagieren ins Flugzeug zu folgen, bleibt Gilles sitzen. Er wirft ihr vor, nur ihre materiellen Interessen im Auge zu behalten:

- Gilles:** Qu'est qu'il y a ? Ta valise ? Envol  e ! T'as peut-être le temps de la récupérer. Comme   a t'auras pris aucun risque. T'auras tout r  cup  r  , ta valise, ton travail, tout quoi.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> HDA (01:00:47-01:01:05). DF: „**H:** Dieser Urlaub ist doch Schwachsinn. Lass uns wieder die Wohnung nehmen und wie vorher leben. **G:** Es ist aus mit der Wohnung. Es ist vorbei. **H:** Es ist aus mit der Wohnung, aus mit dem Haus, aus mit der Arbeit. Was denn noch? Willst du alles aufgeben? **G:** Ich dachte, dir w  r' das schon mal passiert, alles aufzugeben für einen. **H:** Lass meine Vergangenheit aus dem Spiel!“

<sup>23</sup> Vgl. Anm. 20.

<sup>24</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 12.

<sup>25</sup> HDA (01:01:40-51). DF: „**G:** Was ist los? Dein Koffer? Davongeflogen? Vielleicht kannst du ihn noch zurückholen! Dann gibt's kein Risiko mehr für dich! Hast alles zurückgeholt: deinen Koffer, deine Arbeit. Alles, oder?“

Gilles deklassifiziert hier materiellen Besitz (Koffer) sowie eine wesentliche Bedingung zur Erlangung materieller Sicherheit (Arbeit) als Werte, die einen Mangel aufweisen. Gilles zufolge besteht dieser Mangel im Vergleich zu einer Handlungsalternative, für die Hélène ein höheres Risiko eingehen müsste, als wenn sie sich auf materielle Werte verlässt. Worin besteht dieses Risiko? Und was würde Hélène gewinnen, wenn sie es eingehen würde?

In den anderen Szenen des Films wird deutlich, dass Gilles selbst nicht weiß, was passieren würde, wenn Hélène ihn auf ähnliche Weise lieben würde wie ihren verstorbenen Mann. Die Eigenschaften einer derartigen Liebe, und das Risiko, das mit ihr verbunden wäre, sind Gilles unbekannt: er muss sie sich aus den Erzählungen Hélènes erschließen. Die erträumte Liebe existiert für ihn nur ex negativo. Sie besetzt eine Leerstelle, die er fortwährend umkreist, ohne ihr näherzukommen. Den gesamten Film hindurch versucht er, aus den spärlichen Aussagen Hélènes über ihre Vergangenheit Verhaltensmuster abzuleiten, die ihm dabei helfen könnten, die Liebe, die Hélène für den Verstorbenen empfand (und nach dessen Tod weiterhin für diesen empfindet), auf sich selbst zu übertragen. Dies hat zwei paradoxe Konstellationen zur Folge, die sich zudem untereinander widersprechen.

Nach der Rückkehr vom Flughafen legt sich Gilles in betrunkenem Zustand mitten in der Nacht an den Strand und lässt sich von den Wellen überspülen. Hélène hatte ihm erzählt, dass ihr Mann bei einem Badeunfall ums Leben kam. Gilles ahnt, dass er nur dann wie ein Toter geliebt werden kann, wenn er selbst ebenfalls tot ist:

**Gilles:** Si j'étais mort, ça aurait été bien ? Hein ?

**Hélène:** Arrête ! Arrête !

**Gilles:** Si ça aurait été bien ?

**Hélène:** Gilles !

**Gilles:** Tu m'aurais vraiment aimé ! Hein ? Autant que t'as aimé l'autre, hein ?! Parce que sinon tu pourras jamais... Tu pourras jamais aimer un type comme moi !<sup>26</sup>

Wenige Szenen zuvor hatte Hélène Gilles dabei überrascht, wie er auf dem Dachboden des Landsitzes die Kisten mit den Plänen durchwühlt hatte, die Hélènes Mann dort hinterlassen hatte: es handelt sich um Projektskizzen für „eine Stadt der Zukunft“ (DF; OF: „une ville de demain“<sup>27</sup>). Auf dem Dachboden steht ein Modell dieser Stadt. Gilles teilt Hélène mit, dass er schon seit längerer Zeit versuche, die Aufzeichnungen ihres Mannes zu verstehen – was sich als

---

<sup>26</sup> HDA (01:06:02-23). DF: „**G:** Wenn ich tot wäre, das wäre besser! **H:** Hör' auf! Hör' auf! Hör' auf! **G:** Das wäre besser gewesen! **H:** Gilles! **G:** Du hättest mich wirklich geliebt! So wie du den andern geliebt hast! Das eine weiß ich: Du wirst niemals, du wirst niemals einen Typ wie mich lieben können!“

<sup>27</sup> HDA (00:37:08/09), Zitat Hélène.



metaphorischer Hinweis auf den folgenden Zusammenhang lesen lässt: Gilles versucht, dem Geheimnis einer Liebe auf die Spur zu kommen, die (wie die Aufzeichnungen des Verstorbenen) zugleich vergangen und weiterhin präsent ist – einer Liebe, die (wie das Modell auf dem Dachboden) als ein ideeller Entwurf existiert, der sich nie an der Realität messen lassen muss(te). In der entsprechenden Szene fordert Gilles von Héléne genau das Gegenteil wie später am Strand: ihre Liebe zu dem Toten dürfe nicht durch ihre Liebe zu ihm selbst verdrängt werden. Denn dies würde beweisen, dass auch die Liebe zu ihm von der Gefahr bedroht wäre, irgendwann schwächer zu werden oder ganz zu verschwinden:

**Héléne:** [...] [C]'est toi qui m'as sortie de là, tu vas pas t'y enfermer maintenant !

**Gilles:** Il faut pas oublier. Faut pas oublier. Je veux pas que tu l'oublies. Si tu l'oublies...

**Héléne:** Arrête !

**Gilles:** ...ça prouve que l'amour passe, et qu'un jour tu m'oublieras aussi.

**Héléne:** Arrête ! Arrête ! Arrête ! Arrête, écoute !<sup>28</sup>

Sowohl die Forderung, die Gilles hier gegenüber Héléne zum Ausdruck bringt – sie dürfe nicht damit aufhören, einen Toten zu lieben, um zu beweisen, dass die Liebe nicht vergeht – als auch die Einsicht, die er in der Strandszene formuliert – er müsse sich töten, um *genauso* geliebt zu werden wie der Verstorbene –, sind hochgradig paradox. Im ersten Fall ist nicht klar, ob überhaupt noch von Liebe gesprochen werden kann, wenn diese nur einseitig, d.h. von dem noch lebenden Partner bzw. der noch lebenden Partnerin realisiert wird. Andererseits verstärkt diese Einseitigkeit die Chance, dass einmal aktivierte Empfindungen – unbeeinflusst durch Interventionen von Seiten des bereits verstorbenen Partners bzw. der bereits verstorbenen Partnerin – über lange Zeiträume hinweg erhalten werden können. Im zweiten Fall stellt sich die Frage, was ein Toter, der seiner Wahrnehmungsfähigkeit beraubt ist, davon hat, wenn er geliebt wird; zum anderen gilt auch hier, dass, wenn das mit Liebe bedachte Objekt tot ist, die Wahrscheinlichkeit hoch ist, dass das genannte Objekt die Liebe, die auf es gerichtet ist, nicht zerstört. Beide Fälle weisen also eine ähnlich gelagerte paradoxe Grundstruktur auf. Zugleich schließen sich die Handlungsoptionen gegenseitig aus, die mit beiden Fällen verbunden sind: im ersten Fall fordert Gilles von Héléne, die Liebe zu ihrem verstorbenen Mann für immer zu konservieren, im zweiten Fall, diese Liebe für immer zu ‚begraben‘ bzw. sie auf Gilles zu

---

<sup>28</sup> HDA (00:55:21-48). DF „**H:** Du hast mir geholfen, mich davon [= von den Erinnerungen an meinen Mann; Anm. M] zu befreien, jetzt willst du dich darin begraben? **G:** Du darfst nicht vergessen. Du darfst nicht vergessen. Ich will nicht dass du ihn vergisst. Denn wenn du ihn vergisst... **H:** Hör auf! **G:** ...ist bewiesen, dass die Liebe vergeht und dass du eines Tages auch mich vergisst. **H:** Hör auf! Hör auf! Hör auf! Hör auf! Hör auf! Hör auf! Hör auf! Hast du gehört?“

übertragen. Durch diese komplexe dramaturgische Konstruktion – die Entgegensetzung zweier jeweils in sich selbst paradoxer Handlungsalternativen – wird der utopische Charakter der Ansprüche entlarvt, die mit derjenigen Art von Liebe verbunden sind, welche von den Nebenfiguren in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* als „wirklich[e]“, „große“, „wahre“ oder „leidenschaftlich[e]“ Liebe bezeichnet wird.<sup>29</sup>

In den vorausgehenden Szenenanalysen wurden vier Eigenschaften dieser Liebe erkennbar: ihre *zeitliche Invarianz* (sie dauert über den Tod hinaus, und sie erlaubt keinen Partnerwechsel); ihre Forderung nach einer *Synthese von Körper und Geist* (Hélène leidet unter der physischen Abwesenheit ihres Mannes, Gilles unter der geistig-emotionalen Kälte Hélènes); ihre *Fähigkeit, den Willen zu determinieren* (ihren ‚Anweisungen‘ gegenüber verliert alles andere sofort an Bedeutung); und ihre *Tendenz zur Autonomie von materiellen Werten* (sie ist nicht käuflich, und der Verlust materieller Besitztümer kann sie nicht erschüttern).



Abb. 5: *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (01:05:51)



Abb. 6: *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (01:05:56)

---

<sup>29</sup> Vgl. HDA (00:39:47/48), Élise (Sabine Haudepin): „s’aime[r] vraiment“ / DF: „[sich] wirklich [mögen]“; HDA (00:41:14/15), Bernard (Étienne Chicot): „le grand amour“ / DF: „die große Liebe“; HDA (01:15:03/04), Colette (Josiane Balasko): „une passion“ / DF: „die wahre Liebe“; HDA (01:25:39/40), Rudel (François Perrot): „[être] passionnément [amoureux]“ / DF: „leidenschaftlich [verliebt sein]“.



Abb. 7: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:06:27)

Gilles und Hélène werden den Ansprüchen dieser Liebesvorstellung nicht gerecht. Dies liegt zum einen daran, dass sich die einzelnen Merkmale dieser Vorstellung widersprechen: die Einheit von Körper und Geist ist nicht realisierbar, wenn eine/r der beiden Partner/innen tot ist; wenn er oder sie jedoch nicht tot ist, dann weichen physische und psychische Bedürfnisse beider Partner/innen früher oder später voneinander ab. Zum anderen ist Hélène im Unterschied zu Gilles über weite Teile des Films nicht daran interessiert, ihre Beziehung mit Gilles an dem genannten Liebesideal zu orientieren.

Gegen Ende des Films ändert sich dies langsam. Hélènes Erinnerungen an ihren verstorbenen Mann rücken zunehmend in den Hintergrund. Plötzlich findet eine Umkehrung der Motivationsstrukturen statt: nun ist es Gilles, der die Nähe Hélènes nicht mehr erträgt. Als sie ihn längere Zeit am Krankenbett umsorgt, wirft er ihr vor, dass er „keine Sozialhelferin [brauche]“.<sup>30</sup> Er erscheint, ohne vorher abzusagen, nicht zu einem mit Hélène verabredeten Restaurantbesuch. Und schließlich betrügt er sie, während sie im ehemaligen Hotel seiner Mutter auf ihn wartet, mit einer anderen Frau.<sup>31</sup> Als Gilles bis zum Morgen nicht auftaucht, entscheidet sich Hélène, die Stadt zu verlassen. Ob sie ahnt, was passiert ist, bleibt offen.

Im Zug zerreißt sie das Foto von Gilles, das sie von dessen Schwester Élise geschenkt bekommen hat. Am Abend wird das inzwischen renovierte Hotel eingeweiht (die Räume ändern sich wie die Figuren). Gilles wartet vergeblich auf Hélène. Als er erfährt, dass sie endgültig nach Paris zurückgekehrt ist (ohne eine Adresse zu hinterlassen), „stürzt“ er zum Bahnhof. Doch der nächste Zug fährt erst am folgenden Morgen. Gilles setzt sich auf den leeren Bahnsteig und unterhält sich mit einer imaginären Hélène: er schlägt ihr einen radikalen Neubeginn vor.<sup>32</sup> Als er realisiert, dass er allein ist, rollt ihm eine Träne über die Wangen.

Gibt es ‚die Liebe‘? In HÔTEL DES AMÉRIQUES wird diese Frage auf widersprüchliche Weise beantwortet. Die oben erwähnten Merkmale der „wirklich[en]“, „große[n]“, „wahre[n]“ bzw.

<sup>30</sup> HDA (01:08:27/28), DF. OF: „J’ai pas besoin d’une assistante sociale.“

<sup>31</sup> Vgl. HDA (01:14:59-01:17:42).

<sup>32</sup> Vgl. HDA (01:26:49-01:28:02).

„leidenschaftlich[en]“ Liebe<sup>33</sup> führen, wenn eine Figur versucht, ihr Verhalten an diesen Merkmalen auszurichten, zu unauflösbaren Paradoxien. Letztere zerstören auch das Minimum an geistig-emotionaler Nähe, das noch zu Beginn der ‚Liebesbeziehung‘ vorhanden war. Nichtsdestotrotz erleben Gilles und Hélène Momente der Intensität: die erste Nacht im Hotel, die Entdeckung *La Salamandres*, die Episode am Strand. Ob diese Momente nun als Indikatoren dafür zu werten sind, dass ‚die Liebe‘ als ein eigenständiges Phänomen existiert, das sich jedoch nur in wenigen Augenblicken ‚offenbart‘, oder ob ‚die Liebe‘ nur eine begriffliche Hypostasierung jener Momente darstellt (so dass die Beziehung zwischen Gilles und Hélène möglicherweise einen glücklicheren Verlauf genommen hätte, wenn Gilles die genannte Hypostasierung unterlassen hätte), diese Fragen gibt Téchiné – in guter Brechtscher Tradition – seinem Publikum mit auf den Weg.

---

<sup>33</sup> Vgl. Anm. 29, S. 18.

## KAPITEL II

### Dramaturgien des Widerspruchs

Jeder Film [Téchinés] ist eine neue Herausforderung, eine willkommene Gelegenheit, sich in mutige Widersprüche zu verstricken, ein weiteres Abenteuer mit ungewissem Ausgang, ebenso unverhofft wie die Begegnungen, die Grundlage seines Kinos sind.

Gerhard Midding, 1997<sup>34</sup>

Meine Figuren liegen wie wir alle im ständigen Kampf zwischen Vernunft und Begehren. Nur selten gehen beide in dieselbe Richtung, denn dafür müsste unser Gewissen ein Nickerchen machen. Auf jeden Fall glaube ich ans Unbewusste: Die Menschen sind viel unvernünftiger, als man uns glauben machen will.

André Téchiné, 1995<sup>35</sup>

Die Motivationen der beiden Hauptfiguren aus *HÔTEL DES AMÉRIQUES* schwanken zwischen zwei Extrempolen: einerseits der Sehnsucht nach der physischen und psychischen Einheit mit dem Objekt ihres Begehrens; andererseits einem Rückzug auf individuelle und gesellschaftliche Ansprüche, durch welche die Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Teilbereichen der figureninternen und -externen Realitäten bestätigt und verstärkt werden.

Dieser Hauptwiderspruch kommt in verschiedenen Einzelwidersprüchen zum Ausdruck, die sich in Bezug auf die vier Kategorien beschreiben lassen, die in der phänomenologischen Analyse einer Auswahl an Szenen aus *HÔTEL DES AMÉRIQUES* sichtbar wurden: die Figuren wollen zum einen, dass die Liebe, die sie mit einer anderen Figur verbindet, *immer* erhalten bleibt (*zeitliche Invarianz*); zum anderen unterliegen die Zustände der äußeren und inneren Realitäten, mit denen die Figuren konfrontiert sind, einer fortlaufenden Veränderung (*Variabilität*): die Figuren lernen andere Figuren kennen, manche Figuren sterben, räumliche Umgebungen werden umgestaltet, Emotionen wechseln. Einerseits sehnen sich die Figuren sowohl im Hinblick auf sich selbst als auch im Verhältnis zu anderen Figuren nach der genannten Einheit von Körper und Geist (*Einheit und Nähe*). Andererseits sind Meinungsverschiedenheiten unumgänglich. Geistige Ansprüche korrespondieren nicht den Möglichkeiten ihrer physischen Realisierbarkeit. Das sexuelle Begehren kann sich auf andere Figuren richten als diejenigen, zu

---

<sup>34</sup> Midding 1997b, 81.

<sup>35</sup> Téchiné in: Rothe 1995.

denen eine enge geistig-emotionale Bindung besteht. Vorübergehende oder dauerhafte räumliche Trennungen bleiben nicht aus (*Differenzen und Distanz*). Die Figuren können versuchen, sich durch ‚die Liebe‘ leiten zu lassen (*Determinierung des Willens*), geraten jedoch früher oder später in Entscheidungskonflikte, in denen das Abwägen zwischen Alternativen schwerfällt, da sowohl extrinsische als auch intrinsische Motivationen in unterschiedliche Richtungen weisen (*Willensfreiheit*). Liebe kann die Figuren einerseits von materiellen Bedürfnissen befreien (*Tendenz zur Autonomie von materiellen Werten*), andererseits können unterschiedliche Auffassungen darüber, welche materiellen Ansprüche nicht verhandelbar sind, schwere Konflikte auslösen (*materiell bedingte Abhängigkeiten*).

Die genannten Einzelwidersprüche spiegeln sich nicht nur auf Handlungsebene. Da mit Wulff und Eder<sup>36</sup> Figuren als zentrale Zugriffspunkte der filmischen Rezeption verstanden werden, bildete die prozessuale Analyse der Interaktionen zwischen den Hauptfiguren in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* den Auftakt der vorliegenden Untersuchung. Diese Interaktionsanalyse diente zugleich zur Hinführung an den thematischen Schwerpunkt, der sich auch durch die folgenden Kapitel ziehen wird: die Dekonstruktion metaphysisch begründeter Liebesvorstellungen. Die thematische Ebene soll nun um eine formale ergänzt werden: die Figurenwahrnehmung der Rezipient/innen wird auf entscheidende Weise durch ästhetisch-formale Vorgaben beeinflusst, die nicht nur die Figuren selbst, sondern auch die diegetischen Welten betreffen, in sie sich aufhalten. Um derartige Vorgaben geht es in den folgenden drei Unterkapiteln.

Auf der Ebene der eingesetzten Gestaltungsmittel – Schauspielführung, Maske, Setdesign, Kamerabewegung, Bildkadrierung, Licht, Geräusche, Filmmusik, Montage, etc. – finden sich strukturelle Analogien zu den in thematischer Hinsicht konstatierten Widersprüchen im Figurenverhalten. Die spezifischen Techniken der audiovisuellen Repräsentation, mit deren Hilfe diese Analogien in den Filmen *Téchinés* etabliert werden, sind, so eine der Hauptthesen dieser Untersuchung, durch einen Realismusbegriff geprägt, der demjenigen stark ähnelt, der auch der Brechtschen Dramatik zugrunde liegt: Widersprüche im individuellen und kollektiven Verhalten von Menschen, die sich auf *afilmischer* Ebene beobachten lassen, werden zum Maßstab für die Art der Gestaltung *profilmischer* und *filmophanischer* Realitäten und reproduzieren sich schließlich auch in den *diegetischen* Welten, welche in Interaktion von filmischem Text und Publikum konstituiert werden.<sup>37</sup> Mit diesem – von Brecht explizit weit

---

<sup>36</sup> Vgl. Wulff 2002, 2003, 2005; Eder 2008.

<sup>37</sup> Der französische Philosoph und Kunsttheoretiker Étienne Souriau (1892-1979), der (bzw. dessen Tochter Anne) den filmwissenschaftlichen Diegesebegriff geprägt hat, rechnet die genannten *afilmischen* (= vom Film unabhängigen), *profilmischen* (= Prozesse der Filmproduktion betreffenden),

gefassten – Verständnis von künstlerischem Realismus sind unterschiedliche, zum Teil konträre rezeptionsästhetische Strategien vereinbar (z.B. pro und contra Einfühlung/Empathie). Die Theatertheorie Brechts ist, allein schon aus genrespezifischen Gründen, im Hinblick auf konkrete Gestaltungsmittel nicht 1:1 in den Filmen Téchinés umgesetzt. Téchiné entwickelt eigene, persönlichen Präferenzen entsprechende – weniger am politischen Kampf ausgerichtete – ästhetisch-formale Verfahren, um die Widersprüche, die sich in Bezug auf metaphysische begründete Liebesvorstellungen in der außerfilmischen Wirklichkeit vorfinden, in fiktionale Realitäten zu transponieren.

Im ersten Unterkapitel werden Auszüge aus den kunsttheoretischen Schriften Brechts mit Interviewaussagen Téchinés verglichen, um diese Weise die Ähnlichkeit des Realismusbegriffs herauszuarbeiten, der sowohl für die Brechtschen Dramen als auch die Filme Téchinés eine gemeinsame Referenzbasis darstellt, ohne welche das Verständnis der Widerspruchsstrukturen, die in den künstlerischen Texten beider ‚Autoren‘ auffindbar sind, wesentlich erschwert, wenn nicht verhindert würde. Im zweiten und dritten Unterkapitel geht es um konkrete Konsequenzen aus dem genannten Realismusbegriff: Verfahren der visuellen und akustischen Analogiebildung, die den Filmen Téchinés ihre unverwechselbare, ‚leicht artifizielle‘ und dennoch unterhaltsame, den Genuss des Empathisierens nicht verweigernde Form geben.

---

*filmophanischen* (= im Kino präsentierten) und *diegetischen* (= den erzählten bzw. imaginierten) Realitäten unter die insgesamt „*sieben Existenzebenen*“ („sept plans d'existence“; Souriau 1951, 234) eines „allgemeine[n] filmische[n] Universum[s]“ („univers filmique en général“; ebd., 233), vgl. Souriau 1951 u. 1953 [E: 1951], 11-31. Der Begriff des ‚filmischen Universums‘ ist an den Begriff des ‚Diskursuniversums‘ angelehnt, der durch den englischen Mathematiker und Logiker Augustus de Morgan (1806-1871) geprägt wurde. Vgl. auch Anm. 87, S. 41.

## 2.1 Künstlerischer Realismus: Téchiné und Brecht

Die Abbildungen müssen nämlich zurücktreten vor dem Abgebildeten, dem Zusammenleben der Menschen, und das Vergnügen an ihrer Vollkommenheit soll in das höhere Vergnügen gesteigert werden, dass die zutage getretenen Regeln in diesem Zusammenleben als vorläufige und unvollkommene behandelt sind. In diesem lässt das Theater den Zuschauer produktiv, über das Schauen hinaus. In seinem Theater mag er seine schrecklichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, genießen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung. Hier produziere er sich in der leichtesten Weise; denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst.

Bertolt Brecht, 1948/49<sup>38</sup>

Téchiné beschreibt in einem Interview mit Alain Philippon<sup>39</sup> seine Auseinandersetzung mit der Brechtschen Dramatik als Ausweg aus einem Dilemma, in der sich die jungen französischen Filmemacher/innen seiner Ansicht nach Anfang der 1970er Jahre befanden. Téchiné zufolge waren er selbst und viele seiner Regiekolleg/innen<sup>40</sup> zwischen gegensätzlichen Ansprüchen hin- und hergerissen: zwischen der Ideologie des Individualismus, die mit der von den Nouvelle-Vague-Regisseur/innen proklamierten *politique des auteurs* verbunden war<sup>41</sup> und der die nachfolgende Generation eine bedeutende Erweiterung des kinematographischen ‚Vokabulars‘ verdankte; und auf der anderen Seite der Politisierung nach 1968. Der letztgenannte Aspekt konfrontierte die jungen Filmschaffenden mit der Frage, inwiefern sie sich dazu verpflichtet sahen, mit filmischen Mitteln auf gesellschaftspolitische Prozesse Einfluss zu nehmen:

Il s'est produit un court-circuit entre la lame de fond de 68 et l'élan de la Nouvelle Vague. On s'est trouvé là dans une position en sandwich. La rencontre de la N.V. et du gauchisme a secoué beaucoup de cinéastes de ma génération. L'élan, au sens le plus idéaliste du terme, du cinéma, était absolument contrarié par la nécessité de le poser et de le résoudre en termes politiques, avec tous les effets de censure que ça impliquait.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> BFA XXIII, 97 [= Brecht 1993i [E: 1948, ED: 1949], 97]; *Kleines Organon für das Theater*, § 77.

<sup>39</sup> Vgl. Philippon 1988, 117-125.

<sup>40</sup> Téchiné (geb. 1943) nennt in dem IW mit Philippon keine Namen. Regisseur/innen, die man der Generation der *Post Nouvelle Vague* zurechnen kann (die keine einheitliche Bewegung bildet, sondern sich durch stark unterschiedliche ästhetische Ansätze auszeichnet), sind z.B. Bertrand Tavernier (geb. 1941), Jacques Doillon (geb. 1944), Benoît Jacquot (geb. 1944), Philippe Garrel (geb. 1948) und Catherine Breillat (geb. 1948).

<sup>41</sup> Vgl. Baecque/Lucantonio 1999; sowie Dies. (HGG) 2001a, 2001b.

<sup>42</sup> Téchiné in: Philippon 1988, 120. „Es kam zu einem Kurzschluss zwischen der Unterströmung von '68 und dem Elan der Nouvelle Vague. Wir befanden uns in einer Sandwich-Position. Das Aufeinandertreffen von N.V. und Linksradikalismus hat viele Filmemacher meiner Generation erschüttert. Die Energie des Kinos, im idealistischsten Sinn, stand in absoluter Opposition zur Notwendigkeit, sie in einen politischen Rahmen einzubinden, mit all den Anforderungen der Zensur, die das implizierte.“



In dieser Situation eröffneten die Texte Bertolt Brechts Téchiné eine dritte Perspektive: Brecht plädierte einerseits dafür, der Experimentierlust keine künstlichen Schranken zu setzen, zeigte sich jedoch andererseits darum bemüht, die ästhetischen Formen in eine dramaturgische Gesamtkonzeption einzubinden, die ihren Gehalt primär aus der genauen Beobachtung der außerästhetischen Realität bezieht. Téchiné verwahrt sich vehement gegen den Dogmatismus-Vorwurf, der immer wieder gegenüber den Brechtschen Texten erhoben wird:

**AT:** Ma fréquentation de Brecht a été beaucoup plus comme une ouverture pour sortir de cette immersion, que comme une fermeture : Brecht a eu un effet moteur. Même maintenant, on lit encore des allusions méprisantes au brechtisme, comme s'il fallait jeter le bébé avec l'eau du bain. L'acception est toujours dévalorisante, péjorative, alors que Brecht est un écrivain d'une subtilité diabolique, doué d'un grand sens du concret. Ce n'est pas du tout un écrivain dogmatique et figé : ça, c'est un cliché de la critique. Brecht n'a jamais perdu le goût de l'expérimentation. Contrairement à l'idée reçue, il n'a jamais cessé de faire des mélanges, il n'est pas monolithique. C'est tout aussi stupide de réduire Brecht au marxisme que Dreyer au christianisme. Ce qu'on retient de Brecht maintenant – mais ça, c'est un signe de temps – c'est l'aspect publicitaire par rapport au communisme. C'est comme si on disait que Dreyer ou Bernanos ont fait des pubs pour le christianisme, ou comme si on ne pouvait envisager IVAN LE TERRIBLE que comme une pub stalinienne : c'est terriblement tronqué, tout ça, puisqu'il ne s'agit pas de publicité cynique, destinée à vendre un produit, mais de croyance vivante. Quand je relis Brecht maintenant, et je le relis encore souvent, je m'aperçois que mon admiration a résisté aux illusions perdues de cette époque-là.

**AP:** J'ai le sentiment que *SOUVENIRS D'EN FRANCE* est assez nettement marqué par Brecht.

**AT:** Bien sûr. Mais l'apport de Brecht est sûrement sensible ailleurs, même dans un film plus récent comme *LES INNOCENTS*. Pas sous une forme d'imitation : Brecht n'était pas un modèle. Mais quand on a aimé quelqu'un, ça laisse forcément des traces.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Philippon 1988, 120 (AT = André Téchiné, AP = Alain Philippon). „**AT:** Meine Brecht-Lektüre habe ich viel eher als eine persönliche Öffnung erlebt, um aus dieser Versenkung [der anfänglichen Krise der Post-Nouvelle-Vague-Generation; Anm. M] herauszukommen, als ein Sich-Verschließen: Brecht hatte eine antreibende Wirkung. Selbst heute liest man immer noch verächtliche Anspielungen auf den ‚Brechtismus‘, als wenn man das Kind mit dem Bade ausschütten müsste. Deren Bedeutung ist immer abwertend, pejorativ, obwohl Brecht ein Schriftsteller von einem teuflischen Scharfsinn ist, ausgestattet mit einem großen Sinn für das Konkrete. Brecht ist ganz und gar kein dogmatischer und festgefahrener Schriftsteller: das ist ein Klischee der Kritik. Brecht hat niemals die Lust am Experimentieren verloren. Entgegen der landläufigen Meinung hat er nie damit aufgehört, Mischungen herzustellen, er ist kein monolithischer Block. Es ist genauso dumm, Brecht auf den Marxismus zu reduzieren wie Dreyer auf das Christentum. Was man gegenwärtig von Brecht in Betracht zieht – aber das ist ein Zeichen der Zeit – , ist der Werbeaspekt in Bezug auf den Kommunismus. Das ist so ähnlich, als ob man behaupten würde, Dreyer oder Bernanos haben Werbung für das Christentum gemacht, oder als ob man IWAN DEN SCHRECKLICHEN nur als stalinistische Propaganda auffassen würde: das alles ist eine schreckliche Verkürzung, denn es handelt sich nicht um zynische Werbung, die dazu bestimmt ist, ein Produkt zu verkaufen, sondern um ein lebendiges Zeugnis der entsprechenden Zeit. Wenn ich heute wieder einmal Brecht lese, und ich lese ihn immer noch oft, dann stelle ich fest, dass meine Bewunderung trotz der verlorengegangenen Illusionen dieser Epoche [zu Beginn der *Post Nouvelle Vague*; Anm. M] geblieben ist. **AP:** Ich habe das Gefühl, dass *SOUVENIRS D'EN FRANCE* ziemlich deutlich von Brecht beeinflusst ist. **AT:** Ganz bestimmt. Aber der Einfluss von Brecht ist sicherlich auch an anderen Stellen spürbar, sogar in einem der neueren Filme wie *LES INNOCENTS*. Nicht als Imitation: Brecht war kein Modell. Aber wenn man jemanden geliebt hat, dann hinterlässt das zwangsläufig Spuren“ (Hv.i.O.).

Die Nachfrage Philippons, mit der dieser versucht, den Einfluss Brechts auf die Filme Téchinés an einer konkreten ästhetischen Form festzumachen,<sup>44</sup> ist ein gutes Beispiel dafür, dass Brecht während des Kalten Krieges westlich des ‚eisernen Vorhangs‘ vorwiegend im Hinblick auf die formalen Neuerungen zur Kenntnis genommen wurde, um welche er das klassische Inventar an Gestaltungsmitteln, das an europäischen Bühnen Verwendung fand, bereichert hat.<sup>45</sup> Die enge Verknüpfung dieser Neuerungen mit den politischen Zielen der Brechtschen Dramatik stand dagegen in der öffentlichen wie der wissenschaftlichen Diskussion eher im Hintergrund.<sup>46</sup>

Hier sei die Hypothese vertreten, dass die „Spuren“ („traces“, ebd.), die Brecht in den Filmen Téchinés hinterlassen hat, weniger in der Art der eingesetzten Gestaltungsmittel zu suchen sind, als in deren Abhängigkeit von den repräsentierten Inhalten. Dies schließt nicht aus, dass die in vielen Szenen der Filme Téchinés zu beobachtende ‚vorsichtige‘ Stilisierung als ein ästhetischer Niederschlag der Brechtschen Theaterdramaturgie betrachtet werden kann:

Téchiné admire le théâtre de Bertolt Brecht et sa distanciation, tendance qui se remarque par un formalisme exacerbé, particulièrement dans *SOUVENIRS D'EN FRANCE*, contrairement à la remarque de Roland Barthes: « le film d'André Téchiné est une œuvre tout à fait brechtienne, mais heureusement, cela ne se voit pas »<sup>47</sup>. Au début de sa carrière, le réalisateur s'oppose à l'esthétique dominante du cinéma de l'époque, le « naturalisme à la française, les films sociologiques de Sautet (*LES CHOSES DE LA VIE* [1970], *CÉSAR ET ROSALIE* [1792]) : « Ce que l'on appelle, faute de mieux, 'naturalisme à la française' (le terme de naturalisme étant ici sans rapport avec l'acception qu'il a concernant Stroheim, Buñuel ou Renoir), est en effet l'un des courants majeurs de ces années-là, sous la forme peu excitante des 'posters sociologiques' (selon l'expression de Serge Daney) de Claude Sautet, ou du 'nouveau naturel' cher au *Télérama* de l'époque, avec ces dialogues décontractés, ses attitudes et ses situations vraisemblantes »<sup>48</sup>. Revenu à un cinéma plus réaliste, moins théâtral, depuis *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, Téchiné garde toutefois une certaine tendance au détachement, une distance caractérisé de son cinéma, partagé entre naturalité et théâtralité.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> *SOUVENIRS D'EN FRANCE* (1974) verfügt über die Struktur eines Brechtschen Stationendramas: die einzelnen Szenen zeichnen sich durch einen vergleichsweise hohen Grad an Autonomie aus.

<sup>45</sup> Brecht macht wiederholt darauf aufmerksam, dass er in der Entwicklung vieler formaler ‚Neuerungen‘ (wie des Tragens von Masken, der starken Stilisierung bestimmter Handlungsabläufe, des Herauslösen der Musik aus der Handlung oder der Verwendung von Zwischentiteln) auf ältere Theatertraditionen wie die altgriechische oder die asiatische zurückgriff, vgl. z.B. den Essay *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* (BFA XXII/1, 211-215 [= Brecht 1993a [E: 1935, ED: 1949], 211-215]).

<sup>46</sup> Vgl. Willet 1969 [engl. 1959], 173-192; sowie Müller 1978, 55, hier 30.

<sup>47</sup> FN Costeix: „Barthes, Roland, « Le roman est là », in *Le Monde*, 18 septembre 1975.“

<sup>48</sup> FN Costeix: „Philippon, *André Téchiné, op. cit.*, p. 53.“

<sup>49</sup> Costeix 2008, 172, Hv.i.O. „Téchiné bewundert das Theater Bertolt Brechts und seine Verfremdung, eine Tendenz, die sich in einem gesteigerten Formalismus bemerkbar macht, insbesondere in *SOUVENIRS D'EN FRANCE*, entgegen der Anmerkung Roland Barthes: „[d]ieser Film André Téchinés ist ein Kunstwerk im Brechtschen Sinn, aber glücklicherweise sieht man es nicht“ [FN vgl. Anm. 47]. Zu Beginn seiner Karriere stellt sich der Filmemacher der in seiner Epoche dominierenden Ästhetik entgegen, dem ‚französischen Naturalismus‘, den soziologischen Filmen Sautets (*LES CHOSES DE LA VIE* [1970], *CÉSAR ET ROSALIE* [1792]): „Was man in Ermangelung eines besseren Ausdrucks als ‚französischen Naturalismus‘ bezeichnet, (der Begriff ‚Naturalismus‘ hier ohne Bezug zu dem, was man bei Stroheim, Buñuel oder Renoir darunter versteht), ist in der Tat einer der Hauptströmungen jener Epoche, in Form der wenig

Die von Costeix konstatierte „Tendenz zur Loslösung“ („tendance au détachement“, ebd.) von einer naturalistischen Oberflächenstruktur ist in den folgenden Unterkapiteln Gegenstand einer formalen Analyse einer Beispielszene aus *HÔTEL DES AMÉRIQUES*. Dort wird am Einzelfall diskutiert, wodurch die von Téchiné eingesetzten Stilisierungen zustande kommen und welche rezeptionsästhetischen Effekte sie hervorrufen.<sup>50</sup>

Im vorliegenden Unterkapitel geht es zunächst um die bereits erwähnte These, dass sich der Einfluss der Brechtschen Dramaturgie in den Filmen Téchinés primär in einer vergleichbaren Art von *künstlerischem Realismus* bemerkbar macht. Um diese These verständlich zu machen, sollen einige der wichtigsten Postulate, die der Theatertheorie Brechts zugrunde liegen und die insbesondere im Verlauf der sogenannten ‚Expressionismusdebatte‘ von 1937/38 zum Ausdruck kommen, mit Interviewaussagen Téchinés verglichen werden, in denen letzterer einen Einblick in die Entstehungsprozesse seiner Filme ermöglicht.

In der ‚Expressionismusdebatte‘ stritten sich in die Sowjetunion ausgewanderte Linksintellektuelle wie der Philosoph Ernst Bloch (1885-1977), der Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor Gustav von Wangenheim (1895-1975), der Komponist Hans Eisler (1898-1962), der Schriftsteller und Übersetzer Alfred Kurella (1895-1975), der Schriftsteller Klaus Mann (1906-1949) und der ungarische Philosoph, Literaturwissenschaftler und -kritiker Georg Lukács (1885-1971) in der in Moskau herausgegebenen deutschen Exilzeitschrift *Das Wort* sowohl um eine gemeinsame Haltung zum expressionistischen Erbe als auch um die Grundlagen einer neuen Literatur. Dabei ging es u.a. auch um den Gegensatz zwischen den Begriffen *Realismus* und *Formalismus*, eine Problematik, mit der sich Brecht in einigen im dänischen Exil verfassten Beiträgen (von denen die meisten erst mehrere Jahre später veröffentlicht wurden) beschäftigt hat. Hauptanliegen dieser Beiträge ist eine vehemente Kritik des Formalismusvorwurfs, den Stalin und der für die sowjetische Kulturpolitik zuständige ZK-Abgeordnete Andrej Schdanow (1896-1948) gegenüber allen Künstler/innen erhoben, die ihr naturalistisches Verständnis von *sozialistischem Realismus* (das 1934 zur normativen kommunistischen Kunstauffassung erklärt worden war) nicht teilten, so u.a. der Schriftsteller

---

aufregenden ‚soziologischen Poster‘ (um einen Ausdruck Serge Daneys zu verwenden) von Claude Sautet bzw. der von *Télérama* damals propagierten ‚neuen Natürlichkeit‘, mit ihren entspannten Dialogen, ihren Attitüden und ihren authentischen Situationen“ [FN vgl. Anm. 48]. Téchiné kehrt zu einem realistischeren, weniger theatralischen Kino zurück, behält jedoch seit *HÔTEL DES AMÉRIQUES* eine gewisse Tendenz zur Loslösung, eine charakteristische Distanz seiner Filmkunst, irgendwo in der Mitte zwischen Natürlichkeit und Theatralität“ (Hv.i.O.).

<sup>50</sup> Vgl. Kap. 2.2, S. 41ff., u. Kap. 2.3, S. 49ff.

Sergej Tretjakow (1892-1939), die Theaterregisseure Wsewolod Meyerhold (1874-1940) und Erwin Piscator (1893-1966) sowie der Filmregisseur Sergej Eisenstein (1898-1948).<sup>51</sup>

In den genannten Stellungnahmen zur Expressionismusdebatte wird deutlich, dass Brecht unter *Realismus* die Angemessenheit der ästhetischen Form eines Kunstwerks gegenüber der außerästhetischen Realität versteht, die in dieser Form dargestellt wird. So schreibt Brecht in dem 1938 verfassten Aufsatz „Volkstümlichkeit und Realismus“:

Ob ein Werk realistisch ist oder nicht, das kann man nicht feststellen, indem man nur nachsieht, ob es zu bestehenden, realistisch genannten, für ihre Zeit realistisch zu nennenden Werken gleicht oder nicht. Man muss in jedem einzelnen Fall die Schilderung des Lebens (statt nur mit einer anderen Schilderung) mit dem geschilderten Leben selber vergleichen.<sup>52</sup>

In einem ebenfalls 1938 entstandenen Aufsatz, der von den Herausgebern der *Großen kommentierten Brecht-Ausgabe* posthum mit dem Titel „Über die eigene Arbeit“ versehen wurde, gibt Brecht ein konkretes Beispiel:

Man muss die Literatur nicht von der Literatur aus beurteilen, sondern von der Welt aus, z.B. von dem Stück Welt aus, das sie behandelt. Aus der Literaturgeschichte soll man nicht eine Geschichte der Beschreibungsarten der Welt machen, einen Roman des *Dos Passos* soll man nicht mit einem Roman des Balzac konfrontieren, sondern mit der Wirklichkeit der New Yorker Slums, die *Dos Passos* beschreibt.<sup>53</sup>

Für Brecht beweist die Wirkung der Kunstwerke angeblicher *Formalisten* (die sowohl von den Kommunisten als auch von den Faschisten als solche klassifiziert wurden), dass in den ästhetischen Strukturen dieser Kunstwerke trotz entgegengesetzter Behauptungen eben doch ein hohes Maß an Analogizität zur außerästhetischen Realität erkennbar ist:

Es gibt genügend Leute, die strikt und konsequent gegen Realismus sind. Z.B. die Faschisten. Sie haben ein Interesse daran, dass die Realität nicht geschildert wird, wie sie ist. Und mit ihnen hat der ganze Kapitalismus dieses Interesse, wenn er es auch in weniger drastischer Form vertritt. George Grosz hat sich nicht viel weniger formale Freiheiten erlaubt als Franz Marc. Herr Hitler donnerte

---

<sup>51</sup> Vgl. Schmitt (HG) 1992 [1973]; Willet 1969 [engl. 1959], 186ff. Meyerhold und Tretjakow fielen der stalinistischen ‚Säuberungswelle‘ Ende der 30er Jahre zum Opfer. Tretjakow verdankt Brecht die Einführung des später berühmt gewordenen Terminus des ‚Verfremdungseffektes‘ in seine Theatertheorie, vgl. BFA XXII, 934 (= Kommentar zur *Großen komm. Brecht-Ausgabe*): „Sergej Tretjakow macht Brecht bei den Gesprächen über das chinesische Theater und das Theater Ochlopkows mit dem Begriff ‚Verfremdung‘ bekannt und beruft sich dabei auf den russischen Literaturwissenschaftler Viktor Schklowski, der in seinem Aufsatz *Kunst als Kunstgriff* (1917) den Begriff ‚ostranenije‘ (Verfremdung) gebraucht.“

<sup>52</sup> BFA XXII/1, 413 [= Brecht 1993b [E: 1938]], 413].

<sup>53</sup> BFA XXII/1, 449 [= Brecht 1993e [E: 1938], 449], Hv.i.O.

dagegen, dass die Pferde bei Marc nicht so sind wie in der Wirklichkeit, aber er behauptete nicht so laut, dass die Bürger bei Grosz anders sind als in der Wirklichkeit. Grosz hatte sich noch einige andere Freiheiten herausgenommen.<sup>54</sup>

Das Realismusverständnis, das in diesen Zitaten zum Ausdruck kommt, setzt voraus, dass sich realistische Künstler/innen der epistemologischen Bedingungen, die die Grundlage ihrer *Vorstellung von Realität* bilden, mehr oder weniger bewusst sind, um in Abhängigkeit davon die Wirklichkeit im Einzelfall beobachten und schließlich die Beobachtungsergebnisse in einer angemessenen, durch die Struktur der beobachteten Realität bestimmten Form abbilden zu können. Realismus ist gemäß dieser Auffassung eine Verknüpfung von *Erkenntnistheorie* (durch die ein bestimmter Wirklichkeitsbegriff definiert wird), *Beobachtungspraxis* (die ein konkretes Bild der Realität erzeugt) und *Ästhetik* (die ein bestimmtes Inventar von Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung stellt und den Einsatz letzterer in Abhängigkeit von den darzustellenden Inhalten theoretisch reflektiert). Durch diese Verknüpfung wird realistische Kunst zum politischen Medium. Sie dient der – im Gegensatz zur Wissenschaft: spielerischen – Vermittlung von Einblicken in die gesellschaftliche Realität.

Die drei genannten allgemeinen Komponenten des Brechtschen Realismusbegriffs bilden Variablen aus (philosophische Rahmenbedingungen – empirische Daten – ästhetische Formen), die in der künstlerischen Praxis inhaltlich bestimmt werden müssen. In welcher Reihenfolge diese Bestimmungen vorgenommen werden und zu welchem konkreten Ergebnis sie führen, ist unerheblich, so lange die enge Abhängigkeitsbeziehung zwischen den drei Komponenten erhalten bleibt: ein spezifisches Ereignis, das in der empirischen Realität wahrgenommen wird, kann die philosophischen Rahmenbedingungen, unter der diese Realität betrachtet wird, verändern; die Idee zum Einsatz einer bestimmten ästhetischen Form kann von einem konkreten Gegenstand oder Ereignis ausgehen, oder von einer anderen Form, die in einem ähnlichen oder unterschiedlichen historischen oder kulturellen Kontext eingesetzt wurde, oder von einer relativ abstrakten philosophischen Grundüberzeugung, etc.

Bei der Abhängigkeitsbeziehung zwischen den einzelnen Komponenten des Brechtschen Realismusbegriffs handelt es sich also nicht um eine temporale, sondern um eine *logische* Relation. Auf welche Weise der Entstehungsprozess eines als im Brechtschen Sinn als *realistisch* zu betrachtenden Kunstwerks im Einzelfall abläuft, hat auf das genannte Abhängigkeitsverhältnis selbst keinen Einfluss; entscheidend ist nur, dass letzteres garantiert

---

<sup>54</sup> BFA XXII/1, 421 [= Brecht 1993d [E: 1938], 421].

bleibt. Dieser Zusammenhang wurde (und wird meiner Ansicht nach bis heute) in der recht-Rezeption häufig übersehen. Klaus-Detlef Müller schreibt dazu:

Die Brechtsche Erneuerung des Theaters ist grundsätzlich eine philosophische, nicht – wie vielfach angenommen wurde – eine technisch-formale, die mit einer politischen Tendenz verbunden, letztlich aber von ihr ablösbar ist. Die neuen Formen sind rein funktionale Formen. Das hat Brecht noch kurz vor seinem Tode in einem Gespräch mit Ernst Schuhmacher nachdrücklich betont: *Ich muss zugeben, dass es mir nicht gelungen ist, klarzumachen, dass das Epische meines Theaters eine Kategorie des Gesellschaftlichen und nicht des Ästhetisch-Formalen ist.*<sup>55</sup>

Brecht vertritt hinsichtlich der philosophischen Rahmenbedingungen, zu denen er seine künstlerische Tätigkeit in Bezug setzt, eine *empiristische* Grundhaltung. Diese äußert sich in verschiedenen Einzelfaktoren, von denen die folgenden vier auch in den Filmen *Téchinés* auf signifikante Weise zum Ausdruck kommen: der Glaube an die Wahrheit desjenigen, was sinnlich wahrnehmbar ist; die Auseinandersetzung mit Widerspruchsstrukturen (welche dadurch zutage treten, dass verschiedenartige Wahrnehmungseindrücke miteinander verglichen werden); die Betonung des zeitlichen Wandels (dem Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung erfahrungsgemäß in stärkerem Maße unterliegen als Gegenstände des Denkens) und schließlich die kritische Analyse des Einflusses von Idealvorstellungen auf das menschliche Verhalten. Diese vier Merkmale einer empiristischen Epistemologie, die zur Grundlage einer realistischen Ästhetik werden, erwähnt Brecht (neben anderen Punkten, denen *Téchiné* vermutlich nicht zustimmen würde) in dem 1954 entstandenen Text „[Über sozialistischen Realismus]“:

- 2) Realistische Künstler betonen das Sinnemäßige, ‚Irdische‘, im großen Sinn Typische (historisch Bedeutsame).  
[...]
- 4) Realistische Künstler stellen die *Widersprüche* in den Menschen und ihren Verhältnissen zueinander dar und zeigen die Bedingungen, unter denen sie sich entwickeln.
- 5) Realistische Künstler sind interessiert an den *Veränderungen* in Menschen und Verhältnissen, an den stetigen und an den sprunghaften, in welche die stetigen übergehen.
- 6) Realistische Künstler stellen die Macht der Ideen dar und die materielle Grundlage der Ideen.<sup>56</sup>

Trotz der Ähnlichkeiten, die sich in Bezug auf die genannten Merkmale zwischen dem von Brecht und *Téchiné* vertretenen Realismusverständnis beobachten lassen, bestehen auch signifikante Unterschiede zwischen den beiden Künstler/innen. Diese betreffen insbesondere

---

<sup>55</sup> Müller 1978, 55.

<sup>56</sup> BFA XXIII, 287 [= Brecht 1993i [E: 1954], 287], Hv.i.O. Der oben genannte Titel des Aufsatzes, aus dem dieses Zitat entnommen ist, stammt von den Herausgebern der *Großen kommentierten Brecht-Ausgabe*, er wurde daher in Klammern gesetzt.

den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der in vielen Brechtschen Texten zum Ausdruck kommt. Brecht verfolgt ein doppeltes Ziel: zum einen versucht er das Publikum seiner *Lehrstücke* dazu zu bewegen, von den jeweils dargestellten Ereignissen auf (vermeintlich) *objektive* soziale Gesetzmäßigkeiten zu schließen,<sup>57</sup> zum anderen sollen seine Theaterstücke *unterhaltsam* sein.<sup>58</sup> Im Gegensatz dazu fällt der Objektivitätsanspruch Téchinés, soweit dies im filmischen Material und in Interviewäußerungen erkennbar ist, wesentlich geringer aus:

Was mich interessiert in den Beziehungen der Figuren, möchte ich [...] etwas allgemeiner fassen: Mich interessieren die menschlichen Leidenschaften in ihren Konflikten, in ihren Verblendungen. Das ist für mich der einzige Stoff für Fiktionen: wie sich das menschliche Leben einem Abgrund öffnet. Das entspricht meiner bescheidenen persönlichen Sicht der Welt.<sup>59</sup>

Weitere Unterschiede zwischen Brecht und Téchiné finden sich in der inhaltlichen Bestimmung der dritten Variable der Abhängigkeitsbeziehung, durch die der oben beschriebene gemeinsame Realismusbegriff definiert ist: der Auswahl der im Einzelfall eingesetzten ästhetisch-formalen Gestaltungsmittel. Téchiné verfolgt, anders als Brecht, nicht die Absicht, empathische Prozesse

---

<sup>57</sup> Die Lehrstücke kommen soziologischen Fallbeispielen gleich. Vgl. diesbezüglich das am 11.01.1929 unter dem Titel *Neue Dramatik* ausgestrahlte Rundfunkinterview, das der Intendant des Senders Köln, Ernst Hardt, mit Brecht, dem Soziologen Fritz Sternberg (1895-1963) und dem Theaterkritiker Herbert Ihering (1888-1977) führte (BFA XXI, 270-275 [= Brecht 1992a [1929], 270-275]). Neben dem Philosophen Karl Korsch (1886-1961) gilt Sternberg als einer der beiden wichtigsten Theoretiker, die Brechts Marxismusverständnis entscheidend geprägt haben. Brecht beruft sich in dem genannten IW auf die Soziologie als (seiner Auffassung nach) objektive Wissenschaft, um eine neue Art von Theater zu erfinden, das (vermeintlich) objektive Erkenntnisse über die außerästhetische Realität zum Ausgangspunkt dramaturgischer Konzeptionen macht: „Wir können mit Hilfe der Ästhetik allein nichts gegen das bestehende Theater ausrichten. Um dieses Theater zu liquidieren, d.h. abzubauen, wegzukriegen, unter dem Preis loszuschlagen, müssen wir schon die Wissenschaft heranziehen, so wie wir auch, um allerhand anderen Aberglauben zu liquidieren, die Wissenschaft herangezogen haben. Und zwar in unserem Fall die Soziologie, d.h. die Lehre von den Beziehungen der Menschen zu den Menschen, also die Lehre vom Unschönen. Die Soziologie soll Ihnen und uns, Herr Ihering, helfen, möglichst alles, was wir an Dramatik und Theater heute haben, möglichst vollständig unter den Boden zu schaufeln“ (ebd., 270).

<sup>58</sup> Brecht beschreibt 1948/49 in der Vorrede zum *Kleinen Organon für das Theater* ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen der Unterhaltungsfunktion und dem gleichermaßen vertretenen Anspruch, wissenschaftlich abgesicherte Erkenntnisse vermitteln zu wollen: „Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir, zu noch allgemeinerem Bedauern, nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen. Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art von Unterhaltung uns zusagt!“ (BFA XXIII, 66 [= Brecht 1993i [E: 1948, ED: 1949]]). Im ersten Paragraphen bringt Brecht dann die beiden Pole seines „Theater[s] des wissenschaftlichen Zeitalters“ (ebd., 65) auf den Punkt: „Theater‘ besteht darin, dass lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung. Dies ist jedenfalls, was wir im folgenden meinen, wenn wir von Theater sprechen, sei es von altem oder neuem“ (ebd., 66).

<sup>59</sup> Téchiné in: Midding 1997a, 79.

zwischen Figuren und Publikum durch eine zu starke Hervorhebung der Hinweise auf einen allgemeinen philosophischen Kontext zu stören oder zu verhindern.

Brecht vertritt diesbezüglich einen weit radikaleren Standpunkt. Geprägt durch das Dialektikverständnis seines philosophischen Lehrers Karl Korsch (1886-1961)<sup>60</sup> und im Einklang mit den Frühschriften von Karl Marx<sup>61</sup> und Georg Lukács<sup>62</sup>, jedoch im Gegensatz zur ‚Widerspiegelungstheorie‘ Lenins<sup>63</sup>, gesteht Brecht nicht nur dem Sein, sondern auch dem Bewusstsein realitätskonstituierenden Charakter zu. Auf der Basis dieser epistemologischen Grundannahme stellt jeder Bewusstseinswandel bereits eine Veränderung der Wirklichkeit dar: die Erkenntnis gesellschaftlicher Widersprüche durch Denken kommt daher einem Eingriff in die Struktur der Realität gleich. Da die Erkenntnis der genannten Widersprüche eine Voraussetzung für ihre Aufhebung ist (wobei es sich nur um eine notwendige, jedoch keine hinreichende Voraussetzung handelt), besteht Brecht zufolge das erklärte Ziel seiner Theaterstücke (neben ihrer Unterhaltungsfunktion) darin, die Fähigkeit der Rezipient/innen zum „eingreifende[n] Denken“<sup>64</sup> zu fördern. Dieses Ziel versucht er dadurch zu erreichen, dass er dem Publikum eine fiktionale Welt anbietet, die, orientiert an seinem Verständnis von *realistischer* Kunst, analog zu den Strukturen der außerästhetischen Wirklichkeit konzipiert ist. Die genannte fiktionale Welt besteht auf den ersten Blick aus scheinbar zusammenhangslosen Einzelercheinungen – eine Eigenschaft, die, wenn man die Perspektive einer empiristischen Grundhaltung einnimmt, auch die außerästhetische Realität aufweist.

Die allgemeinen sozialen Gesetzmäßigkeiten, die sich Brechts Auffassung nach hinter den genannten Einzelercheinungen verbergen, werden also gerade *nicht* in die Struktur des Kunstwerkes eingearbeitet, sondern als Teil eines Erkenntnisprozesses in das Bewusstsein der Rezipient/innen verlegt: die Zuordnung des Einzelnen zum Allgemeinen bleibt Aufgabe der Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen. Um diesen Erkenntnisprozess zu unterstützen, *verstärkt* Brecht in seinen Dramen die an der Oberfläche der außerästhetischen Wirklichkeit bereits vorhandenen, jedoch nicht mit derselben Deutlichkeit wahrnehmbaren Widerspruchsstrukturen. Die im Theater mit Hilfe der eingesetzten ästhetisch-formalen Gestaltungsmittel zugespitzten Widersprüche besitzen Appellcharakter: sie sollen im Bewusstsein der Rezipient/innen dadurch, dass sie das Erkennen allgemeiner sozialer Gesetzmäßigkeiten hinter den Einzelercheinungen

---

<sup>60</sup> Vgl. Korsch 1975 [1923].

<sup>61</sup> Vgl. Marx 2004 [1837-1848].

<sup>62</sup> Vgl. Lukács 1970 [1923].

<sup>63</sup> Vgl. Lenin 1964 [1919].

<sup>64</sup> BFA XXI, 424 [= Brecht 1992 [E: um 1930], 424].



erleichtern, als Aufforderung wirken, praktisch in die außerästhetische Wirklichkeit einzugreifen, sprich: die dort bestehenden gesellschaftlichen Widersprüche aufzulösen.

Eine *aufklärerisch* begründete, da die Auslösung von Erkenntnisprozessen intendierende Verstärkung von bereits in der Struktur der außerästhetischen Realität vorhandenen Widersprüchen ist der Sinn der berühmten *Verfremdungseffekte* – nicht nur der mit diesen einhergehende Unterhaltungseffekt, der häufig in Inszenierungen Brechtscher Dramen davon übrig bleibt. In der Terminologie Heidsiecks<sup>65</sup>: das Theater Bertolt Brechts zeichnet sich auf formaler Ebene durch die Kategorie des *Grotesken* aus, nicht, wie beispielsweise das Theater Ionescos, durch die des *Absurden*. Der Unterschied besteht darin, dass die Konzeption einer grotesken Form, so widersinnig letztere auch erscheinen mag, einem *rationalen*, die Grenzen des Kunstwerks transzendierenden politischen Kalkül folgt: die intendierte emotionale und intellektuelle Empörung über den auf ästhetischer Ebene repräsentierten Widerspruch soll dazu aufrufen, die Ursachen des analogen Widerspruchs in der außerästhetischen Realität zu beseitigen. Heidsieck gibt zwei Beispiele: das eines Panzers, der über einen Menschen rollt und diesen zu einer quadratischen Form zermalmt (das Beispiel stammt aus dem Roman *Die Haut* von Curzio Malaparte<sup>66</sup>), sowie das eines Arbeiters, der in die Maschinen gerissen wird (wie in Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*<sup>67</sup>):

Nicht eine Laune der Natur gilt uns als grotesk, sondern solche Entstellung, die das Schreckliche und Lächerliche auf die Spitze, zum unerträglichen Widerspruch treibt: die produzierte Entstellung des Menschen, die von Menschen verübte Unmenschlichkeit. Ein Mann wird zum ‚Anzug‘, zu seiner leeren Hülle zugerichtet; ein Arbeiter in den Fleischhallen verunglückt an einer ungeschützten Maschine und wird zu ‚Blattspeck‘ [...] verarbeitet, der doch zu seiner Nahrung, zu seiner Erhaltung hätte dienen sollen. Dass mit dem Grauen zugleich das Lachen unheimlich gesteigert wird, liegt an der Unvereinbarkeit der beiden Vorstellungen: der lebendige Mensch, der ein Selbstzweck sein, um seiner selbst willen da sein soll, wird wie ein beliebiges Material verarbeitet, zum technischen Produkt entstellt. [...] Die groteske Struktur – wie sie in den beiden gegebenen Beispielen besonders krass hervortritt als das gesteigert Grauensvolle und Lächerliche in einem – ist also ein doppelter Widerspruch: in Hinsicht auf das Ethische, in Hinsicht auf das Logische. Der logische Widerspruch – dass ein Mensch zur Sache wird – ist das Lächerliche. [...] Dass es aber der Mensch ist, der hier als sein Gegenteil, als eine Sache erscheint, macht diesen logischen Widerspruch zugleich zu einem radikalen ethischen.<sup>68</sup>

Das tertium comparationis zwischen den Dramen Brechts und den Filmen Tschinés besteht in erster Linie in einer engen Verknüpfung von Inhalt und Form sowie in der Inspiration der

---

<sup>65</sup> Vgl. Heidsieck 1969.

<sup>66</sup> Vgl. Malaparte 2010 [1949], 358ff.

<sup>67</sup> Vgl. BFA III, 148 [= Brecht 1988b [1931], 148].

<sup>68</sup> Ebd., 17f.

repräsentierten Inhalte durch widersprüchliche Strukturen der außerästhetischen Realität. Dies bedeutet nicht, dass Téchiné Brecht auch in formaler Hinsicht, also in der Art, wie er im konkreten Fall die Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen erreichen möchte, als ein Vorbild ansieht. Der Brechtsche Realismusbegriff erlaubt eine große Freiheit in der Wahl der ästhetischen Mittel – so eben auch diejenige, sich in konkreten Gestaltungsfragen eher auf die Formvorstellung Georg Lukács' zu verlassen, dessen Beiträge in der Expressionismusdebatte aufgrund ihrer normativen Tendenzen von Brecht scharf kritisiert wurden.

Während Lukács im Verlauf der Debatte einen Kanon von seiner Auffassung nach vorbildlichen Ausprägungen realistischer Kunst zusammenstellt, der u.a. die Romane Romain Rollands, Maxim Gorkis, Honoré de Balzacs, Leo Tolstois sowie Thomas und Heinrich Manns enthält, gibt Brecht zu erkennen, dass für ihn keine im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung unveränderlichen Maßstäbe formaler Art existieren:

Realismus ist keine Formsache. Man kann nicht die Form von einem einzigen Realisten (oder einer begrenzten Anzahl von Realisten) nehmen und sie *die* realistische Form nennen. Das ist unrealistisch. So verführend, kommt man dazu, dass *entweder* Swift und Aristophanes *oder* Balzac und Tolstoi Realisten waren. Und, wenn man die Form eines Toten nimmt, dass kein Lebender ein Realist ist.<sup>69</sup>

Lukács plädiert im Unterschied zu Brecht für eine möglichst geschickte Einbindung allgemeiner Aussagen in die Oberfläche der aus Einzelereignissen zusammengesetzten fiktionalen Realität. Er erklärt die „künstlerische Einheit von Wesen und Erscheinung“<sup>70</sup> zum Ziel des schreibenden Realisten:

[...] [F]ür den bedeutenden Realisten [entsteht] eine ungeheure, eine doppelt künstlerische wie weltanschauliche Arbeit: nämlich erstens das gedankliche und künstlerische Gestalten dieser Zusammenhänge [der gesellschaftlichen Wirklichkeit]; zweitens aber [...] das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge. [...] Es entsteht durch diese doppelte Arbeit aber eine neue, gestaltet vermittelte Unmittelbarkeit, eine gestaltete Oberfläche des Lebens, die, obwohl sie in jedem Moment das Wesen klar durchscheinen lässt (was in der Unmittelbarkeit des Lebens selbst nicht der Fall ist) doch als Unmittelbarkeit, als Oberfläche des Lebens erscheint.<sup>71</sup>

Überträgt man diese (begrifflich nicht nur auf die Literatur beschränkte) Definition von Realismus auf die Filmkunst, dann lässt sich behaupten, dass Téchiné in seinen Filmen, nicht zuletzt aus Rücksicht auf die Gewohnheiten des Kinopublikums, zumindest partiell mit dem hier von Lukács dargestellten Formverständnis operiert: in den meisten seiner Filme finden sich

---

<sup>69</sup> BFA XXII/1, 423 [= Brecht 1993d [1938], 423], Hv.i.O.

<sup>70</sup> Lukács 1955 [1938], 221.

<sup>71</sup> Ebd.

kaum größere Brüche formaler Art, die Kontinuität der Handlungsabläufe bleibt weitgehend erhalten, so dass es dem Publikum in der Regel mühelos gelingt, die Oberflächenstrukturen des diegetischen Geschehens zu verstehen. Im Gegensatz zu Lukács schließt Téchiné jedoch andere Gestaltungsmöglichkeiten nicht von vornherein aus. Im Einklang mit dem Brechtschen Realismusbegriff greift er im konkreten Fall auf diejenigen Gestaltungsmittel zurück, deren Einsatz ihm relativ zu den durch diese repräsentierten Inhalte angemessen erscheint.

So gibt Téchiné an manchen Stellen von *HÔTEL DES AMÉRIQUES* dem Brechtschen Formverständnis vor demjenigen Lukács' den Vorzug: an diesen Stellen ist eine Stilisierung zu beobachten, die einen allgemeinen philosophischen Rahmen spürbar werden lässt, der durch die Rezipient/innen mittels struktureller Analogien erschlossen werden kann. Diese Stilisierungen, die einem naturalistischen Handlungsablauf widersprechen, werden durch eine gewisse Autonomisierung bestimmter ästhetischer Gestaltungsmittel hervorgerufen: z.B. durch die langen, vielfach nicht durch die Figuren motivierten Kamerablicke auf die Natur (wie die wiederholt eingesetzten Keraschwenks auf den Himmel, das Meer oder den Garten von *La Salamandre*), oder durch die starke Verzögerung bestimmter Handlungsabläufe (z.B. die bewusste Verlangsamung der Bewegungen Hélénes in der Szene im Zugabteil, durch welche Gesten, Blicke, Geräusche und schließlich die Filmmusik – auch deswegen, da der Dialog entfällt – automatisch an Bedeutung gewinnen<sup>72</sup>).

An diesem von der konkreten Handlung losgelösten Einsatz bestimmter Gestaltungsmittel ist eher ein Einfluss der Brechtschen Formvorstellung erkennbar als derjenigen, die Lukács vertritt, da sich letzterer im Gegensatz zu Brecht gegen Hervorhebungen formaler Natur ausspricht. Während Brecht allgemeine Aussagen über die Struktur der außerästhetischen Realität in der Regel nicht in die Handlung integriert, sondern das Publikum mit dem (einer aufklärerischen Tradition verpflichteten) Anspruch konfrontiert, das Allgemeine aus dem auf Handlungsebene überbetonten Einzelnen selbst abzuleiten, ist nach Lukács' Auffassung eine besondere formale Akzentuierung bestimmter Inhalte deshalb nicht notwendig, da sowohl die Einzelereignisse als auch die allgemeinen Aussagen bereits auf der narrativen Ebene selbst vorliegen. Téchiné wählt eine Mischform, in der die Elemente der beiden konkurrierenden Ansätze miteinander verbunden sind: trotz der genannten Stilisierungen, die sich eher der Brechtschen Ästhetik zuordnen lassen, bleibt die Kontinuität der Handlungsabläufe, von wenigen Ausnahmen abgesehen,<sup>73</sup> erhalten, was eher dem Formverständnis Lukács' entspricht. Darüber hinaus sind in manchen Dialogen selbstreflexive Momente feststellbar, in denen, auch

---

<sup>72</sup> Vgl. HDA (01:22:17-01:23:20), im Detail diskutiert in Kap. 2.3, S. 49ff.

hier eher Lukács' folgend, metasprachliche Aussagen zum Figurenverhalten in den narrativen Diskurs eingeflochten sind, ohne dass dies auf diegetischer Ebene den natürlichen Gesprächsverlauf auf signifikante Weise unterbricht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Téchiné, im Einklang mit der in formaler Hinsicht sehr weit gefassten Brechtschen Vorstellung von *künstlerischem Realismus*, die Beschränkung auf eine einmal für immer definierte Stilistik genauso ablehnt wie das bewusste (und damit ebenfalls Modellcharakter annehmende) Brechen *aller* formalen Regeln. Ähnlich wie Brecht wendet sich Téchiné sowohl gegen die ständige Produktion neuer Formvarianten für immer dieselben Inhalte als auch gegen die Verwendung der immer der gleichen Formen zur Darstellung von Inhalten, die mit anderen Mitteln angemessener zum Ausdruck gebracht werden könnten. Brecht schreibt über diesen Zusammenhang (in Bezug auf die von Lukács vorgeschlagenen normativen Festsetzungen <sup>74</sup>):

Die Parole *Bürgerliche Form* wäre einfach reaktionär. Sie bedeutete nur die Banalität *Neuen Inhalt in alte Schläuche*. [...] Wenn es *Formalismus* bedeutet, für immer gleichbleibenden Inhalt immer neue Formen zu suchen, so bedeutet es auch Formalismus, für neuen Inhalt eine alte Form beizubehalten.<sup>75</sup>

Der erste Teil der zweiten Behauptung (der Hinweis auf den Versuch, „immer neue Formen“ „für immer gleichbleibenden Inhalt“ zu finden) erinnert an eine Äußerung Téchinés in dem ausschnittsweise bereits zitierten Interview mit Philippon.<sup>76</sup> Téchiné macht dort auf die Leerstelle aufmerksam, die die inzwischen international renommierten Vertreter/innen der *Nouvelle Vague* hinterlassen hatten. Welche Inhalte sollten nun repräsentiert werden, und welche Formen sollte man dafür wählen? In einem Seitenhieb auf das Ästhetikverständnis der Nouvelle-Vague-Ikone Godard bringt Téchiné diese Problematik wie folgt auf den Punkt: „Il ne suffisait de brûler les règles, il fallait que chacun découvre les siennes avec rigueur“<sup>77</sup>. Einige Jahre später, als Téchiné in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* zum Einfluss

---

<sup>73</sup> Ausnahmen sind u.a. *SOUVENIRS D'EN FRANCE* (1975), ein Film, der strukturell betrachtet, einem Brechtschen Stationendrama ähnelt, aber auch *LES VOLEURS* (1996), in dem chronologie Handlungsabläufe auf diskursiver Ebene fortlaufend unterbrochen werden: die Erzählperspektive ‚springt‘ sowohl zwischen verschiedenen Figuren als auch verschiedenen Zeitabschnitten hin und her. Vgl. Tröhler 2007, 352 u. 375, hier 205f.

<sup>74</sup> Vgl. S. 34.

<sup>75</sup> BFA XXI/1, 464 [= Brecht 1993f [1938], 464], Hv.i.O.

<sup>76</sup> Vgl. Philippon 1988, 117-125.

<sup>77</sup> Téchiné in: Philippon 1988, 120. „Es reichte nicht aus, die Regeln zu brechen, jeder war gezwungen, mit Nachdruck seine eigenen entwickeln.“

Godards auf sein persönliches Schaffen befragt wird, kommt er noch einmal auf diese Einschätzung zurück:

**MR:** Als Kritiker haben Sie einst Godards *PIERROT LE FOU* gefeiert.

**AT:** Godard hat für mich als Regisseur keinen Gebrauchswert. Sein Kino ist viel zu radikal, als dass es andere Regisseure sinnvoll inspirieren könnte; und es gibt nichts schlimmeres als die in aller Welt verstreuten Epigonen Godards. Andere Regisseure haben dagegen für mich einen persönlichen Gebrauchswert wie Murnau, Dreyer oder Bergman.<sup>78</sup>

Dass Téchiné die Erfindung neuer ästhetischer Formen ablehnt, wenn dies nicht durch eine entsprechende Veränderung der repräsentierten Inhalte gedeckt ist, bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass er unabhängig von den Inhalten dogmatisch an immer derselben Form festhalten würde – letzteres wäre Brecht zufolge nicht weniger formalistisch (vgl. das zuletzt wiedergegebene Brecht-Zitat). Sowohl in den Dramen Brechts als auch in den Filmen Téchinés bestimmen die zu repräsentierenden Inhalte die zu wählenden formalen Mittel. Da sich die dargestellten Inhalte bei Brecht explizit stärker auf einen politischen Kontext beziehen, müssen auch die formalen Mittel einem in politischer Hinsicht radikaleren Anspruch gerecht werden. Die von Brecht dargestellten figureninternen und -externen Widersprüche verweisen auf eine außerhalb des Kunstwerks gegebene widersprüchliche gesellschaftliche Realität, deren Veränderung durch eine groteske Überzeichnung der Widersprüche nahegelegt wird. Die groteske Form soll der Brechtschen Auffassung nach dem Publikum helfen, die genannten Widersprüche *selbst* zu erkennen und dadurch eine Bewusstseinsänderung hervorzubringen, welche Brecht zufolge einer *realen* Voraussetzung für die Aufhebung dieser Widersprüche gleichkommt. Kurz: die Brechtsche Ästhetik besitzt einen revolutionären Anspruch im Hinblick auf die außerästhetische Realität.

Dies ist bei Téchiné nicht der Fall: die dargestellten Inhalte wie die entsprechenden ästhetischen Formen sind in gesellschaftspolitischer Hinsicht weniger radikal, was nicht heißt, dass die Dekonstruktion metaphysisch begründeter Liebesideale für die Figuren der Filme – als auch, vermittelt über die auf die Figuren bezogenen Empathisierungsprozesse: für die Rezipient/innen – nicht mit persönlichen Erschütterungen verbunden sein kann. Téchiné wendet die inhaltliche Perspektive, die bei Brecht auf formaler Seite zur Entwicklung einer revolutionären Ästhetik geführt hat, stärker ins Private – ohne die Einbindung des Privaten in

---

<sup>78</sup> Rothe 1995 (MR = Marcus Rothe).

soziale Prozesse aus den Augen zu verlieren.<sup>79</sup> Durch diese grundlegend andere inhaltliche wie formale Schwerpunktsetzung verliert der von Brecht definierte Realismusbegriff auf den ersten Blick an politischer Brisanz – was nicht zwangsläufig von Nachteil sein muss. In den Filmen Téchinés ist der didaktische Duktus, der sowohl in den Dramen als auch den theoretischen Schriften Brechts angelegt ist, durch eine vorsichtigeren, der Komplexität der wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen Individuum und Gesellschaft angemessenere Haltung ersetzt.

Diese Haltung ist nicht unpolitisch. Sie wird dadurch, dass sie mit künstlerischen Mitteln einen Einblick in das Verhalten von Menschen in der außerästhetischen Realität ermöglicht, ebenfalls einem aufklärerischen Anspruch gerecht (Film als ein „Fenster zur Welt“<sup>80</sup>), allerdings hält sich Téchiné mit Lösungsvorschlägen für die repräsentierten Konflikte deutlich zurück. Im Gegensatz dazu läuft Brecht, beflügelt durch den Wahrheitsanspruch scheinbar objektiver soziologischer Erkenntnisse, in manchen seiner künstlerischen Texte Gefahr, durch eine allzu starke formale Überzeichnung der dargestellten gesellschaftlichen Widersprüche spezifische – von ihm selbst präferierte – Lösungsansätze bereits auf struktureller Ebene zu suggerieren. Dies jedoch konterkariert das zugleich vertretene Ideal von der Mündigkeit des Publikums.

Wenn Téchiné auf der einen Seite auf ungewöhnliche formale Experimente verzichtet, so entscheidet er sich auf der anderen Seite dennoch für eine Einarbeitung philosophischer Reflexionen in die ästhetische Form. Derartige Reflexionen stellen das Figurenverhalten in einen allgemeineren Kontext und sind sowohl von psychologischer als auch gesellschaftspolitischer Relevanz. Die ‚Verzahnung‘ eines entsprechenden Reflexionspotentials mit dem audiovisuellen Text erfolgt sowohl durch eine gewisse Stilisierung (welche der Brechtschen Ästhetik geschuldet ist und welche den Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen die Bereitschaft zur Analogiebildung abverlangt) als auch durch klassische Verfahren, wie z.B. der Integration von Kommentaren allgemeinerer Art in den Dialog. Genauso wenig, wie sich Téchiné den von Godard vertretenen Standpunkt einer radikalen Freiheit zum formalen Experiment zu eigen macht, genauso wenig wählt er den umgekehrten Ansatz, der sich in vielen

---

<sup>79</sup> Vgl. die gesellschaftspolitischen Themenfelder, die mit der Figurenhandlung eng ‚verzahnt‘ sind: der Algerienkrieg in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), die Diskriminierung von Ausländer/innen und Obdachlosen in *LES INNOCENTS* (1987), die Immigrationsproblematik an der Meerenge von Gibraltar in *LOIN* (2001), die ersten Tage der deutschen Besetzung Frankreichs während des zweiten Weltkriegs in *LES ÉGARÉS* (2003), die Ausbreitung der Immunschwächekrankheit AIDS in *LES TÉMOINS* (2007), etc.

<sup>80</sup> Vgl. Midding in seinem 1997 erschienenen Artikel „Wurzeln und Exil. Die Schauplätze in den Filmen von André Téchiné“: „In *HÔTEL DES AMÉRIQUES* akzentuiert Téchiné die Transparenz der Schauplätze, gewährt Ausblicke aufs Meer, auf die Stadt, inszeniert ein Wechselspiel zwischen der Enge des vorderen Bildraums und der Weite des Hintergrunds, erzählt von der Sehnsucht, anderswo zu sein und davon, welche Gefühle sich im Hinterhalt verbergen. Das Kino ist für Téchiné, [...] ebenso banal wie erhaben, ein Fenster zur Welt“ (Midding 1997b, 83).

französischen Filmproduktionen der 1970er Jahre beobachten lässt: den eines ästhetischen *Naturalismus*, der versucht, die visuellen und akustischen Oberflächen der außerästhetischen Realität zu kopieren. Entsprechend kritisch äußert sich Téchiné gegenüber dem Authentizitätsglauben, der mit einer rein *mimetischen* Kunstauffassung verbunden ist:

C'est de là que venaient, dans une espèce de colère, le goût de la stylisation et le désir de l'artifice. Je trouvais complètement paralysant, dans ce cinéma-là, le respect de la vraisemblance, qui prétendait garantir l'authenticité d'une démarche : critiquer la vraisemblance d'une histoire, c'est manquer d'imagination, disait Hitchcock.<sup>81</sup>

Téchiné entwickelt im Verlauf der Produktion seiner ersten Langfilme eine eigene, stark auf die jeweiligen dramaturgischen Vorgaben bezogene ästhetische Form, die ein hohes Maß an Vorplanung notwendig macht:

Ich arbeite eine Klassifizierung der Rollen aus und gebe viele Anweisungen in Bezug auf Gesten und Blicke. Das Tonband ist ebenfalls sehr durchgearbeitet. Ich bin äußerst streng und ein Perfektionist, was die Details betrifft. Ich weiß, dass das im Gegensatz zu einer ganzen Ästhetik der Nachlässigkeit und der Natürlichkeit steht. Man kann das kritisch beurteilen, denn es ist absichtlich artifiziell.<sup>82</sup>

Die hier vertretene ‚Ästhetik der Künstlichkeit‘ impliziert jedoch nicht die Ablehnung aller außerfilmischen Einflüsse, im Gegenteil: die Einsichten struktureller Art, die Téchiné durch die Beobachtung der außerfilmischen Realität gewinnt, bilden die wichtigste Inspirationsquelle für die inhaltliche Konzeption seiner Filme – ohne dass damit der Zwang verbunden wäre, ein exaktes Abbild der äußeren Sinnesrealität herstellen zu müssen. Téchiné formuliert diesen Balanceakt zwischen formalen und inhaltlichen Ansprüchen wie folgt:

Ich habe das starke Bedürfnis, die Dinge, von denen ich erzähle, aus der Realität zu schöpfen. [...] [I]ch [...] erzähle vor allem eine Geschichte, eine Fiktion, die sich aber aus der Wirklichkeit speist.<sup>83</sup>

In den ersten vier Filmen Téchinés – *PAULINA S'EN VA* (1975, P: 1967-69), *SOUVENIRS D'EN FRANCE* (1974), *BAROCCO* (1976) und *LES SŒURS BRONTË* (1978) – steht die Auseinandersetzung mit verschiedenen Ausdrucksformen noch im Vordergrund. Téchiné experimentiert in dieser Phase

---

<sup>81</sup> Téchiné in: Philippon 1988, 121. „Daher kamen – in einer Art Wut – das Gefallen an Stilisierungen und das Verlangen nach Künstlichkeit. Ich fand die übertriebene Sorge um die Wahrscheinlichkeit, die diese Filme an den Tag legten und die mit dem Anspruch verbunden war, die Authentizität eines Vorgehens zu garantieren, in jeder Hinsicht lähmend: die Wahrscheinlichkeit einer Geschichte in Frage zu stellen, zeugt von einem Mangel an Phantasie, sagte Hitchcock.“

<sup>82</sup> Téchiné in: Rez. zu *LES SŒURS BRONTË* (1979).

<sup>83</sup> Téchiné in: Midding 1997a, 77.

mit Gestaltungsmitteln, die zum einen aus dem französischen und amerikanischen Genrekino stammen und die er zum anderen in den Filmen Murnaus, Dreyers, Bergmans, Antonionis, Hitchcocks, Buñuels u.a. entdeckt hatte.<sup>84</sup>

In seinen darauf folgenden Filmen setzt sich Téchiné in formaler Hinsicht souveräner mit den Inhalten auseinander, die er erzählen möchte. Ab *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981) verwendet er die audiovisuellen Gestaltungsmittel, die ihm zur Verfügung stehen, auf eine Weise, die sich als individuelle Ausprägung eines durch Brecht geprägten künstlerischen Realismus' verstehen lässt. Téchiné versucht, in enger Abhängigkeit von Inhalt und Form aus unterschiedlichen, mit jedem Film aus wechselnden Perspektiven Licht auf einen Problemkomplex zu werfen, der seine Relevanz aus der außerfilmischen Realität bezieht:

A partir d'*HÔTEL DES AMÉRIQUES* ce ne sont plus des films de genre. Je ne puise plus mon inspiration dans le cinéma : avant je ne connaissais pas assez les gens. C'est pour cela qu'il y a cette rupture, comme si tout à coup le lieu avec le passé cinématographique, que je ne cessais d'interroger pour avancer et pour essayer de comprendre le monde, avait été rompu : comme si j'en avais fait le tour. Mais c'est venue tout naturellement, ce n'était pas une décision. Au travers des films que j'ai faits depuis *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (que je ne perçois pas comme des films séparés, mais comme des chapitres qui se suivent et s'enchaînent) je me pose, un peu comme autrefois on se posait la question simple et fondamentale : « Est-ce que Dieu existe ? », la question : « Est-ce que l'amour existe ? ». C'est le fil conducteur de tous ces films. Il n'y a donc plus l'obsession du cinéma, le danger de l'art pour l'art. Il y a une forme qui est venue à la fois du propos et de ce que j'ai appris des autres et de moi-même.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Von 1964 bis 1967 arbeitete Téchiné als Kritiker bei den *Cahiers du Cinéma*. Wie die Nouvelle-Vague-Regisseur/innen nutzte er ausgiebig die Vorführungen der *Cinémathèque Française*, um sich mit der Filmgeschichte vertraut zu machen. Weitere Faktoren, die bei Téchinés Suche nach einer eigenen filmischen Ausdrucksform eine wichtige Rolle gespielt haben, sind – neben der erwähnten Brecht-Lektüre – auch die Erfahrungen als Regieassistent bei dem Theaterregisseur Marc O' und, im Anschluss daran, bei Jacques Rivette, zu dessen Filmen in thematischer Hinsicht Überschneidungspunkte existieren: vgl. z.B. *L'AMOUR FOU* (LIEBE BIS IN DEN TOD, F 1969), an dessen Produktion Téchiné als Regieassistent beteiligt war; oder auch *LA BELLE NOISEUSE* (DIE SCHÖNE QUERULANTIN, F 1991) – eines der großen Meisterwerke des französischen Kinos.

<sup>85</sup> Téchiné in: Philippon 1988, 121, Hv. i. O. „Die Filme nach *HÔTEL DES AMÉRIQUES* sind keine Genrefilme mehr. Ich schöpfe meine Inspiration nicht mehr aus dem Kino; vorher kannte ich die Menschen nicht genug. Deshalb gibt es diesen Bruch, als wenn plötzlich das Band mit der filmischen Vergangenheit, die ich unaufhörlich hinterfragte, um voranzukommen und zu versuchen, die Welt zu verstehen, gerissen war: als wenn ich damit abgeschlossen hätte. Aber das ist ganz von allein so gekommen, das war keine bewusste Entscheidung. Durch die Filme hindurch, die ich seit *HÔTEL DES AMÉRIQUES* gemacht habe (die ich nicht als separate Filme betrachte, sondern als Kapitel, die aufeinander folgen, die sich aneinanderreihen), stelle ich mir, ein wenig wie man sich früher die einfache und grundlegende Frage gestellt hat: „Gibt es einen Gott?“, die Frage: „Gibt es die Liebe?“. Das ist der Leitfaden durch all diese Filme. Ich spüre nicht mehr diese Kino-Besessenheit, die Gefahr der ‚l'art pour l'art‘. Diese Filme weisen eine Form auf, die gleichzeitig durch die zu vermittelnden Inhalte gekommen ist, und durch das, was ich von anderen und von mir selbst gelernt habe.“



## 2.2 Das Paradox der Filmkunst: primäre und sekundäre Analogizität

Le cinéaste est condamné à restituer une *pseudo-physis* ; il est libre de multiplier les signifiants, non de les raréfier ou de les abstraire : il n'a droit ni au symbole ni au signe (au sens immotivé du terme), seulement à l'*analogon*. Ensuite – et c'est la limite adverse de ses possibilités –, le cinéaste ne peut recourir à la rhétorique que s'il accepte de faire œuvre médiocre. Dans notre art moderne, la rhétorique est discréditée, contrairement à d'autres arts, où la convention est en honneur. J'ai cité plusieurs fois le théâtre chinois : on sait que l'expression des sentiments y est sévèrement ritualisée : il y a par exemple une véritable grammaire de la douleur, qu'il faut observer avec une correction extrême : pour que l'on pleure, on serre l'extrémité de la manchette et on la soulève vers les yeux en inclinant la tête : chez nous, pour signifier que l'on pleure, il faut pleurer. Notre art sémiologique constitue pour le créateur, sous des dehors de liberté et de naturel, un véritable carcan tautologique, à l'intérieur duquel l'invention est à la fois obligatoire et limitée : le rejet de la convention entraîne un respect non moins draconien de la *nature*. Tel est le paradoxe de notre sémiologie spectatorielle : obliger à un néologisme incessant sans cependant permettre l'abstraction.

Roland Barthes, 1960<sup>86</sup>

Einerseits bringt Téchiné die figureninternen und -externen Widersprüche, die sowohl auf filmophanischer als auch diegetischer Ebene<sup>87</sup> das wichtigste dramaturgische Element seiner

---

<sup>86</sup> Barthes 1960a, 89, Hv.i.O. „Der Filmemacher ist dazu verdammt, eine *Pseudo-Physis* zu erschaffen; er verfügt zwar über die Freiheit, die Signifikanten zu vervielfachen, er darf letztere aber nicht verknappen oder abstrahieren: er hat weder das Recht zum Symbol noch zum Zeichen (im unmotivierten Sinn des Begriffs), nur zum *Analogon*. Darüber hinaus – das ist die umgekehrte Beschränkung seiner Möglichkeiten – kann der Filmemacher nicht auf die Rhetorik zurückgreifen, es sei denn, er akzeptiert, dass er nur ein mittelmäßiges Werk hervorbringt. In unserer modernen Kunst ist die Rhetorik diskreditiert, im Gegensatz zu anderen Künsten, wo der Konvention eine ehrenhafte Rolle zukommt. Ich habe mehrmals das chinesische Theater als Beispiel angeführt: wir wissen, dass das Ausdrücken von Gefühlen dort streng ritualisiert ist: es gibt dort z.B. eine richtige Grammatik des Schmerzes, die mit extremer Genauigkeit eingehalten werden muss. Um zu zeigen, dass man weint, zieht man das Ende der Manschette zu und hebt es zu den Augen empor, während man zugleich den Kopf neigt. Bei uns muss man weinen, um die Bedeutung zu vermitteln, dass man weint. Unsere Kunst stellt für den Künstler, semiologisch betrachtet, unter der Oberfläche einer scheinbaren Freiheit und Natürlichkeit die Quadratur des Kreises dar in deren Rahmen die Erfindung neuer Formen gleichzeitig vorgeschrieben und limitiert ist: die Zurückweisung der Konvention führt zu einem nicht weniger drakonischen Respekt der *Natur*. Das ist das Paradox unserer Semiologie des Zuschauers: sie verpflichtet unaufhörlich zu Neologismen, ohne die Abstraktion zu erlauben.“

<sup>87</sup> Die Begriffe *filmophanisch* und *diegetisch* ersetzen hier das Oppositionspaar *formal* vs. *inhaltlich*, stellen also eine gattungsspezifische Ausprägung der im vorausgehenden Kapitel verwendeten Terminologie dar, welche der auf realistische Kunst im Allgemeinen bezogenen Expressionismusdebatte entnommen wurde. Gemäß der Definitionen Étienne Souriaus (vgl. 1951 [dt. 1997]; 1953 [E: 1951], 11-31) bezeichnet der Begriff *filmophanisch* die Gesamtheit aller im Kinosaal sinnlich wahrnehmbaren Phänomene, die mit der Projektion eines Films zusammenhängen, also sowohl alle *leinwandlichen* Prozesse als auch Ton und Musik; durch den Begriff *diegetisch* wird davon die fiktionale Wirklichkeit abgegrenzt, die in Interaktion zwischen filmophanischen Daten und Rezipient/innen konstituiert wird und die Souriau zufolge sowohl die erzählte Geschichte als auch deren raumzeitliche Rahmenbedingungen umfasst. Als *afilmisch* bezeichnet Souriau die außerfilmische Realität. Vgl. auch Anm. 37, S. 22.

Filme bilden, durch Handlung und Dialog zum Ausdruck: Figuren verfolgen bestimmte Ziele und geraten mit den Zielen anderer Figuren oder mit eigenen, entgegengesetzt gerichteten Motivationen in Konflikt. Auf der anderen Seite werden die Ereignisse, in welche die Figuren involviert sind, durch ästhetisch-formale Gestaltungsmittel (wie Schauspielführung, Maske, Setdesign, Kamerabewegung, Bildkadrierung, Licht, Geräusche, Filmmusik, Montage, etc.) präsentiert. Diese stimulieren die in Interaktion mit den kulturellen Wissensbeständen sowie den kognitiven und emotionalen Dispositionen der Rezipient/innen stattfindenden Empathisierungs- und Diegetisierungsprozesse, in deren Verlauf fiktionale Realitäten konstituiert werden.<sup>88</sup>

Wenn es sich nun um Filme handelt, die (wie diejenigen *Téchinés*) auf der Basis eines Realismusverständnisses konstruiert sind, das eine enge Verknüpfung von Inhalt und Form fordert, dann lassen sich strukturelle Analogien zwischen (1) den mit Hilfe der erwähnten ästhetischen Mittel auf *filmophanischer* Ebene arrangierten Abbildungen, (2) denjenigen Ereignissen, die durch die Rezipient/innen einer *diegetischen* Realität zugeordnet werden, (3) den Situationen, die von den Schauspieler/innen auf *profilmischer* Ebene (nach-)gestellt werden, sowie (4) entsprechenden Handlungsabläufen zwischen Menschen in der *außerfilmischen* Wirklichkeit beobachten.

Diese Analogien zwischen afilmischen, profilmischen, filmophanischen und diegetischen Realitätsebenen lassen sich in Abhängigkeit davon, wie stark sie in der Sinneswahrnehmung präsent sind, sowohl auf visueller als auch akustischer Ebene in *Analogien ersten und zweiten Grades* unterteilen. *Analogien ersten Grades* sind dabei jene, die sich bereits auf der Ebene der Sinneswahrnehmung (auf der sensitive und kognitive Vorgänge miteinander interagieren) auf eine hohe Ähnlichkeit zwischen den genannten Realitätsformen beziehen. *Sekundäre Analogien* müssen dagegen erst durch kognitive Verknüpfungen erschlossen werden, die stärker von der Sinneswahrnehmung abstrahieren. In einem 1960 in der *Revue Internationale de Filmologie* erschienenen Aufsatz, aus dem auch das Zitat stammt, das diesem Kapitel vorangestellt ist,

---

<sup>88</sup> Wie in der Einleitung erwähnt, wird mit Wulff (2002, 2003) angenommen, dass es zwischen dem Bewusstsein der Figuren und demjenigen der Rezipient/innen nie zu einer vollständigen *Identifizierung* kommt. Empathisierungsvorgänge werden als *Hypothesenbildungen* verstanden, durch welche Filmfiguren auf der Basis einer fortlaufenden Evaluierung des filmischen Textes innerhalb eines „empathische[n] Feld[es]“ (ders. 2002, 109) verortet werden, das auch alle übrigen Figuren sowie bestimmte Objekte und gesellschaftlich-politische Ereignisse mit einschließt (insofern sie einen Bezug zu den Figuren aufweisen).

klassifiziert Roland Barthes<sup>89</sup> die erstgenannte Art von Analogiebildung als die per se *kinematographische* Art der Bedeutungsvermittlung:

Il faut [...] indiquer les caractères spécifiques et historiques du signe filmique. D'abord, le rapport du signifié et du signifiant est essentiellement analogique, non arbitraire, motivé. Notre art, et singulièrement notre art cinématographique, dispose une distance très faible entre le signifiant et le signifié ; il s'agit d'une sémiologie étroitement analogique, non symbolique : si l'on a à signifier un général, c'est un uniforme de générale avec tous ses détails que l'on représentera. Notre sémiologie filmique ne s'appuie sur aucun code ; elle considère le spectateur a priori comme inculte et vise à lui donner une imitation complète du signifié (alors que notre théâtre a pu connaître des phases symbolistes).<sup>90</sup>

Über die hier von Barthes beschriebenen Analogiebildungen ersten Grades hinausgehend, greift Téchiné jedoch auch auf Darstellungsmodi zurück, die sich stärker von einer *direkten* Abbildung der außerfilmischen Wirklichkeit lösen. So weist Téchiné häufig bestimmten topographischen Räumen, die in seinem Filmen repräsentiert werden, Bedeutungen zu, die in der außerfilmischen Realität nicht zwangsläufig diesen verbunden sind. Derartige Semantisierungen sind nicht unmittelbar in der Sinneswahrnehmung der Rezipient/innen präsent, sondern müssen durch Interpretation der nonverbalen oder verbalen Äußerungen der Figuren sowie der eingesetzten audiovisuellen Gestaltungsverfahren entschlüsselt werden. In *HÔTEL DES AMÉRIQUES* werden z.B. Paris und New York auf diese Weise als Orte individueller – darunter auch: sexueller – Freiheit konnotiert, während der Landsitz *La Salamandre* und der Strand von Biarritz (der bezeichnenderweise den Namen *La chambre d'amour* trägt<sup>91</sup>) als topographische Räume etabliert werden, die mit einer romantischen Form der Liebe – und zugleich mit Einsamkeit und Tod – in Zusammenhang stehen. Das Zentrum von Biarritz

---

<sup>89</sup> Laut Marshall (2007: 11, 13) war Roland Barthes mit Téchiné befreundet. Er spielte in *LES SEURS BRONTË* (1979) eine Nebenrolle (Thackeray) und widmete 1973 einen seiner Essays Téchiné, vgl. Barthes 1982 [1973, dt. 1990], hier ausschnittsweise zit. auf S. 46 u. 210.

<sup>90</sup> Barthes 1960a, 88f. „Man muss [...] die spezifischen historischen Eigenschaften des filmischen Zeichens erläutern. Zunächst ist das Verhältnis von Signifikat und Signifikant seinem Wesen nach *analog*, nicht arbiträr, motiviert. Unsere Kunst, und insbesondere die kinematographische Kunst, verfügt über eine sehr schwache Distanz zwischen Zeichen und Zeichenbedeutung. Es handelt sich um eine streng analogische, nicht symbolische Semiologie: wenn man etwas Allgemeines bezeichnen will, dann wird man es mit all seinen Details in der Uniformierung eines Allgemeinen darstellen. Unsere filmische Semiologie stützt sich auf keinen Code; sie betrachtet den Zuschauer a priori als in kultureller Hinsicht ungebildet und zielt darauf ab, ihm eine komplette Imitation des Signifikanten zu liefern (während unser Theater symbolistische Phasen kannte)“ (Hv.i.O.).

<sup>91</sup> Der Name geht auf eine Legende zurück, die in Bezug auf eine Grotte in Anglet erzählt wird (einer Stadt direkt neben Biarritz, die früher ein Fischerdorf war). Der Legende zufolge sind in der Grotte im 17. Jahrhundert zwei junge Liebende ertrunken, die sich heimlich dort verabredeten, nachdem der Vater des Mädchens die Beziehung verboten hatte. Die im Folgenden als ‚La chambre d'amour‘ bezeichnete Grotte gab schließlich dem gesamten Strandabschnitt vor Anglet ihren Namen. Vgl. Jouy 1818, 119-124.

befindet sich, geographisch wie semantisch, in einer Zwischenposition: der damit verbundene Neutralitätsstatus ermöglicht die erste Begegnung der beiden Hauptfiguren.<sup>92</sup>

Ein vergleichbares Verfahren wendet Téchiné häufig auch auf die Nebenfiguren seiner Filme an: diese erweisen sich vielfach als Träger bestimmter dominanter semantischer Eigenschaften, sind also im Gegensatz zu den Hauptfiguren nicht bzw. weniger widersprüchlich angelegt. Das widersprüchliche Verhalten der Hauptfiguren wird dann dadurch visualisiert, dass die Intensität des Kontakts mit einer bestimmten Nebenfigur ein Maß für die Dominanz eines der beiden Pole des Widerspruchs darstellt, der das Verhalten der Hauptfigur kennzeichnet. So hält sich Gilles in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* entweder in der Nähe seines Freundes Bernard und dessen Freundin Colette auf (die für dieselbe ‚Freiheit‘ stehen wie Paris oder New York), oder in der Nähe seiner Schwester Élise (die von der romantischen Liebe träumt) – je nachdem, wie stark seine Sehnsucht nach einem gemeinsamen Leben mit Hélène ausfällt.

Darüber hinaus nutzt Téchiné eine weitere Möglichkeit, *Analogien zweiten Grades* zum Ausdruck zu bringen: ästhetisch-formale Gestaltungsmittel wie Schauspielerarbeit, Maske, Setdesign, Kamerabewegung, Bildkadrung, Beleuchtung, Geräusche, Musik oder Schnitt werden als solche im Verlauf der filmischen Handlung hervorgehoben. Dadurch entsteht der Eindruck einer gewissen ‚Künstlichkeit‘. Letztere weist auf bestimmte philosophische Kontexte hin, die aufgrund ihres größeren Allgemeinheitsgrades nicht ausschließlich über konkrete Handlungsverläufe kommuniziert werden können. Dieses Verfahren einer *Autonomisierung* der gestalterischen Mittel wird in den Filmen Téchinés im Vergleich zur Brechtschen Ästhetik nur relativ vorsichtig, d.h. mit wesentlich geringerer Intensität eingesetzt. Man könnte daher von einer Technik der ‚leichten Verfremdung‘ bzw. der *partiellen Autonomisierung* sprechen. Ziel der genannten Vorsicht ist es, die Kontinuität der Handlung nicht zu verhindern – ein Vorhaben, das auf gewisse Weise einer ‚Quadratur des Kreises‘ gleicht.<sup>93</sup>

Einerseits verwendet Téchiné die ästhetisch-formalen Mittel zur Veranschaulichung der *Primäranalogien*, von denen weiter oben die Rede war. Diese werden bis zu einem gewissen

---

<sup>92</sup> Vgl. HDA (00:32:11-24): „**Hélène:** C'est une drôle de ville. Ça ressemble pas à la province. Ça ressemble pas à Paris. On se croirait pas en France et pourtant c'est pas l'étranger non plus.“ DF: „**H:** Das ist eine komische Stadt. Es ist nicht wie in der Provinz, aber auch nicht wie in Paris. Als ob man nicht in Frankreich wäre, und trotzdem ist es doch kein Ausland.“

<sup>93</sup> Die ‚Vorsicht‘, von der hier die Rede ist, ist auch genrebedingt. Darauf weist Brecht selbst 1942 in dem Aufsatz „[Über Filmmusik]“ hin: „Vorsichtig angewendet, müsste [das] Prinzip der Trennung der Elemente *Musik* und *Aktion* auch dem Spielfilm einige neue Wirkungen verschaffen. Voraussetzung wäre allerdings, dass der Musiker nicht, wie es bisher im allgemeinen üblich ist, erst nach der Tat zugezogen wird. Er müsste von vornherein bei der Planung der Wirkungen des Films eingesetzt werden“ (BFA XXIII, 14 [= Brecht 1993h [E: 1942], 14]). Im Kontext zit. auf S. 49.

Grad durch die Rezipient/innen nicht bewusst als solche wahrgenommen. Zwar sind die visuellen und akustischen Wahrnehmungseindrücke, die das Publikum auf filmophanischer Ebene gewinnt und auf diegetischer Ebene zu einem Teil der fiktionalen Realität ergänzt, nicht *absolut* identisch mit den Sinneseindrücken, die aus der Wahrnehmung der außerästhetischen Realität stammen. Dennoch basiert ein entscheidender Teil der Wirkungsmechanismen des Kinos genau auf der (durch die Detailgetreue der technischen Reproduktion ermöglichten) Gleichsetzung von afilmischen, profilmischen, filmophanischen und diegetischen Realitäten, d.h. auf dem Vergessen der Darstellungsweise zugunsten des Dargestellten:

Während es im Roman nicht zur Verwechslung von Diegese und Gestaltung kommt, ist dies bei der visuellen filmischen Präsentationsweise leicht gegeben. Im Grunde beschreibt der Film seine Ereignisse bereits ‚im Gewand der Diegese‘, Signifikant und Referent, Darstellung und Dargestelltes sind – jedenfalls was die äußere Erscheinung der Diegese betrifft – weitgehend kongruent. Auch sind viele Gestaltungsweisen so transparent oder konventionalisiert, dass die Zuschauer gleichsam durch sie hindurch direkt auf die fiktionale Welt zu blicken glauben. Erst die genauere Analyse vermag einen Keil zwischen die verschiedenen Schichten zu treiben.<sup>94</sup>

Den hier von Noll Brinckmann treffend formulierten Zusammenhang<sup>95</sup> beschreibt Roland Barthes in seinem bereits erwähnten Aufsatz von 1960 als tragisch: in dem Zitat, das dem hier vorliegenden Kapitel vorangestellt ist, macht er darauf aufmerksam, dass Filmmacher/innen die sich wie Schriftsteller/innen einer metaphorischen Sprache bedienen möchten, das Risiko eingehen, dass die verwendeten Metaphern deshalb nicht verstanden werden, weil sie als *Analogien ersten Grades* gelesen werden.

Im Gegensatz zu schriftsprachlichen Zeichen (bei denen die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant arbiträr, aber in hohem Maße konventionalisiert ist, so dass die gewöhnliche Bedeutung eines Wortes klarer von einem potentiell auftretenden metaphorischen Sinn unterscheidbar bleibt), stellt bei – metaphorisch kodierten – filmischen Abbildungsprozessen das Erkennen des eigentlich gemeinten Signifikats aufgrund der hohen (ikonographischen) Ähnlichkeit zwischen Signifikant und uneigentlichem Signifikat eine weit größere Herausforderung dar, als dies in in der Literatur der Fall ist.

Téchiné nimmt diese Herausforderung an. Die Art und Weise, wie er die ästhetisch-formalen Gestaltungsmittel in seinen Filmen einsetzt, ist bis ins Detail auf die inhaltlichen Vorgaben des dramaturgischen Konzepts abgestimmt. Dies gilt sowohl im Hinblick auf die

---

<sup>94</sup> Noll Brinckmann 2007, 73.

<sup>95</sup> Vgl. auch Souriau 1951, 237 [dt. 1997, 152]; sowie Metz 2003 [1977 = 1968 + 1972], 111f. [dt. 1972b [frz. 1968], 151f.].

Primäranalogien des Filmbildes bzw. -tons (wodurch er den Rezipient/innen stärker als Brecht entgenkommt) als auch in Bezug auf die sekundären Analogien zwischen bestimmten (vorsichtig betonten) visuellen oder akustischen Strukturen und bestimmten semantischen Merkmalen, durch welche insbesondere *figureninterne* Realitäten charakterisiert werden.

Barthes skizziert in einem 1973 verfassten und Téchiné gewidmeten Essay mit dem programmatischen Titel „Diderot, Brecht, Eisenstein“<sup>96</sup> einen – von ihm zugleich kritisch hinterfragten – Ausweg aus dem geschilderten Problem einer mangelnden Unterscheidbarkeit von kinematographischer Präsentation und Repräsentation. Der genannte Essay liest sich wie eine Antwort auf den 13 Jahre früher veröffentlichten Aufsatz, aus dem oben zitiert wurde,<sup>97</sup> und zugleich deutet er auf einer allgemeinen Ebene die Richtung an, die Téchiné in seiner Suche nach konkreten Alternativen zu einer naturalistischen Wiedergabe der äußeren Wahrnehmungsrealität einschlägt:

Diderot distinguait en effet, dans la peinture, des pratiques majeures, de portée cathartique, visant à l'idéalité du sens, et des pratiques mineures, purement initiatives, anecdotiques ; d'un côté Greuze, de l'autre Chardin ; autrement dit, en période ascendante, toute physique de l'art (Chardin) doit se couronner d'une métaphysique (Greuze). Dans Brecht, dans Eisenstein, Chardin et Greuze coexistent (plus retours, Brecht laisse à son public le soin d'être le Greuze du Chardin qu'il lui met sous les yeux) : dans une société qui n'a pas encore trouvé son repos, comment l'art pourrait-il cesser d'être métaphysique, c'est-à-dire : significatif, lisible, représentatif ? Fétichiste ? A quand la musique ? Le texte ?<sup>98</sup>

Barthes weist in seinem Aufsatz in Bezug auf die künstlerischen Texte Brechts und Eisensteins nach, dass die Seite des Signifikats dort eine im Vergleich zum Signifikanten weit bedeutendere Rolle einnimmt (die Signifikanten etablieren in beiden Fällen eine starke Verweisungsstruktur). Barthes stellt am Ende des Essays die Frage, ob auf Sinngebungsstrukturen – welche auch dann, wenn sie, wie bei Eisenstein und Brecht, auf eine sozialistische Ideologie verweisen, metaphysischer Art sind – nicht verzichtet werden kann. Er nennt die (nicht-mimetische) „Musik“ und den (literarischen) „Text“ als Gegenbeispiele für Verweisungsstrukturen, die nicht,

---

<sup>96</sup> Vgl. Barthes 1982 [1973, dt. 1990].

<sup>97</sup> Vgl. Barthes 1960a, S. 43.

<sup>98</sup> Barthes 1982 [1973], 92f.). „Diderot unterschied in der Malerei vorrangige Praktiken mit kathartischer Bedeutung, die die Gedanklichkeit des Sinns anstreben, und zweitrangige, rein nachahmende, anekdotische Praktiken; auf der einen Seite Greuze, auf der anderen Chardin; anders ausgedrückt, in einer aufsteigenden Phase bedarf jede Physik der Kunst (Chardin) der Krönung durch eine Metaphysik (Greuze). Bei Brecht, bei Eisenstein existieren Chardin und Greuze nebeneinander (der verwickeltere Brecht überlässt es seinem Publikum, der Greuze des Chardin zu sein, den er ihm vor Augen führt): Wie könnte die Kunst in einer Gesellschaft, die noch nicht zur Ruhe gekommen ist, aufhören, metaphysisch zu sein, das heißt: bedeutungstragend, lesbar, darstellend? Fetischistisch? Wann kommt die Musik? Der Text?“ (Barthes 1990 [1973], 101).

wie das Theater und der Film, auf etwas grundlegend ‚anderes‘ hindeuten als auf die Strukturen, die in ihnen selbst oder in anderen musikalischen bzw. literarischen Kunstwerken angelegt sind. Insofern etabliert Barthes' Essay von 1973 eine Gegenthese zu dem Aufsatz von 1960: Ist die Filmkunst nun zu bedauern, da sie aufgrund der hohen Primäranalogizität zwischen Darstellendem und Dargestelltem nicht annähernd metaphorisch erzählen kann wie die Literatur? Oder ist der Film aufgrund seiner Möglichkeit, mit Hilfe sekundärer Analogien eine zweite Bedeutungsebene zu etablieren (so wie Eisenstein dies tut, und wie es sich – mit größerer Beanspruchung des Publikums – auch im Brechtschen Theater beobachten lässt), eine Kunst, die (unabhängig von ihren ideologischen Vorzeichen) viel stärker einer tradierten Metaphysik verhaftet bleibt, als die Literatur? Barthes' Auffassung nach trifft wohl beides zu.

Téchiné geht einen mittleren Weg zwischen beiden Möglichkeiten bzw. laut Barthes: Gefahren. Weder folgt er in seiner Ablehnung einer Ästhetik der *Authentizität* der Radikalität Eisensteins oder Brechts (und vermeidet auf diese Weise, ein ideologisches Verweisungssystem hinter der audiovisuellen Oberfläche seiner Filme ‚einzupflanzen‘), noch greift er ausschließlich auf die audiovisuellen Repräsentationstechniken eines ‚geistlosen‘ Naturalismus zurück, in dem jede Kameraeinstellung jeweils nur für sich selbst stünde und auf intra- sowie intertextuelle Verweisungsstrukturen weitgehend verzichtet würde.

Diese Position kommt in produktionstechnischer wie rezeptionsästhetischer Hinsicht einem Balanceakt zwischen sich widersprechenden Ansprüchen gleich: auf der einen Seite ist in den Filmen Téchinés eine deutliche Priorität des Konkreten, mit äußeren Sinnen Wahrnehmbaren erkennbar – eine Tendenz, die u.a. dadurch zustande kommt, dass Téchiné häufig mit zwei Kameras dreht, so dass bei Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen die jeweils *authentischen* Reaktionen der betroffenen Schauspieler/innen verwendet werden können (ein Verfahren, das für Kameramänner bzw. -frauen und Beleuchtungstechniker/innen eine erhebliche Herausforderung darstellt); auf der anderen Seite werden allgemeine Gesetzmäßigkeiten, die das Handeln der Figuren beeinflussen, durch formale Hervorhebungen mitreflektiert.

Téchiné geht es sowohl darum, das Sicht- und Hörbare abzubilden, das sich auf den mit Hilfe technischer Reproduktionsverfahren relativ leicht zugänglichen Oberflächen der äußeren Sinnesrealität befindet, als auch darum, eine *Erschließung* der hinter diesen Oberflächen verborgenen Prozesse zu ermöglichen: seien es, vermittelt über sekundäre Analogien (d.h. über ein eher *kognitives* Verfahren), bestimmte allgemeine soziale und psychologische Schemata, seien es konkrete Einblicke in die inneren Realitäten der Figuren. Letztere werden entweder ebenfalls über sekundäre Analogien kommuniziert (d.h. über eine *konstruierte* Metaphorik),

oder, die umgekehrte Richtung einschlagend, durch den Versuch, die *Authentizität* der Schauspielleistungen dadurch zu erhöhen (bzw. den Grad der Konstruiertheit des individuellen Ausdrucks dadurch zu senken), dass der technische Apparat (z.B. durch die Verwendung von zwei Kameras) auf eine Weise eingesetzt wird, dass die Schauspieler/innen möglichst wenig durch diesen beeinflusst werden. Im letztgenannten Fall können durch das naturalistische Aufzeichnungsverfahren geringste emotionale Schwankungen sichtbar gemacht werden.

Das Paradox der Filmkunst, einerseits essentiell auf die Darstellung der Oberflächen der äußeren Wahrnehmungsrealität angewiesen zu sein, und andererseits genau diese Begrenzung immer wieder ‚abstreifen‘ zu wollen (ohne deshalb zwangsläufig in metaphysische Spekulation zu verfallen), wird von Téchiné im Hinblick auf die letzten Szenen aus *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) wie folgt auf den Punkt gebracht:

- AT:** [...] [O]n essaie toujours, même à travers la lumière, à travers le frémissement de ces corps et de ces émois à la découverte de l'amour, et de la confusion des sentiments, on essaie toujours de montrer, de capter, de capturer des choses qui sont invisibles, et en même temps, il faut que ce soit le plus visible possible, le plus épidermique possible.
- PM:** Le cinéma, ça n'est que du visible, c'est de la surface, en fait.
- AT:** Bien sûr, oui, mais c'est en même temps bien à travers ce visible et cette surface, qu'on essaie de traquer l'invisible.<sup>99</sup>

Um „durch [das] Sichtbare und die[...] Oberfläche [des Visuellen] hindurch das Unsichtbare ein[...]fangen“ zu können, müssen die Analogien ersten und zweiten Grades bis ins Detail aufeinander abgestimmt sein. Dieses Zusammenspiel soll im Folgenden an einem Beispiel aus *HÔTEL DES AMÉRIQUES* genauer analysiert werden: der Szene im Zugabteil, in der gezeigt wird, wie Hélène Biarritz verlässt, und die am Ende in die Tanzszene überblendet wird, in der Gilles erfährt, dass Hélène inzwischen nach Paris zurückgekehrt ist.

---

<sup>99</sup> LA MASTERCLASS D'ANDRÉ TÉCHINÉ (00:39:29-00:40:17). PM = Pascal Mérigeau. „**AT:** [...] man versucht immer – selbst durch das Licht, durch das Beben dieser Körper und dieser erregten Anspannung beim Entdecken der Liebe –, Dinge zu zeigen, einzufangen, die unsichtbar sind, und zugleich soll das so sichtbar, so äußerlich wie möglich sein. **PM:** Das Kino ist nur das Sichtbare, die Oberfläche. **AT:** Klar, das stimmt, aber gleichzeitig versucht man, durch dieses Sichtbare und diese Oberfläche hindurch das Unsichtbare einzufangen.“



## 2.3 Die partielle Autonomisierung des Visuellen / Akustischen

Vorsichtig angewendet, müsste [das] Prinzip der Trennung der Elemente *Musik* und *Aktion* auch dem Spielfilm einige neue Wirkungen verschaffen. Voraussetzung wäre allerdings, dass der Musiker nicht, wie bisher im allgemeinen üblich ist, erst nach der Tat zugezogen wird. Er müsste von vornherein bei der Planung der Wirkungen des Films eingesetzt werden. Bestimmte Funktionen kann nämlich von vornherein die Musik übernehmen, sie müssen dafür ausgespart werden. Wenn man z.B. die Musik dafür einsetzen will und kann, seelische Vorgänge in den Menschen auszudrücken, dann braucht man allerhand Aktion nicht mehr, die sonst den Zweck verfolgen könnte, die betreffenden seelischen Vorgänge auszudrücken. Das Reifen eines Entschlusses zur Tat etwa kann dann in einem Mann pantomimisch dargestellt werden; d.h. der Mann kann allein hin und her gehend gezeigt werden, während die Musik die Darstellung seiner Gefühlskurve übernimmt. Je weniger Mimik der Darsteller produziert dabei, desto stärker wird die Wirkung vermutlich sein. In solche einer Szene tritt die Musik vollkommen selbständig auf und leistet echte dramatische Beihilfe. Nehmen wir eine andere Möglichkeit: Ein junger Mann rudert seine Geliebte auf den See hinaus, bringt den Nachen zum Kippen und lässt das Mädchen ertrinken. Der Musiker kann zweierlei tun. Er kann in seiner Begleitmusik die Gefühle des Zuschauers antizipieren, auf Spannung hinarbeiten, die Finsterkeit der Tat ausmalen usw. Er kann aber auch die Heiterkeit der Seelandschaft in seiner Musik ausdrücken, die Indifferenz der Natur, die Alltäglichkeit des Vorgangs, soweit er ein bloßer Ausflug ist. Wählt er diese Möglichkeit, so den Mord umso schrecklicher und unnatürlicher erscheinen lassend, teilt er der Musik eine weit selbständigere Aufgabe zu.

Bertolt Brecht, 1942<sup>100</sup>

Die Szene im Zugabteil, in wir Héléne zum letzten Mal sehen,<sup>101</sup> beginnt mit einem Kamerablick durch das Fenster nach draußen: das Meer verschwindet hinter der Dünenlandschaft. Die Kamera schwenkt ins Abteil und Héléne kommt ins Bild. Das Meer wird in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (und auch in anderen Filmen *Téchinés*) wiederholt mit einer Naturgesetz-ähnlichen Sicherheit in Verbindung gebracht; und diese wird häufig in unmittelbarer zeitlicher Nähe mit der Unberechenbarkeit kontrastiert, das die persönlichen Konflikte der Figuren kennzeichnet. So auch hier: der Ozean (A2-1: Sicherheit)<sup>102</sup> entzieht sich der Wahrnehmung, und der visuelle Fokus der Erzählung verlagert sich auf die Hauptfigur. Letztere befindet sich in einem topographischen wie emotionalen Zwischenraum: in der Welt, die sie gerade verlässt, ist sie nicht mehr zu Hause, in derjenigen, in der sie ankommen wird, ist sie es noch nicht.

Vor dem Zugfenster bewegt sich die Landschaft so schnell, dass man nur farbige Streifen erkennt (A2-2: Subjektive / schnelle Veränderung I). Die entsprechende Einstellung wird durch

---

<sup>100</sup> BFA XXIII, 14 [= Brecht 1993h [E: 1942], 14].

<sup>101</sup> Vgl. HDA (01:22:17-01:23:20).

<sup>102</sup> Vgl. Abb. 8, S. 53. A2 = sekundäre Analogie; A2-1 = erste sekundäre Analogie.

die FolgeEinstellung, in der Hélène aus dem Fenster schaut, als Subjektive gekennzeichnet. Hélène greift nach der Zigarettenschachtel in ihrer Jackentasche. Der Ozean ist weg. Hélène versucht, ihn durch einen neuen Stabilitätsfaktor zu ersetzen: das Alltagsritual des Rauchens (A2-3: Sicherheit). Da fällt das Foto von Gilles heraus, das sie von seiner Schwester geschenkt bekommen hat. Helene hebt das Foto auf und starrt auf das Bild. Es zeigt Gilles, als er noch ein Junge ist, hält also einen bereits vergangenen Zustand fest (A2-4: Hélène wird ein Bild von Gilles in Erinnerung behalten, das sich, wie das Foto von Gilles, nicht mehr verändern kann; letzteres würde die Wiederaufnahme des Kommunikationsprozesses mit Gilles voraussetzen). Um dem Zwang zur Erinnerung zu entgehen, und sicher auch aus Enttäuschung über Gilles Verhalten ihr gegenüber, zerreißt Hélène das Foto (A2-5: Zerstörung der Erinnerung / Enttäuschung über Gilles). Sie will nicht ein weiteres Mal durch eine Erinnerung daran gehindert werden, einen Neuanfang zu wagen (wie dies nach dem Tod ihres Mannes der Fall war). Sie steht auf, um das Foto aus dem Fenster zu werfen (A2-6: Beseitigung der Erinnerung / erhoffter Neubeginn). Sie schiebt das Fenster herunter.<sup>103</sup>

Sie zögert. Die Kamera springt von der Objektiven erneut in die Subjektive, und wir blicken mit Hélènes Augen nach draußen: die Geschwindigkeit des Zuges ‚zerlegt‘ die Landschaft in farbige Streifen. Es gibt nichts mehr, ‚woran das Auge sich festhalten könnte‘ (A2-7: Subjektive / schnelle Veränderung II).<sup>104</sup> Der Wechsel der Kameraperspektive in die Subjektive indiziert einen gedanklichen Vorgang: Hélène ahnt, dass sie, wenn sie sich von ihrer Erinnerung trennt, keinen Halt mehr besitzt, dass sie dann den Veränderungen, die auf sie zukommen werden, noch stärker unterworfen sein wird, als bereits jetzt absehbar ist (wie sie kurz vor der Abfahrt der Kellnerin Jacqueline (Dominique Lavanante) gesteht, kennt sie in Paris niemanden mehr).

Hélène sinkt, das Foto immer noch in der Hand, auf den Sitz zurück. Kamerablick auf Hélène (A2-8: Einsamkeit / Zukunftsangst / Rückverweis auf das Gespräch im Café).<sup>105</sup> Ein Kamerablick auf ihre Hand: die zerrissene Fotografie (A2-9: ambivalentes Verhältnis zur Erinnerung / Hassliebe in Bezug auf Gilles).<sup>106</sup> Die Kamera schwenkt zurück auf Hélène, die

---

<sup>103</sup> Vgl. Abb. 9, S. 53.

<sup>104</sup> Vgl. Abb. 10, S. 53.

<sup>105</sup> Vgl. HDA (01:20:32-01:21:45). Das Gespräch im Café etabliert einen Sicherheitsdiskurs: Hélène verneint die Frage Jacquelines, ob sie in Paris noch jemanden kenne (A2: unsichere Zukunft); doch am Ende des Dialogs weist sie darauf hin, dass ‚[z]um Glück [...] ja Sommer [sei]‘ (DF; OF: ‚Heureusement que c'est l'été !‘; A2: Sicherheit / zyklische Zeitvorstellung).

<sup>106</sup> Vgl. Abb. 11, S. 53.

regungslos vor sich hin starrt (A2-10: Handlungsunfähigkeit).<sup>107</sup> Am Ende folgt erneut ein Kamerablick aus dem Fenster: die Streifen der Landschaft (A2-11: Objektive / schnelle Veränderung III). Die Szene endet mit einer langen Überblendung in die Tanzszene.

Nicht alle der genannten elf sekundären Analogien *müssen* von den Rezipient/innen zwangsläufig gebildet werden: die Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. So kann es z.B. sein, dass der intratextuelle Rückbezug auf die Cafészene, der oben als Teil von A2-8 aufgeführt ist, nicht von allen Rezipient/innen vorgenommen wird; dies hängt davon ab, wie stark das Gespräch mit Jacqueline, dass der Zugszene unmittelbar vorausgeht, noch im Bewusstsein der einzelnen Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen präsent ist. Ähnliches gilt auch für die anderen sekundären Analogien: unterschiedliche Einschätzungen sind möglich.

Mit intersubjektiver Gewissheit feststellbar sind nur die primären Analogien, d.h. die Bewegung der Figur, die Verlagerung der Kameraperspektive etc. *Résumé* der Gesamtmenge der primären Analogien ist: Hélène blickt aus dem Zugfenster, greift in ihre Jackentasche, um Zigaretten herauszuholen, da fällt das Foto von Gilles aus der Tasche; sie betrachtet es einen Moment, zerreißt es dann und versucht, es aus dem Fenster werfen; sie schafft es nicht, setzt sich wieder, starrt erneut aus dem Fenster.

Diese elementaren Handlungsbeschreibungen lassen sich einer Diegese erster Stufe zuordnen. Letztere wird im Bewusstsein der Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen mit Hilfe *primärer Analogien* zwischen filmophanischen Strukturen und ikonographisch detailgetreu reproduzierten afilmischen und profilmischen Realitäten etabliert. Die ‚reine‘ (sensitive) Wahrnehmung der filmophanischen Daten wird also bereits auf dieser Stufe um kognitive Anteile ergänzt. Die Ereignisse, die in Folge dieses Prozesses auf einer ersten Diegeseebene verortet werden, scheinen in der ‚gemischten‘ (perzeptiven) Wahrnehmung unmittelbar als solche vorzuliegen: die Gegenstandskonstitutierung findet – wie in außerfilmischen Wahrnehmungsprozessen – quasi automatisiert statt.

In einem zweiten Schritt, der mit einem größeren Maß an Interpretationsleistung auf Seiten der Rezipient/innen verbunden ist, wird die Diegese erster Stufe mittels *sekundärer Analogien* um Hypothesen über emotionale, kognitive, motivationale Strukturen zu einer Diegese zweiter Stufe ergänzt. In letztere fließen kulturelle Wissensbestände, Erkenntnisse über intra- und intertextuelle Querbeziehungen, moralische Bewertungen etc. mit ein. Das auf der Diegese erster Stufe als Resultat des erwähnten ‚gemischten‘ (perzeptiven) Wahrnehmungsprozesses beobachtbare Figurenverhalten wird in Interaktion mit den genannten Einflussfaktoren um

---

<sup>107</sup> Vgl. Abb. 12. S. 53.

Bereiche erweitert, die sich als *figureninterne Realitäten* bezeichnen lassen: Hélène ist fest dazu entschlossen, einen radikalen Neuanfang zu wagen, daher nimmt sie den Zug nach Paris und deshalb zerreißt sie die Fotografie; doch als sie das Fenster 6ffnet und die Landschaft vorbeiziehen sieht, wird ihr bewusst, dass sie einer unbekanntem Zukunft entgegenführt. Die Erinnerung an Gilles ist zwiespältig (das Foto ist zerst6rt, aber es ist noch da): einerseits hat Gilles entschieden zum Scheitern der Beziehung mit Hélène beigetragen, andererseits verbindet die beiden Figuren mittlerweile eine gemeinsame Geschichte, die Hélène – zu anderen Bedingungen – vielleicht hätte fortsetzen k6nnen.

Genau davon träumt Gilles. In der ersten Einstellung der Anschlusszene, in welche die Landschaft vor dem Zugfenster 6berblendet wird, steht er vor einer riesigen S6dseetapete (A2-12: Traum von einer gemeinsamen Zukunft; wie die S6dseelandschaft, die nur als Tapete existiert, eine Utopie).<sup>108</sup> Die anderen Gäste der Einweihungsfeier tanzen, Gilles dagegen hält sich an seinem Bierglas fest (A2-13: Sicherheitsbed6rfnis in Folge einer Erwartungsenttäuschung: Hélène ist nicht erschienen, obwohl sie ihr Kommen angek6ndigt hatte / Alltagsritual, vgl. A.2.3: Hlnes Griff zur Zigarettenpackung).<sup>109</sup>

Die drei Einstellungen der Zugscene, in denen gezeigt wird, wie die Landschaft vor dem Fenster mit großer Geschwindigkeit vorbeirauscht (A2.2, A2.7, A2.11),<sup>110</sup> weisen eine *partielle Autonomisierung* auf: sie sind aus ihrer räumlichen Verankerung gel6st. Hélène sowie alle (Teil-)Objekte, die darauf hinweisen, dass die Szene in einem Zugabteil spielt, befinden sich außerhalb des Bildrahmens; und die einzelnen Farbstrukturen gewinnen aufgrund der hohen Geschwindigkeit des Zuges an Eigendynamik. Durch diese *leichte Verfremdung* – sie ist nur ‚leicht‘, da die Kontinuität der Handlung bestehen bleibt – wird ein allgemeiner Zusammenhang kommuniziert, der den aktuellen psychischen und sozialen Zustand der Figur wesentlich beschreibt: alles verändert sich, es gibt keine Stabilität.

Die vorletzte Einstellung der Zugscene, der letzte Kamerablick auf Hélène, ist ein *Still*: das Bild ist absolut statisch, d.h. die filmophanische und die diegetische Zeit (Erzählzeit und erzählte Zeit) laufen weiter, bleiben jedoch mit *demselben* Einzelbild unterlegt (A2.10)<sup>111</sup> Auch diese Einstellung ist ein Beispiel f6r eine *leichte Verfremdung* auf visueller Ebene, sie spiegelt, ohne dass der Fluss der Erzählung nachhaltig unterbrochen wird, die vor6bergehende Handlungsunfähigkeit der Hauptfigur. Letztere ist – wie das Foto, das sie in der Hand hält –

---

<sup>108</sup> Vgl. Abb. 13.

<sup>109</sup> Vgl. Abb. 14.

<sup>110</sup> Vgl. Abb. 10 (A2-7).

<sup>111</sup> Vgl. HDA (01:23:06/07), Abb. 12.

‚zerrissen‘ zwischen der Sehnsucht nach einem radikalen Neubeginn und ihrer Erinnerung an Gilles und die Ereignisse, die sie mit ihm erlebt hat.



Abb. 8: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:22:18)

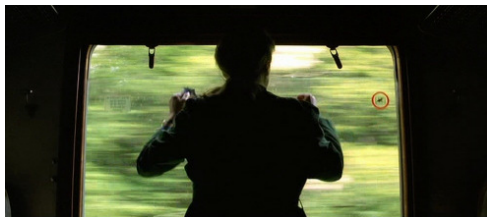


Abb. 9: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:22:51)

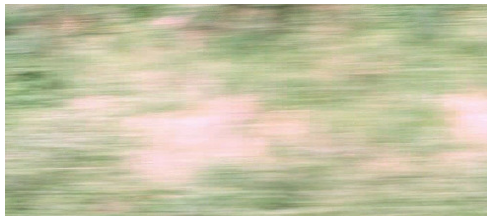


Abb. 10: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:22:57)

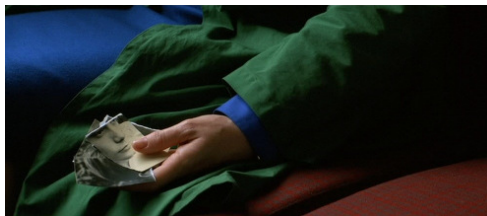


Abb. 11: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:23:05)



Abb. 12: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:23:03)



Abb. 13: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:23:19)



Abb. 14: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:23:23)

Auf der Tonebene ist die gesamte Zugszene hindurch nur das ‚ratternde‘ Geräusch der Räder des Zuges zu hören. Es ertönt in derart regelmäßigen Abständen, dass es eine Rhythmusstruktur ausbildet und auf diese Weise eine musikalische Funktion übernimmt. Nachdem Hélène das Zugfenster geöffnet hat, verstärkt sich das genannte Geräusch noch. Letzteres konstituiert in Kombination mit den farbigen Streifen der Landschaft, die – zweimal in der Subjektiven (A2-2 u. A2-7)<sup>112</sup> und am Ende in der Objektiven (A2.11) – den visuellen Eindruck dominieren, den philosophischen Topos der ‚fortwährenden Veränderung‘. Die Rezipient/innen sehen sich schnell verändernde Farbstreifen ohne visuelle Rahmung durch Teile des Zugabteils, und sie hören ein in regelmäßigen Abständen wiederkehrendes Geräusch, das dadurch, dass es die Filmmusik substituiert, zu einem gewissen Grad von der diegetischen Quelle seiner Erzeugung gelöst ist. Diese partielle Autonomisierung sowohl der visuellen als auch der akustischen Ebene stimuliert die Bildung sekundärer Analogien: die Zuschauer/innen betrachten die verschwommene Landschaft vor dem Fenster nicht um der Landschaft willen, und die (mit ersteren in Personalunion verbundenen) Zuhörer/innen interessieren sich in der Regel nicht für die spezifische Art des ‚Ratterns‘, das die Räder des Zuges produzieren. Die *Dynamik* von Bild und Geräusch drängt sich gegenüber den Objekten, die dieses Phänomen hervorrufen, in den Vordergrund – was faktisch einem Abstraktionsprozess gleichkommt.

Da die ersten beiden Landschaftseinstellungen jeweils als Subjektive erzählt werden, wird der Topos der ‚fortwährenden Veränderung‘ an die Figurenwahrnehmung gebunden. Die Objektive am Ende spiegelt die Tatsache, dass die Veränderungen im außenweltlichen Sinn *real*

<sup>112</sup> Vgl. Abb. 10 (A2-7).

sind: die Hauptfigur phantasiert nicht (was die Subjektiven auf die verschwommene Landschaft in einem anderen Kontext auch hätten suggerieren können). Hélène ist zu dem Zeitpunkt der narrativen Entwicklung, in der die diskutierte Situation stattfinden, auf existenzielle Weise von der Dynamik betroffen, mit der sie beim Blick aus dem Fenster bzw. beim Hören der von den Rädern erzeugten ‚Musik‘ konfrontiert wird. Die partielle Autonomie von Bild und Ton gegenüber ihren diegetischen Quellen trägt dazu bei, wie Brecht im Eingangszitat des vorliegenden Unterkapitels formuliert: „seelische[...] Vorgänge auszudrücken.“<sup>113</sup> Dies entlastet die Schauspieler/innen, die nicht dazu gezwungen sind, sich durch eine übertriebene mimische oder gestische Darstellung verständlich zu machen.<sup>114</sup>

Parallel zu der langen Überblendung, die auf visueller Ebene stattfindet, geht das ‚Rattern‘ des Zuges in die Walzermusik über, die auf dem Fest gespielt wird.<sup>115</sup> Bei dem verwendeten Walzer handelt es sich um eine 1888 entstandene Komposition von Johann Strauß Junior, sie trägt den Titel *Frühlingsstimmen* (Opus 410). Auf der Ebene der sekundären Analogien lässt sich, ausgehend von der Namensgebung des Walzers, erneut ein intratextueller Rückbezug zu dem Gespräch im Bahnhofscafé herstellen, in dem Hélène kurz vor ihrer Abreise gegenüber Jacqueline konstatiert, dass „[ja] [z]um Glück [...] Sommer [sei].“<sup>116</sup> Sowohl *der* Frühling als auch *der* Sommer kehren in ähnlichen Zeitabständen in immer derselben Reihenfolge wieder, und dennoch sind jeder Frühling und Sommer anders. Dem erstgenannten Zusammenhang liegt eine *geschlossene*, dem letztgenannten eine *offene* Zeitvorstellung zugrunde.<sup>117</sup>

Beide Zeitvorstellungen werden auf formaler Ebene sowohl in der Musik als auch in der des Tanzes gespiegelt. Die zyklische Struktur der Musik, die sich im regelmäßigen Wechsel der Betonungen und in der Wiederkehr bestimmter Motive in der Melodie ausdrückt, sowie die geschlossene Armhaltung, die kreisförmigen, immer auf ähnliche Art reproduzierten Schrittmuster der Tanzenden konnotieren die Wiederholung bzw. Beibehaltung des ‚ewig Gleichen‘ – vergleichbar den *finalen* Erzählmustern mythischer Geschichten.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Vgl. BFA XXIII, 14 [= Brecht 1993h [E: 1942], 14], hier 49.

<sup>114</sup> Die letzte Einstellung auf Hélène ist ein *Still*, dort entfällt die Schauspielaktivität vollständig. Vgl. HDA (01:23:06/07), Abb. 12.

<sup>115</sup> Die Überblendung dauert sowohl auf visueller als auch akustischer Ebene 12 Sekunden, allerdings ist sie auf letzterer um eine Sekunde nach vorn verschoben: die Walzermusik beginnt bereits auf dem *Still* von Hélène (A2-10), während die visuelle Überlagerung erst in der letzten Einstellung der Zugszene beginnt, in der noch einmal die Landschaft vor dem Fenster zu sehen ist (A2-11), vgl. HDA (01:23:07-20).

<sup>116</sup> Vgl. Anm. 105, S. 50.

<sup>117</sup> Vgl. Deppert 1994, 23f.; Schröder 2000, 77-84.

<sup>118</sup> Vgl. Hübner 1985, Martinez 1997, Martinez/Scheffel 2009.

Wechselt man die Beobachtungsperspektive, so wird in der visuellen wie akustischen Form des Walzers ein zweites allgemeines Prinzip erkennbar: eine ständige Veränderung, deren Verlauf sich nicht bzw. nur annäherungsweise im Voraus bestimmt lässt. Dies gilt z.B. für die einzelnen Tonhöhen der Musik, aber auch für die Makrostruktur der Bewegung der Tanzenden durch den Raum: niemand kann mit Sicherheit voraussagen, welchen Weg ein tanzendes Paar zurücklegen wird. Sowohl der Walzer im Allgemeinen als auch das von Téchiné im Speziellen ausgewählte Walzermotiv stehen für beides: Konstanz *und* Variabilität – und damit für einen der grundlegenden Widersprüche, durch den das Verhalten der Figuren seiner Filme geprägt ist. Das *Frühlingsstimmen*-Motiv wird von Téchiné nicht nur in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981) eingesetzt, sondern auch in *LE LIEU DU CRIME* (1986) und *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994). In allen drei Filmen wird es in dramaturgisch zugespitzten Situationen verwendet, kurz vor größeren Wendepunkten in der Figurenentwicklung.

In einer der letzten Szenen von *HÔTEL DES AMÉRIQUES* gesteht Gilles seinem Freund Bernard, dass er dauerhaft mit Hélène zusammenleben möchte.<sup>119</sup> Doch dieser Wunsch kommt zu spät: am selben Tag reist Hélène ab – was Gilles erst am Abend auf der Einweihungsfeier im inzwischen renovierten Hotel erfährt. Gilles träumt von Konstanz, aber die Realität verändert sich durch seine eigene Einflussnahme: dass er Hélène am Vorabend ‚versetzt‘ hatte und sie die ganze Nacht auf ihn warten musste, gab den Ausschlag für ihre Entscheidung, Biarritz zu verlassen. Der Walzer wird zu einem Zeitpunkt eingesetzt, in dem Gilles' Nervosität steigt: während die anderen Paare auf der Einweihungsfeier bereits tanzen, wartet er noch auf seine Partnerin. Wenig später folgt der Wendepunkt: Rudel (François Perrot) teilt Gilles mit, dass Hélène nach Paris zurückgekehrt ist (und keine Adresse hinterlassen hat).

Auch in *LE LIEU DU CRIME* spiegelt das genannte Walzermotiv in dem Kontext, in dem es verwendet wird, die Sehnsucht der Figuren nach Konstanz sowie die dazu in Opposition stehenden realen Veränderungen.<sup>120</sup> Auf der Kommunionfeier von Thomas (Nicolas Giraudi) bringt dessen Großmutter (Danielle Darrieux) den Wunsch zum Ausdruck, dass alles immer so bleiben möge, wie es einmal war, insbesondere: dass sich alle Familienmitglieder immer mit der Liebe begegnen, die sie einmal füreinander empfunden hätten. Die Wahrheit sieht anders aus: alle verfolgen konträre Interessen, wodurch eine – durch den guten Willen der Oma nicht aufzuhaltende – Dynamik entsteht. So verliebt sich z.B. Lili (Catherine Deneuve), Thomas' Mutter, in Martin (Wadeck Stanczak), einen flüchtigen Strafgefangenen, der zu Beginn des

---

<sup>119</sup> Vgl. HDA (01:18:43-01:20:32).

<sup>120</sup> Vgl. LDC (00:48:06-00:50:06).



Films aus Notwehr (um das Leben von Thomas zu retten) seinen Komplizen ermordet hat. Während die Großmutter redet, ertönt das Walzermotiv (sie hatte die Musik aufgelegt, um eine fröhlichere Stimmung zu erzeugen). Kurze Zeit später eskaliert die Situation: Lili beobachtet zufällig, wie Martin die Leiche seines Komplizen begräbt.

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* taucht das *Frühlingsstimmen*-Motiv bereits in einer der ersten Szenen des Films auf: in der Tanzszenen auf der Hochzeit von Serges Bruder Pierre (Éric Kreikenmayer).<sup>121</sup> Dieser bittet Madame Alvarez (Michèle Moretti), die Mutter von Maïté (Élodie Bouchez), ihm bei der Desertion zu helfen. Pierre sehnt sich nach Stabilität: er möchte bei seiner Familie bleiben und seiner Tätigkeit als Landwirt nachgehen, statt erneut in die Wirren des Algerienkrieges geschickt zu werden. Madame Alvarez lehnt ab, und die von Pierre befürchtete Veränderung lässt nicht lange auf sich warten: kurze Zeit nach der Hochzeit wird sein Leichnam aus Algerien zurücktransportiert.

Die partielle Autonomisierung, die in der Zugszene in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* hinsichtlich der visuellen Eigenschaften der (dreifach wiederholten) Landschaftseinstellung sowie der ‚Musik‘, die durch die ‚ratternden‘ Räder produziert wurde, zu beobachten war, lässt sich auch in Bezug auf das genannte Walzermotiv feststellen. Einerseits sind die *Frühlingsstimmen* in den einzelnen Filmen durch die Handlung motiviert: sie verfügen über eine diegetische Quelle. Andererseits etabliert das Motiv eine in sich geschlossene Struktur, die nicht speziell auf die „Gefühlskurve“<sup>122</sup> der Hauptfiguren abgestimmt ist. Dies erzeugt eine – je nach Rezipient/in unterschiedlich stark wahrgenommene – Art der Spannung zwischen der dargestellten Situation und der sich bis zu einem gewissen Grad unabhängig davon entwickelnden Musik. Die formale Strukturiertheit letzterer tritt in den Vordergrund, da das auf visueller Ebene gezeigte Figurenverhalten nicht einfach mit akustischen Mitteln ‚verdoppelt‘ wird. Auf diese Weise kommt der Musik eine erzählerische Funktion zu, die nicht im gängigen – sich auf die Diegese erster Stufe beziehenden – Sinn mimetisch ist, die aber dennoch auf einer abstrakteren Ebene die psychische und soziale Lage der Hauptfiguren präzise charakterisiert: deren Zerrissenheit zwischen den teils geliebten, teils verhassten Sicherheiten der Vergangenheit und den befürchteten Risiken und erhofften Chancen einer unbekanntes Zukunft.

---

<sup>121</sup> Vgl. LRS (00:03:50-00:09:01), sowie die Abb. 91 u. 92, S. 166.

<sup>122</sup> BFA XXIII, 14 [= Brecht 1993h [E: 1942], 14], vgl. das Zitat auf S. 49.

## KAPITEL III

### Exkurs: Film und Dekonstruktion

Um eine der Hauptthesen, die in Kapitel IV anhand einer großen Zahl von Einzelanalysen entwickelt werden soll, vorwegzunehmen: Die Filme *Téchinés* sind in ihrem Verhältnis zum Mainstreamfilm, in welchem – in der Regel – die romantische Liebe gefeiert wird, vergleichbar mit dem, was Derridas Dekonstruktion im Hinblick auf die tradierte Art des Philosophierens ist. Diese Ähnlichkeit betrifft weniger formale Strukturen der Filme *Téchinés* (dort sind die Spuren des Brechtschen Einflusses zu finden) als ihr zentrales inhaltliches Motiv: in ihnen werden metaphysisch begründete Liebesvorstellungen *dekonstruiert*.

Was bedeutet der Begriff *Dekonstruktion*? Ist es legitim, ihn aus einem philosophischen Kontext in einen kinematographischen zu übertragen? Und wie lässt sich im Speziellen begründen, dass gerade die Filme *Téchinés* eine derartige Übertragung nahelegen?

Dieser Exkurs dient einer Annäherung an diese Fragen. Während die Behauptung, dass die Filme *Téchinés* durch die Dramatik Bertolt Brechts beeinflusst sind, durch entsprechende Interviewäußerungen *Téchinés* Unterstützung erfährt, findet sich keine Quelle, mit der eine (intensive) Derrida-Lektüre *Téchinés* nachweisbar wäre. Die Argumentation, die hier verfolgt werden soll, hat daher nicht zum Ziel, einen direkten Einfluss von Derrida auf *Téchiné* zu rekonstruieren. Der Schwerpunkt des vorliegenden Kapitels liegt auf einer Analyse des Dekonstruktionsbegriffs und dem Problem seiner intertextuellen Übertragbarkeit.

Der genannte Begriff wurde, wenn man sich auf die Art seines bekanntesten Gebrauchs bezieht, durch den französischen Philosophen Jacques Derrida (1930-2004) geprägt. Dieser definiert ‚Dekonstruktion‘ als eine Form der Kritik, die man insofern, als dass sie nicht unabhängig vom jeweils kritisierten Gegenstand reproduzierbar sei, nicht als ‚wissenschaftliche Methode‘ (im tradierten, an den meisten Universitäten und außeruniversitären Forschungseinrichtungen üblichen Sinn) bezeichnen könne:

Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren oder Techniken eröffnen, aber im Grunde genommen ist sie keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge des Gegenstandes in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll. Die Dekonstruktion hingegen befasst sich mit Texten, mit besonderen Situationen, mit der Gesamtheit der Philosophiegeschichte, innerhalb derer sich der Begriff der Methode konstituiert hat. Wenn die Dekonstruktion also die

Geschichte der Metaphysik oder die des Methodenbegriffs befragt, dann kann sie nicht einfach selbst eine Methode darstellen.<sup>123</sup>

Der Einfluss der Texte Heideggers auf diese ‚Erfindung‘ Derridas wird in der philosophischen Forschung ausgiebig diskutiert. Dabei ist umstritten, inwiefern Heideggers Methode der ‚Destruktion‘ der okzidentalen Metaphysik nicht ihrerseits eine neue, ‚anti-humanistische‘ Metaphysik zum Ziel hatte.<sup>124</sup> Diesem Vorwurf versucht Derrida im Hinblick auf den Begriff der ‚Dekonstruktion‘ dadurch zu entgehen, dass er letztere explizit *nicht* als Methode begreift, sondern als eine Art der nicht systematisierbaren Kritik: als eine nicht institutionalisierbare Art des Fragens, die sich gegen Verallgemeinerungen richtet, welche die *Einzigartigkeit* von Menschen, Dingen und Ereignissen aus den Augen verlieren.

Verallgemeinerungen stützen sich in der Regel auf die Extraktion und anschließende Extrapolation einer oder mehrerer spezifischer Merkmale aus einem komplexen Einzelphänomen. Anhand dieser Merkmale werden Klassifikationen vorgenommen. Diese Klassifikationen, die durch die Zuordnung von etwas Einzelnem zu etwas Allgemeinem entstehen, bestimmen das etablierte wissenschaftliche Denken, da sie eine notwendige Voraussetzung dafür sind, Einzelphänomene *erklären* zu können. Eine Wissenschaft, die nicht dazu in der Lage ist, aus der Beobachtung der sinnlich wahrnehmbaren Realität (worunter auch schriftsprachliche und kinematographische Texte oder historische Quellen fallen) allgemeine Gesetzmäßigkeiten herzuleiten, mit deren Hilfe Zusammenhänge interpretiert oder Voraussagen gemacht werden können, besitzt in einem Wissenschaftsbetrieb, der auf die Produktion *verwertbarer* Ergebnisse ausgerichtet ist, wenig Überlebenschance. Ein Forschungsantrag, in dem keine Methode angegeben ist, mit der man zu verallgemeinerbaren Ergebnissen kommt, besitzt kaum Aussicht auf finanzielle Förderung – es sei denn, man macht aus einem derartigen Vorgehen eine *Meta-Methode*. Dies ist jedoch nicht im Sinne Derridas: wenn man eine wissenschaftliche Untersuchung mit der Aussage einleitet, dass eben diese Untersuchung auf die *Methode* der Dekonstruktion à la Derrida zurückgreift, dann bewegt man sich bereits außerhalb der Art von Kritik, die Derrida unter ‚Dekonstruktion‘ versteht.

Derrida verteidigte das *Einzelne* gegen die Wissenschaft. Es ist folglich nicht klar, ob man Derrida überhaupt als einen Philosophen bezeichnen kann. Wenn man davon ausgeht, dass Philosophie eine Wissenschaft ist, die zu allgemeinen, zeitlich invarianten und intersubjektiv

---

<sup>123</sup> Derrida in: Roetzer 1987, 11.

<sup>124</sup> Vgl. z.B. Rockmore 1994.

gültigen Aussagen gelangen muss, dann war die Tätigkeit Derridas keine philosophische.<sup>125</sup> Wenn man dagegen der Auffassung ist, dass es die Aufgabe der Philosophie ist, *Wahrheiten* herauszufinden – steht Derrida dann nicht in einer philosophischen Tradition? Nein, wenn man den philosophischen Wahrheitsanspruch an eine bestimmte Methode bindet, z.B. an die sokratische Empfehlung, sich an der Aufforderung Diotimas zu orientieren, das Allgemeinste des Allgemeinen zu suchen: das absolut Schöne, Wahre und Gute, das so allgemein ist, dass es über keine sprachlich repräsentierbaren Bestimmungen mehr verfügt.<sup>126</sup> Derrida schlägt den genau entgegengesetzten Weg ein.

Wenn es in der Philosophie jedoch ‚nur‘ darum geht, *Wahrheiten* herauszufinden, egal, auf welche Weise, dann lässt sich Derrida durchaus als Philosoph bezeichnen. Derrida zufolge verfügt allerdings auch der Wahrheitsbegriff selbst nicht über das Privileg, sich der Dekonstruktion entziehen zu können.<sup>127</sup>

Platon lässt im *Symposion* Sokrates und Diotima den allgemeinen Pol der Dialektik von Einzelem und Allgemeinem als *absolute* Wahrheit verteidigen. Kulturhistorisch betrachtet, war diese Idee von Erfolg gekrönt, sogar von derart überwältigendem Erfolg, dass man die von Sokrates und Diotima propagierte geistige Form der Liebe heute als ‚platonische‘ bezeichnet. Die im Verlauf einer langen Rezeptionsgeschichte der platonischen Texte – insbesondere im Neoplatonismus, in der christlichen Patristik und der italienischen Renaissance – immer wieder zu beobachtende Auflösung der platonischen Dialektik stellt dadurch, dass der platonische und der sokratische Standpunkt gleichgesetzt werden, eine unzulässige Verallgemeinerung der Perspektive dar, die Platon Sokrates und Diotima zuschreibt.

Innerhalb der genannten Perspektive wird die *Verallgemeinerung als methodisches Verfahren* etabliert. Es ist nicht die Schönheit eines einzelnen Körpers, die Diotima zufolge zum Handlungsziel gemacht werden sollte, sondern dasjenige, was das Schöne an diesem einzelnen Körper mit dem Schönen an allen schönen Körpern, mit der Schönheit der Seele, mit derjenigen der guten Sitten und schließlich derjenigen der Wissenschaften verbindet.<sup>128</sup> Das Schöne, das zunächst untrennbar mit einem einzelnen Körper verbunden ist, wird *entkontextualisiert*, und genau dies ermöglicht eine Übertragung des ursprünglich körperlich Schönen auf andere, zunehmend abstraktere Kontexte. Dieser Verallgemeinerungsprozess wird im Idealfall – von dem Diotima zufolge nicht klar ist, ob er realisierbar ist – so lange fortgesetzt, bis kein Kontext

---

<sup>125</sup> Vgl. ebd., 12.

<sup>126</sup> Vgl. SYM, 149-153 (210e-212c).

<sup>127</sup> Vgl. Derrida, ebd., 11.

<sup>128</sup> Vgl. SYM, 147-149 (209e-210e).

mehr da ist, auf den sich das Schöne beziehen lässt. Hat die Vorstellung des Schönen die höchste Allgemeinheitsstufe erreicht, so ist sie *absolut kontextlos* und daher sprachlich nicht mehr beschreibbar, zumindest nicht durch Begriffe, d.h. durch Wörter, die dadurch, dass sie auf bestimmte Vorstellungsinhalte verweisen, an Kontextualisierungen gebunden sind.<sup>129</sup>

Die Rede des Alkibiades, die im Gegensatz zur Diotima-Rede dem Wert des einzelnen Menschen, des einzelnen Körpers, des einzelnen Begehrens Ausdruck verleiht, wurde in Folge der Suche nach dem absolut Schönen über viele Jahrhunderte hinweg ignoriert, da es sich um die Verteidigung des *Einzelnen* handelte.<sup>130</sup> In der Rehabilitierung der Bedeutung der Alkibiadesrede in Platons *Symposion* treffen sich die Bemühungen Derridas und Lacans.<sup>131</sup> Ersterer setzt sich für das Recht des Einzelnen, Nicht-Verallgemeinerbaren ein, letzterer für das verdrängte sexuelle Begehren, das sich ebenfalls auf etwas Singuläres richtet: das Empfinden von Lust an einem spezifischen Ort zu einem spezifischen Zeitpunkt.

Derridas Kritik an der Abtrennung eines einzelnen semantischen Merkmals aus einem spezifischen Kontext und seine dadurch mögliche sprachliche Verallgemeinerung wird in einem Interview deutlich, das in dem Dokumentarfilm DERRIDA (USA 2002, Dick / Ziering Kofman) enthalten ist. Derrida (JD) wird zu Beginn dieses Interviews von der Filmemacherin Amy Ziering Kofman (AZK) unvermittelt dazu aufgefordert, sich über die Liebe zu äußern. Er hatte mit dieser Frage nicht gerechnet, so dass er zu einer spontanen Reaktion gezwungen ist. In seiner Antwort spielt er auf die Problematik der Verallgemeinerung an, die mit der sokratischen (bzw. der von Platon Sokrates und Diotima zugeschriebenen) Liebeskonzeption verbunden ist:

- AZK:** Just whatever you want to say, qu'est-ce que vous désirez dire de l'amour ?  
**JD:** De l'art ?  
**AZK:** L'amour.  
**JD:** L'amour ou la mort ?  
**AZK:** L'amour. Pas la mort, on a suffisamment entendu parler de la mort.  
**JD:** L'amour ?  
**AZK:** L'amour.  
**JD:** J'ai rien à dire de l'amour. Rien ! Au moins, vous me posez une question. Je veux pas traiter la question de l'amour. Il faut que vous posiez une question. Je suis pas capable d'improviser des généralités sur l'amour, comme ça. Je suis pas capable. Peut-être c'est ça que vous voulez, que je dise devant votre public, que je n'ai rien à dire sur l'amour en général.  
**AZK:** Okay, pouvez vous expliquer pourquoi c'est un sujet qui concerne les philosophes depuis des siècles ? C'est un important sujet philosophique, n'est-ce pas ?

---

<sup>129</sup> Vgl. SYM, 149-153 (210e-212c).

<sup>130</sup> Vgl. SYM, 167-173 [217b-219e].

<sup>131</sup> Vgl. Lacan 2001a [E: 1960/61, ED: 1991, dt. 2008].

- JD:** Il faut pas me demander ça, pourquoi les philosophes ont parlé de l'amour. Ça a commencé comme ça, la philosophie. Non, non. C'est pas possible ça. J'ai la tête vide ; sur l'amour en général, j'ai la tête vide ! Ou sur la raison pour laquelle la philosophie parle beaucoup d'amour, ou bien j'ai la tête vide ou bien il me reviennent des clichés.
- AZK:** C'était un sujet auquel Platon s'est beaucoup intéressé, peut-être pouvez vous en parler ?
- JD:** [...] une première question qu'on pourrait poser – mais là, je dévie un peu –, c'est la question de la différence entre qui et quoi : who and what. Est-ce que l'amour est l'amour de quelqu'un, ou l'amour de quelque chose ? Alors, supposons que j'aime quelqu'un, est-ce que j'aime quelqu'un pour la singularité absolue de ce que quelqu'un est – j'aime toi parce que tu es toi –, ou bien est-ce que j'aime tes qualités : ta beauté, ton intelligence... Est-ce qu'on aime quelqu'un ou est-ce qu'on aime quelque chose en quelqu'un ? La différence entre qui et quoi au cœur de l'amour partage le cœur. On dit souvent, l'amour est un mouvement du cœur. Est-ce que le mouvement de mon cœur aime quelqu'un, c'est-à-dire une singularité absolue, ou il aime la façon dont ce quelqu'un est ? On dit souvent que l'amour commence par un mouvement de séduction, on est attiré parce que l'autre est ceci ou cela. Et inversement, l'amour est déçu et il meurt quand on envisage à dire : au fond, cette personne ne méritait pas cet amour, en tout cas n'était pas aussi, alors ceci, cela, cela, cela que je croyait. A ce moment là, la mort de l'amour, fait apparaître qu'on aimait l'autre non pas parce qu'il était l'autre, mais parce qu'il était ainsi ou ainsi ou ainsi. Donc, on aimait quelque chose plutôt que quelqu'un. Ce qui veut dire que l'histoire de l'amour est en quelque sorte au cœur de l'amour divisée entre le qui et le quoi. Alors la question de 'l'être' – revenons à la philosophie –, parce que la première question philosophique c'était: « Qu'est-ce que c'est, 'l'être' ? τι ἐστί ? »<sup>132</sup> La φιλοσοφία commence par la question au sujet de l'essence de la vie. Au-delà, la question de l'être, se divise ici déjà entre qui et quoi. Est-ce que 'être' c'est quelqu'un ou quelque chose ? J'en parle d'une façon peu abstraite, mais je crois que quiconque vient à aimer, commencer à aimer, finir d'aimer, est pris dans ce dilemme entre qui est quoi. On voudrait être fidèle à quelqu'un – singulièrement, irremplacablement –, et on se perçoit que ce quelqu'un n'est pas ce que... n'a pas les qualités, les propriétés, la définition, l'image que je croyait aimées, et donc... la fidélité se trouve... menacée par une différence entre qui et quoi.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Vgl. unter dem Stichwort ‚katêgoria, katêgorein‘ im *Wörterbuch der antiken Philosophie* (Horn/Rapp 2008, 234): „[...] 1. Platon weist darauf hin, dass die Frage, was eine Sache sei (→ *ti esti*), von der Frage, wie sie beschaffen sei (→ *poion*), unterschieden werden müsse (Prot. 361a, Men. 71b). Um eine Sache als sie selbst (→ *auto*) in ihrer eigenen Bestimmtheit (→ *kath'hauto*), d.h. als Idee (→ *eidōs*), ansprechen zu können, gelte es nicht nur, von wechselnden Beschaffenheiten, sondern auch von stabilen Eigenschaften abzusehen, wenn sie einer Sache nur durch ihren Bezug zu einer anderen zukämen (→ *pros ti*, Symp, 211a). [Abs. , Anm. M.] 2. Aristoteles arbeitet eine Liste von zehn Kategorien aus, die an ihrer ersten Stelle variiert und häufig nur in abgekürzter Form angeführt wird: *ti esti* (was etwas ist, Essenz) / → *tode ti* (dieses etwas, Substanz) bzw. → *ousia* (mit der doppelten Bedeutung von Essenz und Substanz), → *poson* (wie groß, Quantität), *poion* (wie beschaffen, Qualität), *pros ti* (in Bezug auf etwas, Relation), → *pou* (wo), → *pote* (wann), → *keisthai* (liegen), → *echein* (haben), → *poiein* (wirken), → *paschein* (leiden). In der *Topik* ergibt sich die Unterscheidung daraus, dass bei der Angabe des → *ti esti* verschiedenes bezeichnet (→ *sêmeinein*) sein könne. Beziehe man sich z.B. auf einen Menschen, so werde durch das *ti esti* die *ousia* bezeichnet, beziehe man sich auf eine weiße Farbe, dagegen nur das *poion* (I 9) [...]“

<sup>133</sup> DERRIDA (00:37:07-00:41:29). Der zitierte Interviewausschnitt findet sich unter dem Titel „Jacques Derrida on Love and Being“ bei You Tube, vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=dj1BuNmjhAY> (Stand: 11.08.2010). Die deutschen Untertitel unter dem entsprechenden Ausschnitt in der von *absolut MEDIEN* vertriebenen DVD lauten wie folgt: „**AZK:** Was fällt Ihnen zum Thema Liebe ein? **JD:** Zu welchem Thema? Liebe oder Tod? **AZK:** Liebe. Über den Tod haben wir genug gehört. **JD:** Liebe? **AZK:** Liebe. **JD:** Dazu kann ich nichts sagen. Stellen Sie mir wenigstens eine Frage. Ich kann nicht einfach so über das Thema Liebe reden. Es wäre mir lieber, Sie würden eine Frage stellen. Ich kann unmöglich Allgemeinplätze über die Liebe abgeben. Unmöglich! Oder wollten Sie, dass ich öffentlich zugebe, dass

Die Differenzierung ‚Liebe zu jemandem‘ vs. ‚Liebe zu etwas‘, über die Derrida in diesem Interview laut nachdenkt, entspricht derjenigen, die Diotima in Platons *Symposion* vornimmt, um das Schöne, das mit einer bestimmten Person („qui“) verbunden ist, als eine spezifische Eigenschaft („quoi“) von dieser Person zu trennen. Laut Diotima ist das abgetrennte Schöne nicht nur eine sprachliche Attribuierung für eine bestimmte Eigenschaft einer Person (wie in nominalistischen Auffassungen, in denen ein allgemeiner Begriff als eine *Bezeichnung* für eine klassenbildende Eigenschaft betrachtet wird, welche sich an mehreren Personen oder Objekten beobachten lässt). Diotima verleiht dem abgetrennten Schönen einen Autonomiestatus. Dass etwas Einzelnes als schön empfunden wird, liegt gemäß ihrer Argumentation daran, dass eine Person oder ein Objekt an der real existierenden Idee des absolut Schönen teilhat. Da die genannte Person bzw. das genannte Objekt das Schöne nur in Kombination mit anderen Eigenschaften aufweist, ist die Schönheit in diesem Fall nicht mehr absolut.

Das in Platons *Symposion* erläuterte Stufenmodell der Erkenntnis beschreibt einen Prozess der zunehmenden Verallgemeinerung, der nach Ansicht Diotimas gleichbedeutend ist mit einem wachsenden Grad an Realität: die Idee des absolut Schönen, Wahren und Guten ist in der von

---

ich über die Liebe im Allgemeinen nichts zu sagen habe? **AZK:** Könnten Sie uns dann erklären, warum dieses Thema die Philosophie seit Jahrhunderten beschäftigt? Die Liebe ist doch ein wichtiges philosophisches Thema. **JD:** Das dürfen Sie mich wirklich nicht fragen. Warum haben Philosophen sich damit beschäftigt? So hat die Philosophie im Grunde angefangen... Nein, nein... Ich kann das nicht... Mein Kopf ist da vollkommen leer. Auch bei der Frage, warum Philosophen viel von der Liebe sprechen, ist mein Kopf leer oder voller Klischees. **AZK:** Plato interessierte sich sehr dafür. Können Sie dazu etwas sagen? **JD:** Ich weiche etwas vom Thema ab und stelle zunächst eine Frage: Was ist der Unterschied zwischen dem ‚Wer‘ und dem ‚Was‘? Handelt es sich bei der Liebe um die Liebe zu einer Person? Oder handelt es sich um die Liebe zu etwas? Nehmen wir einmal an, ich liebe eine Person. Liebe ich diese Person für ihre absolute Einzigartigkeit? „Ich liebe dich, weil du Du bist.“ Oder ich liebe ihre Eigenschaften: Schönheit, Intelligenz... Liebt man eine Person oder etwas an einer Person? Der Unterschied zwischen dem ‚Wer‘ und dem ‚Was‘ trifft mitten ins Herz und teilt es. Man sagt, die Liebe sei eine Herzensregung. Regt sich das Herz, weil ich eine Person liebe in ihrer absoluten Einzigartigkeit, oder liebe ich die Art, wie diese Person sich gibt? Man sagt, Liebe beginnt mit Verführung. Man fühlt sich angezogen, weil die andere Person so oder so ist. Umgekehrt wird die Liebe enttäuscht, oder sie stirbt, wenn man sich eingestehen muss, dass diese Person unsere Liebe nicht verdient. Auf jeden Fall war diese Person nicht so, so oder so. Wenn die Liebe stirbt, wird also deutlich: Man hat die Person nicht um ihrer selbst willen geliebt, sondern weil sie so, so oder so war. Man hat also etwas geliebt, nicht eine Person. Im Hinblick auf die Liebe heißt das so viel wie: Die Liebe spaltet sich in das ‚Wer‘ und das ‚Was‘. Die Frage des Seins, um zur Philosophie zurückzukommen, die erste Frage der Philosophie lautete: „Was ist das Sein?“ [„τι ἐστί ?“ in der Untertitelung ausgelassen; Anm. M.] Die Philosophie beginnt mit dem Dasein. Und diese Frage teilt sich auch hier in das ‚Wer‘ und das ‚Was‘. Ist das Sein jemand oder etwas. Das ist jetzt etwas abstrakt, aber ich glaube, dass alle, die lieben, die anfangen zu lieben oder aufhören zu lieben, sich in diesem Dilemma befinden. Man möchte der Person treu sein, in ihrer Einzigartigkeit. Aber man merkt: Diese Person ist nicht diejenige, welche... Ihre Eigenschaften und ihr Bild entsprechen nicht dem, was man zu lieben glaubte. Das heißt... Die Treue wird... bedroht von diesem Unterschied zwischen dem ‚Wer‘ und dem ‚Was‘.“

Diotima vertretenen Perspektive im eigentlichen Sinn real, während allem anderen, das mit vergänglichen Eigenschaften vermischt ist, ein geringerer Realitätsgrad zukommt.

Diese Realitätsvorstellung ist auch in Kants Vorstellung des „moralische[n] Gesetz[es]“<sup>134</sup> wirksam (wohingegen sich der Realitätsbegriff, der in seiner Erkenntnistheorie entwickelt wird, zumindest partiell auch auf Vorgänge der Sinneswahrnehmung stützt). Das Prinzip der zunehmenden Verallgemeinerung, das dem platonische Stufenmodell der Erkenntnis zugrunde liegt, wird von Kant in die Moralphilosophie transferiert: es findet dort ein Pendant im Autonomieprinzip der Vernunft. Die Vernunft muss sich nach Kant in moralischer Hinsicht – aus Gründen ihrer Selbsterhaltung – von der Kausalität der Erscheinungswelt befreien, sonst wäre sie sklavisch den Gesetzen der Wahrnehmungsrealität unterworfen. In diesem Fall wären Menschen durch naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten gesteuerte *Maschinen* (wobei die formale Gestalt dieser Gesetzmäßigkeiten zwar durch die Verstandeskategorien und die reinen Formen der Anschauung, Raum und Zeit, mitbestimmt wäre, doch die konkreten Inhalte kämen aus der Sinneswahrnehmung).

Das Autonomieprinzip der Vernunft formuliert Kant auf derart *allgemeine* Weise, dass es von *allen* Menschen situationsunabhängig verwendet werden kann.<sup>135</sup> Die Kausalität der Erscheinungswelt bezieht sich auf die *einzelnen* Körper, auf den sinnlich wahrnehmbaren Teil einer Person (dieser unterliegt, *weil* er sinnlich wahrnehmbar ist, der Kausalität). Eine das allgemeine Kausalgesetz spezifizierende Regel der Erscheinungswelt besagt erfahrungsgemäß, dass Menschen alles anstreben, was mit Lust verbunden ist, und alles meiden, was mit Unlust verbunden ist. Also darf das Lustprinzip Kant zufolge in moralischen Fragen nicht zum Orientierungsmaßstab werden: es würde uns zum Sklaven der Kausalität der Erscheinungswelt machen. Da die genannte Kausalität im Hinblick auf einzelne Gegenstände und auch auf einzelne menschliche Körper wirksam ist, muss die Bestimmung des Autonomieprinzips der Vernunft in der Kantischen Logik auf das Gegenteil beziehen: auf etwas *Allgemeines*, das von den einzelnen Körpern gelöst ist. Indem Kant das Prinzip der Verallgemeinerung und dasjenige der Autonomie von der Kausalität der Erscheinungswelt zu einem „moralische[n] Gesetz“ synthetisiert, schließt er im Bereich der Ethik (nicht der Erkenntnistheorie) an das Stufenmodell an, das Platon im *Symposion* Sokrates bzw. Diotima entwickeln lässt.

---

<sup>134</sup> Vgl. KANT IV, 144 [= Kant 1998 [1788], 144 = A 58f.], hier 302; sowie KANT IV, 300 [= Kant 1988 [1788], 300 = A 289f.]; hier zit. in Anm. 254, S. 129.

<sup>135</sup> Vgl. ebd.



Kants berühmter kategorischer Imperativ stellt eine der *Methoden* dar, um die angestrebte Autonomie von der Kausalität der Erscheinungswelt zu erreichen. Sie besteht in der größtmöglichen *Verallgemeinerung* einer speziellen Handlungsregel, um zu prüfen, ob diese sich nach der Durchführung dieses Vorgangs nicht selbst widerspricht:

Handle so, dass die *Maxime* deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.<sup>136</sup>

Es ist die sokratische Suche nach dem ‚Allgemeinstmöglichen überhaupt‘ (‚sokratisch‘ in Bezug auf das platonische Sokratesbild), welche in der Kantischen Moralphilosophie als Motor der ‚regulativen Idee‘ der Autonomie der Vernunft aufgefasst werden kann. Dies gilt, wie gesagt, nicht im Bereich der Erkenntnistheorie, in der Kant die realitätserzeugende Fähigkeit einzelner Sinneseindrücke gegenüber rationalistischen Theorien verteidigt. Allerdings spielt das Prinzip der Verallgemeinerung auch dort eine tragende Rolle, wenn auch in einer weniger absoluten Ausprägung: *Erkenntnisse* über einzelne Gegenstände unterscheiden sich von der bloßen *Wahrnehmung* derselben dadurch, dass die Wahrnehmungseindrücke nach Maßstäben des Verstandes klassifizierenden Verfahren unterworfen werden: sie werden nach *allgemeinen* Mustern organisiert, die nicht nur für den Einzelfall gelten.

Derrida sperrt sich sowohl in moralphilosophischer als auch erkenntnistheoretischer Hinsicht gegen das Prinzip der *Verallgemeinerung* und in der Konsequenz auch gegen eine dadurch ermöglichte *Übertragbarkeit* spezifischer Aussagen von einem Forschungsgegenstand auf einen anderen, was eine Grundbedingung von *verwertbarer*, d.h. auf eine große Anzahl von Einzelfällen *anwendbarer* Forschung darstellt (daher resultiert auch Derridas Skepsis gegenüber dem, was er als eine ‚amerikanische‘ Art der Weltaneignung betrachtet – er unterstellt dieser einen starken Utilitarismus<sup>137</sup>). Derridas Kritik an einer Art von Wissenschaft, die utilitaristischen Werten verpflichtet ist, orientiert sich primär am Kriterium der Wahrheitssuche. Dies wird u.a. in einem leidenschaftlichen Plädoyer für die Unabhängigkeit der Universitäten deutlich, das den Gegenstand eines Vortrags bildet, den Derrida im April 1998 an der Stanford University gehalten hat. Zu Beginn dieses Vortrags erklärt Derrida das Kriterium der – mit Streit verbundenen – Wahrheitssuche zur *conditio sine qua non* universitärer Forschung:

---

<sup>136</sup> KANT IV, 140 [= Kant 1998 [1788], 140 = A 54].

<sup>137</sup> Vgl. DERRIDA (DVD-Bonusmaterial, IW Nr. 9: 36:09-00:39:31). Der Interviewauszug „Jacques Derrida on American Attitude“ ist auch auf You Tube verfügbar (Stand: 14.08.2010).

Par « université moderne », entendons celle dont le modèle européen, après une histoire médiévale riche et complexe, est devenu prévalent, c'est-à-dire « classique », depuis deux siècles, dans des États de type démocratique. Cette université exige et devrait se voir reconnaître en principe, outre ce qu'on appelle la liberté académique, une liberté *inconditionnelle* de questionnement et de proposition, voire, plus encore, le droit de dire publiquement tout ce qu'exigent une recherche, un savoir et une pensée de la *vérité*. Si énigmatique qu'elle demeure, la référence à la vérité, paraît assez fondamentale pour se trouver, avec la lumière (*Lux*), sur les insignes symboliques de plus d'une université. [Abs., Am. M.] L'université *fait profession* de la vérité. Elle déclare, elle promet un engagement sans limite envers la vérité. [Abs., Anm. M.] Sans doute le statut et le devenir de la vérité, comme la valeur de vérité, donnent-ils lieu à des discussions infinies (vérité d'adéquation ou vérité de révélation, vérité comme objet de discours théorico-constatifs ou d'événements poético-performatifs, etc.). Mais cela se discute justement, de façon privilégiée, *dans* l'Université et dans des départements qui appartiennent aux Humanités.<sup>138</sup>

Das Kriterium der Wahrheitssuche zum höchsten Prinzip des Forschens zu machen, verbindet Derrida mit Philosophen wie Sokrates, Platon, Aristoteles oder Kant (die Reihe ließe sich erweitern). Was ihn von diesen trennt, ist der Ort, wo die Wahrheiten lokalisiert werden: Derrida betrachtet das *Singuläre* nicht als etwas, das es durch einen Prozess der Verallgemeinerung in ein Klassifikationssystem einzubinden oder zu überwinden gilt, sondern als etwas, was bereits als solches den größtmöglichen Respekt verdient – unabhängig davon, ob es sich um Menschen, Tiere<sup>139</sup> oder Gegenstände handelt.

Derridas Begriff der *Dekonstruktion* bzw. der *Dekonstruktionen*<sup>140</sup> zielt auf einen Prozess der ‚Entallgemeinerung‘. Derrida richtet die damit einhergehende Kritik häufig gegen *alle*

---

<sup>138</sup> Derrida 2001a [E: 1998], 11f., Hv.i.O. Dt. 2001b, 9f.: „Unter der „modernen Universität“ verstehen wir jene, deren europäisches Modell, nach einer fruchtbaren und komplexen mittelalterlichen Geschichte, seit zwei Jahrhunderten in Staaten demokratischen Typs vorherrschend, das heißt „klassisch“ geworden ist. Was diese Universität beansprucht, ja erfordert und prinzipiell genießen sollte, ist über die sogenannte akademische Freiheit hinaus eine *unbedingte* Freiheit der Frage und der Äußerung, mehr noch: das Recht öffentlich auszusprechen, was immer es im Interesse eines auf Wahrheit gerichteten Forschens, Wissens und Fragens zu sagen gilt. So rätselvoll der Wahrheitsbezug auch bleibt, er ist grundlegend genug, um, zusammen mit dem Licht (*Lux*), unter den symbolischen Insignien zahlreicher Universitäten aufzutauchen. [Abs., Anm. M.] Die Universität macht die Wahrheit *zum Beruf* – und sie *bekannt sich zur Wahrheit*, sie legt ein *Wahrheitsgelübde* ab. Sie erklärt und gelobt öffentlich, ihrer uneingeschränkten Verpflichtung gegenüber der Wahrheit nachzukommen. [Abs., Anm. M.] Gewiss lässt sich über Status und Herkommen des Wertes Wahrheit ad infinitum streiten (Wahrheit als Übereinstimmung oder als Offenbarkeit, Wahrheit als Gegenstand theoretisch-konservativer Diskurse oder Wahrheit poetisch-performativer Ereignisse etc.). Aber dieser Streit wird eben vorzüglich *in* der Universität, und er wird insbesondere an den Fachbereichen ausgetragen, die zu den Humanities gehören“ (Hv.i.O.).

<sup>139</sup> Vgl. einen weiteren Auszug aus dem Dokumentarfilm von 2002 (DVD-Bonusmaterial, IW Nr. 7: 00:29:09-00:32:31), der unter dem Titel „Derrida on animals“ ebenfalls auf You Tube zu sehen ist (Stand: 14.08.2010).

<sup>140</sup> Derrida verwendet den Dekonstruktionsbegriff häufig im Plural, um darauf aufmerksam zu machen, dass es nicht *die* Methode der Dekonstruktion gibt, sondern dass sich die Art der Dekonstruktion an den spezifischen Gegenständen orientiert, auf die sie im Einzelfall gerichtet ist. Vgl. Derrida (1988 [frz. 1988], 105f.) sowie Engelmann (1990, 24f.) im Kontext mit der Antisemitismus-Diskussion um Paul de Man.

Seiten, ohne Rücksicht auf politische Orientierungen – was bei einem nur flüchtigen Blick zur Konsequenz haben kann, dass die entsprechende Argumentation zwischen Ablehnung und Affirmation zu schwanken scheint. Dies zwingt dazu, die eigene Lektüre – sowohl diejenige der Texte Derridas als auch die der durch letztere dekonstruierten Ausgangstexte – wiederholten Überprüfungen auszusetzen, andernfalls sind die einzelnen Arten der Verallgemeinerung, die von Derrida in einem Atemzug kritisiert werden, nur schwer voneinander zu unterscheiden.

Die Texte Derridas vertreten den Anspruch, das *Differenzierungsvermögen* ihrer Leser/innen im höchsten Maß belasten zu dürfen bzw., aus einer ethischen Perspektive betrachtet: dies tun zu *müssen*. Letzteres bietet eine Erklärung dafür, warum Derrida nicht daran gelegen ist, aus der Dekonstruktion eine wissenschaftliche *Methode* zu machen: es handelt sich, militärisch gesprochen, um eine Art Guerillataktik, d.h. eine Taktik, die sich nicht auf eine bestimmte Taktik festlegen lassen darf, da sonst das Risiko besteht, so stark verallgemeinern zu müssen, dass die Widersprüche eines bestimmten Phänomens, die ein konstitutiver Teil seiner Einzigartigkeit sind, in der theoretischen Betrachtung übergangen würden – wodurch man den Respekt vor dem betreffenden Phänomen verlieren würde.

Diese Haltung entspricht auf politischer Ebene einer großen Sensibilität gegenüber Diskriminierungen. Es ist kein Zufall, dass gerade die indische Literaturwissenschaftlerin, Feministin und (Post-)Kolonialismus-Kritikerin Gayatri Chakravorty Spivak Derridas *Grammatologie*<sup>141</sup> ins Englische übersetzt hat. Derrida, der 1930 in Algerien geboren wurde, berichtet in dem Dokumentarfilm von 2002, dass es eine prägende Erfahrung für ihn gewesen sei, dass das Vichy-Regime ihm aufgrund seiner jüdischen Herkunft den Schulbesuch untersagt habe und dass er von anderen Kindern auf der Straße gestoßen und als „sale juif“ („dreckiger Jude“) beschimpft worden sei.<sup>142</sup> Nach Auffassung Peter Engelmanns, der 1985 die Wiener *Edition Passagen* und 1985 den *Passagen Verlag* gründete, in dem ein großer Teil der Texte Derridas in deutscher Übersetzung erschienen ist, besteht das zentrale philosophische und zugleich gesellschaftspolitische Anliegen Derridas darin,

nach Möglichkeiten [zu] such[en], die einer formalisierenden, totalisierenden Praxis – sei es der Lektüre, des Sprechens und Schreibens oder einer solchen Praxis auf anderen Gebieten, zum Beispiel in der Architektur – entgegengesetzt oder besser, danebengesetzt werden können.

---

<sup>141</sup> Vgl. Derrida 2009 [frz. 1967]). Spivaks englische Übersetzung erschien 1976.

<sup>142</sup> Vgl. DERRIDA (00:48:02-00:50:54).

„Dekonstruktionen“ stellen in Derridas Augen „seit jeher die zumindest notwendige Bedingung dar, um die totalitäre Gefahr in all den bereits erwähnten Formen zu identifizieren und zu bekämpfen.“<sup>143</sup>

Derridas radikale Kritik unzulässiger Verallgemeinerungen wendet sich gegen Totalisierungen, durch die das *Singuläre* und, damit verknüpft, das *Heterogene* aus dem Blick gerät, was in gesellschaftspolitischer Hinsicht Bedingungen dafür schafft, dass beides unterdrückt und, im schlimmsten Fall eliminiert wird. Sprachliche Verallgemeinerungen sind psychische Gewalt, und diese wiederum kann in physischen Terror umschlagen.

Mit einem derartigen Verständnis von ‚Dekonstruktion‘ bzw. ‚Dekonstruktionen‘ lässt sich – so eine der Hauptthesen der vorliegenden Untersuchung – die in den Filmen *Téchinés* zu beobachtende kinematographische Kritik metaphysisch begründeter Liebesvorstellungen aus einer theoretischen Perspektive beschreiben (um Missverständnisse zu vermeiden: die Filme *Téchinés* werden als ‚dekonstruktivistisch‘ betrachtet; dies gilt nur bedingt für die Methodik dieser Untersuchung). Es ist nicht sicher, ob Derrida selbst die Filme *Téchinés* als *dekonstruktivistisch* eingeschätzt hätte, zumal er das Kino, wie in dem zweiten der dem Dokumentarfilm von 2002 entnommenen Interviewauszüge deutlich wird, pauschal als „amerikanisch“, d.h. seiner Ansicht nach: als „utilitaristisch“ und „manipulativ“ darstellt.<sup>144</sup>

Derridas Beurteilung dessen, was „amerikanisch“ ist, und ebenso die damit verbundene Aussage über *das* Kino sind in dieser Allgemeinheit nicht haltbar – was Derrida insofern zu Beginn des Interviews eingesteht, als dass er seinen Sprachgebrauch in dieser Hinsicht als „ein wenig missbräuchlich“<sup>145</sup> bezeichnet. Hier tritt genau das ein, was Derrida häufig befürchtet hat: dass er sich beim improvisierten Sprechen vor einer Kamera bzw. einem Ton-Aufnahmegerät zu Verallgemeinerungen ‚hinreißen‘ lassen würde, die er auf diese Weise vermutlich nie geschrieben hätte.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Engelmann 1990, 18f. Engelmann schließt an das oben wiedergegebene Derrida-Zitat folgende Fußnote an: „Das Zitat stammt aus einem Gespräch, das ich mit Jacques Derrida für eine Rundfunksendung geführt habe. Es ist veröffentlicht in Peter ENGELMANN, Jacques Derridas Randgänge der Philosophie, in Jeff BERNARD (Hrsg.), *Semiotica Austriaca*, Wien 1987, S. 107f. [...]“ (Engelmann 1990, 32, Hv.i.O.).

<sup>144</sup> Vgl. DERRIDA (DVD-Bonusmaterial, IW Nr. 9: 00:36:29-43) „[...] [C]e que j'appelais 'américain', c'est deux choses: l'une qui est un peu abusive, l'autre qui l'est moins. Ce qui est un peu abusif c'est l'attitude utilitaire, manipulatrice [...]“; ebd. (00:36:54-58): „[...] [L]e cinéma, c'est américain, vous savez. Le cinéma est plus américain qu'autre chose.“ Vgl. unter „Jacques Derrida on American Attitude“ auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=u2j578jTBCY&feature=related> (Stand: 14.08.2010).

<sup>145</sup> DERRIDA (00:36:23-27): „[...] [M]on usage du mot 'américain' est peut-être un peu abusif, bien sûr [...]“

<sup>146</sup> Vgl. Derrida in einem 1986 erstmals publizierten Gespräch mit Peter Engelmann (PE): „**JD:** [...] [M]ir [scheint] die Art live durchgeführter Interviews unter den Bedingungen, wie sie meistens stattfinden, nicht so unmittelbar, kommunikabel und durchsichtig zu sein, wie man es glaubt. Es ist künstlich, meistens führt es zum Verkennen der Komplexität des Textes, zum Vereinfachen der Dinge, führt dazu, sich von den

Der Film wie auch die Photographie sind bezüglich ihres Wahrheitsgehaltes ambivalente Medien: einerseits besteht aufgrund der extrem präzisen ikonographischen Analogien zwischen der aufgezeichneten Objektwelt (unserer Wahrnehmungsrealität), dem technischen Resultat der Aufzeichnung (der filmographischen bzw. photographischen Reproduktion) sowie einer sich während des Wahrnehmungsprozesses in der Vorstellung der Rezipient/innen konstituierenden diegetischen Ebene in der Tat eine hohe Manipulationsgefahr. Im Fall des Films wird diese durch die akustische Ebene noch verstärkt: dasjenige, was künstlich *gestellt*, aber nicht als solches gekennzeichnet ist, kann leicht mit dem Nicht-Gestellten verwechselt werden.<sup>147</sup>

Viele filmische und photographische Aufnahmen unterscheiden sich dahingehend von der ‚unberührten‘, keinem Reproduktionsmedium ausgesetzten Wahrnehmungsrealität dadurch, als dass die aufgezeichneten Personen sich dann, wenn die Kamera präsent ist, anders verhalten, als wie sie sich verhalten würden, wenn das technische Dispositiv abwesend wäre. Ein großer Teil des visuellen und (beim Film) auch des akustischen Materials wird darüber hinaus professionell *inszeniert* und (gegenwärtig) größtenteils am Computer nachbearbeitet – dies gilt auch für viele Dokumentarfilme.

Lässt man sich auf einen philosophischen Anspruch von *Wahrhaftigkeit* ein, dann misstraut Derrida sowohl der Photographie als auch dem Film zu Recht. Diesbezüglich gibt es in der Dokumentation von 2002 eine amüsante Sequenz, in der Derrida bei belanglosen Tätigkeiten in seiner Privatwohnung gefilmt wird und plötzlich erzählt, dass er normalerweise, also dann,

---

rhetorischen und durch das Medium auferlegten Zwängen, gegen die ich kämpfe, normieren zu lassen. [...] Ich persönlich bin immer bereit, [...] zu diskutieren. Was ich im allgemeinen ablehne, das sind Diskussionsprotokolle, die die Nicht-Lektüre zur Voraussetzung haben, die von der Annahme ausgehen, dass man ein philosophisches Problem, wie beispielsweise das Problem der Hegelschen Dialektik, unmittelbar aufgreifen kann, ohne jede Vorbereitung und vor allem ohne der Schrift Hegels oder meiner Schrift, wenn ich dieses Problem im Hegelschen Text behandle, Rechnung zu tragen. [...] [I]ch gehe nicht der Diskussion aus dem Weg, ich verweigere die Diskussionen, die sich auf Nicht-Lektüre gründen oder auf eine Vorgangsweise, die eine bestimmte Arbeit der Lektüre und der Schrift auszusparen versucht. **PE:** Bleiben wir bei der Frage der Lesbarkeit Ihrer Texte. Man macht Ihnen immer wieder den Vorwurf, unlesbare Texte zu schreiben. Man sagt, Sie verließen die Ordnung philosophischer Texte, flüchteten sich im Anschluss an Nietzsche und Heidegger in andere Schreibweisen, in andere diskursive Formen und entzogen sich so der Diskussion und der Kritik. Was halten Sie von diesem Vorwurf und welche Rolle geben Sie dem Interview in diesem Kontext? **JD:** Ich glaube tatsächlich, dass man mich nicht liest. Die Strategie, auf die Sie angespielt haben, erlaubt manchen Kritikern zu verfügen, dass ich unlesbar sei. Das heißt, wenn ich wirklich so unlesbar wäre, wie man sagt, sehe ich nicht ein, warum das so viel Verärgerung auslösen sollte. Wenn man darüber redet, wenn es ungehalten macht, dann heißt das, dass man beginnt, schon etwas zu verstehen. Man versteht zunächst folgendes: dass die künstlichen und historisch festgelegten Normen, die die *eigene* Rhetorik, die *eigene* Axiomatik der konventionellen Diskussion bestimmen, dass diese Normen von mir einer strengen Prüfung unterzogen werden. Daher die Verärgerung“ (Derrida 1986d, 20-23).

<sup>147</sup> Vgl. Souriau 1951, 237; Metz 2003 [1977 = 1968 + 1972], 111f.; Noll Brinckmann 2007, 73, hier 45.

wenn kein Kamerateam anwesend ist, nur im Pyjama herumläuft, bis er aus dem Haus geht. Er konstatiert ironisch: „Et ça c'est ce que vous appelez le *cinéma vérité*.“<sup>148</sup>

Derrida verhängt bis 1969 ein absolutes Publikationsverbot im Hinblick auf photographische und filmische Aufnahmen seiner Person, u.a. mit der Begründung, dass er hoffe, auf diese Weise „in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht zur Entfetischisierung des Autors“ beizutragen:

[...] [J]e croyais que le discours que je tenais, que ce que j'écrivais sur l'écriture, sur la littérature, sur la chose littéraire etc. devait conduire socialement et politiquement à la défétichisation de l'auteur, et notamment de l'auteur tel qu'il apparaît dans les codes de la photographie publique, c'est-à-dire l'image de l'auteur, le portrait de la tête, quelque fois sur un fond de livre [...] ou bien en train d'écrire. Je trouvais ça d'abord ridicule, comique, et relevant des conventions sociales avec lesquelles je voulais rompre.<sup>149</sup>

Derrida hebt das Photographieverbot erst auf, nachdem er 1969 nicht verhindern konnte, dass Bilder von ihm in der Presse kursierten, die im Rahmen öffentlicher Debatten aufgenommen worden waren. Ab 1983 hat Derrida schließlich an vier größeren Filmprojekten mitgewirkt: zunächst in *GHOST DANCE* (BRD/UK 1983), einem Spielfilm des britischen Regisseurs Ken McMullen, dann in *DISTURBANCE* (aka *AMONG THE JARS*, USA 1988), einer Videoinstallation des US-amerikanischen Videokünstlers Gary Hill,<sup>150</sup> und schließlich in den Dokumentarfilmen *D'AILLEURS, DERRIDA* (ET/F 1999, Safaa Fathy) und *DERRIDA* (USA 2002, Dick / Ziering Kofman). Derridas Mitwirkung bei dem letztgenanntem Projekt (aus welchem die oben zitierten Interviewauszüge stammen) beruht angeblich auf folgendem Missverständnis: als Amy Ziering Kofman, die in den 1980ern bei ihm in Yale studiert hatte, ihn um sein Einverständnis bat, einen Dokumentarfilm über ihn drehen zu dürfen, schickte er ihr eine Postkarte mit einer ablehnenden Antwort, die sie jedoch, da sie seine unleserliche Handschrift nicht entziffern konnte, als Zustimmung interpretierte.

Derrida steht Film und Photographie auch deswegen äußerst kritisch gegenüber, da sie ein Hauptanliegen seines philosophischen Ansatzes betreffen: das ‚Aufbrechen‘ unzulässiger

---

<sup>148</sup> DERRIDA (00:19:41-51), Hv. M. Dt. UT: „Das nennt man also *cinéma vérité*?“ (Hv.i.O.).

<sup>149</sup> DERRIDA (DVD-Bonusmaterial, IW Nr. 4: 00:11:15-55). Engl. UT: „[...] I believed that what I was writing on writing, on literature and the literary object, had to lead both socially and politically to the defetishization of the author and especially to the author as they appear according to the photographic code. In other words, the image of the author with his headshot, sometimes with the backdrop of books [...] or in the process of writing. Well I found this, first of all, absolutely ridiculous, comic, and relevant to the very social conditions with which I wanted to break.“ Vgl. Barthes 1984 [1968, dt. 2000] u. Foucault 2001 [1969, dt. 2000].

<sup>150</sup> Vgl. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0015955&lg=GBR> (Stand: 18.08.2010).

Verallgemeinerungen. Um die Verteidigung des Singulären, Heterogenen, Widersprüchlichen nicht zu gefährden, muss die Präsenz eines technischen Dispositivs als solche gekennzeichnet werden, da dieses eine *Verschiebung* der Einzigartigkeit des mit Hilfe dieses Dispositivs aufgezeichneten Phänomens impliziert, d.h. es entsteht eine neue Einzigartigkeit, die sich jedoch von der vorherigen unterscheidet:

**AZK:** You're very well known in the States for deconstruction. Can you talk a little bit about the origin of that idea?

**JD:** Avant décider de répondre à cette question je voudrais faire une remarque préliminaire sur le caractère totalement artificiel de cette situation. Je ne sais pas qui regardera ce que nous sommes en train de filmer ou d'enregistrer, mais je voudrais souligner au lieu de les effacer ces conditions techniques... ne pas feindre la naturalité là où elle n'existe pas. J'ai déjà commencé à répondre votre question sur la déconstruction parce que un des gestes de la déconstruction consiste en particulier à ne pas naturaliser, à ne pas faire comme si ce qui n'est pas naturelle était naturelle ; comme si ce qui est conditionné par l'histoire, par la technique, par l'institution, par la société était une donnée naturelle.<sup>151</sup>

Wenn ein bestimmter singulärer Zustand eines Phänomens aufgrund der Einwirkung durch ein technisches Dispositiv durch einen anderen singulären Zustand ersetzt wurde, darf Derrida zufolge nicht vorgetäuscht werden, dass es sich noch um die Ausgangssituation handelt, sonst bricht der an die Singularität geknüpfte Wahrheitsanspruch zusammen und mit ihm die darauf (laut Derrida) basierende Vorstellung von Realität: einem ins Unendliche erweiterbaren ‚Netzwerk‘ von Phänomenen, die sich in ihrer Einzigartigkeit voneinander unterscheiden.

Das Misstrauen Derridas gegenüber einem audiovisuellen Reproduktionsprozess erklärt sich daraus, dass die Präsenz eines technischen Aufnahmegerätes wie einer Kamera oder eines Mikrophons dieses ‚Netzwerk‘ bereits auf entscheidende Weise verändert. Wenn eine derartige Veränderung nicht explizit sichtbar bzw. hörbar gemacht, d.h. so verstärkt wird, dass man nicht auf die Idee kommt, dass es sich bei den Ergebnissen der technischen Reproduktion um authentische Singularitäten handelt, dann stellt dies Derrida zufolge eine Täuschung dar, eine bewusste Verschleierung der Wahrheit.

---

<sup>151</sup> DERRIDA (00:14:50-00:15:42). Dt. UT: „**AZK:** Bekannt sind Sie für die Dekonstruktion. Können Sie erklären, wo diese Idee herkommt? **JD:** Bevor ich diese Frage beantworte, möchte ich eine Bemerkung vorausschicken, und zwar über den künstlichen Charakter dieser Situation. Ich weiß nicht, wer das, was Sie hier filmen, ansehen wird, aber mir liegt daran zu betonen und nicht zu leugnen, dass hier gewisse technische Bedingungen herrschen. Ich möchte keine Natürlichkeit vortäuschen, die nicht existiert. Damit bin ich schon bei der Antwort auf ihre Frage, denn ein wesentliches Merkmal der Dekonstruktion besteht darin, nichts als natürlich darzustellen, was nicht auch natürlich ist, nicht so zu tun, als ob das, was durch Geschichte, Technologie, Institutionen und Gesellschaft geprägt wurde, natürlich sei.“

Man könnte nun die ‚ketzerische‘ (dekonstruktivistische!) Frage stellen, ob dies bei schriftsprachlichen Phänomenen nicht in viel größerem Ausmaß der Fall ist: wenn sich der erweiterte Textbegriff nicht nur auf schriftsprachliche Signifikanten bezieht, was laut Derrida ausdrücklich der Fall ist,<sup>152</sup> dann fällt ein Vergleich des *Verallgemeinerungsgrades*, den schriftsprachliche Signifikanten auf der einen, und visuelle oder akustische auf der anderen aufweisen, in der Regel zugunsten letzterer aus, oder? Lässt sich die Alltagsweisheit ‚Ein Bild sagt mehr als tausend Worte‘ nicht als eine Spur in diese Richtung verstehen?

Etwas, was weniger allgemein ist, unterscheidet sich von dem, was allgemeiner ist, dadurch, dass ersteres eine größere Anzahl von semantischen Merkmalen aufweist. Abbildungen von Objekten oder Personen, die durch ein photographisches oder filmisches Reproduktionsverfahren repräsentiert werden, zeichnen sich demzufolge über einen wesentlich geringeren Allgemeinheitsgrad aus, als schriftsprachliche Beschreibungen derselben oder ähnlicher Phänomene. Dies gilt zumindest für naturalistische Reproduktionsverfahren, d.h. solche, die nicht explizit durch Verfremdungsverfahren auf ihre Künstlichkeit aufmerksam machen. Der geringere Allgemeinheitsgrad, der mit diesen Reproduktionsverfahren einhergeht, wird, wie wir gesehen haben, von Roland Barthes 1960 als das entscheidende Manko der Filmkunst gegenüber schriftsprachlichen Ausdrucksformen beklagt: er erschwert seiner Auffassung nach einen metaphorischen Einsatz der gestalterischen Mittel.<sup>153</sup>

Dieser Nachteil erweist sich im Zusammenhang mit einem dekonstruktivistischen Ansatz als Vorteil: Singularitäten, Heterogenitäten, Widersprüche werden vergleichsweise unvermittelt reproduziert, sie sind innerhalb von Bruchteilen von Sekunden in ihrer ganzen Komplexität erkennbar. Sowohl im Dokumentarfilm als auch im Spielfilm machen sich dies Filmemacher/innen häufig dadurch zu nutze, dass verbalsprachliche Behauptungen der jeweiligen Protagonist/innen, die in den meisten Fällen einen vergleichsweise großen Allgemeinheitsgrad aufweisen, durch die audiovisuelle Repräsentation des nonverbalen Verhaltens dekonstruiert werden. Auf dieses künstlerische Mittel greift auch *Téchiné* zurück: während ein bestimmtes Liebesideal verbal transportiert wird, spricht das nonverbale Figurenverhalten eine andere Sprache.

Voraussetzung dafür, dass ein derartiger Ansatz von filmischer Dekonstruktion funktioniert, ist ein jedoch ein gewisses Maß an *Empathisierung* mit den Figuren: Widersprüche im Figurenverhalten sind nur dann erkennbar, wenn die Motivationsstrukturen,

---

<sup>152</sup> Vgl. Derrida in: Engelmann 1990, 20f., hier zit. auf S. 74f.

<sup>153</sup> Vgl. Barthes 1960a, 89f, hier 41 u. 43.



die dieses auf diegetischer Ebene mit-konstituieren, zumindest bis zu einem gewissen Grad nachvollzogen werden können. Dies könnte einer der Gründe sein, warum Téchiné sich in der konkreten Gestaltung seiner Filme weniger an der Brechtschen Theatertheorie orientiert, als dies in philosophischer Hinsicht (insbesondere in Bezug auf das Realismusverständnis) der Fall ist. Eine geringes Maß an Dekonstruktion auf ästhetischer Ebene *kann* ein höheres Maß an Dekonstruktion auf diegetischer Ebene ermöglichen. Dass sich Téchiné (z.B. im Vergleich zu Godard) relativ stark an klassische Erzählkonventionen hält, verleiht denjenigen Dekonstruktionsmechanismen, die auf der Ebene der Figurenhandlung ansetzen, nicht weniger Aussagekraft, als denjenigen, sie sich gegen etablierte künstlerische Formen richten.

Die Komplexität der Filme Téchinés entsteht dadurch, dass Téchiné sich nicht durchgehend einer klassischen Erzählform verpflichtet fühlt: die im vorausgehenden Kapitel diskutierten *sekundären Analogien*, deren Bildung durch formale Akzentuierungen initiiert wird, kommunizieren neben Informationen zu singulären emotionalen und kognitiven Zuständen bestimmter Figuren auch *allgemeinere* psychische und soziale Zusammenhänge. Diese Analogien – darin besteht die Komplexität – überlagern an manchen Stellen die Analogien ersten Grades, also diejenigen der filmographischen Reproduktion.

Derrida hat einerseits zwar nicht Unrecht mit seinem Misstrauen gegenüber der ‚Vorspiegelung‘ von Authentizität durch audiovisuelle Medien. Dennoch verfügen letztere auch über ein großes Arsenal an Möglichkeiten, Prozesse der Dekonstruktion zu unterstützen, wenn nicht sogar zu beschleunigen. Dass Derrida trotz seiner Vorbehalte darauf eingelassen hat, in vier größeren Filmprojekten mitzuwirken, spricht dafür, dass er dem Medium Film nicht nur das Risiko unterstellt hat, dass es von möglichen Wahrheiten wegführen kann.

Peter Engelmann widmet in der Einführung zu seiner erstmals 1990 publizierten Textsammlung zum Thema *Postmoderne und Dekonstruktion* (so der Titel) mehrere Seiten der Frage, ob ‚Dekonstruktionen‘ auch außerhalb der Philosophie möglich sind. Er kommt zu folgendem Ergebnis:

Derridas Warnung, Dekonstruktion als allgemeine Methode misszuverstehen, kann kein Verbot der Übertragung der als Regeln formulierten Schritte der Dekonstruktion eines Textes auf Dekonstruktionen anderer Texte oder auf Dekonstruktionen auf anderen Gebieten (die ebenfalls als Text im weiteren Sinne angesehen werden) bedeuten. Für diese Lesart spricht schon die einfache Beobachtung, dass Derrida selbst verschiedene Texte im Bereich der Philosophie dekonstruiert, was bei einem allgemeinen Übertragungsverbot von Regeln nicht möglich wäre. Denn dies müsste ja auch innerhalb der Philosophie für alles gelten, was eine konkrete Dekonstruktion überschreitet. [Abs., Anm. M.] Wir können deshalb davon ausgehen, dass es eine für jede Arbeit spezifische, aber auch eine darüber hinaus reichende Bestimmung von Dekonstruktionen geben muss. Das Besondere jeder dekonstruktivistischen Aktivität bezieht sich jeweils auf das konkrete Objekt in

einem Bereich, etwa der Philosophie, das dekonstruiert wird. Darüber hinaus könnten auch Bereiche [...] wie etwa die Politik, die Literatur oder die Architektur Besonderheiten der Regeln dekonstruktiver Arbeit aufweisen. Schließlich legen die Äußerungen Derridas zur Dekonstruktion auch die Möglichkeit weitergehender Regeln oder unterscheidender Bestimmungen nahe. Diese Möglichkeit ergibt sich aus Derridas verallgemeinertem Textbegriff. [...] Die Dekonstruktion, sagt [Derrida], sei keine allgemeine Methode. Sie sei es schon deshalb nicht, weil sie den Begriff der Methode und seine Geschichte selbst dekonstruktiv befrage und dabei seine Allgemeinheit bestreite. „Heißt das nun aber“, fragt Derrida sich weiter, „dass die Dekonstruktion ein individuelles Unternehmen ist, dem Idiom eines jeden preisgegeben?“ Die Antwort, die Derrida auf diese Frage gibt, enthält wichtige Bestimmungen: [Abs., Anm. M.] „Ich glaube das genauso wenig. Ich glaube, dass die Dekonstruktion, die Dekonstruktionen, immer eine große Aufmerksamkeit für den Kontext voraussetzen, für alle Kontexte, für die geschichtlichen, wissenschaftlichen, soziologischen usw. Entsprechend den Kontexten kann man dann die Regeln der Dekonstruktion gewinnen, relative Regeln, die eine relative Allgemeinheit haben, die man aber bis zu einem gewissen Punkt benutzen, übersetzen und lehren kann. Es gibt allerdings einen Punkt, an dem die Abhängigkeit vom Kontext – der vielleicht ein autobiographischer Kontext oder ein politischer oder ein historisch-wissenschaftlicher ist –, wo die Abhängigkeit vom Kontext bewirkt, dass es keine universelle Methodologie der Dekonstruktion gibt. Jeder Text – und hier benutze ich das Wort ‚Text‘ in einem sehr besonderen Sinn, in dem, den ich dem Wort ‚Text‘ gebe und der ihn nicht auf die Schrift, auf die geschriebene Seite, auf das Buch reduziert –, jeder Text, d.h. jeder Kontext, wenn Sie so wollen, erfordert eine idiomatische, dekonstruktive Geste, so idiomatisch wie möglich.“<sup>154</sup>

Die Filme *Téchinés* lassen sich als nicht-schriftsprachliche Varianten der Dekonstruktion auffassen – wenn man ‚schriftsprachlich‘ im gewöhnlichen Sinn versteht. Legt man den von Derrida in seinen semiologischen Texten etablierten alternativen Schriftbegriff zugrunde,<sup>155</sup> so handelt es sich um *Dekonstruktionen in kinematographischer Form*, d.h. um eine spezifische Ausprägung der *différance*. Diese Behauptung impliziert nicht, dass Texte im Sinne Derridas, die durch die Kinematographie hervorgebracht werden, über eine ‚Grammatik‘ verfügen müssen, die den ‚natürlichen‘ Sprachen vergleichbar wäre. Der Textbegriff Derridas ist wesentlich allgemeiner als der linguistische:

Das, was ich Text nenne, ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere. Eine Spur ist weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit. Folglich setzt sich dieser neue Begriff des Textes, der ohne Grenzen ist – ich habe deshalb gesagt, auch als scherzhafte Bemerkung, es gäbe kein Außerhalb des Textes –, folglich setzt dieser neue Begriff des Textes voraus, dass man in keinem Moment etwas außerhalb des Bereiches der differentiellen Verweisungen des Textes fixieren kann, das ein Wirkliches, eine Anwesenheit wäre, etwas, das es nicht selbst wäre, markiert durch die textuelle *différance*, durch den Text als *différance* mit einem ‚a‘. Ich habe geglaubt, dass es notwendig wäre, diese Erweiterung, diese strategische Verallgemeinerung des Begriffs des Textes durchzuführen, um der Dekonstruktion ihre Möglichkeit zu geben, der Text beschränkt sich folglich nicht auf das Geschriebene, auf das, was man Schrift nennt im Gegensatz zur Rede. Die Rede ist ein Text, die Geste ist ein Text, die Realität ist ein Text in diesem neuen Sinne. Es handelt sich also nicht

<sup>154</sup> Engelmann (HG) 1990, 23ff. Die von E. zit. Äußerung Derridas stammt aus: Engelmann 1987, S. 105f.

<sup>155</sup> Vgl. Derrida 1972 [1968], 37f. [dt. 1986b, 66-68], hier 76.

darum, einen Graphozentrismus gegen einen Logozentrismus oder gegen eine Phonozentrisismus wiederherzustellen, und auch keinen Textzentrismus. Der Text ist kein Zentrum. Der Text ist diese Offenheit ohne Grenzen der differentiellen Verweisung.<sup>156</sup>

Text ist nach Derrida also alles, was auf irgendeine Art (nicht nur mit äußeren Sinnen) wahrnehmbar ist, und all dies steht in einem ‚differentiellen Verweisungszusammenhang‘ zueinander: ‚Spuren‘, die mit anderen ‚Spuren‘ verbunden sind, die sich jedoch untereinander unterscheiden. In diesem Sinn – in ihrer spezifischen Position innerhalb des genannten Verweisungszusammenhangs – lassen sich ‚Spuren‘ als Singularitäten auffassen. ‚Singularität‘ meint hier also nicht Isoliertheit. Wir können dem differentiellen Verweisungszusammenhang, den Derrida „différance“ nennt, nicht entkommen, aber dies wäre auch ein sinnloses Unterfangen, da er Derrida zufolge die Realität konstituiert, in der wir uns befinden.

Die *différance* ist ein sehr allgemein formulierter Zusammenhang, kein per se *linguistischer*. Die Sprache, d.h. die Gesamtheit sprachlicher ‚Spuren‘, bildet eine Art Subsystem innerhalb dieses Zusammenhangs. Wir sind daher – dies ist ein häufiges Missverständnis, was Derrida immer wieder zum Vorwurf gemacht wurde – nicht in der *Sprache* gefangen: weder in der mündlichen noch in der schriftlichen noch in der non-verbale. Derrida sieht die Realität weder als ein großes Buch, in dem nicht-schriftsprachliche Phänomene, z.B. Intonation, Sprachrhythmus, Mimik oder Gestik keine Rolle spielten, noch als eine Art Universalsprache, in der *alles* sprachlicher Natur ist (d.h. auch Gedanken, Emotionen, Träume und Erinnerungen, und ebenso Körpervorgänge wie Atmen, Schlafen, Essen, Trinken, Verdauen, Ausscheiden etc.). Im November 2002 betont Derrida in einem Interview mit Kristine McKenna (KM), das in der kalifornischen Wochenzeitung *LA Weekly* erschienen ist, dass ihn das genannte Missverständnis seit 35 Jahren verfolgt:

**KM:** What's the most widely held misconception about you and your work?

**JD:** That I'm a skeptical nihilist who doesn't believe in anything, who thinks nothing has meaning, and text has no meaning. That's stupid and utterly wrong, and only people who haven't read me say this. This misreading of my work began 35 years ago and it's very difficult to destroy. I never said everything is linguistic and we're enclosed in language. In fact, I say the opposite, and the deconstruction of logo-centrism was conceived to dismantle precisely this philosophy for which everything is language. Anyone who reads my work with attention understands that I insist on affirmation and faith, and that I'm full of respect for the texts I read.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Derrida in: Engelmann 1990, 20f. [ED in: Engelmann 1987, 107f.]

<sup>157</sup> Derrida in: Dick / Ziering Kofman (HGG) 2005, 121f.

Fünf Jahre vorher äußert sich Derrida in einem im Wiener Stadtmagazin *Falter* publizierten Interview mit Florian Roetzer auf ähnliche Weise:

Die Dekonstruktion setzt die Umwandlung selbst des Begriffes des Textes und der Schrift voraus. Was ich Text nenne, ist nicht einfach das Buch in einer Bibliothek. Aus strategischen Gründen, die mir notwendig erschienen, habe ich den Begriff des Textes verallgemeinert. Ich nenne eine Institution ebenso wie eine politische Situation, einen Körper oder einen Tanz ‚Text‘, was offenbar zu vielen Missverständnissen geführt hat, weil man mich beschuldigte, die ganze Welt in ein Buch zu stecken. Das ist offensichtlich absurd.<sup>158</sup>

In einem seiner 1967 erschienenen Hauptwerke, der *Grammatologie*, dekonstruiert Derrida den ‚Logozentrismus‘ (die Vernunftgläubigkeit) und den ‚Phonozentrismus‘ (die Dominanz der gesprochenen Sprache) in der Geschichte der okzidentalen Philosophie.<sup>159</sup> Im Gegenzug plädiert er jedoch nicht für eine Art ‚Graphozentrismus‘, sondern für einen „neuen Schriftbegriff“ (s.u.). Wie Derrida in einem Gespräch mit Julia Kristeva erwähnt, unterscheidet sich letzterer vom traditionellen dadurch, dass er wesentlich allgemeiner definiert ist:

[...] [D]e quel droit réintroduire le grammaticque au moment où l'on semble avoir neutralisé toute substance, qu'elle soit phonique, graphique ou autre ? Bien entendu, il ne s'agit pas de recourir au même concept d'écriture et de renverser simplement la dissymétrie qu'on a mise en question. Il s'agit de produire un nouveau concept d'écriture. On peut l'appeler *gramme* ou *différance*. Le jeu des différences suppose en effet des synthèses et des renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun sens, un élément simple soit *présent* en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. [...] Le gramme est alors le concept le plus générale de la sémiologie – qui devient ainsi grammatologie [...] Le gramme comme différence, c'est [...] une structure et un mouvement qui ne se laissent plus penser à partir de l'opposition présence/absence. La différence, c'est le jeu systématique des différences, des races de différences, de l'*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Derrida in: Roetzer 1987, 11.

<sup>159</sup> Vgl. Derrida 1969b [dt. 2009].

<sup>160</sup> Derrida 1972 [1968], 37f., Hv.i.O. Dt. 1986b, 66-68: „[...] [M]it welchem Recht wird das Grammatische zu einem Zeitpunkt wiedereingeführt, wo man jede Substanz, sei sie nun phonisch, graphisch oder sonstwie, neutralisiert zu haben schien? Natürlich kann man nicht auf denselben Begriff der Schrift zurückgreifen und die Dissymetrie, die man in Frage gestellt hatte, einfach umkehren. Es geht vielmehr darum, einen neuen Schriftbegriff zu schaffen. Man kann ihn *gramma* oder *différance* nennen. Das Spiel der Differenzen setzt in der Tat Synthesen und Verweise voraus, die es verbieten, dass zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn, ein einfaches Element als solches *présent* wäre und nur auf sich selbst verwiese. [...] Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren. Das *gramma* ist alsdann der allgemeinste Begriff der Semiotologie – die auf diese Weise zur Grammatologie wird [...]. Das Gramma als *différance* ist [...] eine Struktur oder eine Bewegung, die sich nicht mehr von dem Gegensatzpaar Anwesenheit / Abwesenheit her denken lässt. Die *différance* ist das systematische Spiel der Differenzen, der Spuren von Differenzen, der *Verräumlichung*, mittels derer sich die Elemente aufeinander beziehen“ (Hv.i.O.).

Realität ist nach Derrida ein Netzwerk von unterschiedlichen, aber miteinander interagierenden Singularitäten. Für diese Singularitäten gibt es – dies markiert den Unterschied zu u.a. Platon und Kant – kein Diesseits und Jenseits, d.h. keine Trennung in eine physische und eine metaphysische Sphäre. Letztere existiert Derrida zufolge in diesem Konzept nicht, da jedes Element der Realität eine wahrnehmbare ‚Spur‘ darstellt, die auf andere ‚Spuren‘ verweist.

Durch die Einführung des unscharfen Kriteriums der ‚Spur‘ versucht Derrida, in Abgrenzung von strukturalistischen Ansätzen den binären Zeichenbegriff hinter sich zu lassen. Mit diesem Kriterium wird zum einen die Wahrnehmbarkeit aller Elemente einer umfassenden Realität postuliert, zum anderen wird jedoch deren Materialität abgeschwächt, was zur Folge hat, dass auch gedankliche Vorstellungen, Emotionen, Erinnerungen real sind – real weder im idealistischen noch im materialistischen Sinn: die genannten ‚Spuren‘ existieren als Verweisungsstrukturen. Wie letztere im einzelnen organisiert sind, gehorcht nicht zwangsläufig linguistischen Prinzipien – es sei denn, man vergrößert den Gegenstandsbereich der Linguistik derart, dass sie sich praktisch auf alle Elemente der Realität im Sinne Derridas bezieht, d.h. auf alles, was auch nur ansatzweise – auch nur als ‚Spur‘ einer ‚Spur‘ – wahrnehmbar ist. Eine derart weites Verständnis von Linguistik lehnt Derrida jedoch ab, da der Linguistikbegriff insofern ‚vorbelastet‘ ist, als dass mit ihm traditionellerweise Klassifikationsregeln eingeführt werden, bei welchen die Gefahr bestünde, dass sie auch dann, wenn sie sehr allgemein formuliert wären, der Singularität der einzelnen ‚Spuren‘ nicht gerecht würden: es handelte sich nur um eine weitere Variante des Logo-, Phono- und Graphozentrismus, dessen Dekonstruktion Derrida sich zum Ziel gesetzt hat.

Téchiné ist sicher kein ‚Jünger‘ Derridas – allein schon deshalb nicht, da Derrida kein philosophisches System geschaffen hat, das unabhängig von spezifischen Kontexten anwendbar wäre. Was die Texte (im Sinne Derridas) des Filmemachers und des Philosophen verbindet, ist eine im Rahmen der jeweils gegebenen technischen Möglichkeiten detaillierte Kritik an nicht berechtigten Verallgemeinerungen, ihr Respekt vor dem Singulären und, dadurch bedingt, vor dem Heterogenen. Darüber, ob Téchiné und Derrida sich persönlich gekannt haben, liegen mir keine Informationen vor. Es ist nicht auszuschließen, dass über Roland Barthes ein Kontakt zustande kam, doch davon wird hier jedoch mangels Nachweisbarkeit nicht ausgegangen. Dasselbe gilt für eine mögliche Rezeption der Texte Derridas durch Téchiné.

Im Gegensatz dazu steht der Einfluss der Theatertheorie Bertolt Brechts auf die Filme Téchinés außer Frage. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem empiristischen Realitätsbegriff Brechts – von dem der Realismusbegriff abgeleitet ist, der sich auch in den

Filmen Téchiné bemerkbar macht – und der Realität der *différance* herauszuarbeiten, wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung, dies kann hier nur im Ansatz geschehen. Der von Brecht verwendete Realismusbegriff weist aufgrund seines dialektischen Ansatzes einen hohen Komplexitätsgrad auf: es wäre ein folgenschweres Missverständnis, darauf macht auch Téchiné explizit aufmerksam,<sup>161</sup> diesen Ansatz nur auf einen Pol der Dialektik zu reduzieren – wie dies im Verlauf der Rezeptionsgeschichte häufig getan wurde (mit den platonischen Texten wurde, mit umgekehrten ideologischen Vorzeichen, ähnlich verfahren). Die genannte Komplexität lässt auf ein nicht minder komplex angelegtes Realitätsverständnis schließen. Letzteres äußert sich u.a. in Brechts Begriff des „„eingreifende[n] Denken[s]“<sup>162</sup>: eine im Theater bewirkte Änderung des Denkens stellt laut Brecht bereits eine Eingriff in die Realität dar.

Zum Gegenstand einer weiterführenden Untersuchung könnte auch gemacht werden, in welchem Verhältnis Brechts Realitätsauffassung zu derjenigen der deutschen Frühromantik steht, insbesondere derjenigen Friedrich Schlegels, und wie sich beide Systeme wiederum zu Derridas Realitätsvorstellung verhalten. Das in Schlegels Texten erkennbare Liebesideal, welches das heute verbreitete Verständnis von ‚romantischer Liebe‘ auf, historisch betrachtet, noch weitgehend ungeklärte Weise mitgeprägt hat, steht im Zusammenhang mit einem Realitätsbegriff, der sowohl mit demjenigen Brechts als auch mit demjenigen Derridas Ähnlichkeiten aufweist – wobei in allen drei Fällen unterschiedliche, zum Teil konträre Schwerpunktsetzungen vorgenommen werden.

Die Rudimente der platonischen Dialektik, die ein konstitutives Element der von Schlegel vertretenen Realitätsauffassung darstellen, erzeugen einen ähnlich dynamisierenden Effekt, wie er sich – angesichts der dialektischen Prozesse, die in den Brechtschen Dramen zu beobachten sind – mit umgekehrter ideologischer Ausrichtung auch für den Brechtschen Realitätsbegriff annehmen lässt: Schlegel zufolge gibt es eine alles umfassende Realität, die durch die verbindende Energie der Liebe erzeugt wird; deren physische und metaphysische Komponenten sind untrennbar miteinander verknüpft, aber nichtsdestotrotz weiterhin voneinander unterscheidbar.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Vgl. Téchiné in: Philippon 1988, 120, hier: 25.

<sup>162</sup> BFA XXI, 424 [= Brecht 1992 [E: um 1930], 424].

<sup>163</sup> Vgl. KA XII, 475f. [*Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*; Köln, 1804/05]: „Die erste Regung der Sehnsucht kann aus nichts abgeleitet werden. Sie ist das schlechthin Erste und Höchste. Die Liebe ist absolut unbeding; sie erklären hieße sie vernichten, und an ihre Stelle das Nichtige, Notwendige setzen. Beweisen und herleiten lässt sich der erste Anfangspunkt nicht, weil sonst das Verhältnis dessen, *was* abgeleitet, *woraus* es abgeleitet werden muss, ganz umgekehrt würde. [Abs., Anm. M.] Das einzige, was zur etwaigen Erklärung sich sagen ließe, wäre, dass mit der ersten Regung der Sehnsucht zugleich auch ihr erster Gegenstand, der Raum erzeugt werde. Die Sehnsucht ist produktiv, sie erzeugt sich selbst

Bei Brecht ist ein in struktureller Hinsicht ähnliches Realitätsverständnis erkennbar, das jedoch – anders als bei Schlegel – auf materieller Basis konstruiert ist: alles ist sinnlich wahrnehmbar, aber neben der *äußeren* Wahrnehmungsrealität gibt es Anteile, die zunächst als *anders* eingeschätzt werden, die also nicht unmittelbar auf die Außenwelt zurückgeführt werden können: gedankliche Vorstellungen, Emotionen, Erinnerungen etc., darunter diejenigen Elemente, die klassischerweise als Ideen bezeichnet werden. Brecht unterwirft die (nach Kriterien der äußeren Sinnesrealität) als nicht-materiell einzuschätzenden Komponenten der Realität einer Art Dekonstruktionsverfahren: sie werden auf eine materielle Grundlage zurückgeführt; doch diese Rückführung ist ein dialektischer Prozess: es gibt keine einfache

---

mit ihrem Gegenstande, sie wächst allmählich und verstärkt und verdoppelt sich in steigendem Verhältnis. – Doch ist dies nur dem [...] begreiflich, dem das Wesen der Sehnsucht selbst kein Geheimnis ist; denn nicht in toten Worten und Begriffen lässt sich das höchste Leben auffassen und darstellen, und dem der die innere Anschauung nicht hat, erklären und beweisen. Nicht auf dem Weg des Verstandes allein ist hier die Überzeugung möglich, wo die Lösung des Rätsels in der geheimsten, tiefsten Quelle alles Wissens, dem lebendigen Gefühle liegt.“

Vgl. auch KA XI, 121-123 [*Geschichte der europäischen Literatur*; Paris, 1803/04]: „Das ganze Streben Platons ging darauf, eine Philosophie zu finden, die zwischen dem Dualismus und Realismus [\*] den Mittelweg halte. [...] Eine Ansicht, die zwei andere, sich entgegengesetzte umfasst, muss notwendigerweise in der Mitte liegen. Aber wenn man bloß einen Mittelweg sucht, der die Fehler der zwei entgegengesetzten Systeme vermeidet, so ist man zu sehr mit diesen beschäftigt, schneidet von der einen und von der anderen Seite so lange ab, bis endlich nur etwas Halbes zurückbleibt. [...] Die wahre Mitte müsste, wo nicht eine gänzliche Vereinigung, doch eine Hinweisung auf die gemeinschaftliche Quelle von beiden enthalten. Dringt man bis zu dieser durch, so wird es leicht, beide zu umfassen und zu vereinigen, eine Ansicht zu finden, die beide in sich aufnimmt. Plato suchte den Mittelweg zwar auf der rechten Seite des Idealismus, aber sein Idealismus war unvollendet. Der Grund, warum Platons Idealismus unvollendet blieb, lag nicht nur in dem bloß negativen Streben, die Fehler zweier entgegengesetzter Systeme zu vermeiden, ohne bis zur gemeinsamen Quelle von beiden durchzudringen, sondern auch darin, dass er von vorn an den Charakter des Bewusstseins zu einseitig, nicht in der ersten ursprünglichen Form auffasste. [Abs., Anm. M.] Plato hatte sehr recht, die Quelle alles Daseins im Bewusstsein zu suchen. Aber er fasste dieses Bewusstsein bloß als Verstand, als Vernunft auf. Verstand und Vernunft aber sind schon abgeleitete, verwickelte, künstliche Formen des Bewusstseins, keineswegs aber die Quelle, die Wurzel, welches als Liebe, als ein Sehnen, ein Streben aufgefasst werden muss. Wäre Plato bis zu dieser Aussage durchgedrungen, so würde er keine Schwierigkeiten in Ansehung des Stoffs gefunden haben; denn es ist begreiflich, wie aus dem Streben Leben, aus dem Leben aber Stoff hervorgehen und gleichsam niederschlagen kann. [...] Die Ableitung des einzelnen, beschränkten, endlichen Bewusstseins [FN: „Der beschränkten Ichheit.“] aus dem höchsten, vollständigen, unendlichen ist vollkommen philosophisch und würde Platon zum vollendeten Idealismus geführt haben, wenn er wie Böhme [...] das Bewusstsein bis zur Quelle, zur Wurzel verfolgt und in seiner ursprünglichsten, höchsten Form als Sehnen, als Streben aufgefasst hätte. Dann wäre er auch imstande gewesen, Stoff, Materie daraus herzuleiten, und nicht genötigt geworden sein, zugleich neben dem höchsten ewigen Verstande auch einen ewigen Stoff anzunehmen, der zwar durch jenen beherrscht wird, aber nicht aus ihm entstanden ist.“ [\* Schlegel bezieht den Begriff ‚Dualismus‘ hier auf Heraklit, der seiner Ansicht nach innerhalb der physischen Realität zwei sich gegenseitig widerstrebende Elemente annahm, deren Zusammenspiel Veränderungen der Realität bewirke; mit ‚Realismus‘ meint er den ‚Ideenrealismus‘ des Parmenides, welcher von der Idee eines einzigen, universell wirksamen geistigen Prinzips ausgeh, vgl. KA XI: 104ff, 121.]

Auflösung, es bleibt immer ein unbestimmbarer Rest, der die Dialektik und die dadurch bewirkte Dynamik am Leben erhält.

Derrida versucht, die dialektische Vorstellung, die bei Brecht mit dem Begriff der Materialität verbunden ist, zu überwinden – allerdings nicht dadurch, dass er alle wahrnehmbaren Phänomene auf ihren materialen Gehalt reduziert (das wäre ein Rückfall in eine Form des Materialismus, die sich rein auf die Wahrnehmung der Außenwelt stützt), sondern indem er durch eine Erweiterung des Wahrnehmungsbegriffs um innenweltliche Phänomene die Innen-Außen-Trennung aufzuheben versucht. Derrida radikalisiert die in dieser Hinsicht bestehenden Ansätze Husserls und Heideggers: er versucht, mit der Einführung der Begriffe der ‚Spur‘ und der ‚différance‘, den Wahrnehmungsbegriff selbst aufzulösen, und zwar sowohl den Begriff der ‚Wahrnehmung‘ als auch den Begriff ‚Begriff‘. Beide Begriffe unterliegen seiner Ansicht nach bereits der Logik, die es zu überwinden gilt: sie setzen ein Subjekt voraus, das etwas *wahrnimmt* (in der doppelten Bedeutung: etwas wahrnehmen = etwas über die Sinne aufnehmen und etwas als wahr ansehen) und das etwas *begreift* (im Sinne von: etwas verstehen, als auch von: sich etwas bemächtigen). Sobald die Frage danach gestellt wird, *wer* oder *was* als wahr betrachtet werden soll, d.h. sobald die geringste Differenz zwischen einem Betrachtenden und dem Betrachteten entsteht, stellt sich bereits die Frage nach Alternativen, d.h. danach, ob es nicht hinter, neben, in oder über dem Betrachteten noch etwas anderes geben könnte, dem *eigentlich* Wahrheit zukommt und dessen man sich (wie in dem in Platons *Symposion* durch Sokrates und Diotima vorgeschlagenen Stufenweg der Erkenntnis) eher bemächtigen sollte, als des Naheliegenden.

Es ist zweifelhaft, ob es Derrida gelingt, den Dualismus von ‚Sinnlichem‘ und ‚Intelligiblem‘ aufzulösen, oder ob er nicht die Grenzen des Sinnlichen nur weiter hinausschiebt und damit letztlich einer ähnlichen Realitätsvorstellung anhängt wie Brecht – trotz begrifflicher Neuprägungen wie der ‚différance‘ oder der ‚Spur‘ (welche systemintern nicht als Begriffe verstanden werden). Unterstellt der sprachliche Ausdruck ‚Spur‘ nicht einen Rest an Wahrnehmbarkeit – auch wenn die Vorstellung, die der genannte Ausdruck evoziert, ihres materiellen Gehalts weitgehend beraubt ist? Die *Struktur*, die auf etwas verweist, muss wahrnehmbar sein. Damit wird jedoch erneut die Frage aufgeworfen, ob es nicht auch etwas gibt, was nicht wahrnehmbar, sondern nur denkbar (intelligibel) ist. In der Kantischen Terminologie könnte man als Paradox formulieren, dass die *Dekonstruktionen* Derridas ‚regulative Ideen‘ sind: solche, die sich zum Ziel gesetzt haben, Begriffe wie denjenigen der ‚regulativen Idee‘ abzuschaffen.



Peter Engelmann beschreibt dieses Paradox mit einer bildlichen Vorstellung: er macht darauf aufmerksam, dass man bei einem dekonstruktivistischen Prozess ständig die Leiter wegwerfen müsse, auf der man ein paar Stufen nach oben geklettert sei.<sup>164</sup> Dekonstruktionen würden sich dann an immer neuen Gebäuden anlehnen – aber nicht an dem eigenen (dieses existiert nicht, es besteht nur als Leiter). Derridas philosophischer Ansatz funktioniert in seiner Radikalität ‚nur‘ als *Kritik* – was jedoch von unschätzbarem Wert ist. Dekonstruktivistische Kritik produziert selbst kein geschlossenes ideologisches System. Sie kann jedoch davor schützen, dass ideologische Systeme dazu benutzt werden, sich auf totalitäre Weise der Sprache zu bemächtigen und die gesamte Realität, also auch die nicht-sprachliche, den Interessen derjenigen zu unterwerfen, die diese Systeme einsetzen. Derartige Unterwerfungsprozesse sind zwangsläufig mit Gewalt gegenüber Abweichungen bzw. Abweichenden verbunden, sei es in psychischer oder physischer Form. In diesem Verständnis soll der Dekonstruktionsbegriff in den folgenden Analysen der Filme *Téchinés* verwendet werden.

---

<sup>164</sup> Vgl. Engelmann 1990, 22.

## KAPITEL IV

### Die Filme *Téchinés*: eine kinematographische Kritik metaphysisch begründeter Liebesvorstellungen

- Roetzer:** Unter Metaphysik verstand man zum Teil wenigstens das, was wohl Hegel zuletzt versucht hat, nämlich eine Art System zu entwerfen. Man geht ja heute davon aus, dass durch das Nicht-mehr-möglich-Sein des Entwurfs von Systemen eine Art Aufsplitterung oder Fragmentarisierung, sei es der Diskursformen, sei es irgendwelcher Paradigmen, aufgetreten ist, die miteinander inkommensurabel sind.
- Derrida:** Wenn man heute so oft von Fragmentarisierung oder Zerfall spricht, um das Wesen der Modernität zu beschreiben, dann ist dieser Begriff des Fragments noch viel zu sehr an das Totalitätsdenken gebunden. Ein Fragment gibt ein Zeichen hin auf eine Totalität, es ist eine zerstörte, eine versprochene Totalität. Das Denken des Fragments von Novalis bis zu seinen modernen Formen ist noch eine Sehnsucht nach Totalität. Was ich Differenz [différance; Anm. M.] oder Dissemination nenne, ist nicht wesentlich fragmentarisch, sondern eine Auflösung als Beziehung zum Anderen, zum Heterogenen, aber ohne den Wunsch nach Totalisierung. Es ist eine andere Erfahrung der Differenz. Ob sie modern ist, weiß ich nicht. Wenn Sie die Moderne durch das Fragmentarische, das Explodierte oder das Zerfallene, also durch die Ruine der Totalität definieren, ist das, was ich sage, ganz und gar nicht modern. Vielleicht ist das Systematische sowohl in seiner vollendeten Form wie in der fragmentarischen des Scheiterns oder der Ruine die Modernität. Das Denken der Ruine bei Benjamin steht im Zusammenhang mit der Sehnsucht nach einer Architektur, die unwiderruflich zerstört ist, aber dessen Totalitätsphantom immer noch die Ruine heimsucht. Natürlich bin ich in Bezug auf Ruinen zur Sehnsucht fähig, aber das, was ich Dissemination nenne, ist nicht nostalgisch.<sup>165</sup>

*Téchiné* dekonstruiert in seinen Filmen sowohl die in einem verkürzten Sinn alltagssprachlich als ‚platonisch‘ bezeichnete, rein geistige Liebe, als auch die romantische, in welcher metaphysische und physische Elemente eine Synthese eingehen. Angriffspunkt ist in beiden Fällen der metaphysische Aspekt: derjenige, zu dessen Gunsten in einer rein geistigen Form der Liebe alles Physische eliminiert wird, und derjenige, der eine konstitutive Teilkomponente des romantischen Liebesideals darstellt. Unter ‚romantischer Liebe‘ wird hier die Liebesvorstellung verstanden, die sich, ausgehend von der literarischen Epoche der europäischen Romantik, wie kaum eine andere philosophisch begründete Idee während der letzten 200 Jahre innerhalb des okzidentalen Kulturraums (aber auch darüber hinaus) verbreitet hat – als Idee. Inwiefern diese *tatsächlich* realisierbar ist, ist Gegenstand einer unermesslichen Anzahl wissenschaftlicher und künstlerischer Diskurse. Egen definiert die genannte Vorstellung wie folgt:

---

<sup>165</sup> Roetzer 1987, 11.

Die romantische Liebesvorstellung ist stark mit der Kulturepoche der Romantik verbunden. [...] Aus diesem Grund wird hier eine Definition von romantischer Liebe, die aus Friedrich Schlegels *Lucinde* herauszulesen ist, vorgeschlagen. [...] Dieser Roman steht sinnbildlich für die ganze Strömung der Romantik, spiegelt deutlich die Komplexität der Liebesvorstellung wieder und ist daher für eine geeignete Definition prädestiniert. Schlegel beschreibt in *Lucinde* ein romantisches Liebesideal, das sich in einigen Punkten mit zeitlicher Verzögerung zur Beziehungsnorm entwickelte. [Abs., Anm. M.] Demnach kann die romantische Liebesvorstellung als eine hoch idealisierte, auf Freiwilligkeit und Gegenseitigkeit beruhende, dauerhafte, exklusive und einzigartige Verbindung zweier Individuen, die Sexualität, Zuneigung, Sehnsucht, Vertrauen und Treue, Einheitsgefühle und Leidenschaft mit einschließt und in der Ehe und anschließenden Elternschaft ihre volle Erfüllung findet, verstanden werden. Sie geht über das Hier und Jetzt hinaus, wird als zentrales Lebenselement aufgefasst und erfüllt so das eigene Leben mit Sinn. Objektive Merkmale – wie Geld und Status – spielen hierbei idealtypischer Weise keine Rolle. Alle Grenzen werden überwunden, alle Probleme und Schwierigkeiten verschwinden, wenn man sich nur genug liebt – so lauten die Implikationen der romantischen Liebesvorstellung.<sup>166</sup>

Die Eigenschaften des romantischen Liebesideals, die Egen hier im Rekurs auf Texte des Soziologen Karl Lenz<sup>167</sup> aus Schlegels *Lucinde* induziert, ähneln in hohem Maße denjenigen, mit denen die Hauptfiguren der Filme *Téchinés* in Konflikt geraten. Die kinematographische Kritik vollständig oder partiell metaphysisch begründeter Liebesauffassungen bildet eines der zentralen Motive der Filme *Téchinés*. Die genannte Kritik wird durch drei Hauptmomente getragen: das emanzipatorische Potential der physischen Liebe, die Irreversibilität der physikalischen Zeit und die Entmystifizierung essentialistischer Vorstellungen von Sexualität.

Zum einen erfährt das von jeder Art der Emotionalisierung und Moralisierung befreite Sexuelle gegenüber kulturell und historisch determinierten Idealisierungen in den Filmen *Téchinés* eine starke Akzentuierung. Hier macht sich sowohl ein Einfluss der Brechtschen Dramatik, als auch der Philosophie Sades bemerkbar: in ersterer wird der Schwerpunkt des cartesianischen Körper-Geist-Dualismus in Richtung des physischen Pols verschoben; in letzterer wird die Steigerung sexueller Lust als höchste Handlungsmaxime definiert. Zum anderen ist in den Filmen *Téchinés* eine Zuspitzung der Paradoxien zu beobachten, die auf die Inkompatibilität zwischen einer profanen und einer sakralen Zeitkonzeption zurückgehen: letztere versieht metaphysisch begründete Liebesvorstellungen (selbst dann, wenn diese in säkularen Kontexten vertreten werden) mit einer religiösen Attribuierung. Und schließlich unternimmt *Téchiné* den – der Philosophie Foucaults, Derridas und Butlers nahestehenden – Versuch, mittels narrativer Perspektivierungen und ästhetisch-formaler Subversionsstrategien einer Verabsolutierung des zuerst genannten dekonstruktiven Moments entgegenzuwirken: insbesondere einer Ontologisierung phallogentrischer Vorstellungen von Sexualität.

---

<sup>166</sup> Egen 2009, 38f., Hv.i.O.

<sup>167</sup> Vgl. z.B. Lenz 2009, 275-294.

## 4.1 Natur gegen Kultur: das emanzipatorische Potential der physischen Liebe

Wir werden die Natur nie vollkommen beherrschen, unser Organismus, selbst ein Stück dieser Natur, wird immer ein vergängliches, in Anpassung und Leistung beschränktes Gebilde bleiben. Von dieser Erkenntnis geht keine lähmende Wirkung aus; im Gegenteil, sie weist unserer Tätigkeit die Richtung. Können wir nicht alles Leiden aufheben, so doch manches, und anderes lindern, mehrtausendjährige Erfahrung hat uns davon überzeugt. Anders verhalten wir uns [...] zur sozialen Leidensquelle. Diese wollen wir überhaupt nicht gelten lassen, können nicht einsehen, warum die von uns selbst geschaffenen Einrichtungen nicht vielmehr Schutz und Wohltat für uns alle sein sollten. Allerdings, wenn wir bedenken, wie schlecht uns gerade dieses Stück der Leidverhütung gelungen ist, erwacht der Verdacht, es könnte auch hier ein Stück der unbesiegbaren Natur dahinterstecken, diesmal unserer eigenen psychischen Beschaffenheit.

Sigmund Freud, 1930<sup>168</sup>

Now Freud may be right or he may be wrong in the place he gives to biology in human fate, but I think we must stop to consider whether this emphasis on biology, whether correct or incorrect, is not so far from being a reactionary idea that it is actually a liberating idea. It proposes to us that culture is not all-powerful. It suggests that there is a residue of human quality beyond the reach of cultural control, and that this residue of human quality, elemental as it may be, serves to bring culture itself under criticism and keeps it from being absolute.

Lionel Trilling, 1955<sup>169</sup>

In den Filmen *Téchinés* findet sich eine Vielzahl von Szenen, in denen die zunächst nur indirekt thematisierte sexuelle Motiviertheit des Figurenhandelns plötzlich in den Fokus der filmischen Repräsentation gerät. Häufig sind sexuelle Konnotationen eine Zeit lang nur auf einer der sekundären Bildebenen präsent, sie wirken als Indikatoren unbewusster emotionaler und kognitiver Prozesse der Hauptfiguren. Die Transformation dieser Prozesse in bestimmte Handlungsabläufe erfolgt dann ohne weitere Vorankündigung, zu Zeitpunkten der filmischen Narration, die weder von den Figuren noch von den Rezipient/innen vorhersehbar sind. Die Hauptfiguren werden von der Macht ihres sexuellen Begehrens überrascht.

Eine in dieser Hinsicht typische Szenenabfolge findet sich in *LOIN* (2001). Als einer der männlichen Protagonisten des Films, der LKW-Fahrer Serge (Stéphane Rideau), im Innenhof eines mehrstöckigen Hauses in der Kasbah von Tanger darauf wartet, zu James (Jack Taylor) vorgelassen zu werden,<sup>170</sup> wird er in einer halbnahen Kameraeinstellung auf der mittleren

---

<sup>168</sup> Freud 2007g [1930], 52.

<sup>169</sup> Trilling 1955, 48 [dt. 1956, 770]. Vgl. auch Lorenzer/Görlich 2007 [1994], 25.

<sup>170</sup> James ist ein älterer US-Amerikaner, der einst als Millionär nach Marokko kam, jedoch all sein Geld für Liebesbeziehungen mit jungen Männern ausgegeben hat, vgl. *LOIN* (01:28:48-01:29:16). Er hängt

Bildebene gezeigt. Er sitzt auf einem Wandvorsprung am Rand des Innenhofes. Vor ihm schieben sich mehrere weibliche Körper durch das Bild. Sie sind nur von der Hüfte bis zur Brust kadriert und wechseln, motiviert durch das Tanztraining, das sie absolvieren, fortwährend die Bewegungsrichtung.<sup>171</sup> Die eng anliegende Kleidung der Tänzerinnen und die Rumpfkadrierung bewirken eine starke Präsenz des Physischen. Serge ist derart in der Beobachtung dieser Szenerie versunken, dass ihn sein Freund Saïd (Mohammed Hamaidi) zweimal beim Namen rufen muss, um ihm mitzuteilen, dass James bereit sei, ihn zu empfangen.



Abb. 15: LOIN (00:12:05)

Das sexuelle Begehren, das in dieser Sequenz visualisiert wird, findet sein Objekt mehrere Szenen später: nach dem missglückten Versuch Sarahs (Lubna Azabal), ein Treffen mit ihrem ehemaligen Liebhaber zu vermeiden, fällt Serge in ihrem Schlafzimmer über sie her wie ein wildes Tier.<sup>172</sup> Er ignoriert das Angebot Sarahs, schnell noch die Bettlaken zu wechseln. Er zieht ihren Rock hoch. Sarah stößt ihn zurück. Sie behauptet, sie habe ihre Tage. Er entgegnet, er glaube ihr nicht. Er reißt ihr das Kleid vom Leib. Sie befreit sich aus seiner Umklammerung, knipst das Licht aus. Ihr Blick signalisiert Einverständnis. Sie zieht sich aus und legt sich aufs Bett. Er stürzt sich auf sie. Sie bittet ihn, langsamer zu sein, er entschuldigt sich. Schnitt, Ruhe, beide liegen im Bett, es entwickelt sich ein entspannt-ironischer Dialog. Sie gestehen sich, seit ihrem letzten Treffen nur Unsinn gemacht zu haben. Erneut ein Zeitsprung: Sarah und Serge stehen in der Waschküche. Sarah erklärt, dass sie die Laken waschen muss, damit Saïd, der als Dienstbote in ihrer Pension arbeitet, das Blut nicht entdeckt. Dann erneut ein Wechsel ins

---

einem Idealbild von Marokko an, das im Widerspruch zur äußeren Wahrnehmungsrealität steht, vgl. LOIN (01:24:12-01:24:22): „**François:** Tu sais, pour James, le Maroc, c'est toujours le passé. **Emily:** Oui, j'ai remarqué. **Farida:** Il aime le Maroc, mais pas les Marocains, c'est ça, son problème.“ Engl. UT: „**F:** For James, Morocco is the past. **E:** I had noticed. **FA:** He loves Morocco but not the Moroccans.“

<sup>171</sup> Vgl. LOIN (00:11:41-00:12:24).

<sup>172</sup> Vgl. LOIN (00:28:32-00:29:11).

Schlafzimmer: beide können nicht einschlafen. Sarah gesteht Serge, dass morgen ihr Bruder aus Kanada ankomme, er wolle, dass sie zu ihm nach Montréal ziehe. Serge fragt sie, ob sie während seiner Abwesenheit beim Masturbieren an ihn gedacht habe – wie er umgekehrt an sie. Sarah grinst und entgegnet, er habe keinen Respekt. Sie legt sich auf ihn und lässt ihre Zunge langsam seinen Rücken hinabgleiten.

Der ‚Einbruch‘ des Sexuellen in eine Alltagswelt, in der die explizite Thematisierung der physischen Liebe tabuisiert ist, ist auch Gegenstand mehrerer Szenen in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), einem Film über vier Jugendliche kurz vor dem Abschluss des Baccalauréats (Abiturs). Die Handlung spielt im Frühjahr 1962 im Südwesten Frankreichs. Bereits in diesem Film wird die (hier ebenfalls von Stéphane Rideau verkörperte) Figur des Serge etabliert: als Sohn eines Bauern aus der Nähe von Toulouse, der nach dem Tod seines Bruders im Algerienkrieg gezwungen ist, den Hof seiner Eltern zu übernehmen. In *LOIN* (2001) taucht dieselbe Figur wieder auf. Serge hat inzwischen alle Brücken zu seinem alten Leben abgebrochen<sup>173</sup> und pendelt als LKW-Fahrer über die Meerenge von Gibraltar. Auch die Figur des François (Gaël Morel) ist in beiden Filmen präsent: in *LES ROSEAUX SAUVAGES* spielt er einen ehrgeizigen Schüler, der sich für Film interessiert, in *LOIN* ist er ein Filmregisseur, der sich in Marokko auf der Suche nach einem Stoff für sein neues Drehbuch befindet.<sup>174</sup>

In den folgenden vier Unterkapiteln soll an verschiedenen Beispielen aus dem Œuvre Téchinés untersucht werden, auf welche Weise sexuelle Prozesse die Figuren dazu zwingen, ihren Glauben an rein geistige oder romantische Liebesvorstellungen zu relativieren bzw. aufzugeben. Der Schwerpunkt liegt dabei auf einer Analyse entsprechender Szenen aus *LES ROSEAUX SAUVAGES*. Im ersten Unterkapitel geht es um die Unabhängigkeit des sexuellen Begehrens von ideologischen, insbesondere: politischen Positionierungen der Figuren. Im zweiten Unterkapitel folgt ein intertextueller Vergleich mit – hinsichtlich ihrer Metaphysikkritischen Ausrichtung – ähnlichen Motivstrukturen in Bertolt Brechts *Baal* (1919). Daraufhin wird ein genauerer Blick auf die in manchen Szenen zu beobachtende Automatisierung des Figurenverhaltens geworfen; diese wird, u.a. im Rekurs auf die materialistische Ethik de Sades, aus einer philosophiehistorischen Perspektive betrachtet. Im letzten Unterkapitel wird die Frage diskutiert, inwiefern Téchiné die Institutionenkritik fortsetzt, die in den Filmen der *Nouvelle Vague* mit großer Vehemenz zum Ausdruck kommt.

---

<sup>173</sup> Vgl. S. 286.

<sup>174</sup> Gaël Morel wurde, nachdem er in *LES ROSEAUX SAUVAGES* die Rolle des François verkörpert hatte, auch in der extradiegetischen Realität Filmregisseur. Er drehte seinen ersten Langfilm 1996: *A TOUTE VITESSE*.

#### 4.1.1 Die ideologische Invarianz des sexuellen Begehrens in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994)

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* wird dargestellt, wie François und Serge die Woche über in einem Internat leben, das ihrer Schule angegliedert ist. Die Figur des Serge hat in Bezug auf François eine katalysatorische Funktion: sie verhilft François dazu, seine Homosexualität zu entdecken. François verliebt sich in Serge, Serge in Maïté (Élodie Bouchez) und Maïté in François. Keiner der drei Figuren findet die Erfüllung, die sie sucht: in allen drei Fällen stimmen der Wunschpartner bzw. die Wunschpartnerin in geistig-emotionaler Hinsicht nicht mit dem jeweiligen Objekt sexueller Begierde überein.

Serge sieht sich aus Gründen der Familientradition verpflichtet, nach dem Tod seines Bruders dessen Frau zu heiraten und den elterlichen Hof zu übernehmen (von dem erstgenannten Vorhaben nimmt er am Ende des Films wieder Abstand). Doch sein Körper reagiert auf die Attraktivität Maïtés: als ihn diese beim Baden beobachtet, traut er sich nicht aus dem Wasser, weil sein Penis erigiert ist. François dagegen hat im Schlafsaal des Internats Sex mit Serge, obwohl er glaubt, in Maïté verliebt zu sein. Maïté fühlt sich auf geistig-emotionaler Ebene stark mit François verbunden, ist jedoch nicht bereit, sich auf körperliche Erfahrungen einzulassen – weder mit Serge noch mit François. Am Ende des Films schläft sie mit Henri (Frédéric Gorny), einem Jungen, zu dem die ideologische Distanz kaum größer sein könnte: er kommt aus einer Familie von ‚Pieds Noirs‘ und ist ein radikaler Verfechter der französischen Kolonialisierung Algeriens (sein Vater starb bei einem Attentat der FLN<sup>175</sup>); Maïté dagegen ist Mitglied der kommunistischen Partei und setzt sich für die Unabhängigkeit Algeriens ein.

Verfolgt man den Prozess der Annäherung zwischen Maïté und Henri, so lässt sich auch hier, ähnlich wie in *LOIN*, eine *Planting*-Struktur beobachten: die Existenz der sexuellen Anziehungskraft zwischen Maïté und Henri wird zu einem Zeitpunkt etabliert, als sich die beiden Hauptfiguren noch feindlich gegenüberstehen; erst später setzt sich das sexuelle Begehren dann vollständig durch. Henri verfolgt zunächst die Absicht, das Büro der Kommunistischen Partei anzuzünden, aus Protest gegen deren Haltung im Algerienkrieg.<sup>176</sup> Er kauft sich an einer Tankstelle einen Benzinkanister und geht zum Büro der PCF<sup>177</sup>. Auf dem Weg zündet er zwei Plakate der Partei an, die an der Hauswand kleben. Am Büro angekommen,

---

<sup>175</sup> FLN = *Front de Libération Nationale* (Nationale Befreiungsfront); algerische Befreiungsbewegung und spätere algerische Einheitspartei.

<sup>176</sup> Vgl. LRS (00:11:34-01:14:28).

<sup>177</sup> PCF = *Parti Communiste Français* (Kommunistische Partei Frankreichs).

bemerkt er, dass Maïté am Tisch hinter dem Fenster sitzt und arbeitet. Henri klopft an die Glasscheibe. Maïté öffnet das Fenster. Henri erzählt ihr einen Teil der Wahrheit: er sei aus dem Internat geflüchtet und nun sei es schon so spät, dass er den letzten Zug nach Marseille verpasst habe. Er suche etwas zum Übernachten. Maïté taut erst auf, als Henri ihr einen Zettel gibt, auf dem François seine Adresse notiert hat. Henri erzählt, dass François ihn gebeten habe, ihm aus Marseille zu schreiben. Maïté lässt Henri herein.

Die beiden anschließenden Szenen, die sich im Parteibüro und im Schlafzimmer Maïtés abspielen,<sup>178</sup> sind geprägt von Hitchcockscher *Suspense*: es besteht eine Wissensdifferenz zwischen den Rezipient/innen und den handelnden Figuren. Im Gegensatz zu Maïté kennen wir Henris ursprüngliche Absicht. Der Kontrast zwischen Henris und Maïtés Positionierung in Bezug auf den Algerienkrieg wird durch die Ausstattung des Parteibüros verdeutlicht. An der Wand hängt ein Plakat mit der Aufschrift: „Négociations la paix avec le peuple algérien en reconnaissant son droit à l'indépendance.“<sup>179</sup> Maïté trägt eine gelbe Strickjacke, die Wände des Raumes sind gelb gestrichen. Auch wenn Gelb nicht die Farbe der kommunistischen Partei ist, bringt diese Parallelisierung auf der Ebene sekundärer Analogien zum Ausdruck: Maïtés innere Überzeugung und die ideologischen Vorgaben der kommunistischen Partei stimmen überein.

Diese Deckungsgleichheit wird im weiteren Verlauf der Szene in Frage gestellt. Maïté entwickelt Empathie für die Situation der ‚Pieds Noirs‘, welche sie zu Beginn des Kommunikationsprozesses, als Henri noch draußen vor dem Fenster steht, explizit als politische Gegner klassifiziert:

**Maïté:** Ils habitent-où, tes parents ?  
**Henri:** Bon ils sont...  
**Maïté:** Où ça ?  
**Henri:** ...en Algérie. Bon, tu m'offres le café, comme ça, je pourrais te raconter toute ma vie.  
**Maïté:** Je suis pas sûre que ça m'intéresse vraiment, les pieds noirs, je me méfie.<sup>180</sup>

Nachdem Maïté Henri erlaubt, das Büro zu betreten, mustert Henri die Bücher und die Plakate an den Wänden. Maïté überreicht Henri eine Tasse Kaffee und muss über die Vorstellung lachen, dass er in einem Versammlungsraum der PCF Kaffee trinke „[w]ie ein perfekter

---

<sup>178</sup> Vgl. LRS (01:14:28-01:16:12; 01:16-12-01:19:07).

<sup>179</sup> „Lasst uns mit dem algerischen Volk verhandeln und sein Recht auf Unabhängigkeit anerkennen.“

<sup>180</sup> LRS (00:13:54-01:14:02). DF: „**M:** Wo leben Deine Eltern? **H:** Weit weg. **M:** Und wo? **H:** In Algerien. Gut. Wenn du mich auf einen Kaffee einlädst, erzähl' ich dir von meinem Leben. **M:** Glaub' nicht, das mich das interessiert. Mit Pieds Noirs seh' ich mich vor.“



Kommunist“<sup>181</sup>. Sie gesteht, dass sie bis vor kurzem geglaubt habe, „dass [sie] in der Lage sei, Typen wie [ihn] zu töten“<sup>182</sup>. Henri fragt, ob sie jetzt keine Lust dazu habe. Maïté verneint. Sie sei zu neugierig, „das [sei] ihr großer Fehler“<sup>183</sup>. Henri möchte wissen, ob sie Angst vor ihm habe. Sie antwortet: ja. Daraufhin trinkt er seinen Kaffee aus, bedankt sich und geht zur Tür, doch Maïté hält ihn zurück. Die Szene endet mit einem Wendepunkt:

**Maïté:** Qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?  
**Henri:** Je vais faire le clochard jusqu'à demain matin, après, j'irai à Marseille.  
**Maïté:** Bon, salut.  
**Henri:** Oui, salut.  
**Maïté:** Attends !

*(Elle se lève, se dirige vers l'appartement et se retourne.)*

**Maïté:** Viens !<sup>184</sup>

Maïtés Blick ist zweideutig. Aus ihm lässt sich mehr herauslesen als nur die Einladung, die Nacht im gleichen Haus zu verbringen. Nach dem Schnitt sieht man, wie Maïté und Henri in ihrem Schlafzimmer gemeinsam das Bett beziehen, auch dies eine ambivalente Handlung. Maïté teilt Henri mit, sie könne nebenan im Zimmer ihrer Mutter schlafen. Henri bittet sie, ihm einen Brief von seiner Mutter vorzulesen, den er bisher nicht zu öffnen gewagt habe. Maïté erfüllt ihm nach kurzem Zögern seinen Wunsch. Während Maïté den Brief vorliest, liegt die sexuelle Anziehungskraft zwischen den beiden Figuren förmlich in der Luft. Als Maïté mit dem Lesen fertig ist, streicht ihr Henri zärtlich über ihre Hand. Maïté steht auf und stellt den Wecker für den nächsten Morgen, dann verlässt sie den Raum.

Auf der Ebene der primären audiovisuellen Analogien handelt es sich um einen relativ banalen Vorgang: zwei Figuren setzen sich auf ein Bett, und eine dieser Figuren liest einen Brief vor. Parallel zur Repräsentation dieser elementaren Handlungsabläufe wird mittels sekundärer Analogien im Spiegel neben dem Bett ein kognitiv-emotionales Wunschbild der Figuren etabliert, eine Projektion, die zu dem Zeitpunkt, in dem sie gezeigt wird, noch über kein (im Sinne der äußeren Wahrnehmung) reales Pendant verfügt. Im äußeren Teil der diegetischen Welt werden Maïté und Henri als reale, aber voneinander isolierte Figuren gezeigt.

---

<sup>181</sup> LRS (00:15:02-04), DF. OF: „**M:** Tu es en train de boire un café dans une cellule du parti comme un parfait coco.“

<sup>182</sup> LRS (00:15:09-11), DF. OF: „**M:** Je croyais même que les types comme toi, j'étais capable de les tuer.“

<sup>183</sup> LRS (00:15:17-20), DF. OF: „**M:** Je crois que je suis un peu trop curieuse, c'est mon gros défaut.“

<sup>184</sup> LRS (01:15:50-01:16:12). DF: „**M:** Sag', und was wirst du jetzt machen? **H:** Bis morgen früh spiel' ich den Penner, und dann fahr' ich nach Marseille. **M:** Gut, dann salut. **H:** Ja, salut. **M:** Warte! *(Sie springt auf und geht in Richtung Wohnung. Sie dreht sich um.)* **M:** Komm!“

Im virtuellen Teil der Diegese, der die Innenwelten der Figuren spiegelt, existieren sie bereits als Paar – wodurch der Vorgang des Sich-Gemeinsam-Auf-Ein-Bett-Setzens eine sexuelle Konnotation erhält. Das Spiegelbild nimmt die weitere dramaturgische Entwicklung vorweg: es ist ein Vorgriff auf den am Ende des Films in der diegetischen Realität tatsächlich stattfindenden sexuellen Akt.



Abb. 16: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:17:31)



Abb. 17: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:17:48)



Abb. 18: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:18:43)

Durch eine präzise Koordination von Kameraführung, Bildkomposition und Ausstattung gelingt es Téchiné, das Unsichtbare, das auf der Ebene der Primäranalogien in der Gestik und Mimik der Schauspieler/innen nur angedeutet wird, für die Rezipient/innen sichtbar zu machen.<sup>185</sup> Téchiné setzt in vielen seiner Filme Spiegel ein, um kognitiv-emotionale Zusammenhänge darzustellen, die den Figuren erst zu einem späteren Zeitpunkt der Handlung bewusst werden.

<sup>185</sup> Vgl. den in Kap. 2.2 zit. Auszug aus der MASTERCLASS D'ANDRÉ TÉCHINÉ (2011), in dem sich Téchiné zum Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren äußert: S. 48.

Der Grad der Bewusstheit kann dabei von Figur zu Figur differieren. Im vorliegenden Fall ist sich Henri über die sexuellen Motivationen, die die Szene dominieren, stärker im Klaren als Maïté: er versucht dadurch, dass er ihr zärtlich über die Hand streicht, die virtuellen Phantasien, die mit Hilfe des Spiegels erzählt werden, bereits zum geschilderten Zeitpunkt in Realität zu transformieren – ein Vorhaben, dem sich Maïté entzieht.

Dies bedeutet nicht, dass Maïté die sexuelle Anziehungskraft nicht wahrnimmt, die zwischen ihr und Henri besteht: in der Einstellung, in der sie als reale Figur in einem gemeinsamen Bildraum mit dem virtuellen Wunschbild gezeigt wird,<sup>186</sup> wird auf der Ebene sekundärer Analogien eine Zuordnung von *ihrem* Körper zu *ihren* Gedanken vorgenommen. Zwar macht auch Serge Maïté wiederholt auf ihre körperliche Attraktivität aufmerksam, z.B. in der erwähnten Szene am Bach, doch zieht dies keine nennenswerte Reaktion ihrerseits nach sich. Erst in der Interaktion mit Henri, der über eine größere sexuelle Erfahrung verfügt als Serge und Maïté, entdeckt letztere ihr eigenes sexuelles Begehren. In einem Interview zu LES ROSEAUX SAUVAGES klassifiziert Téchiné die Figur der Maïté wie folgt:

Je vois une symétrie avec le personnage d'Emmanuelle Béart dans J'EMBRASSE PAS et avec celui de Juliette Binoche dans RENDEZ-VOUS. Ce type de femme qui a les pieds dans la boue et la tête vers le ciel, avec une activité sexuelle plutôt débordante, contrairement à Jeanne dans LES INNOCENTS qui est vierge, tout comme Maïté qui a l'esprit ouvert et le corps fermé. Mais l'esprit n'est pas aussi ouvert, et son corps, Dieu merci, pas aussi fermé qu'il paraît. On se trompe toujours...<sup>187</sup>

Die von Téchiné hier verwendete Himmel-Erde-Metapher weist auf eine starke Körper-Geist-Trennung der vier erwähnten weiblichen Hauptfiguren hin. Seiner Auffassung nach bildet dieser Dualismus die Gemeinsamkeit (in seinen Worten: die „Symmetrie“) zwischen Maïté und den Protagonistinnen vorausgehender Filme. Téchiné zufolge sind nur die jeweiligen Schwerpunktsetzungen hinsichtlich des genannten Dualismus asymmetrisch verteilt: während bei Ingrid (Emmanuelle Béart) in J'EMBRASSE PAS und Nina (Juliette Binoche) in RENDEZ-VOUS die körperliche Ebene zu Beginn der Filme wesentlich dominanter ist als die geistige, letztere in der Konfrontation mit den männlichen Hauptfiguren – Pierre (Manuel Blanc) in J'EMBRASSE PAS

---

<sup>186</sup> Vgl. Abb. 16.

<sup>187</sup> Téchiné in: Jousse/Strauss 1994, 14. „Ich sehe eine Symmetrie [der Figur der Maïté; Anm. M] zur Figur Emmanuelle Béarts in J'EMBRASSE PAS und zu derjenigen Juliette Binoches in RENDEZ-VOUS. Diese Art von Frau, deren Füße im Schlamm steckt und deren Kopf gen Himmel gerichtet ist. Die [in den beiden letztgenannten Fällen; Anm. M] ein ausgeprägtes Sexualleben aufweist, im Gegensatz zu Jeanne in LES INNOCENTS, die Jungfrau ist, genauso wie Maïté, welche über einen offenen Geist und einen geschlossenen Körper verfügt. Doch ihr Geist ist nicht so offen, und Gott sei Dank, ihr Körper nicht so verschlossen, wie es scheint. Wir irren uns ständig...“

und Quentin (Lambert Wilson) in *RENDEZ-VOUS* – jedoch stärker aktiviert wird, ist dies im Fall von *LES INNOCENTS* und *LES ROSEAUX SAUVAGES* genau umgekehrt: Jeanne (Sandrine Bonnaire) und Maïté revidieren in Folge ihrer Begegnung mit jeweils zwei männlichen Protagonisten – Stéphane (Simon de La Brosse) und Saïd (Abdellatif Kechiche) in *LES INNOCENTS* sowie Serge und Henri in *LES ROSEAUX SAUVAGES* – ihre anfängliche Ablehnung sexueller Erfahrungen.

In allen vier Fällen werden im Verlauf der Interaktion mit den relativ zu den weiblichen Hauptfiguren jeweils genau komplementär angelegten männlichen Figuren gedankliche Idealvorstellungen erschüttert: anfänglich verdrängte Teilbereiche der inneren Realität werden irreversibel ins Bewusstsein gerufen – seien es die Sexualtriebe auf der einen, oder die Sehnsucht nach Geborgenheit und Konstanz auf der anderen Seite. Dieses in den meisten Filmen Téchinés zu beobachtende dramaturgische Muster wird jeweils zugunsten eines anfangs in der Konzeption einer bestimmten Figur subdominanten Gegensatzpols eingesetzt, unabhängig davon, ob es sich um den physischen oder den geistigen handelt.

Im Fall von *HÔTEL DES AMÉRIQUES* ist es im Unterschied zu den oben erwähnten Filmen primär die männliche Hauptfigur, die im Verlauf der Handlung zu einer stärkeren Revision ihrer gedanklichen Vorstellungen gezwungen wird: Gilles kann im Gegensatz zu Hélène zu Beginn des Films auf keine Erfahrungen in der romantischen Liebe zurückblicken – er kennt bis zu dem Zeitpunkt, als er Hélène begegnet, ausschließlich kurzfristige Liebesabenteuer, bei denen der sexuelle Aspekt stets im Vordergrund steht. Am Ende des Films dreht sich dieses Verhältnis um: er sitzt weinend am Bahnhof und beklagt den unwiederbringlichen Verlust des geliebten Objekts. Bei Hélène lässt sich dagegen zwar wie bei den erwähnten Protagonistinnen aus anderen Téchiné-Filmen eine starke Körper-Geist-Trennung beobachten, allerdings ist die Verteilung der Schwerpunkte hier nicht asymmetrisch: so verfügt Hélène zu Beginn des Films zwar über eine starke geistige Bindung zu ihrem verstorbenen Mann, ist in sexueller Hinsicht jedoch bereit, sich auf neue Erfahrungen einzulassen. Der innere Konflikt dieser Figur ergibt sich primär daraus, dass das Objekt der sexuellen Begierde (Gilles) zu Beginn des Films nicht mit dem Objekt der immateriellen Liebe (ihrem verstorbenen Mann) identisch ist.

Am Ende gelingt es Gilles zwar, sich auf geistiger Ebene an die Stelle seines Konkurrenten zu setzen, allerdings geschieht dies um den Preis seiner vom filmischen Text als irreversibel etablierten physischen Abwesenheit (Hélène verlässt dauerhaft die Stadt). Insofern lässt sich die Szene im Zugabteil, in der Hélène das Foto von Gilles zerreißt, als Auslöschung eines letzten Restes an materieller Präsenz betrachten: die genannte Handlung markiert den Übergang von der physischen zu einer metaphysischen, von allen materiellen Komponenten befreiten Form

der Liebe. Die von Hélène und Gilles gleichermaßen erhoffte Überwindung der Körper-Geist-Trennung stellt sich als nicht realisierbar heraus, als romantische Utopie. Téchiné dekonstruiert damit in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* eine Idealvorstellung, die von der männlichen Hauptfigur in Friedrich Schlegels *Lucinde* als lebbar charakterisiert wird<sup>188</sup> und die laut Egen das gegenwärtig im westlichen Kulturraum mehrheitlich angestrebte Modell von ‚wahrer‘, ‚echter‘ oder ‚wirklicher‘ Liebe darstellt.<sup>189</sup>

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* gelingt es den vier Hauptfiguren ebensowenig wie den beiden Protagonist/innen aus *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, sexuelles Begehren und die Sehnsucht nach einer zeitlich invarianten, immateriellen Form der Liebe miteinander zu vereinbaren. Im Fall von François und Maïté ist diese Sehnsucht von Beginn des Films an präsent, während das sexuelle Begehren im Verlauf der Handlung Stück für Stück ‚freigelegt‘ wird. Diese filmische ‚Archäologie des Begehrens‘ prägt zugleich die Entwicklung der Narration, als auch, wie in der Analyse der Spiegelsequenz deutlich wurde, die Details der audiovisuellen Gestaltung.

Die Erzählstruktur verläuft jedoch nicht-linear, sie weist retardierende Abschnitte auf. So erfährt der Annäherungsprozess zwischen Maïté und Henri nach den Szenen im Parteibüro und im Schlafzimmer eine dramaturgisch bedingte Verzögerung. Ein zweiter Wahrheitsdiskurs verdrängt vorübergehend die Enthüllung der sexuellen Motiviertheit des Figurenverhaltens. Der erotische Subtext äußerte sich überwiegend non-verbal, z.B. über Mimik und Gestik (vgl. den langen Blick, den Maïté Henri zuwirft, als sie ihn bittet, ihr in die Wohnung zu folgen, oder den Moment, in dem Henri ihr zärtlich über die Hand streicht), aber auch über sekundäre Analogien in der ästhetischen Gestaltung, durch welche heimliche Wünsche der Protagonist/innen visualisiert werden (vgl. die Darstellung des Paares im Spiegel). Im Gegensatz dazu spielt sich der zweite Wahrheitsdiskurs, der den nonverbalen Enthüllungsprozess überlagert, auf verbaler Ebene ab: Henri gesteht Maïté noch in derselben Nacht, dass er ursprünglich geplant habe, das Parteibüro in Brand zu setzen.

---

<sup>188</sup> Vgl. KA V, 11: „Das äußerste Leiden, wenn es uns nur umgäbe, ohne uns zu trennen, würde mir nichts scheinen als ein reizender Gegensatz für den hohen Leichtsinns unsrer Ehe. Warum sollten wir nicht die herbeste Laune des Zufalls für schönen Witz und ausgelassene Willkür nehmen, da wir unsterblich sind wie die Liebe? Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; beide sind sich gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe. Es ist Ehe, ewige Einheit und Verbindung unsrer Geister, nicht bloß für das was wir diese oder jene Welt nennen, sondern für die eine wahre, unteilbare, namenlose, unendliche Welt, für unser ganzes ewiges Sein und Leben. Darum würde ich auch, wenn es mir Zeit schiene, eben so froh und eben so leicht eine Tasse Kirschlorbeerwasser mit dir ausleeren, wie das letzte Glas Champagner, was wir zusammen tranken, mit den Worten von mir: « So lass uns den Rest unsers Lebens austrinken. »“

<sup>189</sup> Vgl. Egen 2009, 38f., hier 83.

Maïté ist erschüttert und wirft Henri aus dem Haus. Henris Geständnis besitzt, wenn man die unmittelbar folgenden Handlungsstrukturen betrachtet, eine retardierende Wirkung. Insofern, dass Henri allerdings nicht durch äußere Umstände gezwungen war, die Wahrheit zu sagen, stellt das Geständnis einen Vertrauensbeweis dar; dieser trägt auf längere Sicht dazu bei, den Weg zur Verführungsszene am Ufer der Garonne zu ebnen, in der die politische Feindschaft (vorübergehend) keine Rolle mehr spielt. Henris Mut zur Wahrheit – einer Form von geistiger Offenheit – ist eine Voraussetzung für die Offenheit in körperlicher Hinsicht, mit der Maïté Henri schließlich am Flussufer begegnet: die Entzeitlichung, die Loslösung aus allen alltäglichen Determinierungen, von der die Szene geprägt ist, wird dadurch möglich, dass die Kommunikation der beiden Figuren über ihre politischen Differenzen bereits stattgefunden hat. Es muss nicht mehr geredet werden, und dies eröffnet einen Freiraum, in dem sich das sexuelle Begehren nicht länger ignorieren lässt.

Durch Henris Geständnis des Brandanschlags wurden zudem die brutalen Konsequenzen einer *gemeinsamen* Denkstruktur ins Bewusstsein der Figuren gerückt: sowohl Henri als auch Maïté hatten während des Gesprächs im Parteibüro zugegeben, dass sie sich vor ihrer persönlichen Begegnung hätten vorstellen können, den jeweils anderen zu töten, da es sich jeweils um einen ideologischen Gegner handelte. Henris kurze Zeit später in der Küchenszene erfolgreiches Geständnis, dass Maïté *tatsächlich* fast zum Anschlagziel geworden wäre, macht letzterer schlagartig bewusst, was dies im Hinblick auf ihre eigene Haltung bedeutet: Henris Verhalten spiegelt ihre eigene Radikalität. Es ist nicht nur die Einsicht, dass sie ihrem potentiellen Mörder Vertrauen geschenkt hat, sondern ebenso die nicht minder erschreckende Erkenntnis, dass sie selbst u.U. zu Ähnlichem fähig wäre, die sie, nachdem sie Henri aus dem Haus geworfen hat, in Tränen ausbrechen lässt.

Beide Figuren werden durch die nächtliche Begegnung verändert: sie beginnen, an ihren ideologischen Überzeugungen zu zweifeln. Aus dieser dramaturgischen Konstruktion spricht eine klare metanarratologische Wertung: geistige Konstrukte, die sich durch eine starke Verallgemeinerung auszeichnen (wie die Aussage „Alle Kommunisten bzw. alle ‚Pieds Noirs‘ sind Verbrecher“), werden durch (auf diegetischer Ebene) reale Erfahrungen in Frage gestellt, real im Bezug auf die sinnlichen Wahrnehmungsprozesse, die sich zwischen den einzelnen Figuren abspielen. Diese Prozesse entlarven die intellektuellen Schemata, mit denen die Figuren die diegetische Welt betrachten, als unzureichend: sie werden fortlaufend durch einen gegensätzlichen ‚Wahrnehmungsinput‘ relativiert.

Téchiné knüpft hier an das Brechtsche Realismuskonzept an („Realistische Künstler stellen die Macht der Ideen dar und die materielle Grundlage der Ideen“<sup>190</sup>). Allerdings wird das, was den ursprünglichen Ideenhorizont der Figuren erschüttert, nicht zu einem neuen, in diesem Fall: materialistischen Gedankengebäude verabsolutiert. Eine endgültige Versöhnung der Figuren auf der Basis als ähnlich empfundener, die Subjektgrenzen transzendierender Sinneserfahrungen findet nicht statt:

- TJ/FS:** Ne craignez-vous pas d'être accusé de renvoyer dos à dos l'OAS et le PC à la toute fin du film où, d'une manière métaphorique, une réconciliation entre ces deux extrêmes est rendue possible par l'histoire d'amour ?
- AT:** Je n'ai pas cherché à faire un film correct politiquement. Je voulais que le sympathisant de l'OAS et la jeune femme communiste se frottent un peu l'un à l'autre, qu'ils vivent une expérience de l'autre, de ce qu'il leur est complètement étranger et inconnu. Je souhaitais un face-à-face avec l'ennemi qui ne se passe pas comme on pourrait le prévoir, et qui soit une remise à cause réciproque. Par la lecture de la lettre, Maïté peut mesurer la détresse d'Henri, même s'il est idéologiquement éloigné d'elle.<sup>191</sup>

Der Prozess der Empathisierung, den Téchiné hier beschreibt, lässt die politischen Ideologien, von denen Maïté und Henri überzeugt waren, brüchig werden, ohne dass die Figuren dazu in der Lage wären, sich ein neues gedankliches Orientierungssystem aufzubauen, das sich auf die Grundlage stützt, durch welche die Empathisierung initiiert wurde: die konkrete sinnliche Wahrnehmung der jeweils *anderen* Figur in ihrer *Singularität*. Letztere verhindert die Einordnung in ein klassifikatorisches System, das den Figuren die allgemeinen Prädikate einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit zuschreiben würde.

Diese dramaturgische Konzeption erinnert an die dekonstruktivistische Kritik im Sinne Derridas, die sich gegen die Verabsolutierung *jedes* gedanklichen Systems richtet.<sup>192</sup> Die Filme

<sup>190</sup> BFA XXIII, 287 [= Brecht 1993j [E: 1954], 287]; hier im Kontext zit. auf S. 30.

<sup>191</sup> Jousse/Strauss 1994, 13 (AT = André Téchiné, FS = Frédéric Strauss, TJ = Thierry Jousse). „**TJ/FS:** Müssen Sie nicht befürchten, dass man Ihnen vorwirft, dass Sie gleichermaßen die OAS und die PC kritisieren, wenn die Liebesgeschichte ganz am Ende des Films eine metaphorische Versöhnung zwischen diesen beiden Extremen ermöglicht? **AT:** Ich habe nicht versucht, einen politisch korrekten Film zu machen. Ich wollte, dass sich der Sympathisant der OAS und die junge Kommunistin ein bisschen aneinander reiben, dass sie eine Erfahrung des anderen erleben, dessen, was ihnen vollständig fremd und unbekannt ist. Ich wünschte ein Streitgespräch mit dem Feind, das sich anders entwickeln würde, als man vorhersehen könnte und das eine gegenseitiges Sich-In-Frage-Stellen wäre. Durch das Vorlesen des Briefes kann Maïté die Hilflosigkeit Henris ermessen, auch wenn er, ideologisch betrachtet, weit von ihr entfernt ist.“ [OAS = *Organisation de l'armée secrète*; Untergrundorganisation, die gewaltsam den Verbleib Algeriens bei Frankreich durchzusetzen versuchte; PC = *Parti Communiste*; Anm. M.]

<sup>192</sup> Vgl. Derrida 1972 [1971], 88: „Le signifié transcendantal n'est pas seulement le recours de l'idéalisme au sens étroit. Il peut toujours venir rassurer un matérialisme métaphysique.“ Dt. 1986, 127f.: „Nicht nur der Idealismus im engen Sinn greift auf das transzendente Signifikat zurück. Es kann auch immer wieder einen metaphysischen Materialismus festigen.“ Im Kontext zit. auf S. 262.

Téchinés folgen insofern diesem per se philosophischen Ansatz, als dass die Figuren – und in vielen Fällen auch die mit ihnen über vielschichtige kognitive und emotionale Vorgänge verbundenen Rezipient/innen – in Zustände des *Zweifels* gebracht werden. Téchiné geht es um die Enttäuschung von Erwartungshypothesen, um Prozesse der Destabilisierung, die sowohl auf diegetischer Ebene als auch im Bewusstsein der Rezipient/innen routinierte Denkmuster radikal in Frage stellen, ohne dass neue Orientierungssysteme angeboten werden. Dies wird bisweilen von der Filmkritik nicht mit ausreichender Schärfe wahrgenommen, obwohl Téchiné in Interviews wiederholt betont, dass sich die Figuren seiner Filme dadurch, dass sie dazu gezwungen sind, frühere Einschätzungen im Hinblick auf sich selbst, auf andere Figuren oder auf die Relationen zwischen beidem fortlaufend zu korrigieren, nicht einem Ziel annähern, das als das Ende eines interaktiven Lernprozesses betrachtet werden könnte:

A partir du moment où l'on crée un personnage, il me paraît nécessaire qu'à un moment, il ne sache plus qui il est. Cela vaut pour tous mes films et le portrait n'est abouti qu'à cette condition. Le personnage doit se trouver en défaut par rapport à toutes ses constructions imaginaires, et je pense que c'est le cas pour tous les personnages du film, sans exception. Il ne doit pas être casé dans un registre psychologique sans dimension d'altérité. Cela n'aurait aucune pertinence car, dans la vie, les choses ne se passent pas ainsi. Il doit apprendre de lui-même par corrections successives. Je ne crois pas en l'apprentissage humaine, ce qui me semble faux. Cependant, on peut sans cesse se corriger, sans qu'il y ait de dernier mot ou de dernière parole débouchant sur une parfaite adaptation.<sup>193</sup>

Dieser Interviewauszug macht noch einmal deutlich, dass sich Téchiné einem künstlerischen Realismus verpflichtet fühlt. Er behauptet, sich in der dramaturgischen Konzeption seiner Filme primär an seiner Wahrnehmung der außerfilmischen Wirklichkeit zu orientieren (vgl. die Formulierung „car, dans la vie, les choses ne se passent pas ainsi“; „denn im Leben ereignen sich die Dinge nicht auf diese Weise“) – was im Hinblick auf die ästhetische Gestaltung einen Rückgriff auf film- und literaturhistorische Vorbilder nicht ausschließt.

Jede Konfrontation einer Figur mit einer anderen Figur oder mit einer neuen Situation bringt neue Aspekte ins Spiel, durch die alle vorherigen Konstellationen verändert werden. In

---

<sup>193</sup> Téchiné in: Jousse/Strauss 1994, 13. „Ab dem Moment, wenn man eine Figur konzipiert, erscheint es mir notwendig, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr weiß, wer sie ist. Dies gilt für alle meine Filme, und das Porträt wird nur unter dieser Bedingung vollendet. Die Figur muss sich im Hinblick auf all ihre gedanklichen Konstruktionen in einem Zustand des Mangels befinden, und ich denke, dass das für alle Figuren des Films der Fall ist, ohne Ausnahme [AT bezieht sich auf LRS; Anm. M]. Eine Figur darf nicht in ein psychologisches Raster eingeordnet werden, in dem es keine Dimension der Alterität gibt. Das wäre nicht angemessen, denn im Leben ereignen sich die Dinge nicht auf diese Weise. Eine Figur muss durch fortwährende Korrektur von sich selbst lernen. Ich glaube nicht an einen allgemeinschlichen Lernprozess, das erscheint mir falsch. Im Gegensatz dazu können wir uns unaufhörlich korrigieren, ohne dass es ein letztes Wort oder eine letzte Aussage gäbe, die auf eine perfekte Anpassung hinauslaufen würden.“



den Filmen *Téchinés* beobachtbare dramaturgische Entwicklungen sind keine *Entwicklungen* im platonischen, hegelianischen oder Sartreschen Sinn: es geht nicht um Annäherungen an eine bestimmte transzendente Idee, ein historisch determiniertes Ziel oder einen ursprünglichen Entwurf. Die Subjektgrenzen der Figuren sind durchlässig, aber dies bedeutet nicht, dass die inneren Realitäten der Figuren durch die Objekte der äußeren Wirklichkeit bestimmt wären. Es geht *Téchiné* um wechselseitige Anstöße, durch welche sowohl die inneren als auch die äußeren Wahrnehmungsrealitäten der Figuren permanent verändert werden, ohne dass eine scharfe Grenze zwischen Innen und Außen definierbar ist. Dieser philosophische Ansatz verbindet *Téchiné* über alle Differenzen hinsichtlich konkreter ästhetischer bzw. gattungsspezifischer Ausprägungen hinweg mit der dialektischen Dramaturgie Brechts und dem Dekonstruktivismus Derridas – und trennt ihn trotz der in manchen seiner Filme zu beobachtenden Ähnlichkeiten struktureller Art<sup>194</sup> von den romantischen Weltentwürfen Novalis' und Friedrich Schlegels, deren Sehnsucht nach metaphysischen Gewissheiten bei allen Widerständen, auf die eine durch diese Sehnsucht motivierte *Suche* innerhalb der sinnlichen Wahrnehmungsrealität treffen mag (und die sich in einer Poetik der Diskontinuität und Fragmentarisierung niederschlagen können), nicht ohne Grund sprichwörtlich ist.<sup>195</sup>

Die kinematographische Erzeugung der erwähnten Zustände des Zweifels erfolgt auf doppelte Weise. Dies wurde u.a. in der Einstellungsanalyse der Spiegelsequenz aus *LES ROSEAUX SAUVAGES* deutlich. Das dort in visueller Hinsicht eingesetzte binäre Erzählverfahren, das einer doppelten Codierung mit Hilfe primärer und sekundärer Analogien entspricht, lässt sich auch an Übergangsszenen beobachten, die auf den ersten Blick über keine zentrale dramaturgische Relevanz verfügen zu scheinen. Dies gilt häufig gleichermaßen für visuelle wie für akustische Analogiestrukturen.

Für letztere findet sich in *LES ROSEAUX SAUVAGES* ein signifikantes Beispiel. Es handelt sich um die Szene am Fluss, die sich am Morgen nach dem nächtlichen Gespräch in der Küche abspielt, in dem Henri Maïté den geplanten Brandanschlag gesteht. Die in der Analyse von *HÔTEL DES AMÉRIQUES* konstatierte Teilautonomie der akustischen Gestaltungsmittel, durch welche die Bildung sekundärer Analogien stimuliert wird, ist in der genannten Szene aus *LES ROSEAUX SAUVAGES* auch auf der Ebene des Dialogs wahrnehmbar: in den verbalsprachlichen Äußerungen eines tertiären Figurenkreises.<sup>196</sup> Die Szene beginnt mit einer Großaufnahme von

---

<sup>194</sup> Vgl. z.B. die multiperspektivische und nichtlineare Szenenkomposition in *LES VOLEURS* (1996).

<sup>195</sup> Vgl. Derrida in: Roetzer 1987, 11, hier 82.

<sup>196</sup> Unter einem *tertiären Figurenkreis* sei in Abgrenzung von Haupt- und Nebenfiguren diejenige Teilmenge des Figureninventars eines Films verstanden, die sich auf Figuren bezieht, deren Relation zu

Henris Gesicht. Er liegt regungslos auf einer Parkbank am Flussufer.<sup>197</sup> Man hört das Geräusch eines sich nähernden Motorbootes. Henri dreht sein Gesicht langsam in Richtung Fluss. Die Kamera nimmt seine Bewegung auf, löst sich von seinem Gesicht und folgt dem vorüberfahrenden Motorboot. Dann drängen sich auf der Tonebene die antreibenden Rufe der vierköpfigen Besatzung eines Ruderbootes in den Vordergrund, das in die andere Richtung fährt. Die Kamera vollzieht ebenfalls einen Richtungswechsel, begleitet eine Zeit lang den Vierer und schwenkt dann wieder zurück auf Henris Gesicht. Henri starrt ins Leere. Die rhythmischen Rufe der Ruderer erreichen eine Intensität, die der Sequenz eine gewisse Artifizialität verleiht: die ständige Wiederholung desselben Wortpaares („Stop-Go, Stop-Go, Stop-Go, etc.“) wird zum einen dadurch *partiell* aus ihrem naturalistischen Kontext gelöst, dass die Kamera auf Henris Gesicht ruht und die Quelle der Rufe nicht mehr zu sehen ist, d.h. der zu hörende Sound ist zwar noch *diegetisch*, aber bereits *offscreen*. Zum anderen dauert die genannte akustische Struktur unverhältnismäßig lange an und ist in einem Maße künstlich verstärkt, das über dasjenige hinausgeht, welches durch die Verringerung der räumlichen Distanz zwischen Henri und den Ruderern erklärbar wäre.

Auf der Ebene der primären Analogien lässt sich die Szene wie folgt zusammenfassen: Henri liegt auf der Parkbank und hört die unterschiedlichen Geräusche der vorbeifahrenden Boote. Bezieht man die „Stop-Go“-Rufe der vier Ruderer jedoch auf den gegebenen Stand der dramaturgischen Entwicklung, so wird das naturalistische, auf die externe Sinneswahrnehmung der Figur bezogene Verständnis der Sequenz um eine interne Dimension erweitert. Die Möglichkeit einer sekundären Analogiebildung ist im vorliegenden Beispiel bereits im audiovisuellen Text angelegt – was nicht heißen muss, dass die Rezipient/innen gezwungen sind, diese Möglichkeit zu nutzen.

Hier besteht ein klassischer Interpretationsspielraum, wie er häufig auch bei literarischen Texten vorliegt. Dem von Roland Barthes 1960 ausgesprochenen Bedauern darüber, dass die Filmkunst über ein weit geringeres metaphorisches Potential verfüge als die Literatur,<sup>198</sup> setzen die Filme *Téchinés* das Wagnis entgegen, den Rezipient/innen beides gleichzeitig anzubieten: sowohl eine naturalistische Lesbarkeit der dargestellten Situationen (was die Filme *Téchinés*

---

den Hauptfiguren einen geringeren Interaktivitätsgrad aufweist als diejenige zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Elemente dieser Teilmenge werden in fiktionalen Filmen häufig von Kompars/innen verkörpert, können jedoch auch aus Passant/innen bestehen, die während der Dreharbeiten nur zufällig in den gerade von der Kamera aufgezeichneten Abschnitt der profilmischen Realität gelangen, die also nicht fester Bestandteil des Filmteams sind.

<sup>197</sup> Vgl. LRS (00:21:15-01:22:21).

<sup>198</sup> Vgl. Barthes 1960a; hier auszugsw. zit. auf S. 43.

von den Dramen Brechts unterscheidet und worin sich ein gewisser Respekt vor dem konzeptuell nicht vollständig beherrschbaren *Singulären* im Sinne Derridas ausdrückt) als auch die Einbindung von in psychologischer und philosophischer Hinsicht allgemeineren Aussagen in den filmischen Text. Die Integration derartiger Konnotationen erfolgt wie in der Brechtschen Dramaturgie nicht über ihre unmittelbare Präsenz in der Oberflächenstruktur, sondern über ihre *Abwesenheit* (was die Hauptschwierigkeit in der Brecht- und Téchiné-Rezeption darstellt). Allgemeinere Aussagen müssen von den Rezipient/innen durch einen kognitiven Prozess erschlossen werden, der über die Konstruktion einer ersten, mit Hilfe primärer Analogien erzeugter Diegesebene hinausgeht: dort beobachtbare Widersprüche im Figurenverhalten (auf welche die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen durch formale Hervorhebungen gelenkt wird), müssen mit dazu korrespondierenden intra- und intertextuellen Strukturen sowie mit entsprechenden Erfahrungen in der außerästhetischen Realität in Bezug gesetzt werden.

Brecht und Téchiné teilen ein vergleichbares Verständnis von künstlerischem Realismus, unterscheiden sich jedoch darin, dass Téchiné auf formaler Ebene wesentlich weniger experimentell vorgeht als Brecht: die Autonomisierung der ästhetischen Mittel erfolgt bei Téchiné nur partiell, vielfach ist sie minimal – was die *leichte* Artifizialität hervorruft, von der die meisten seiner Filme geprägt sind. Die Kontinuität der Handlung bleibt in diesem gestalterischen Ansatz weitgehend garantiert. Dadurch sind die Filme Téchinés (zumindest in Grundzügen) auch dann verständlich, wenn man sich in der Rezeption ausschließlich auf den direkten Zugang über die primären audiovisuellen Analogien einlässt.

Auch in der hier diskutierten Szene aus *LES ROSEAUX SAUVAGES* gelingt es Téchiné durch eine diffizile Komposition der audiovisuellen Mittel, auf der primären und sekundären Analogieebene simultan zu erzählen. Die Unterscheidung zwischen den genannten Ebenen korrespondiert im vorliegenden Fall der Differenzierung zwischen figurenexterner und -interner Realität: während mit Hilfe der primären Analogien dasjenige repräsentiert wird, was Henri (in der Diegese) und die Rezipient/innen (im außerfilmischen Raum) mit äußeren Sinnesorganen wahrnehmen (die „Stop-Go“-Rufe der Ruderer eines Bootes, das auf einem Fluss vorbeifährt, an dessen Ufer sich eine Bank befindet, auf der Henri liegt und in die Luft starrt), wird durch die sekundären Analogien der Entscheidungsprozess gespiegelt, der in der inneren Realität Henri stattfindet, als er darüber nachdenkt, ob er die Stadt verlassen oder ob er bleiben soll. Die letztgenannte Realitätsebene wird hier nicht direkt im diegetischen Raum dargestellt (was, ähnlich wie in der Literatur, in Form eines inneren Monologs durchaus möglich gewesen wäre), sondern sie muss durch die Zuordnung eines Einzelphänomens der äußeren Realität (der Rufe

der Ruderer) zu einem in formaler Hinsicht analogen Phänomen der inneren Realität (den Gedanken Henris) erschlossen werden.

Gegen Ende des Films erfährt man, dass Henri sich schließlich dafür entschieden hat, die Stadt zu verlassen. Auf dem Weg zum Bahnhof trifft er dann jedoch zufällig auf François, der ihm vorschlägt, Maïté, Serge und ihn selbst zu einer Wiese am Ufer der Garonne zu begleiten. Bevor Maïté protestieren kann, akzeptiert Henri François' Einladung mit dem Hinweis, dass es noch einen späteren Zug nach Marseille gebe. Als sie am Flussufer angekommen sind, nimmt François Henri einen Moment beiseite und teilt ihm mit, dass er sich wegen der Tatsache, dass sich Maïté ihm gegenüber etwas distanziert verhalte, keine Sorgen machen müsse:

**François:** Écoute, j'ai remarqué qu'elle est un peu froide avec toi, Maïté. Mais bon, tu sais, comme elle est communiste, féministe et puis à la fois idéaliste et matérialiste, c'est sûr que vous pouvez pas vous comprendre, tous les deux. Mais, t'inquiète pas, moi je suis là, et je peux t'assurer qu'il y aura pas de problème.<sup>199</sup>

François geht davon aus, dass die Kommunikation zwischen Henri und Maïté aufgrund ideologischer Differenzen nicht funktionieren kann und daher seiner Vermittlung bedarf. Diese Annahme wird dadurch ironisiert, dass sie – ohne dass François dies ahnt – durch die sexuelle Anziehungskraft unterlaufen wird, die sich längst zwischen Maïté und Henri etabliert hat. Im Gegensatz zu den Rezipient/innen weiß François nichts von den Szenen im Parteibüro und in Maïtés Schlafzimmer. Bereits dort wird im audiovisuellen (Sub-)Text die Unabhängigkeit des sexuellen Begehrens von weltanschaulichen Denkschemata angedeutet, und diese Tendenz wird gegen Ende des Films wieder aufgenommen und intensiviert.

---

<sup>199</sup> LRS (01:33:37-01:33:51). DF: „F: Hör' mal. Ich hab' bemerkt, dass Maïté ein bisschen kühl zu dir ist. Na ja, weißt du, sie ist... Sie ist Kommunistin, Feministin und gleichzeitig Idealistin und Materialistin. Das ist klar, dass ihr beide euch nicht verstehen könnt. Aber nur keine Sorge, ich bin da, und ich versichere dir, es wird keine Probleme geben.“

#### 4.1.2 Naturmystizismus à la *Baal*

Téchiné konstruiert in *LES ROSEAUX SAUVAGES* eine Opposition von Geist und Körper und – in der Wertung des filmischen Textes synonym dazu – von Kultur und Natur. Wie bereits in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* zu beobachten war, dominiert in der dramaturgischen Konzeption der Nebenfiguren jeweils nur einer der beiden Gegensatzpole, zwischen denen das Denken und Handeln der Hauptfiguren oszilliert. In *LES ROSEAUX SAUVAGES* vertreten Maïté und François zunächst den erstgenannten Pol sowie Serge und Henri den letztgenannten, doch im Verlauf des Films sehen sie sich in Folge ihrer Interaktion mit anderen Figuren dazu gezwungen, ihre ursprünglichen Positionen zu relativieren. Im Gegensatz dazu halten die meisten Nebenfiguren durchgehend an bestimmten ideologischen Einstellungen fest.

Eine Nebenfigur, die in dieser Hinsicht als paradigmatisch betrachtet werden kann, ist Maïtés Mutter, Madame Alvarez (Michèle Moretti). Sie verteidigt die Einflussphären des ‚Geistes‘ und der ‚Kultur‘: sie bemüht sich darum, ihre Schüler mit Hilfe der französischen Literatur zu einem respektvollen Verhalten gegenüber Minderheiten zu erziehen. Und sie stellt das (von Serge und Henri propagierte) patriarchalische Familienmodell in Frage. Doch sie vernachlässigt ihren Körper: sie gönnt ihm so wenig Erholung, dass sie sich einer Schlafkur unterziehen muss. Darüber hinaus verwickelt sie sich in einen Widerspruch, der sowohl ihre Schüler (insbesondere Serge) als auch sie selbst an der Konsequenz ihrer idealistischen Haltung zweifeln lassen: sie ist nicht dazu bereit, Serges Bruder bei der Desertion zu unterstützen. Letzterer stirbt wenige Wochen später im Algerienkrieg, und sein Phantombild quält sie während der Schlafkur, der sie sich nach ihrem Nervenzusammenbruch unterzieht.<sup>200</sup>

François und Maïté liegen zunächst auf der Linie der Mutter Maïtés: sie vertreten in Opposition zu Serge und Henri ebenfalls den geistigen bzw. kulturellen Pol möglicher Denk- und Handlungsformen. Dies beginnt sich zu ändern, als François im ersten Drittel des Films von Serge verführt wird, was einen Prozess des Zweifelns, der Krise und der Transformation einleitet. Das genannte Initiationsereignis führt im weiteren Verlauf des Films dazu, dass François seine homosexuelle Neigung entdeckt und dass er zu einer Lebenseinstellung findet, die sich stark von der asexuellen Haltung unterscheidet, die Maïtés Mutter einnimmt. Die Figur des Serge besitzt eine katalysatorische Funktion: durch Serge ‚bricht‘ der von François und Maïté verdrängte Aspekt der Sexualität in die Wahrnehmungsrealität der beiden Figuren ‚ein‘, die bis dahin maßgeblich durch die intellektualistische Perspektive der Mutter Maïtés geprägt

---

<sup>200</sup> Vgl. die Abb. auf S. 166f.

war. Serge verhilft François zu seinem Coming-Out, und er befreit Maïté von ihrer Verachtung gegenüber allem Körperlichen – welche durch den filmischen Text damit begründet wird, dass ihr Vater ihre Mutter wegen einer Geliebten verlassen hatte. Serge kommt zu seiner großen Enttäuschung Maïté dadurch jedoch persönlich nicht näher. Er glaubt, dass Maïté stärker an François interessiert ist als an ihm, und er sieht sich in dieser Vermutung bestätigt, als Maïté am Ende des Films das Gesicht ihres homosexuellen Freundes mit Küssen und Tränen bedeckt. Die Wahrheit ist komplexer: der plötzliche Gefühlsausbruch Maïtés zeugt von ihrer Irritation darüber, dass sie nicht mit François, den sie auf geistig-emotionaler Ebene liebt, ihren ersten Sex hatte sondern mit Henri – was weder François noch Serge wissen.

Der erste größere Relativierungsschritt, den Serge im Hinblick auf die Entwicklung der anderen Hauptfiguren auslöst, besteht darin, dass er das zu Beginn des Films bestehende enge Vertrauensverhältnis zwischen François und Maïté empfindlich stört. Die Tatsache, dass sich François von Serge verführen lässt, verändert dieses Verhältnis nachhaltig, auch wenn Maïté dies zunächst nicht akzeptieren will. Als François ihr gesteht, dass er mit einem Jungen geschlafen hat, versucht sie, die Dramatik dieses Ereignisses mit dem Hinweis darauf herunterzuspielen, dass die Art der Liebe, die sie und François verbinde, nicht durch physische Belange erschüttert werden könne:

**François:** Il faut que je te parle. Cette fois, ce n'est pas au sujet d'un film ou d'un bouquin. Il m'est arrivé un truc. En fait, je m'intéresse à quelqu'un. Mais je voudrais savoir une chose, c'est... comment tu m'aimes. Enfin, je veux dire, sérieusement, t'as déjà pensé à un avenir ou c'est juste comme ça, parce qu'on est bien ensemble, qu'on discute. En tout cas, moi, je sais exactement pourquoi j'ai besoin de toi. C'est parce que tu me rassures. Et toi ? Est-ce que c'est la même chose ? Par contre, ce que je trouve bizarre, c'est que physiquement, il s'est jamais passé rien entre nous, et qu'à moi, ça ne me manque pas. Et toi, ça te manque ou pas ? Il faut que tu me répondes, Maïté.

**Maïté:** Ce que je comprends c'est que t'as couché avec quelqu'un et que ça te pose des problèmes. J'espère que c'était bien au moins.

**François:** Je t'en prie ne sois pas cynique.

**Maïté:** Je suis pas cynique, François. Je m'y attendais, tout simplement. Moi aussi, j'étais avec toi pour me protéger, pour fuir. Je déteste les grandes passions. Quand mon père a plaqué ma mère, ça m'a servi de leçon. Toutes ces femmes marquées par les hommes ça me fait penser au bétail qu'on marque pour l'abattoir. Tu sais, avant de te rencontrer, j'étais très malheureuse. Je ne savais pas si je devais coucher avec tout le monde ou si je devais coucher avec personne. Ce qui revient au même, en fait. Et puis heureusement que tu es arrivé. Je t'aime, François, parce que tu seras jamais un ennemi pour moi, quoi que tu fasses.

**François:** J'ai couché avec un garçon.

*(Maïté regarde par terre.)*

**François:** Dis quelque chose.

**Maïté:** Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Il n'y a rien à dire. C'est pas la peine de se faire sa tête, hein, pour moi, ça ne change rien. Ce que tu peux faire avec les autres, je m'en fous. Ce qui compte c'est ce qui existe entre nous, je suis sûre que c'est plus fort que le reste, tu crois pas ?<sup>201</sup>

Im weiteren Verlauf der Handlung geschieht genau das Gegenteil dessen, was Maïté sich erhofft: es gelingt weder François noch ihr selbst, die sexuelle Ebene weiterhin auszublenden. Maïté wird in den folgenden Szenen damit konfrontiert, dass François einen großen Teil seiner Energie darauf verwendet herauszufinden, ob er tatsächlich homosexuell ist und welche konkreten Konsequenzen dies hat. Als François ihr begeistert davon erzählt, dass er zusammen mit Serge auf dem Motorrad nach Toulouse gefahren sei, dass dieser sich dort betrunken habe und dass sie anschließend unter freiem Himmel übernachtet hätten, unterbricht Maïté genervt das Gespräch und wirft ihm vor, dass er sich nur für sich selbst interessiere:

**François:** Je n'avais jamais dormi à la belle étoile, et toi, ça t'est déjà arrivé ? Enfin, quand je dis dormir, c'est une façon de parler, je n'ai pas fermé l'œil. Mais je me sentais bien, vraiment bien. De toute façon, on dort trop dans la vie. Je t'assure, Maïté, j'ai déjà réfléchi, j'ai même fait le calcul, alors, à raison de huit heures par nuit, ça fait exactement 46120 heures de sommeil depuis que je suis né. C'est effrayant, non ? C'est comme si j'avais dormi pendant six ans. Tu te rends compte, tout ce temps de perdu ?

**Maïté:** Tu me fatigues, François, franchement, tu me fatigues.

**François:** Excuse-moi, Maïté, mais si je t'ai raconté tout ça, c'est... c'est pour te distraire un peu.

**Maïté:** C'est pas vrai, François, tu m'a raconté tout ça parce que ça t'intéresse. Ça n'intéresse que toi. Comme d'habitude, les autres peuvent crever, tu t'en fous.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> LRS (00:26:08-00:28:10). DF: „**F:** Ich muss mit dir sprechen. Diesmal geht's nicht um einen Film oder um ein Buch. Mir ist was passiert, das heißt... Ich interessier' mich für jemanden. Aber ich würde gerne etwas wissen. Sag': Liebst du mich? Also, ich meine: ernsthaft. Hast du an eine Zukunft gedacht, oder ist das einfach so: weil wir gern zusammen sind, gern diskutieren. Auf jeden Fall weiß ich ganz genau, wieso ich dich brauche. Weil du mir Ruhe gibst. Und bei dir, ist es da genauso? Was ich dagegen seltsam finde, ist: körperlich, da ist nie was zwischen uns gewesen. Und ich vermisse es nicht. Und du? Vermisst du es oder nicht? Du musst mir antworten, Maïté. **M:** Ich verstehe. Du hast mit jemandem geschlafen, und das macht dir Probleme. Ich hoffe, dass es wenigstens gut war. **F:** Ich bitte dich, sei nicht zynisch. **M:** Ich bin nicht zynisch, François. Ich hab' damit gerechnet, ganz einfach. Auch ich war mit dir zusammen, um mich zu schützen, um zu fliehen. Ich hasse die großen Leidenschaften. Als mein Vater meine Mutter sitzen ließ, war mir das eine Lehre. All diese Frauen, die von den Männern gezeichnet wurden, wie Vieh, das man für den Schlachthof stempelt. Weißt du, ich war sehr unglücklich, bevor ich dich kennenlernte. Ich wusste nicht, ob ich mit jedem schlafen sollte oder mit niemandem schlafen sollte. Was auf dasselbe rausläuft. Dann bist du zum Glück gekommen. Ich liebe dich, François. Denn du wirst nie mein Feind sein sein, egal was du tust. **F:** Ich habe mit einem Jungen geschlafen. (*Maïté starrt auf den Fußboden.*) Sag' irgendwas. **M:** Was willst du jetzt hören? Es gibt nichts zu sagen. Wieso machst du so 'n Gesicht. Das ist nicht nötig. Für mich ändert das nichts. Alles, was du mit anderen machst, ist mir egal. Was zählt, ist das, was zwischen uns ist. Das ist stärker als der Rest. Glaubst du nicht?“

<sup>202</sup> LRS (01:01:25-01:02:08). DF: „**F:** Ich hab' noch nie unter freiem Himmel geschlafen. Und du? Hast du es schon gemacht? Na ja, wenn ich sage: schlafen, ist das nicht so gemeint. Ich hab' kein Auge zugetan, aber mir ging's wunderbar. Wirklich sehr gut. Jedenfalls schläft man zu viel im Leben, glaub' mir, Maïté, ich hab' darüber nachgedacht, es sogar ausgerechnet. Also, geht man von acht Stunden pro Nacht aus,

François' enthusiastische Schilderung der Nacht, die er mit Serge unter freiem Himmel verbracht hat, erinnert an die Szenen in Bertolt Brechts *Baal*, in denen der gleichnamige Protagonist des Dramas mit seinem Freund Ekart ein Landstreicherleben führt und in denen sie die Nächte zusammen in den Feldern verbringen:

**Baal:** *(über die Felder kommend:)* Sommerluft weht mir um den Bauch. Heißer Wind schüttelt die Hosen um Schenkel und Schienbein. In meiner Nase habe ich den Geruch fruchttragender Ährenmeere und mein Augenlid nachts wölbt sich zum gestirnten Himmel. Weißstaubige Straßen ziehen mich wie Seile von Engeln in den unermesslich blauen Himmel. Wenn ich die Augen zumache, sehe ich: meine Haare glänzen wie gelber Weizen. Und atmen kann ich! Atmen! Wenn ich mich auf den Rücken lege, krümmt er sich hohl. So stark merke ich, dass die Erde eine Kugel ist und von mir bedeckt wird.<sup>203</sup>

Die Landschaftseinstellungen, die François' Erzählung von seiner Fahrt mit Serge nach Toulouse teilweise vorausgehen, teilweise in Form eines Voice-Overs bereits mit der Stimme François' unterlegt sind, lassen sich wie eine filmische Adaption des zitierten Brecht-Textes lesen: François' und Serge, deren Beziehung wie diejenige zwischen Baal und Ekart homosexuell konnotiert ist,<sup>204</sup> werden in Bildern gezeigt, welche die beiden Figuren, die auf dem Motorrad nach Toulouse fahren, mit der Sommerlandschaft verschmelzen lassen.

Die Geschwindigkeit der vorüberziehenden Felder ruft eine leichte Unschärfe des Bildhintergrundes hervor. Dies erzeugt einen rauschähnlichen Eindruck, der auf akustischer Ebene dadurch unterstützt wird, dass genau in dem Moment, als das Fahrzeug die Beschleunigungsphase hinter sich gelassen hat, das Motorengeräusch vollständig zugunsten einer relativ leise eingespielten Musik verstummt. Dies geschieht genau zum Zeitpunkt des Umschnitts von der Frontalen in die seitliche Parallelfahrt.<sup>205</sup> Die Soundquelle, das Motorrad, wird weiterhin im Handlungsraum verortet, doch das durch dieses produzierte Geräusch ist nicht mehr zu hören, es wird durch die Musik abgelöst. Die Annullierung des O-Tons kommt einer Reduktion an ‚akustischer Reibung‘ gleich: das Fahrzeug scheint widerstandslos über die Landstraße zu ‚fliegen‘.

---

macht das ziemlich genau 46120 Stunden seit meiner Geburt. Das ist fürchterlich, oder? Das ist so, als hätte ich sechs Jahre lang geschlafen, stell' dir diese ganze verlorene Zeit vor. **M:** Du langweilst mich, François. Ehrlich, du langweilst mich. **F:** Entschuldige, Maïté, aber ich hab' dir das alles erzählt, um... um dich auf andere Gedanken zu bringen. **M:** Das stimmt nicht, François. Du hast mir das erzählt, weil es dich interessiert. Und es interessiert nur dich. Wie gewöhnlich. Die andern können draufgehen, ist dir doch egal.“

<sup>203</sup> BFA I, 63 [= Brecht 1989a [E: 1919], 63]; Szene: „Landstraße, Sonne, Felder“.

<sup>204</sup> Dasselbe gilt für die Beziehung der gleichnamigen Hauptfiguren Serge und François in Chabrols *LE BEAU SERGE* (1958), vgl. S. 158.

<sup>205</sup> Vgl. die untenstehenden Abbildungen.





Abb. 19: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:00:31)



Abb. 20: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:00:38)



Abb. 21: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:00:49)



Abb. 22: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:01:00)

Die Musik ist, gemessen an der äußeren Wahrnehmungsrealität der beiden Hauptfiguren, als extradiegetisch zu klassifizieren: die Quelle der Musik ist von den Rezipient/innen nicht über primäre visuelle und akustische Analogien im externen Handlungsraum der Figuren lokalisierbar. Andererseits wird jedoch dadurch, dass François nach dem Umschnitt, d.h. nach dem Wegfall des O-Tons und der Hinzunahme der Musik, die Augen schließt, ein enger Bezug

zwischen der Musik und seiner Innenwelt hergestellt. Zudem stellt sich wenige Sekunden später heraus, dass François sich im Nachhinein an die gesamte Sequenz erinnert. Insofern ist die Musik als *intradiegetisch* zu betrachten. Sie lässt mit dem identifizieren, was Bordwell und Thompson als „[i]nternal diegetic sound“ bezeichnen:

A character may [...] remember words, snatches of music, or events as represented by sound effects. In this case, the technique is comparable to a visual flashback. [Absatz, Anm. M.] The use of sound to enter a character's mind is so common that we need to distinguish between internal and external diegetic sound. **External diegetic sound** is that which we as spectators take to have a physical source in the scene. **Internal diegetic sound** is that which comes from inside the mind of a character; it's subjective. Nondiegetic and internal diegetic sounds are often called **sound over** because they do not come from the real space of the scene. Internal diegetic sound can't be heard by other characters.<sup>206</sup>

Bereits auf visueller Ebene besitzt die Nah- oder Großaufnahme einer Figur, die die Augen schließt, eine *internalisierende* Wirkung. Wenn parallel dazu die Geräusche, die von einem Element der äußeren Sinnesrealität produziert werden, verstummen, obwohl diese Realität für die Zuschauer/innen weiterhin sichtbar bleibt, dann erfährt die beschriebene Wirkung, die in visueller Hinsicht eintritt, auf akustischer Ebene eine Verstärkung: die meisten Rezipient/innen empfinden den geschilderten Vorgang innerhalb der narrativen Realität als Verlagerung des Wahrnehmungsschwerpunktes der betreffenden Figur von Außen nach Innen.

Die Musik wird durch ihren im Vergleich zu den Fahrtgeräuschen weit höheren Grad an Avisualität zu einer Projektionsfläche: gerade der eklatante Mangel an Analogizität, den die Musik im Hinblick auf die akustische Repräsentation der äußeren Wahrnehmungswelt aufweist, hat ihre ‚Verschiebung‘ in die Sphäre der inneren Realität der repräsentierten Figuren (hier: derjenigen François') zur Folge. Innere Realitäten weisen mit nicht-bildlicher Musik die Gemeinsamkeit auf, dass sie in Bezug auf die äußere Sinneswahrnehmung nicht präzise definierbar sind. Diese inhaltliche Leere macht die Musik im vorliegenden Fall zu einer Projektionsfläche: sie lässt sich als abstraktes Dispositiv der inneren Realität der Figuren zuordnen und stellt zugleich eine Verknüpfung mit den Bildern der äußeren Realität (der gezeigten Landschaft) her – welche dadurch emotionalisiert werden.

Diese ästhetische Konzeption spiegelt die auf Figurenebene zu beobachtende Instabilität der Grenzen zwischen Innen- und Außenwahrnehmung: die in hoher Geschwindigkeit vorbeiziehende Landschaft geht in der Motorradsequenz in LES ROSEAUX SAUVAGES mit der Musik, die mit der inneren Realität der Figuren, insbesondere derjenigen François', korreliert

---

<sup>206</sup> Vgl. Bordwell/Thompson 2008 [1997], 284, Hv.i.O. Zu den Klassifikationsproblemen, die diese begrifflichen Unterscheidungen hervorrufen, vgl. Merlin 2012.

ist, eine Synthese ein. Téchiné ‚zeichnet‘ mit kinematographischen Mitteln hier eine Art *Seelenlandschaft*: die in der äußeren Wahrnehmungsrealität konstituierte Natur schreibt sich, transportiert durch die Filmmusik, in die Innenwelt der genannten Figur ein – ohne dass dies nur ein einseitig gerichteter Vorgang wäre: die Bilder werden zwar der Musik aufgeprägt, erstere verleihen letzterer ein schärferes Profil, definieren sie inhaltlich im oben erwähnten Verständnis des Begriffs; doch die Bilder weisen aufgrund der hohen Fahrtgeschwindigkeit eine gewisse Unschärfe auf, was sie der Ebene der als Einzelphänomen inhaltlich unbestimmten Musik annähert. Die Synthetisierung wird dadurch unterstützt, überschreitet jedoch nicht ein gewisses Maß: die dialektische Entgegensetzung von Bild und Musik, von Außen- und Innenwelt, wird nicht vollständig aufgelöst. Das Bild behält trotz der leichten Unschärfe seine auf *extensionalen* Weise definitorische, objektbezogene Dominanz, während die Musik die gesamte Situation auf unbestimmte – durch das Bild näher zu bestimmende – Weise *intensiviert*. Diese Effekte, die durch eine präzise Abstimmung der visuellen und akustischen Gestaltungsmittel erreicht werden, finden in Brechts *Baal* ein verbalsprachliches Pendant:

**Ekart:** (*hinter ihm drein:*) Warum läufst Du wie ein Narr?

**Baal:** Meine Seele ist das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unterm dem Wind wälzen. Und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.<sup>207</sup>

Der Topos der „Seele“ weist hier eine vergleichbare Funktion auf wie die Musik in der Motorradsequenz in *LES ROSEAUX SAUVAGES*: er etabliert eine – im Rahmen einer dialektischen Oppositionierung bis zu einem gewissen Grad unabhängige und daher distinktive – Kategorie der inneren Realität, die inhaltlich durch Sinneseindrücke bestimmt wird, welche aus der äußeren Wahrnehmungsrealität stammen. Sowohl der Naturmystizismus als auch die Dynamik, die in der zitierten Textstelle zum Ausdruck gebracht werden, bilden ein *tertium comparationis* zu François' kinematographisch dargestellter Erinnerung an den Ausflug mit Serge in *LES ROSEAUX SAUVAGES*. Beide Phänomene sind Kennzeichen einer materialistisch gewendeten – und in dieser Hinsicht: dekonstruierten – Romantik.

Ein Dualismus von Innen- und Außenwelt bleibt nur auf der Ebene der ästhetischen Repräsentation erhalten, bei Brecht als verbalsprachliche Differenz zwischen dem Begriff „[m]eine Seele“ und den nachfolgenden Naturbeschreibungen, bei Téchiné als Kontrastierung von Bild und Ton: der schnell vorüberfliegenden Landschaft als Teil der externen Sinnesrealität

---

<sup>207</sup> BFA I, 63 [= Brecht 1989a [E: 1919], 63]; Szene: „Landstraße, Sonne, Felder.“ Diese Textstelle schließt direkt an die weiter oben zitierte an, vgl. S. 104.

der Figuren auf der einen, und der elegischen, auf innenweltliche Vorgänge verweisende Musik auf der anderen Seite. Doch im Hinblick auf die jeweils repräsentierten Inhalte geraten die Grenzen zwischen figureninternen und -externen Realitäten in den diskutierten Szenen aus Brechts *Baal* und Téchinés *LES ROSEAUX SAVAGES* ins Schwimmen. In beiden Fällen ist die Dialektik zwischen Innen und Außen nur aus formalen Gründen nicht vollständig aufgelöst: eine absolute Einheit würde die Nivellierung jeder Differenzierbarkeit der einzelnen ästhetischen Gestaltungsmittel voraussetzen.

Diese graduelle Synthetisierung lässt sich auch in Friedrich Schlegels *Lucinde* beobachten, sie ist dort jedoch anderer Art als im *Baal* und in *LES ROSEAUX SAVAGES*. Während in Schlegels Roman auf der Basis einer umfassenden Metaphysik der Liebe auf paradoxe Weise Physisches und Psychisches miteinander verschränkt sind, ohne dass ein Gegensatzpol den jeweils anderen dominiert,<sup>208</sup> werden in den diskutierten Szenen im *Baal* und in *LES ROSEAUX SAVAGES* den inneren Realitäten der Hauptfiguren (derjenigen Baals bzw. François') Naturvorgänge *aufgeprägt*, die einen konstitutiven Teil der äußeren Wahrnehmungswelt der Figuren darstellen. Die „Seele“, von der im *Baal* die Rede ist, und, analog dazu, die über das oben erwähnte technische Verfahren mit François innerer Realität korrelierte Musik, die der Motorradfahrt in *LES ROSEAUX SAVAGES* unterlegt ist, sind im Vergleich mit der gegenständlich-konkreten Schilderung bzw. Visualisierung der Landschaft leer: sie bilden einen nicht zum Verschwinden zu bringenden widerständigen Rest, der die Dialektik zwischen Innen- und Außenwelt aufrecht erhält und der eine Dynamisierung beider Realitätsebenen zur Folge hat.

Auf diesen Rest wird die Außenwelt *projiziert*: der Begriff der „Seele“ wird erst dadurch emotional und intellektuell ‚greifbar‘, dass er mit den zugleich akustische und visuelle Elemente evozierenden Bild-Sound-Konglomeraten „Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unterm dem Wind wälzen“ und dem „Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen“ expliziert wird. Die Analogie zum Vorgang der Filmprojektion im abgedunkelten und von internen und externen Störgeräuschen der afilmischen Realität befreiten Kinosaal ist

---

<sup>208</sup> Vgl. KA V, 7: „[...] [I]ch glaubte einen tiefen Blick in das Verborgene der Natur zu tun; ich fühlte, dass alles ewig lebe und dass der Tod auch freundlich sei und nur eine Täuschung. Doch dachte ich daran eigentlich nicht sehr, wenigstens zum Gliedern und Zergliedern der Begriffe war ich nicht sonderlich gestimmt. Aber gern und tief verlor ich mich in alle die Vermischungen und Verschlingungen von Freude und Schmerz, aus denen die Würze des Lebens und die Blüte der Empfindung hervorgeht, die geistige Wollust wie die sinnliche Seligkeit. Ein feines Feuer strömte durch meine Adern; was ich träumte, war nicht etwa bloß ein Kuss, die Umschließung deiner Arme, es war nicht bloß der Wunsch, den quälenden Stachel der Sehnsucht zu brechen und die süße Glut in Hingebung zu kühlen; nicht nach deinen Lippen allein sehnte ich mich, oder nach deinen Augen, oder nach deinem Leibe: sondern es war eine romantische Verwirrung von allen diesen Dingen, ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsuchten.“

offensichtlich (die Rezipient/innen sind zur Stille verpflichtet, und im Normalfall ist das Kino gegen außerhalb desselben existierende Geräuschkulissen, z.B. Straßenlärm, abgeschirmt): die Leere der Leinwand und Dunkelheit und Stille des Kinosaals werden, ähnlich wie der inhaltsleere Begriff der „Seele“ mit Sinnesdaten ‚gefüllt‘. In der Terminologie Étienne Souriaus:<sup>209</sup> die *filmophanischen* Realitäten, die durch diese Sinnesdaten definiert sind, werden im Zuschauerbewusstsein leichter in *diegetische* Realitäten transformiert, wenn die unmittelbare Wahrnehmung der *aufilmischen* Realität zu einem vernachlässigbaren Maß reduziert wird. Dieser Zusammenhang konstituiert den merkwürdig ambivalenten Charakter des Filmenerlebens: wir verlassen niemals die aufilmische Realität (die Sessel, in denen wir sitzen, das technische Dispositiv der Leinwand und des Soundsystems, die materiellen Eigenschaften des abgedunkelten Kinosaals bleiben präsent), und doch besitzt man den – je nach Intensität der empathischen Prozesse – von Rezipient/in zu Rezipient/in unterschiedlich starken Eindruck, dass man selbst bis zu einem gewissen Grad auf somatischer, emotionaler und kognitiver Ebene in die Filmhandlung impliziert ist.

Die oben zitierten Äußerungen Baals machen den filmischen Charakter der in formaler Hinsicht zwar dialektischen, inhaltlich aber letztlich materialistischen Konzeption deutlich, die an den diskutierten Stellen sowohl im *Baal* als auch in *LES ROSEAUX SAUVAGES* spürbar ist. Diese Konzeption entspricht dem Realismusverständnis, wie es von Brecht 1954 definiert wird, wenn er fordert, dass „[r]ealistische Künstler [...] die Macht der Ideen [...] und die materielle Grundlage der Ideen“<sup>210</sup> darstellen sollen.

Wie stark das Gegengewicht gegen diese „materielle Grundlage“ ist, das durch den dialektischen Ansatz, durch ein gewisses Eigengewicht der „Ideen“ gegeben ist, ist eine nur schwer zu klärende Frage, die jeweils im Einzelfall beantwortet werden muss – und die sich hin und wieder einer klaren Einschätzung entzieht. Die letztgenannte Tatsache verleiht den Dramen Brechts und den Filmen *Téchinés* ein dekonstruktivistisches Potential: weder in den einen noch in den anderen bleiben materialistische Positionen unwidersprochen, es gibt in der Regel immer Haupt- oder Nebenfiguren, die explizit idealistische Standpunkte vertreten. Diese werden zwar durch materielle Vorgänge dekonstruiert, aber einer Verabsolutierung letzterer (was einer Idealisierung entspräche) wirkt der dialektische Ansatz entgegen: die zu dekonstruierenden idealistischen Auffassungen müssen, um als solche identifizierbar zu sein, auf narrativer Ebene

---

<sup>209</sup> Vgl. S. 41 u. 171.

<sup>210</sup> BFA XXIII, 287 [= Brecht 1993j [E: 1954], 287], hier 30.

präsentiert werden, und allein ihre *Präsenz* dekonstruiert auch umgekehrt dasjenige, was sie selbst dekonstruieren soll.

Wie sehr das Pendel in Richtung des einen oder des anderen Pols ausschlägt, d.h. als wie materialistisch oder idealistisch die Gesamtkonzeption bewertet wird, ist nicht nur durch den literarischen bzw. audiovisuellen Text bestimmt: die Konstituierung diegetischer Realitäten entsteht in Interaktion zwischen Text und Rezipient/innen, daher ist die Einschätzung der jeweiligen Gewichtungen kaum a priori, d.h. nur vom Text aus berechenbar; die Bestimmung intersubjektiver Schnittmengen zwischen den jeweils im Einzelnen konstituierten diegetischen Realitäten käme um eine detaillierte Analyse der teils ähnlichen (da durch kollektive Erfahrungen geprägten), teils aber auch individuell stark differierenden Faktoren, durch welche die Bewusstseinsprozesse der Rezipient/innen determiniert sind, nicht herum.

Eine indikatorische Vorwegnahme der Nächte, die Baal mit Ekart unter freiem Himmel verbringt, findet sich bereits im ersten Drittel des Brechtschen Dramas – das genannte Motiv wird im Dialog *geplantet*, bevor es im Handlungsraum visualisiert wird. In der Szene, in der Brecht diese dramaturgische Bezugsstruktur etabliert, sitzen Baal und dessen Freund Johannes in Baals Dachkammer. Johannes erzählt Baal zum ersten Mal von seiner Geliebten Johanna – die Baal wenige Szenen später verführen wird. Die lakonischen Regieanweisungen der genannten Szene in Baals Dachkammer lauten: „Sternennacht. Am Fenster Baal und der Jüngling Johannes. Sie sehen Himmel.“<sup>211</sup> Der Dialog beginnt mit einer Laudatio auf die Nacht unter freiem Himmel:

**Baal:** Wenn man nachts im Gras liegt, ausgebreitet, merkt man, dass die Erde eine Kugel ist, und dass wir fliegen, und dass es auf dem Stern Mücken gibt, die Parasiten haben.<sup>212</sup>

In dieser Textstelle werden Phänomene des Makrokosmos und des Mikrokosmos in einem Satz nebeneinander gestellt, allerdings ist dieser romantische Topos durch eine anti-romantische Form der Ironie gebrochen. Während die romantische Ironie in der Regel das Irdische als unvollkommen bloßstellt, um auf die Vollkommenheit des Geistigen bzw. Göttlichen zu verweisen, und zu diesem Zweck häufig eine fragmentarische Form gewählt wird, die das Defizitäre der sinnlichen Wahrnehmungsrealität spiegelt,<sup>213</sup> ist es hier genau umgekehrt: letztere

---

<sup>211</sup> BFA I, 27 [Brecht 1989a [E: 1919], 27]. Szene: „Baals Dachkammer“.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Vgl. z.B. das berühmte Athenäumsfragment Nr. 216 von 1798 (KA II, 198f.), in dem Friedrich Schlegel dadurch, dass er die französische Revolution, Fichtes *Wissenschaftslehre* und Goethes *Wilhelm Meister* in einem Atemzug nennt, alle drei Phänomene ironisierend disqualifiziert: als unvollkommen gegenüber

wird trotz ihrer unvollkommenen Aspekte („Parasiten“) in einer poetischen Form präsentiert, die sich durch eine gewisse rhythmische Eleganz (vgl. das nachgestellte Partizip Perfekt) und eine biblisch anmutende Feierlichkeit der Satzverknüpfungen auszeichnet (vgl. den zweifachen Anschluss der Nebensätze durch ‚und‘). Darüber hinaus evoziert Brecht in dieser Textstelle eine christlich geprägte Bildlichkeit (vgl. die an traditionelle Jesusdarstellungen erinnernden ausgebreiteten Arme und die Verwendung des Begriffs „Stern“ anstelle von ‚Erde‘ oder ‚Planet‘). Der mechanistische und (sozial-)darwinistische Aspekt, den das Zitat zum Ausdruck bringt, wird in einem formalen Gewand präsentiert, das eine Allegorisierung der physischen Realität zugunsten einer metaphysischen Wirklichkeit dadurch ausschließt, dass letztere bereits in der Form *präsent* ist: sie muss nicht mehr kognitiv erschlossen werden, sie ist bereits anwesend, allerdings nicht als Realität, sondern nur als poetische Form.

Durch diese Umkehrung des Verfahrens der romantischen Ironie wertet Brecht die physische Realität auf: er ästhetisiert sie, indem er sie in einer schöneren Form schildert, als den durch diese repräsentierten Inhalte nach traditionellen Vorstellungen angemessen wäre, und er dekonstruiert im gleichen Moment insofern metaphysische Konzeptionen, als dass er diese als inhaltsleer kennzeichnet: als nur noch als ästhetische Oberfläche relevantes Spiel von Signifikanten, das die alleinige Realität des Physischen zelebriert.

Baal verkörpert einen radikalen Vitalismus, der die cartesianische Grenzziehung zwischen der Natur als Beobachtungsobjekt und dem beobachtenden Subjekt auflöst – ein romantischer Topos, der jedoch im Unterschied zum romantischen Ideal einer hinsichtlich ihrer Einzelelemente ausgewogenen psycho-physischen Synthese zugunsten der physischen Seite ausfällt: Baal ist ein Teil der auch unabhängig von dem Vorgang der Beobachtung existierenden Natur. Zwischen letzterer und dem Protagonisten des Brechtschen Dramas besteht kein substanzieller Unterschied – auch wenn auf begrifflicher Ebene eine Dialektik von ‚Natur‘ und ‚Seele‘ erhalten bleibt. Naturschilderungen werden von Baal zu Psychogrammen verdichtet, die

---

einer anzustrebenden *geistigen* Revolution, welche die drei genannten, Schlegels Auffassung nach allzu materialistischen Ansätze überwindet. Vgl. die Interpretationsansätze, die Schlegel zwei Jahre später in seinem Essay *Über die Unverständlichkeit* (1800) formuliert: KA II, 363-373. Vgl. auch Zimmermann 2009, 89f.: „[...] dass Schlegel, wenn er im Republikanismus-Aufsatz von *moralischen Revolutionen* spricht, das realgeschichtliche Ereignis gar nicht erwähnt, lässt auf gewisse Vorbehalte schließen. Sein berühmtes Wort von den *drei größten Tendenzen des Zeitalters* fasst darunter Fichtes Wissenschaftslehre, den « Wilhelm Meister » und die Französische Revolution. Fichte, der wie kein zweiter die Dynamik der Revolution zu seinem Denkprinzip hat machen wollen, hört damals einen skeptischen Unterton heraus. *Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben.* Da steht viel Idealistisch Unaufgehobenes, Zukurzgekommenes und Unerledigtes zur Debatte, sehr bewusst spricht Schlegel von *Tendenzen*“ (Hv.i.O.).

insofern einen Angriff auf die Konzeption des Menschen als Kulturwesen darstellen, als dass sie dessen moralisches Urteils- und Handlungsvermögen in Frage stellen:

**Baal:** Meine Seele ist [...] das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.<sup>214</sup>

Baal zufolge gibt es keine von der Natur unabhängige Instanz, die sich anmaßen könnte, ihr von einem *externen* Standpunkt aus Eigenschaften wie Schönheit oder Grausamkeit zuzusprechen: alles ist, wie es ist. Er definiert sein Autonomiestreben als die Sehnsucht nach Freiheit *von* kulturellen ‚Errungenschaften‘ und zugleich als Freiheit *zur* Hingabe an die instinktiven Steuerungsmechanismen, welche die Natur in seiner Seele ‚eingepflanzt‘ hat:

**Baal:** Ich erschrecke, wenn ich einen Baum sehe, der sich durch einen engen Hof qualvoll durch fünf dunkle Jahre in eine karge Helle hinaufarbeitete.<sup>215</sup>

Baal *ist* Natur: er entsteht durch einen Naturvorgang, nimmt über die Nahrung und seine Sinneswahrnehmung die Natur so lange auf, bis er stirbt, und schließlich gibt er sich dadurch, dass er in seine materiellen Bestandteile zerfällt, der Natur zurück. Dieser stofflich-energetische Transformationsprozess wird im Prolog des Dramas zum Thema gemacht. Die erste sowie die beiden letzten Strophen seien hier zitiert:

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal  
War der Himmel schon so groß und weit und fahl  
Blau und nackt und ungeheuer wundersam  
Wie ihn Baal dann liebte – als Baal kam.

[...]

Unter düstern Sternen, in dem Jammertal  
Grast Baal weite Felder schmatzend ab.  
Sind sie leer, dann tritt singend Baal  
In den ewigen Wald zum Schlaf hinab.

Und wenn Baal der dunkle Schoß hinunter zieht:  
Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.  
Soviel Himmel hat Baal unterm Lied  
Dass er tot noch grad gnug Himmel hat.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> BFA I, 63 [= Brecht 1989a [E: 1919], 63]; Szene: „Landstraße, Sonne, Felder.“

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> BFA I, 19-21 [= Brecht 1989a [E: 1919], 19-21]; Prolog.



Der Himmel taucht im *Baal* wiederholt als literarisches Motiv auf – ein Himmel, der, wie die Qualitätszuschreibungen in der ersten und der letzten Strophe des Prologs deutlich machen, *nur* Himmel ist, ohne von Gott bzw. von Göttern bewohnt zu sein. Dieser Himmel kann zur Projektionsfläche für menschliche Sehnsüchte werden, oder für Erinnerungen, wie in Brechts Gedicht *Erinnerung an die Marie A.*<sup>217</sup>, in der das Bild der weißen Wolke, die während eines Kusses am Himmel zu sehen ist, die Zeit überdauert, während das Gesicht der Geliebten sich so schnell verflüchtigt wie der Genuss, den die physische Berührung hervorbringt.

Der Himmel ist auch ein häufig auftretendes visuelles Motiv in den Filmen *Téchinés*. Er weist in metaphysischer Hinsicht eine ähnliche *Leere* auf wie in den Texten Brechts, er dient auch dort primär als Projektionsfläche für die Sehnsüchte und Erinnerungen der Figuren.<sup>218</sup> Allerdings tauchen in manchen Filmen jeweils an signifikanten Stellen der Narration Luftfahrzeuge am Himmel auf, z.B. in *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993), *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), *LES VOLEURS* (1996) und *LES TÉMOINS* (2007).<sup>219</sup> Die Fluggeräusche und teilweise auch die Visualisierung ihrer Quellen sind derart präzise auf die Spielhandlung und den Schnitt abgestimmt, dass sich zufällige Koinzidenzen mit hoher Wahrscheinlichkeit ausschließen lassen. Meist taucht das Flugzeugmotiv in Situationen auf, in denen sich eine Hauptfigur in einem Zustand der Unsicherheit befindet, der durch die Dekonstruktion bestimmter Idealvorstellungen oder Erwartungshaltungen ausgelöst wird.<sup>220</sup>

So überquert z.B. während der Verführungsszene zwischen Mehdi (Sami Bouajila) und Manu (Johan Libéreau) in *LES TÉMOINS* plötzlich ein Hubschrauber die abgelegene Sommerwiese, auf die sich die beiden Figuren zurückgezogen haben. In der genannten Szene betritt Mehdi ‚Neuland‘: er wird zum ersten Mal Sex mit einem Mann haben.<sup>221</sup> Der Hubschrauber überquert die Wiese in einem Moment, in dem weder Manu noch er selbst wissen, wie sich die jeweils andere Figur im nächsten Augenblick verhalten wird.

Dass Mehdi selbst einen Pilotenschein hat (er kommt mit Manu gerade von einem gemeinsamen Flug zurück), verstärkt den Kontrast zwischen einem Zustand der Sicherheit (Mehdi sitzt im Cockpit, er kennt jeden Handgriff, das Flugzeug reagiert auf der Basis der

---

<sup>217</sup> BFA XI, 92f. [= Brecht 1988a [E: 1920, ED: 1924], 92f.].

<sup>218</sup> Dasselbe gilt, wie u.a. in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* deutlich wird, für das Meer.

<sup>219</sup> Vgl. MSP (00:46:26-59), LRS (01:39:45-01:40:17), VOL (00:18:13-32), TÉM (00:31:04-30).

<sup>220</sup> Vgl. *Téchiné* in: Jousse/Strauss 1994, 13: „A partir du moment où l'on crée un personnage, il me paraît nécessaire qu'à un moment, il ne sache plus qui il est. Cela vaut pour tout mes films et le portrait n'est abouti qu'à cette condition.“ / „Von dem Moment an, in dem man eine Figur konzipiert, erscheint es mir notwendig, dass sie zu einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr weiß, wer sie ist. Dies gilt für alle meine Filme, und das Portrait wird nur unter dieser Bedingung vollendet.“ Im Kontext zit. auf S. 96.

<sup>221</sup> Vgl. TÉM (00:30:23-00:32:29).

Naturgesetze) und einem der Unsicherheit (Mehdi liegt mit Manu im Gras, die Situation ist ihm vollkommen unbekannt). Der Hubschrauber macht zum einen deutlich, dass Mehdi noch kein Handlungsmodell vor Augen hat, nach dem er reagieren könnte (letzteres wäre der Fall, wenn er im Cockpit säße, statt auf der Wiese): er wird von der Empfindung der Anziehungskraft zwischen ihm und Manu vollkommen überrascht. Zugleich verweist der Hubschrauber darauf, das alles ganz einfach ist: man kann – wie das Luftfahrzeug – nicht aus den Naturgesetzen herausfallen. Mehdi muss sich nur seinem Instinkt überlassen, der von den Sexualtrieben gesteuert wird. Genau dies passiert nach einem kurzen Innehalten. Die heterosexuell-maskuline Norm drängt sich noch einmal ins Bewusstsein: sie stellt die vertraute Alternative dar und müsste dazu führen, jede weitere physische Annäherung spätestens an diesem Punkt abubrechen. Manu streicht mit seiner Hand zärtlich über Mehdis Rücken, dann steht er auf. Mehdi entscheidet sich spontan für die neue Erfahrung, springt ebenfalls auf, zieht Manu ins Gebüsch und überlässt sich dem, was kommen wird.



Abb. 23: LES TÉMOINS (00:30:36)



Abb. 24: LES TÉMOINS (00:30:56)

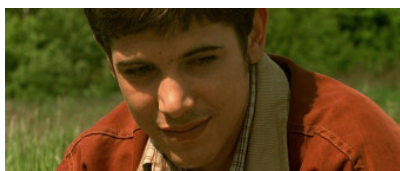


Abb. 25: LES TÉMOINS (00:31:06)

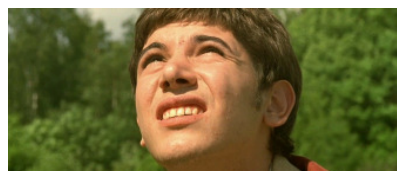


Abb. 26: LES TÉMOINS (00:31:09)



Abb. 27: LES TÉMOINS (00:31:11)



Abb. 28: LES TÉMOINS (00:31:13)

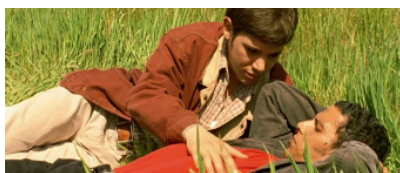


Abb. 29: LES TÉMOINS (00:31:23)



Abb. 30: LES TÉMOINS (00:31:36)



Abb. 31: LES TÉMOINS (00:31:48)



Abb. 32: LES TÉMOINS (00:31:48)

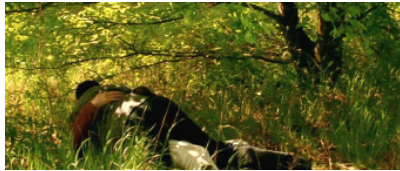


Abb. 33: LES TÉMOINS (00:32:11)



Abb. 34: LES TÉMOINS (00:32:30)

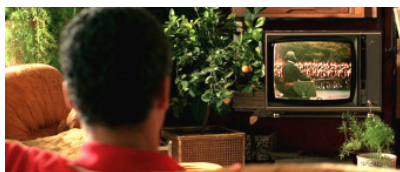


Abb. 35: LES TÉMOINS (00:32:42)

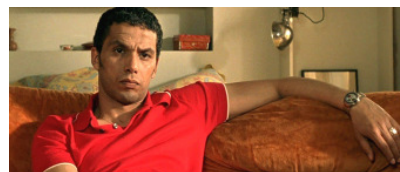


Abb. 36: LES TÉMOINS (00:32:45)

Die Automatisierung des Willens hält nicht lange an. Nach wenigen Sekunden erfolgt der Umschnitt auf den Fernsehbildschirm in Mehdis Wohnung: die Feiern zum 14. Juli, Mitterrand nimmt eine Militärparade ab. Erneut wird ein Bild der hohen Regelmäßigkeit (das Militär, das auf den Champs Élysées antritt) mit einem Zustand der Unsicherheit kontrastiert: Mehdi sitzt auf dem Wohnzimmersofa und überlegt, wie er sich im Folgenden – insbesondere gegenüber seiner Frau Sarah (Emmanuelle Béart) – verhalten soll.

Eine im Hinblick auf das Motiv der Luftfahrzeuge ähnliche Szene findet sich in *LES VOLEURS*. Der flüchtige Blick von Alex (Daniel Auteuil) auf die Kreisbahn eines Sportflugzeugs wirkt wie vergebliche Versuch, an tradierte metaphysische Konnotationen des Himmels anzuknüpfen: Kreisbewegungen symbolisieren die Geborgenheit der mythologischen (an der Logik mythischer Erzählungen orientierten) Zeitvorstellung. Die Szene, in der das Sportflugzeug auftaucht, spielt am Ufer eines Gebirgsflusses.<sup>222</sup> Die im Hintergrund vorbeirauschenden Wassermassen konnotieren die Irreversibilität des physikalischen ‚Zeitflusses‘ – und die damit einhergehende Unsicherheit im Hinblick auf zukünftig stattfindende Ereignisse.<sup>223</sup> Alex drückt Mireille (Fabienne Babe) eine Zeitung in die Hand, auf deren Titelseite ein Artikel über den versuchten Autodiebstahl in Lyon abgedruckt ist, bei der

<sup>222</sup> Vgl. *VOL* (00:28:09-00:28:33).

<sup>223</sup> Vgl. S. 171ff.

ihr Mann Ivan ums Leben kam. Nach dem Tod Ivans wird Alex' Prinzip, kein Verbrechen ungesühnt zu lassen, in Frage gestellt: er müsste seine eigene Familie verraten, die den Tod Ivans als ‚Unfall‘ klassifiziert.

In dem Moment, in dem Mireille den Artikel liest, ist Alex eine gewisse Nervosität anzumerken. Es ist unklar, wie Mireille reagieren wird; am liebsten wäre ihm, dass sie als Zeugin aussagen würde (da sie gesehen hat, wer in der Nacht die Leiche ihres Mannes vorbeigebracht hat). Als Mireille mit dem Lesen des Artikels beschäftigt ist, kommt das Flugzeug. Die Zeitinvarianz der Naturgesetze, die garantiert, dass das Flugzeug nicht vom Himmel fällt, steht in Opposition zur Unberechenbarkeit menschlichen Verhaltens, in diesem Fall: demjenigen Mireilles, die von Ivans Familie immer nur als eine Art ‚Sklavin‘ gehalten wurde. Am Ende der Szene entscheidet sie sich, in erster Linie wegen ihres Kindes Justin (Julien Rivière), gegen den Verrat.

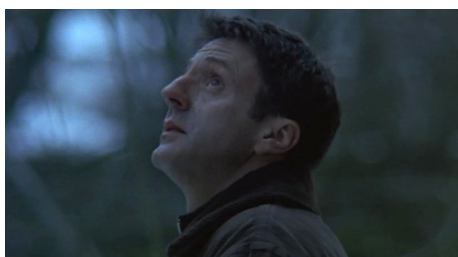


Abb. 37: LES VOLEURS (00:28:15)



Abb. 38: LES VOLEURS (00:28:16)

Doch auch diese Momente sind trügerisch: das Funktionieren technischer Geräte stützt sich zwar auf die als objektiv bzw. intersubjektiv sowie als zeitunabhängig angenommene Gültigkeit der Naturgesetze, aber auch auf menschliche Modelle, Beobachtungen und Berechnungen. Diese können Fehler aufweisen oder insofern von unzureichender Genauigkeit sein, als dass sie nicht alle für einen bestimmten Zusammenhang relevanten Randbedingungen berücksichtigen. Letzteres wird auf einprägsame Weise durch den Erdbeben auf einer Baustelle in *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004) demonstriert, durch den einer der Protagonisten des Films, der für das Bauprojekt hauptverantwortliche Ingenieur Antoine Lavau (Gérard Depardieu), unter den Erdmassen begraben wird. Den vorher erstellten mathematischen Modellen zufolge hätte sich dies nicht zutragen dürfen.

In den Filmen *Téchinés* gibt es dennoch einen Bereich des Figurenverhaltens, der sich durch eine Naturgesetz-ähnliche Sicherheit auszeichnet: denjenigen, der durch sexuelle Vorgänge determiniert ist. Letztere scheinen zumindest graduell von kulturellen Einflüssen

unabhängig zu sein (ein Faktum, das Alex in *LES VOLEURS* dazu bewegt, sich auf Sex statt auf Liebe zu verlassen). Die partikuläre Autonomie der Sexualtriebe bildet einen der wichtigsten Dekonstruktionsmechanismen, mit deren Hilfe die Identitätvorstellungen der Figuren Téchinés erschüttert werden. Dies war bereits in vielen der bisher diskutierten Beispiele erkennbar, u.a. in der Szene aus *LES TÉMOINS*, in der sich Mehdi von Manu verführen ließ. Im Folgenden soll ein genauerer Blick auf die Art und Weise geworfen werden, wie die genannte Teilautonomie im Einzelnen funktioniert: auf welche philosophiehistorische Tradition sie verweist und mit welchen ästhetischen Implikationen sie im Œuvre Téchinés in Erscheinung tritt.

### 4.1.3 Automatisierungen des Figurenverhaltens: Spuren der materialistischen Ethik de Sades

Ein Film, in dem die partikuläre Autonomie der Sexualtriebe besonders variantenreich durchgespielt wird, ist *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994). Initiierendes Ereignis ist der Sex zwischen Serge und François im Schlafsaal des Internats. Die Sexualtriebe, die beide Figuren zu diesem Ereignis drängen, werden als Naturgewalt beschrieben, welche früher oder später jeden Widerstand überwindet, der sich ihr entgegenstellt. Dasselbe gilt für Baal und Ekart in Brechts *Baal* (1919) sowie für François und Serge in Chabrols *LE BEAU SERGE* (1958) – in *LES ROSEAUX SAUVAGES* sind Einflüsse beider Texte zu beobachten. Während Baal sich auf provokative Weise mit der genannten Naturgewalt identifiziert und diese Haltung mit radikaler Konsequenz sowohl gegenüber anderen als auch gegenüber sich selbst vertritt, zerbricht Chabrols Figur des ‚schönen‘ Serge an den Widersprüchen zwischen dieser Naturgewalt und gesellschaftlichen Tabus, die ihm von der Dorfgemeinschaft auferlegt werden.

Im Unterschied dazu weist die Figur des Serge in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (abgesehen von seiner Enttäuschung über die wiederholte Zurückweisung durch Maïté) eine vergleichsweise hohe psychische Stabilität auf. Der Sex mit François' ist für ihn nur von nebensächlicher Bedeutung. Für Serge ist klar, dass er dazu bereit ist, sich in das heterosexuelle Modell einzufügen. Erst in *LOIN* (2001) wird deutlich, dass die Anpassung an die Zwänge der Familientradition gescheitert ist, in beruflicher wie privater Hinsicht: letztlich hat sich Serge der Verpflichtung, nach dem Tod seines Bruders den Bauernhof seiner Eltern zu übernehmen, entzogen; er arbeitet inzwischen als LKW-Fahrer, der zwischen zwei Kontinenten pendelt; und privat ist es ihm unmöglich, sich auf eine dauerhafte Beziehung einzulassen.

Die in *LES ROSEAUX SAUVAGES* erzählte Figur des François dagegen gerät bereits in dem genannten Film in eine schwere Identitätskrise. Seine emotionale Reaktion auf den Sex mit Serge schwankt zwischen Erschrecken und Enthusiasmus. Teils empfindet er die Entdeckung seiner Homosexualität als Fluch („C'est une malédiction, une vraie“<sup>224</sup>), teils als der Beginn einer Reihe ungeahnter neuer Möglichkeiten, das Leben zu genießen („[...] je me sentais bien, vraiment bien“<sup>225</sup>). Maïté reagiert bezüglich beider Beurteilungen skeptisch. Sie weigert sich, ‚die Natur‘, die François seit seinem Coming-Out sowohl im negativen als auch im positiven Sinn als Schicksal begreift, als objektive Größe zu betrachten. Zum einen wirft sie François

---

<sup>224</sup> LRS (00:49:36/37). DF: „Das ist ein Fluch. Ein echter.“

<sup>225</sup> LRS (01:01:32/33). DF: „[...] mir ging's wunderbar. Wirklich sehr gut.“

Egozentrismus vor: seine Verklärung der Natur diene dazu, einen radikalen Hedonismus zu legitimieren, der sich nur um seine eigenen Bedürfnisse drehe. Diejenigen der anderen gerieten dabei aus dem Blickfeld („[...] les autres peuvent crever, tu t'en fous“<sup>226</sup>). Zum anderen kritisiert Maïté das Zwanghafte, das François' dem Sexualtrieb unterstellt. Homosexualität verdamme nicht dazu, mit jedem zu Jungen zu schlafen, der einem attraktiv erscheine:

**François:** J'ai envie de coucher avec Serge, j'ai envie de coucher avec Henri. Pourvu qu'il y en aura pas un troisième qui débarque la semaine prochaine. C'est horrible. Mais qu'est-ce que je vais devenir ? Pourquoi ça tombe sur moi ?

**Maïté:** N'exagère pas, François.

**François:** Mais j'exagère pas. C'est une malédiction, une vraie.

**Maïté:** Qu'est-ce que tu racontes ? Regarde Cassane, il n'est pas maudit du tout. Il vit avec son ami. Ils sont très heureux, très épanouis.

**François:** Cassane, c'est qui ça ?

**Maïté:** Il habite à côté de chez moi.

**François:** Ah, tu parles de Cassane, le marchand de chaussure ?

*(Maïté acquiesce.)*<sup>227</sup>

François' Baalscher Naturmystizismus kommt einem Angriff auf die emanzipatorische Haltung der Mutter Maïtés gleich, der zufolge soziale Beziehungen keine Naturkonstanten sind, sondern Variablen innerhalb eines bestimmten Gesellschaftssystems, das sich durch politisches Engagement beeinflussen bzw. durch ein anderes ersetzen lässt. Wie ihre Mutter lehnt Maïté eine Verklärung der Natur ab. Beide vertreten im Verlauf des Films explizit marxistische und feministische Positionen: sie räumen kulturellen Konditionierungen und, da letztere im Gegensatz zu Naturgesetzen veränderbar sind, der menschlichen Entscheidungsfreiheit ein Primat ein. Maïtés Mutter leitet die örtliche Zentrale der Kommunistischen Partei.

Serge verkörpert im Gegensatz dazu eine sozialdarwinistische Haltung: er hätte kein Problem damit, François Maïté abspenstig zu machen (wenn letztere auf seine Annäherungsversuche positiv eingehen würde, was sie jedoch nicht tut). Er akzeptiert mitleidslos die Dominanz dessen, dem die Evolution eine größere Macht eingeräumt hat (z.B. ertränkt er überzählige Katzenbabies mitleidslos im Fluss), und er betrachtet selbst gesellschaftlich tradierte Verpflichtungen wie diejenige, nach dem Tod seines Bruders den

---

<sup>226</sup> LRS (01:02:05-08). DF: „Die andern können draufgehen, ist dir doch egal.“

<sup>227</sup> LRS (00:49:26-46). DF: „**F:** Ich hab' Lust, mit Serge zu schlafen, und auch mit Henri. Vorausgesetzt, dass nächste Woche kein Dritter auftaucht. Es ist furchtbar. Was wird aus mir werden? Wieso passiert mir das? **M:** Übertreib' nicht, François. **F:** Aber ich übertreibe nicht. Das ist ein Fluch. Ein echter. **M:** Sag' mal, was redest du da? Sieh' dir Cassane an. Er ist überhaupt nicht verflucht. Er lebt mit seinem Freund zusammen. Sie sind sehr glücklich und sehr vergnügt. **F:** Cassane? Wer ist das? **M:** Na, er wohnt direkt neben uns. **F:** Meinst du den Besitzer des Schuhgeschäfts? *(Maïté nickt zustimmend.)*“

elterlichen Hof zu übernehmen und die Frau seines Bruders zu heiraten, als Ausdruck einer ‚naturegebenen‘ Ordnung. Diese ideologische Differenz stellt einen der Hauptgründe dar, warum Maïté versucht, Serge aus dem Weg zu gehen – neben der Tatsache, dass es Serge gelungen ist, die Freundschaft zwischen Maïté und François in eine Krise zu stürzen, und neben den sexuellen Untertönen, die Serge bei den Gesprächen mit Maïté anschlägt und durch die sich letztere zu einem austauschbaren Objekt des Begehrens degradiert fühlt:

- Serge:** Pourquoi tu ne veux jamais rester seule avec moi ?  
**Maïté:** Tu me fais un peu peur, Serge.  
**Serge:** Comment ça, je te fais peur ?  
**Maïté:** J'ai peur que tu me demandes des choses. Des choses que je ne pourrais pas te donner.  
**Serge:** Quelles choses ?  
**Maïté:** Des choses physiques. Quand tu me regardes, ça me gêne, je t'assure, j'ai l'impression d'avoir la tête entre les jambes. Je sais bien que tu ne peux pas changer ton regard, mais ce regard du type qui cherche la fille, uniquement la fille, n'importe quelle fille, comme ça, je n'aime pas.  
**Serge:** Pourtant c'est normal. C'est la nature.  
**Maïté:** Oui, peut-être. Peut-être que je n'aime pas la nature.<sup>228</sup>

Dieser Dialog zwischen Maïté und Serge findet nach der Nacht statt, in der Henri im Parteibüro aufgetaucht ist, und unmittelbar vor dem Nachmittag an der Garonne, an dem Maïté von Henri entjungfert wird. Das Gespräch mit Serge wirkt wie eine letzte Verteidigung – nicht gegen Serge, sondern gegen Henri. Diese Vertauschung des potentiellen Sexualobjekts trägt Lacansche Züge: das sexuelle Begehren Maïtés bewegt sich entlang einer sprachlichen Signifikantenstruktur, bei der Übertragungen stattfinden, im vorliegenden Fall von Henri auf Serge. Maïtés Erinnerung daran, dass es ihr in der vorausgegangenen Nacht schwerfiel, ihrem sexuellen Begehren Widerstand zu leisten, obwohl Henri mit einer politischen Organisation sympathisiert, die zu den erklärten Feinden der Kommunistischen Partei zählt, ist noch frisch. Dazu kommt, dass Henri den Mut besaß, den beabsichtigten Brandanschlag zu gestehen, was trotz der Einsicht, dass er sie hätte umbringen können, seine Attraktivität erhöht. Vor diesem Hintergrund lässt sich Maïtés Abwehrhaltung gegenüber ‚der Natur‘ im Gespräch mit Serge als

---

<sup>228</sup> LRS (01:29:17-01:29:46). DF: „**S:** Wieso willst du nie mit mir alleine bleiben? **M:** Na ja, du machst mir 'n bisschen Angst, Serge. **S:** Wie, ich mach' dir Angst? **M:** Ich hab' Angst, dass du mich um Sachen bittest, Sachen, die ich dir nicht geben kann. **S:** Was für Sachen? **M:** Körperliche Sachen. **S:** Ich find's peinlich, wenn du mich ansiehst. Ich hab' dann das Gefühl, den Kopf zwischen den Beinen zu haben. Ich weiß, dass du deinen Blick nicht ändern kannst, aber ich mag das nicht, die Blicke der Typen, die ein Mädchen suchen, irgendein Mädchen. Hauptsache, ein Mädchen. **S:** Das ist doch normal. Das ist die Natur. **M:** Ja, vielleicht. Vielleicht mag ich die ja nicht, die Natur.“



Indikator für eine akute Verschärfung der Bedrohung lesen, auch wenn das Objekt, auf die sich das sexuelle Begehren richtet, nicht persönlich anwesend ist.

Dies ändert sich nur wenige Sekunden später. François trifft zufällig auf Henri und lädt diesen ein, Serge, Maïté und ihn zum Ufer der Garonne zu begleiten. Maïté empfindet eine unbewusste Angst, so als ahnte sie bereits, dass sie schließlich ‚der Natur‘ nachgeben und mit Henri schlafen würde. Einige Szenen zuvor hatte Maïté gegenüber François noch behauptet, dass sie sich niemals mit „[d]iesem Schwein von der OAS“ (DF; OF: „ce salopard de l'OAS“) einlassen würde. Nach den Ereignissen im Parteibüro und in der Wohnung ihrer Mutter müsste sie dieselben Vorwürfe, mit denen sie François konfrontiert hatte, nun gegen sich selbst richten.

Maïté kann inzwischen auf eigene Erfahrungen mit Henri zurückblicken – ohne dass François' und Serge davon wissen. Maïté befürchtet, dass der Vorschlag François', Henri ans Ufer der Garonne mitzunehmen, sie zu weiteren Relativierungen der Koordinaten des Orientierungssystems zwingen wird, das sie bisher als verbindlich ansah: zu einem radikalen Bruch mit den Prinzipien ihrer Mutter (Kultur ist wichtiger als Natur); zu einem doppelten Verrat an der Kommunistischen Partei (gesellschaftliche Veränderungen sind möglich, weil man soziale Zustände nicht als naturgegeben betrachtet, und: man kooperiert nicht mit dem politischen Gegner); zu einem In-Frage-Stellen der Überzeugung, dass geistige Liebe wertvoller ist als sexuelle; und schließlich zu einem Abschied von der moralischen Abgrenzung gegenüber dem Verhalten ihres Vaters (der sich in eine neue Frau gesucht hatte, da ihrer Mutter neben der Arbeit in der Schule und dem politischen Engagement keine Zeit mehr geblieben war).

Als die Gruppe der vier Jugendlichen das Flussufer erreicht, springt Serge sofort ins Wasser, während sich Henri auf einer Wiese niederlässt und Maïté an der Uferböschung zurückbleibt, so dass sich eine räumliche Distanz zwischen den drei Figuren ergibt. François pendelt zwischen allen drei Figuren. Die Unstimmigkeiten zwischen Maïté und François erreichen einen Höhepunkt:

- Maïté:** Regarde, c'est n'importe quoi ce maillot, j'ai l'air d'un canari.  
**François:** Oui, c'est vrai. T'aurais du prendre rouge, comme au parti.  
**Maïté:** C'est désolant comme humour, François. Tu deviens vraiment con. Je t'assure, fais attention, ton niveau baisse.  
**François:** Je plaisante, Maïté. Ça fait du bien. Il est très beau, ton jaune. Ça fait... van Gogh, genre... tournesol.  
**Maïté:** Ah bon, tu trouves que ça fait tournesol ? Mais c'est encore pire que canari. Je suis désespérée, là.  
**François:** Qu'est-ce que t'as ?  
**Maïté:** Ça doit être le bac. Tu n'es pas nerveux, toi ?

- François:** Ah non, pas du tout, tu vois. Je suis avec des gens que j'aime, je suis heureux, là. Allez, viens !
- Maïté:** Ah non, François, je t'en supplie, ne me demande pas ça !
- François:** Tu vas quand même pas rester là, toute seule, toute la journée.
- Maïté:** Pourquoi ? (*ironiquement* :) C'est joli comme endroit, tu trouves pas ?
- François:** Non, mais tu es folle, ou quoi ?
- Maïté:** J'ai peur, François. C'est vrai, j'ai peur.
- François:** Écoute, tu vas pas te mettre dans des états pareils à cause de cette histoire de maillot. C'est pas grave. Et puis, à la limite, t'as qu'à pas te baigner. Mais bon, je te plains parce qu'avec la chaleur qu'il fait tu vas souffrir.
- Maïté:** Henri, il se baigne ?
- François:** Ben non, là, il n'y a que Serge. D'ailleurs, je vais aller le rejoindre. Moi, il me faut absolument que je me rafraîchisse. Aller, à tout à l'heure.<sup>229</sup>

François' Verhalten stellt für Maïté in mehrfacher Hinsicht eine Provokation dar. Zum einen hatte er kurz vor der zitierten Dialogsequenz erneut eine Lobeshymne auf die Natur angestimmt: er musste gegenüber Serge, der die Badestelle ausgewählt hat, betonen, dass dies „ein unheimlich schöner Platz“<sup>230</sup> sei. Maïté nimmt diese Formulierung nun ironisierend wieder auf. Zum anderen unterstellt ihr François im Zusammenhang mit dem Scherz mit der Farbe der Kommunistischen Partei zum wiederholten Mal Engstirnigkeit in politischer Hinsicht – wobei, wenn man einen früheren Kommentar François' berücksichtigt, mitschwingt, dass es ihr nicht gelinge, sich von ihrer Mutter zu lösen („tu es comme ta mère, t'es trop sectaire“<sup>231</sup>). Darüber hinaus entgeht ausgerechnet François, den Maïté als ihren engsten Freund betrachtet, die *wirkliche* Ursache für ihre Angst: die Anwesenheit Henris. Und schließlich lässt François sie deutlich spüren, dass sie seine Aufmerksamkeit mit Serge und Henri teilen muss.

All diese Faktoren verstärken das Krisenhafte der Situation. Maïtés Behauptung, dass eine ‚platonische‘ Form der Liebe gegenüber den Einflüssen Dritter immun sei, erweist sich als

---

<sup>229</sup> LRS (01:34:30-01:35:26). DF: „**M:** François, komm hilf mir! Schnell! Wie geht das denn, der Badeanzug ist nichts, ich seh' aus wie ein Kanarienvogel. **F:** Ja, das ist wahr. Du hättest den roten nehmen sollen, wie bei der Partei. **M:** Ist das deine Vorstellung von Humor? Du wirst so was von blöd. Wirklich, du musst aufpassen. Dein Niveau sinkt. **F:** Das war ein Scherz, Maïté. Das stimmt gar nicht. Dieses Gelb ist sehr schön. Das ist wie äh... wie von van Gogh. Stil: die Sonnenblumen. **M:** Na prima. Sieht aus wie Sonnenblumen? Das ist ja noch grauenhafter. Ich bin echt verzweifelt. **F:** Was hast du? **M:** Das muss am Bac liegen. Bist du denn überhaupt nicht nervös? **F:** Nein, überhaupt nicht. Nein. Ich bin mit Leuten zusammen, die ich mag. Ich bin glücklich. Los, komm. **M:** Nein, François, nein! Verlang' das nicht von mir! **F:** Du wirst doch nicht hier bleiben, so allein, den ganzen Tag. **M:** Wieso? (*ironisch*:) Das ist ein hübscher Platz, findest du nicht? **F:** Spinnst du, oder was? **M:** Ich habe Angst, François. Wirklich, ich habe Angst. **F:** Hör mal, du wirst doch nicht so außer dir sein nur wegen diesem Badeanzug, das ist nicht weiter schlimm. Außerdem musst du ja nicht unbedingt baden. Sicher, ich bedaure dich, denn bei der Hitze wirst du ganz schön leiden. **M:** Und Henri, badet der? **F:** Nein, da ist nur Serge. Ich muss mich unbedingt abkühlen. Also, bis dann.“

<sup>230</sup> Vgl. LRS (01:32:17-20): „En tout cas, c'est vachement beau comme endroit.“

<sup>231</sup> Vgl. LRS (00:48:59-00:49:01). DF: „Du bist wie deine Mutter. Zu engstirnig.“

Utopie. Das geistige Band zwischen ihr und François wird durch die Anziehungskräfte, die auf sexueller Ebene zwischen den vier Figuren wirksam sind, einer harten Zerreißprobe ausgesetzt: die weitere Annäherung zwischen Maïté und Henri verläuft, gesteuert durch die Erinnerung an die physische Nähe der vorhergegangenen Nacht, wie automatisiert. Vor genau dieser Determinierung des Willens durch den Sexualtrieb hat Maïté Angst, sie fühlt sich zu einem Tier, zu einem Teil der Natur reduziert. François schwankt zwischen der Attraktivität Serges und Henris: ersterer hat mit ihm geschlafen, letzterer bietet ihm dies an – allerdings mit dem Hinweis, dass er nicht mehr erwarten könne als einen rein körperlichen Vorgang, eine kurzfristige sexuelle Befriedigung ohne emotionales Engagement.<sup>232</sup> Serge, mit dem François gern dauerhaft eine homosexuelle Beziehung eingehen würde, erteilt diesem Ansinnen eine klare Absage. Serge wiederum ist eifersüchtig auf François, da Maïté letzterem mit weit geringerer Distanziertheit begegnet.

Keiner der vier Figuren gelingt es, ‚rein‘ sexuelles Begehren und die Sehnsucht nach einer längerfristigen emotionalen und gedanklichen Bindung zusammenzubringen. Maïté liebt François, schläft jedoch mit Henri. Henri beginnt, Maïté zu lieben, doch diese kann sich eine gemeinsame Zukunft mit ihm nicht vorstellen. Serge fühlt sich zeitweise aus pragmatischen Gründen dazu verpflichtet, die Schwester seines Bruders zu heiraten, die er nicht liebt, mit der er jedoch bereits Sex hat (am Ende des Films entscheidet er sich gegen diesen Plan). Zugleich träumt er von einer Beziehung mit Maïté, obwohl letztere seine Avancen wiederholt zurückweist. François verfügt über das höchste Empathievermögen, er liebt alle drei: Maïté, Henri und Serge („Je suis avec des gens que j'aime, je suis heureux, là“<sup>233</sup>). Seine Liebe wird von Maïté ausschließlich auf geistiger Ebene erwidert, von Henri und Serge dagegen nur auf körperlicher. Mit keiner Figur gelingt ihm die erhoffte Synthese von Liebe und Sex.

Das, was der filmische Text als ‚Natur‘ etabliert, erfährt in *LES ROSEAUX SAUVAGES* eine radikale Trennung von dem, was sich in Abgrenzung dazu unter dem Begriff ‚Kultur‘ subsumieren lässt. Durch die detaillierte Repräsentation der Bedingungen dieser Trennung verweist Téchiné jede Vorstellung, in der die Möglichkeit einer unauflösbaren Verschränkung von physischen und metaphysischen Formen der Liebe behauptet wird, ins Reich der Phantasie. Die von Téchiné erzählten diegetischen Realitäten stehen damit (wie diejenigen Brechts) in scharfer Opposition zu den Liebesentwürfen der europäischen Romantik,<sup>234</sup> welche die

---

<sup>232</sup> Vgl. LRS (00:50:12-45).

<sup>233</sup> DF: „Ich bin mit Leuten zusammen, die ich mag. Ich bin glücklich.“ Vgl. die oben zit. Dialogsequenz.

<sup>234</sup> Vgl. z.B. die in den Anm. 188 (S. 93), 208 (S. 108) u. 558 (S. 263) zit. Auszüge aus Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799).

historische Grundlage der gegenwärtig im ‚westlichen‘ Kulturraum dominierenden Liebesvorstellung bilden:

Sexuelle Befriedigung bedeutet in der europäisch-amerikanischen Sexualideologie ganz ‚bei sich‘, emotional ‚wahrhaftig‘ und gleichzeitig ‚frei‘ zu sein. [...] Sexualität – zumindest eine, die über längere Zeit befriedigen soll – wird nicht als rein genitale Kommunikation definiert, sondern mit emotionalem Beiwerk versehen, mit romantischer ‚Liebe‘ und ‚Erotik‘. Wenn man dieser Definition glauben darf, verkommt eine Sexualität, die ihrer affektiven Komponenten entkleidet wurde, über kurz oder lang zum bloßen ‚Sex‘. Oder anders formuliert: Liebe und Erotik würden nur dann ihr ‚wahres‘ Ziel erreichen, wenn sie auch mit einem befriedigenden Sexualleben verbunden sind. Die Verknüpfung von Emotion bzw. Liebe und Sexualität entspricht in vielem nicht der sozialen und kulturellen Praxis früherer Jahrhunderte. Besonders die uns geläufige Romantisierung des Sexuellen ist nicht unreflektiert auf frühere Zeiten übertragbar.<sup>235</sup>

In den Filmen *Téchinés* wird die „Verknüpfung von Emotion bzw. Liebe und Sexualität“, die Eder als wesentliches Merkmal der „europäisch-amerikanischen Sexualideologie“ betrachtet, in manchen Szenen mit einer Radikalität aufgelöst, die an den pornographischen und zugleich philosophischen Ansatz der Filme Catherine Breillats erinnert. In diesen Szenen verdrängt eine „rein genitale Kommunikation“, die mit Begriffen wie ‚Natur‘, ‚Macht‘ und ‚Gewalt‘ korreliert werden kann, jede Form der Erotisierung, welche ein Mindestmaß an Emotionalisierung voraussetzt. Das archaische Naturverständnis, das in vielen der Sexszenen, die in den Filmen *Téchinés* dargestellt werden, sichtbar wird, lässt gesellschaftliche Maskierungen von Sexualität als brüchige Oberflächen erscheinen, als Romantisierungen, denen es nur unter größten emotionalen und intellektuellen Anstrengungen gelingt, vorübergehend die Brutalität zu kaschieren, mit der die Sexualtriebe ihr Recht fordern.

Die provozierende Wirkung, die von dieser dramaturgischen Konzeption ausgeht, ist von einer nietzscheanischen Dimension: Dionysos entlarvt apollinische Sublimierungen als sokratische „*Schwärmerei*“<sup>236</sup>, die Kultur unterliegt fortlaufend der Natur. Die dekonstruktive

---

<sup>235</sup> Eder 2009 [2002], 32.

<sup>236</sup> Vgl. Lacan (2001 [1960/61], 26) in seinem Seminar zur Analyse von Transferphänomenen: „[...] [J]'ai pris comme objet de mon prochain séminaire le rappel d'un texte d'intérêt vraiment monumental, originel par rapport à toute la tradition qui est la nôtre sur le sujet de la structure de l'amour – *Le Banquet*. [Abs., Anm. M.] Si quelqu'un, qui se sentirait suffisamment visé, voulait faire dialogue avec moi là-dessus, je n'y verrais que des avantages pour inaugurer une relecture de ce texte bourré d'énigmes, où tout est à montrer, et spécialement tout ce que la masse même de cette élucubration religieuse qui nous pénètre par toutes nos fibres, qui est présente à toutes nos expériences, doit à ce testament extraordinaire de la *Schwärmerei* de Platon.“ Dt. 2008, 28f.: „[...] [I]ch habe [...] als Gegenstand meiner nächsten Seminarsitzung ausgewählt, einen Text in Erinnerung zu rufen, der im Verhältnis zu der gesamten Tradition, welche die unsere ist, über das Thema der Struktur der Liebe von wirklich monumentalem, originellem Interesse ist – *Das Gastmahl*. [Abs., Anm. M.] Wenn jemand, der sich hinreichend angesprochen fühlt, mit mir darüber einen Dialog führen will, würde ich darin nur Vorteile sehen, um ein Wiederlesen dieses mit Rätseln gespickten Textes einzuleiten, an dem alles zu zeigen ist, und speziell all das, was selbst die Masse dieses dieses religiösen

Energie, mit der Téchiné in seinen Filmen die Sexualtriebe idealistische Gedankengebäude zum Einsturz bringen lässt, evoziert die kulturkritischen Hypothesen Camilla Paglias. Letztere betrachtet alle kulturellen Errungenschaften nur als wechselnde Fassaden vor dem nicht zu erschütternden Bauwerk „der Natur“:

In the beginning was nature. The background from which and against which our ideas of God were formed, nature remains the supreme moral problem. We cannot hope to understand sex and gender until we clarify our attitude toward nature. Sex is a subset to nature. Sex is the natural in man. [Abs., Anm. M.] Society is an artificial construction, a defense against nature's power. Without society, we would be a storm-tossed on the barbarous sea that is nature. Society is a system of inherited forms reducing our humiliating passivity to nature. We may alter these forms, slowly or suddenly, but no change in society will change nature. Human beings are not nature's favorites. We are merely one of a multitude of species upon which nature indiscriminately exerts its force.<sup>237</sup>

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* wird diejenige Motivation der Figuren, die am entschiedensten zur ‚Entromantisierung‘ beiträgt, der also im Hinblick auf die Dekonstruktion des romantischen Liebesideals eine katalysatorische Funktion zukommt, durch Henri formuliert. Es handelt sich um die Vorstellung, die Eder oben als „bloßen ‚Sex‘“ bezeichnet, d.h. um eine Art von Sex, der sich nicht durch kulturelle Ordnungssysteme vereinnahmen lässt, insbesondere nicht durch moralische Überlegungen:

**Henri:** Tu sais, j'en ai connu des mecs comme toi, à Paris. Je peux te dire qu'ils étaient moins coincés. Je me suis même marré avec eux. Au moins, ils savaient ce qu'ils voulaient. Ils aimaient ça, ils avaient pas honte.  
**François:** J'ai pas honte, qu'est-ce que tu crois ?  
**Henri:** Tu verras le cul dans la vie, il n'y a que ça de vrai. Il n'y a rien de meilleur alors il faut pas en faire un drame.  
**François:** Oui, c'est ça, puisque tu le dis.<sup>238</sup>

Henri vertritt hier eine Weltsicht, die die Texte Sades anklingen lässt. Paglia sieht Sade als Gegenpol zu Rousseau. Letzterer habe „der verderbten Gesellschaft die romantische Vorstellung von einer wohlthätigen Natur entgegen[ge]stellt[...]“, die „Überzeugung, dass der

---

Hirngespinstes, das durch alle unsere Fasern dringt, das in allen unseren Erfahrungen gegenwärtig ist, diesem außerordentlichen Testament der *Schwärmerei* Platons schuldet.“

<sup>237</sup> Paglia 1990, 1 [dt. 1992, 11].

<sup>238</sup> LRS (00:44:03-16). DF: „**H:** Weißt du, in Paris kannst' ich Typen wie dich, die waren nicht so verklemmt. Ich konnte mich sogar mit ihnen amüsieren. Zumindest wussten sie, was sie wollten. Sie mochten das, sie schämten sich nicht. **F:** Glaubst du etwa, ich schäme mich? **H:** Der Sex ist das einzige, das im Leben zählt. Das ist das einzig Wahre, also sollte man kein Drama draus machen. **F:** Du musst es ja wissen.“

Mensch von Natur aus gut sei“<sup>239</sup>. Paglia lehnt jede Form von Rousseauismus ab. Sie hält diesem die Destruktivität der Natur entgegen. Der Einfluss der Natur müsse, wenn man das Schlimmste verhindern wolle, durch kulturelle Regelsysteme stark eingegrenzt werden:

Sade's work is comprehensive satiric critique of Rousseau, written in the decade after the first failed Rousseauist experiment, the French Revolution, which ended not in political paradise but in the hell of the Reign of terror. Sade follows Hobbes rather than Locke. Aggression comes from nature; it is what Nietzsche is to call the will-to-power. For Sade, getting back to nature (the Romantic imperative that still permeates our culture from sex counseling to cereal commercials) would be to give free rein to violence and lust. I agree. Society is not the criminal but the force which keeps crime in check. When social controls weaken, man's innate cruelty bursts forth. The rapist is created not by bad social influences but by a failure of social conditioning. Feminists, seeking to drive power relations out of sex, have set themselves against nature. Sex *is* power. Identity is power. In western culture, there are no nonexploitative relationships. Everyone has killed in order to live.<sup>240</sup>

Henris Verhalten spiegelt das letztgenannte Diktum. Sein Weltbild, das während des Algerienkriegs geprägt wurde (sein Vater kam bei einem Attentat der FLN ums Leben), ist durch zwei Koordinaten bestimmt: Sex und Macht. Maïté setzt diesem materialistischen Orientierungssystem das Ideal einer (im historisch falschen Sinn) ‚platonischen‘, d.h. rein geistigen Liebe entgegen. Sie redet damit nicht dem Rousseauismus das Wort: sie glaubt weder an die zerstörerische noch an die ‚wohltätige[...] Natur‘,<sup>241</sup> sondern stellt sich insgesamt gegen eine durch ‚die‘ Natur bedingte Determinierung.<sup>242</sup>

Maïté vertritt gegenüber Serge und Henri den emanzipatorischen Standpunkt, der von Sokrates und Diotima in Platons *Symposion* verteidigt wird – emanzipatorisch im Hinblick auf die Wahrnehmungseindrücke der äußeren Sinnesrealität: wie Sokrates und Diotima lehnt sie es ab, ihr Denken und Handeln Zwängen unterzuordnen, die ihre Ursache in der äußeren Sinnesrealität haben. Diese moralische Position geht auf eine lange philosophiehistorische Tradition zurück, die nicht notwendigerweise der platonischen entspricht – woran Platon als

---

<sup>239</sup> Paglia 1992, 12. Vgl. 1990, 2: „Pitting benign Romantic nature against corrupt society, Rousseau produced the progressivist strain in nineteenth-century culture, for which social reform was the means to achieve paradise on earth [...] Rousseau's idea, derived from Locke, of man's innate goodness led to social environmentalism, now the dominant ethic of American human services, penal codes and behaviorist therapies.“

<sup>240</sup> Paglia 1990, 2.

<sup>241</sup> Paglia 1992, 12. Engl. 1990, 2: „benign Romantic nature“ (vgl. Anm. 239).

<sup>242</sup> Vgl. z.B. den Dialog mit François in der Tanzszene, in der sie die ‚platonische‘ Art der Liebe zwischen ihr und François durch die Schilderung eines Kindheitstraumas zu legitimieren versucht (S. 102), sowie das Gespräch mit Serge, in dem sie diesem gegenüber deutlich macht, dass ‚die Natur‘ für sie über keine handlungsbestimmende Relevanz verfügt – weshalb sie es auch nicht akzeptiert, dass Serge sein ‚sexualisiertes‘ Verhalten auf einen essentialistischen Naturbegriff zurückführt (S. 120).

empirische Persönlichkeit glaubte, ist prinzipiell nicht rekonstruierbar.<sup>243</sup> Die meisten Texte Platons folgen einem dialektischen, in manchen Fällen sogar polyphonen Ansatz. Letzteres ist im *Symposion* der Fall (dort werden mindestens so viele unterschiedliche Liebesauffassungen vertreten, wie Redner anwesend sind). Insbesondere Alkibiades entwickelt ein Gegenmodell zur *Funktionalisierung* der sexuellen Liebe in der sokratischen Konzeption.<sup>244</sup>

Kant radikalisiert in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) die Perspektive des platonischen Sokrates: er erhebt die Autonomie von der Kausalität der Erscheinungswelt zum obersten Prinzip ethischen Handelns – was der akribischen Erforschung der Natur, die von ihm in seinen erkenntnistheoretischen und naturphilosophischen Texten gefordert wird, nicht im Weg steht.<sup>245</sup> Auch Kierkegaard orientiert sich platonisch-sokratischen Ansatz. Seine 1841 publizierte Magisterdissertationsschrift *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht*

---

<sup>243</sup> Es gibt keine logische, d.h. mit objektiver bzw. intersubjektiver Sicherheit nachweisbare Beziehung zwischen den moralischen Wertungen eines literarischen bzw. philosophischen Textes und denjenigen, die von dessen Urheber gedacht bzw. gelebt werden, vgl. Barthes 1984 [1968, dt. 2000]; Foucault 2001 [1969, dt. 2000]. Dies gilt insbesondere für dialektisch strukturierte Texte. Allerdings sind innerhalb von Kommunikationsprozessen Simplifizierungen in heuristischer Hinsicht – innerhalb eines nur schwer zu definierenden Rahmens – legitimierbar, um die Kommunikation nicht a priori dadurch zu verhindern, dass fortwährend sprachliche Relativierungen vorgenommen werden müssen. Daher wird in dieser Untersuchung z.B. eine geistige Form der Liebe auch als ‚platonisch‘ (in Anführungszeichen) attribuiert, obwohl dieser Begriffsgebrauch in textanalytischer wie -historischer Hinsicht irreführend sein kann.

<sup>244</sup> Vgl. SYM, 167-173 [217b-219e].

<sup>245</sup> Kant legt in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787) ein philosophisches Fundament für die Erforschung der Gesetzmäßigkeiten der Natur. Letztere beziehen ihre Form laut Kant aus dem *Denken* (reine Formen der Anschauung und des Verstandes), ihre Inhalte jedoch aus der *äußeren Sinneswahrnehmung* (Anschauung). In erkenntnistheoretischer Hinsicht etablieren die Kantischen Texte einen Mittelweg zwischen Rationalismus und Empirismus. Im Unterschied dazu verteidigt Kant in der Moralphilosophie (vgl. insbes. die *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788) eine radikal rationalistische Position: er fordert die *absolute* Unabhängigkeit moralischer Entscheidungen von der Kausalität der Erscheinungswelt, d.h. wenn die Ursache einer Handlung nicht unbedingt ist, sondern auf eine Motivation zurückgeht, die ihren Grund in der Erscheinungswelt hat (z.B. in der Absicht, die sinnliche Lust zu vergrößern oder Schmerz zu vermeiden), dann kann diese Handlung nach Kant nicht moralisch sein.

Dass zwischen der Kantischen Erkenntnistheorie und Moralphilosophie dennoch kein Widerspruch besteht, liegt daran, dass gemäß des Humeschen Gesetzes zur Vermeidung naturalistischer Fehlschlüsse aus dem Sein auf logische Weise kein Sollen folgt, d.h. dass sich aus rein deskriptiven Aussagen keine normativen Aussagen deduzieren lassen: aus einer bestimmten Erkenntnis über die Erscheinungswelt ist nicht mit logischen Mitteln ableitbar, wie daraus in moralischer Hinsicht reagiert werden soll; es bestehen immer mehrere Handlungsmöglichkeiten, zwischen denen eine Entscheidung getroffen werden muss. Um letzteres zu tun, muss auf Zusatzannahmen zurückgegriffen werden, die sich nicht auf den Gegenstandsbereich beziehen, über den entschieden wird: „Das Sollen drückt eine Art von Notwendigkeit und Verknüpfung mit Gründen aus, die in der ganzen Natur sonst nicht vorkommt. Der Verstand kann von dieser nur erkennen, was da ist, oder gewesen ist, oder sein wird. Es ist unmöglich, dass etwas darin anders sein soll, als es in allen diesen Zeitverhältnissen in der Tat ist, ja das Sollen, wenn man bloß den Lauf der Natur vor Augen hat, hat ganz und gar keine Bedeutung. Wir können gar nicht fragen: was in der Natur geschehen soll; eben so wenig, als: was für Eigenschaften ein Zirkel haben soll, sondern, was darin geschieht, oder welche Eigenschaften der letztere hat“ (KANT II, 498 [= Kant 1998 [1781/1787], 498 = A 547], Hv.i.O.).

auf Sokrates<sup>246</sup> stellt eine Auseinandersetzung mit der philosophiehistorisch tradierten Innen-Außen-Dichotomie dar, wobei innere Wirklichkeiten durch Kierkegaard als im eigentlichen Sinne *real* postuliert werden. Dies schlägt sich in mehreren Texten Kierkegaards in Form einer – dem sokratischen Modell verpflichteten – ironischen Herabsetzung von Phänomenen der äußeren Sinnesrealität nieder.<sup>247</sup> Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass Kierkegaard gegen das durch den antiken Historiker Xenophon vermittelte Sokratesbild (das im Unterschied zu demjenigen, das durch Platon vermittelt wird, weit weniger idealistisch ausfällt) opponiert,<sup>248</sup> und dass er die von Friedrich Schlegel propagierte Synthese von physischer und metaphysischer Sphäre, welche die romantische Liebesvorstellung auszeichnet,<sup>249</sup> einer scharfen Kritik unterzieht.<sup>250</sup> Es ist schließlich genauso wenig erstaunlich, dass sich Adorno wiederum aus materialistischer Perspektive gegen Kierkegaards Liebesbegriff wendet<sup>251</sup> – und dass Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* Sades Roman *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du Vice* (1797) zu einem der ‚Grundpfeiler‘ ihrer Argumentation machen.<sup>252</sup>

Sade entwickelt eine materialistische ‚Ethik‘, die den moralphilosophischen Prämissen, welche Platon Sokrates zuschreibt und welche Kant und Kierkegaard jeweils für sich selbst

---

<sup>246</sup> Vgl. Kierkegaard 2004 [dän. 1841].

<sup>247</sup> Vgl. z.B. Kierkegaards *Symposion-Variation In vino veritas. Eine Erinnerung nacherzählt von William Afham* (1998 [dän. 1845]).

<sup>248</sup> Vgl. Xenophon (1988 [> 385/384 v. Chr.]); zu Kierkegaards Kritik an Xenophons Sokratesbild vgl. Stärk 1988, 112f.

<sup>249</sup> In Schlegels *Lucinde* wird der von Sokrates und Diotima propagierte Stufenweg der Erkenntnis als einseitig kritisiert (vgl. KA V, 60, hier zit. in Anm. 558, S. 263), da die sexuelle Energie einem Sublimierungsprozess unterworfen wird, der sie von ihrem eigentlichen Ziel ablenkt (aus materialistischer Perspektive betrachtet, müsste man eher von einer Verallgemeinerung, d.h. einer ‚Vergrößerung‘ statt einer ‚Verfeinerung‘ sprechen; vgl. die Fragmentarisierungskritik Derridas, S. 61). Dies bedeutet jedoch nicht, dass in der *Lucinde* der sokratische Ansatz verworfen wird, im Gegenteil: er konstituiert „die Hälfte der Liebe“ (Schlegel, ebd.), die andere Seite, die die Sublimierung des Begehrens ergänzt, ist der Genuss der physischen, insbesondere der sexuellen Lust. Schlegel richtet die berühmte romantische Ironie sowohl gegen eine Hypostasierung des Geistigen (explizit gegen die Kantische Moralphilosophie, vgl. z.B. KA II, 166, 171; KA III, 5f.; KA VI, 412), als auch gegen materialistische Positionen (vgl. z.B. den Essay *Über die Unverständlichkeit*, 1800: KA II, 363-373). Der ideologische Standpunkt, von dem aus diese – sowohl gegen eine Hypostasierung des Physischen als auch des Metaphysischen gerichtete – ironische Kritik möglich ist, ist jedoch nicht weniger absolut wie derjenige der jeweils kritisierten Weltansichten: er korreliert einer mystischen, physischen und metaphysischen Elemente zu einer ‚höheren‘ Einheit synthetisierenden, u.a. in Anlehnung an die Texte Jakob Böhmes (vgl. 2009 [1963, 1965]) entwickelten Liebeskonzeption, vgl. u.a. KA II, 324-326 [*Gespräch über die Poesie*, 1800]; KA XI, 121-123 [*Geschichte der europäischen Literatur*; Paris, 1803/04], zit. in Anm. 163, S. 79; sowie KA XII, 475f. [*Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*; Köln, 1804/05], zit. in Anm. 163, S. 78f.

<sup>250</sup> Vgl. Kierkegaard 2004 [dän. 1841], 292-307.

<sup>251</sup> Vgl. Adorno 2003 [engl. 1939/40].

<sup>252</sup> Vgl. Adorno/Horkheimer 2009 [1944], 88-127; Sade 1979 [1797, dt. 2009].



proklamieren, genau zuwiderläuft: er emanzipiert sich physischer Hinsicht, wie die letztgenannten drei Philosophen in geistiger. Es gibt kaum einen größeren Gegensatz in moralphilosophischer Hinsicht als das Autonomie-Prinzip Kants, das die Unabhängigkeit moralischer Handlungen von der Erscheinungswelt (und damit von der Natur) fordert, und der Sadeschen Verabsolutierung der Natur als einzig ernstzunehmende Motivationsquelle menschlichen Handelns.

In formaler Hinsicht existiert jedoch eine unübersehbare Analogie zwischen den Ethiken Kants und Sades – auf diese beziehen sich Adorno und Horkheimer. Sade spiegelt den Kantischen Ansatz in sein Gegenteil.<sup>253</sup> Dass dies bis in einzelne sprachliche Formulierungen hinein der Fall ist, wird in der im Folgenden zitierten Textstelle aus *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* (1795) deutlich, die einen expliziten Verweis auf das berühmte Ende der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) enthält. Dort etabliert Kant eine inhaltliche Opposition zwischen dem „bestirnte[n] Himmel über mir“ und dem „moralische[n] Gesetz in mir“.<sup>254</sup> ersterer vertritt die äußere, letzteres die innere Realität; diese fordert die Befreiung von den Gesetzmäßigkeiten jener. Rein formal betrachtet, nähert Kant beide Wirklichkeitsebenen einander an: der Gesetzescharakter, welchen er den moralischen Urteilen der Vernunft unterstellt, suggeriert eine Sicherheit, die derjenigen der mittels empirischer Methoden in der äußeren Realität auffindbaren Naturgesetze vergleichbar ist; die Übertragung dieser Sicherheit auf die innere Realität wird axiomatisch legitimiert.

---

<sup>253</sup> Vgl. dazu auch S. 302ff.

<sup>254</sup> Vgl. KANT IV, 300 [= Kant 1988 [1788], 300 = A 289f.]: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewusstsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußern Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins Unabsehlich-Große mit Welten über Welten und Systemen von Systemen, überdem noch in grenzenlose Zeiten ihrer periodischen Bewegung, deren Anfang und Fortdauer. Das zweite fängt von meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit, an, und stellt mich in einer Welt dar, die wahre Unendlichkeit hat, aber nur dem Verstande spürbar ist, und mit welcher (dadurch aber auch zugleich mit allen jenen sichtbaren Welten) ich mich nicht, wie dort, in bloß zufälliger, sondern allgemeiner und notwendiger Verknüpfung erkenne. Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit, als eines tierischen Geschöpfes, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muss, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen. Der zweite erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich, durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart, wenigstens so viel sich aus der zweckmäßigen Bestimmung meines Daseins durch dieses Gesetz, welche nicht auf Bedingungen und Grenzen dieses Lebens eingeschränkt ist, sondern ins Unendliche geht, abnehmen lässt“ (Hv.i.O.).

Sade lehnt die von Kant postulierte formale Analogie zwischen den Gesetzen der Natur und einem moralischen Gesetz, das gegen erstere gerichtet ist, ab. Seiner Auffassung nach bestimmen die Gesetze der Natur auch die inneren Realitäten des Menschen. Die moralische Pflicht im Sinne Sades besteht darin, diese Gesetze zu befolgen und sich ihnen nicht – wie durch das von Kant postulierte moralische ‚Gesetz‘ gefordert – in den Weg zu stellen. Die „immer neue[...] und zunehmende[...] Bewunderung und Ehrfurcht“, die Kant sowohl angesichts der Gesetze der Natur als auch im Hinblick auf das moralische ‚Gesetz‘ empfindet, lässt Sade die Figur des Dolmancé in der *Philosophie im Boudoir* explizit *nur* auf die Natur beziehen:

Si la matière agit, se meut, par des combinaisons qui nous sont inconnus, si le mouvement est inhérent à la matière, si elle seule enfin peut, en raison de son énergie, créer, produire, conserver, maintenir, balancer, dans des plaines immenses de l'espace tous les globes dont la vue nous surprend et la marche uniforme, invariable, nous remplit de respect et d'admiration, quel sera le besoin de chercher alors un agent étranger à tout cela, puisque cette faculté active se trouve essentiellement dans la nature elle-même, qui n'est autre chose que la matière en action ? Votre chimère déifique explique-t-elle quelque chose ? Je défie qu'on puisse me le prouver.<sup>255</sup>

Dieser Kommentar Dolmancés steht im Einklang mit *einem* Aspekt der Kantischen Widerlegung des physikotheologischen Gottesbeweises: aus Vorgängen der Natur kann nicht auf die Existenz Gottes geschlossen werden.<sup>256</sup> Allerdings ist, was Sade verschweigt, aus der Natur mit logischen Mitteln auch nicht die *Nicht-Existenz* Gottes ableitbar.

Kant lässt einen gewissen Freiraum für die Existenz Gottes bzw. eines göttlichen Prinzips, indem er die dritte Antinomie der Vernunft, in der sich die Kausalität der Naturgesetze und die menschliche Willensfreiheit als unversöhnlicher Widerspruch gegenüberstehen, durch die Postulierung einer intelligiblen Realität auflöst, welche der sinnlichen Wahrnehmungsrealität zur Seite gestellt wird.<sup>257</sup> In letzterer gibt es laut Kant keine ersten Ursachen (die Kausalketten

---

<sup>255</sup> Sade 1976 [1795], 70. Dt. 2004, 356f.: „Wenn die Materie in Aktion ist, sich bewegt durch Zusammenhänge, die wir nicht erkennen, wenn die Bewegung der Materie inhärent ist, wenn wir endlich selbst aufgrund ihrer Energie in den unendlichen Ebenen des Raumes all die Globen, deren Anblick uns erstaunt und deren einförmiger, unveränderlicher Gang uns mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt, erschaffen, hervorbringen, konservieren, erhalten und Gleichgewicht halten kann, weshalb muss man dann einem all diesem fremde Ursache suchen, da doch diese Handlungsfähigkeit sich wesentlich in der Natur selber findet, die nichts anderes ist als die Materie in Aktion? Erklärt eure Götter bildende Schimäre etwas? Ich glaube nicht, dass man mir das beweisen kann.“

<sup>256</sup> Vgl. KANT II, 548-555 [= Kant 1998 [1781/1787], 548-555 = A 620-630 = B 648-658]: „Von der Unmöglichkeit des physikotheologischen Beweises“.

<sup>257</sup> Vgl. KANT II, 426-433 [= Kant 1998 [1781/1787], 426-433 = A 444-451 = B 472-479]: „Der Antinomie der reinen Vernunft dritter Widerstreit der transzendentalen Ideen“; sowie KANT II, 488-506 [= Kant 1998 [1781/1787], 488-506 = A 532-558 = B 560-586]: „Auflösung der kosmologischen Ideen

beginnen in der Unendlichkeit und laufen in diese weiter), in der intelligiblen Realität dagegen schon: eine erste Ursache der Naturvorgänge ist *denkbar* (z.B. als göttlicher Schöpfungsakt), aber nicht wahrnehmbar und in der Wahrnehmungsrealität auch niemals nachweisbar. Analoges gilt für den Ursprung moralischer Handlungen. Kant zufolge besitzen letztere ihre Ursache in der intelligiblen Realität (sind also Resultate eines menschlichen ‚Schöpfungsaktes‘) – was zu der vielfach kritisierten Eigenart der Kantischen Ethik führt, dass eine moralische Handlung je nach Perspektive unterschiedlich beurteilt werden kann: ihre Ursache kann aus intelligibler Sicht unbedingt sein (d.h. der intelligiblen Realität entspringen und in ihren Konsequenzen dann auf die Erscheinungswelt übergreifen<sup>258</sup>), und aus empirischer Sicht *zugleich* als bedingt (d.h. als Teil der unendlich langen Kausalketten) aufgefasst werden.

Sade lehnt intelligible, d.h. rein geistige, zur Sinnesrealität in kontradiktorischer Opposition stehende Realitäten ab. Auch die Verstandestätigkeit ist Sade zufolge durch die Natur bestimmt. Daher existiert für ihn keine Möglichkeit, moralisches Handeln unabhängig von der Natur zu begründen – womit für ihn auch die für Kant bestehende Notwendigkeit, zwischen *Sein* und *Sollen* zu unterscheiden, hinfällig wird. Letzteres ist gemäß des Humeschen Gesetzes (das einer der wichtigsten Inspirationsquellen der *Kritik der reinen Vernunft* darstellt) aus ersterem nicht logisch ableitbar. Kant nimmt die Humesche Argumentation auf: seine Erkenntnistheorie bezieht sich auf ersteres, seine Moralphilosophie auf letzteres, und diese Differenzierung ermöglicht es ihm, das moralische ‚Gesetz‘ als Emanzipation von der – naturgesetzlich determinierten – tierischen Natur des Menschen (dem Menschen „als eines tierischen Geschöpfes“<sup>259</sup>) zu definieren.

In der materialistischen Philosophie Sades – welche stark durch die Texte d'Holbachs, La Mettries und Diderots geprägt ist – ist die genannte Differenz zwischen Sein und Sollen nicht relevant: der Mensch *ist* Natur, weiter nichts. Dies gilt sowohl im Hinblick auf gegenwärtige und vergangene Zustände als auch für Entscheidungen darüber, wie man sich in Zukunft verhalten soll. Alle einzelnen Handlungsziele sind auf finalistische Weise durch das Lustprinzip bestimmt: die Freiheit des Menschen besteht darin zu entscheiden, auf welchen Wegen die sinnliche Lust im Einzelfall erhöht werden kann. Moralische Tugenden sind laut Dolmancé nichts weiter als ‚leeres Geschwätz‘, verbalsprachlich formulierte Phantasiegebilde, die dem Lustprinzip nichts entgegenzusetzen haben. Folglich besteht die moralische Verantwortung des

---

von der Totalität der Ableitung der Weltbegebenheiten aus ihren Ursachen“.

<sup>258</sup> Vgl. KANT II, 492-494 [= Kant 1998 [1781/1787], 492-494 = A 538-541 = B 566-569]: „Möglichkeit der Kausalität durch Freiheit, in Vereinigung mit dem allgemeinen Gesetze der Naturnotwendigkeit“.

<sup>259</sup> Vgl. KANT IV, 300 [= Kant 1998 [1788], 300 = A 289], Hv.i.O.; im Kontext zit. in Anm. 254, S. 129.

Menschen darin, eben dieses ‚Geschwätz‘ zu unterlassen; man verfügt sowieso nicht über die Möglichkeit, das Lustprinzip außer Kraft zu setzen (genau dies jedoch wird von Kants moralischem Gesetz – im Hinblick auf die sinnliche Lust – gefordert).

Dolmancé rät Eugénie, das zu tun, was „die Natur uns [...] anempfehl[e]“ (s.u.). Im Kantischen Sinne ist dieser Ratschlag eine Anti-Ethik, die sich auf ein universales Prinzip stützt, was demjenigen der Kantischen Ethik genau entgegengesetzt ist (im Sinne Sades ist es genau umgekehrt: auf der Basis seines Begründungssystems ist es Kant, der eine Anti-Ethik entwickelt hat: er stellt sich in moralischer Hinsicht gegen die Naturgesetze). Höchste Handlungsmaxime im Sadeschen Universum ist die Vergrößerung der sinnlichen Lust. Laut Dolmancé ist dies nur dann erreichbar, wenn man sich ohne moralische Skrupel auf die Möglichkeiten einlasse, die die Natur zu diesem Zweck bereitgestellt habe:

- Eugénie:** [...] la vertu ne s'oppose-t-elle pas à une telle inconduite, et ne l'offensons-nous pas en nous comportant comme nous le faisons ?
- Dolmancé:** Ah ! renonce aux vertus, Eugénie ! Est-il un seul des sacrifices qu'on puisse faire à ces fausses divinités, qui vaille une minute des plaisirs que l'on goûte en les outrageant ? Va, la vertu n'est qu'une chimère, dont le culte ne consiste qu'en des immolations perpétuelles, qu'en des révoltes sans nombre contre les inspirations du tempérament. De tels mouvements peuvent-ils être naturels ? La nature conseille-t-elle ce qui l'outrage ? [...] Une seule goutte de foudre éjaculée [...], Eugénie, m'est plus précieuse que les actes les plus sublimes d'une vertu que je méprise.<sup>260</sup>

Sades *Philosophie im Boudoir oder Die lasterhaften Lehrmeister*, aus dem diese Textstelle stammt, ist wie ein platonischer Dialog aufgebaut, allerdings mit genau umgekehrten ideologischen Vorzeichen: die beiden „Lehrmeister“, Dolmancé und Madame de Saint-Ange, verteidigen die Perspektive, die im *Symposion* von Alkibiades eingenommen wird. Während Alkibiades' Apologie der physischen Liebe bei Platon durch die – höchst ironisch vorgebrachte – sokratische Kritik an der Überschätzung des Realitätsstatus äußerer Sinneswahrnehmungen radikal in Frage gestellt wird, kommt der – nicht weniger ironisch formulierten – Verteidigung sexueller Lust bei Sade argumentativ das größere Gewicht zu.

---

<sup>260</sup> Sade 1976 [1795], 67. Dt. vgl. 2004, 354f.: „**E:** [...] Ist die Tugend nicht gegen eine solche Liederlichkeit, und beleidigen wir sie nicht, wenn wir uns benehmen, wie wir es hier tun? **D:** O, gib die Tugenden auf, Eugenie! Ist unter den Opfern, die man diesen falschen Gottheiten bringen kann, eines, dass eine Minute der Lust aufwäge, die man empfindet, indem man sie beleidigt? Komm, die Tugend ist nichts als eine Schimäre, deren Kult nur in ständigen Opferungen besteht, in zahllosen Revolten gegen die Eingebungen des Temperaments. Können solche Regungen natürlich sein? Rät die Natur zu dem, was sie beleidigt? [...] Ein einziger Samentropfen, aus diesem Glied gespritzt, Eugenie, ist mir wertvoller als die erhabensten Akte einer Tugend, die ich verachte.

Die dramaturgische Konzeption der meisten Sexszenen in den Filmen *Téchinés* folgt sowohl in ihrer narrativen Struktur als auch ihrer audiovisuellen Gestaltung der von Dolmancé in der oben zitierten Textstelle propagierten Position: die Natur kann nicht irren, da, um dies festzustellen zu können, eine Metaperspektive außerhalb der Natur eingenommen werden muss, die als nicht existent postuliert wird. Um Missverständnisse zu vermeiden: diese Sichtweise wird in den Filmen *Téchinés* nur von manchen Figuren vertreten, z.B. Serge und Henri in *LES ROSEAUX SAUVAGES* oder Alex in *LES VOLEURS*, und sie verfügt nur in manchen Situationen, z.B. in den Sexszenen, über ein hohes dramaturgisches Gewicht. Entgegengesetzte ideologische Perspektiven kommen in den Filmen *Téchinés* nicht minder zu ihrem Recht.<sup>261</sup>

Eines der eindrucklichsten Beispiele für den genannten Naturmystizismus findet sich in *LES VOLEURS* (1996): in der Szene, in der der Alex (Daniel Auteuil) und Juliette (Laurence Côte) in einem Hotelzimmer in Lyon Sex haben. Alex ist ein desillusionierter Kriminalpolizist, Juliette die Geliebte von Marie (Catherine Deneuve), einer Philosophieprofessorin, sowie die Ex-Geliebte von Alex' Bruder Ivan (Didier Bezace), dem Chef einer Bande von Autodieben. Die erwähnte Figurenkonstellation ist, ideologisch betrachtet, triadisch strukturiert: Alex vertritt eine materialistische Position, Marie dagegen eine romantische, und Juliette steht dazwischen. Am Ende des Films begeht Marie aus Liebe zu Juliette Selbstmord (eine diegetische Tatsache, die auf afilmischer Ebene Erinnerungen an den tragischen Liebestod Partick Dewaeres evoziert, der in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* die Rolle des Gilles verkörpert).

Alex gönnt sich – außer dem Sex mit Juliette – kein Vergnügen und steht damit in Opposition zu seinem Bruder Ivan, einem ‚Lebemann‘, der in jeder noch so unwichtigen alltäglichen Handlung dem Lustprinzip folgt. Marie und Juliette sind ein lesbisches Paar, das sich fortwährend auf der Suche nach einem ihren persönlichen Bedürfnissen angemessenen Gleichgewicht aus physischen und metaphysischen Formen der Liebe befindet. Während sich Juliette auch außerhalb dieser Beziehung in die Arme immer neuer Liebhaber ‚stürzt‘, transformiert Marie die Erfahrungen Juliettes in Literatur.

Alex, der durch die berufliche Routine ‚abgestumpfte‘ Einzelgänger, bewegt sich durch die Begegnungen mit Juliette auf die Positionen Maries und Ivans zu: er empfindet eine vorher nicht gekannte Sehnsucht nach geistigem Austausch, und er beginnt, die sinnliche Intensität mancher Augenblicke zu genießen, die er vorher nicht bewusst wahrnahm. Die Figur der Juliette erfüllt eine katalysatorische Funktion: da sie mit den meisten anderen Figuren des Films in Kontakt steht, ist sie dazu in der Lage, deren spezifische Lebenshaltungen jeweils mit

---

<sup>261</sup> Vgl. Kap. 4.3 („Die Dekonstruktion einer Metaphysik der Sexualität“), S. 262ff.

Alternativen zu konfrontieren; allerdings ‚sitzt‘ sie dadurch selbst ‚zwischen allen Stühlen‘. Ihr gelingt es erst am Ende des Films, durch die Verlagerung ihres Wohnortes von Lyon nach Marseille, sich den Einflüssen der anderen Figuren zu entziehen und sich eine halbwegs stabile Identität aufzubauen.

Im ersten Teil des Films wird erzählt, wie Juliette – gemäß der von Téchiné präferierten Art der Figurendramaturgie, in der jede neue Erfahrung einer Figur weitere Erfahrungen nach sich zieht, ohne dass dieser Prozess jemals zu einem Abschluss käme<sup>262</sup> – Alex dazu verhilft, die selbstgewählte Isoliertheit zu verlassen, in der er mehrere Jahre seines Lebens verbracht hat. Er zelebriert im Verlauf der Treffen mit Juliette die Freuden einer keinen moralischen Begrenzungen unterworfenen physischen Liebe. Beide Figuren überlassen sich der Natur ihrer sexuellen Begierde, sie werden dadurch – wie Brechts Baal und wie die Figuren Sades – selbst zu einem Teil der Natur:

**Alex:** J'avais pris l'habitude de voir Juliette de temps en temps. Le fait de ne pas être amoureux d'elle me faisait du bien. Je ne craignais pas de lui déplaire parce que je ne craignais pas de la perdre. Nous étions unis par un sentiment de mépris réciproque, et cette hostilité débouchait naturellement sur un grand plaisir.<sup>263</sup>

Diese Sätze werden aus dem Off gesprochen, als innerer Monolog, mit dessen Hilfe Alex' Gedanken den Rezipient/innen zugänglich gemacht werden. Währenddessen gleitet die Kamera über eine sich im Sommerwind bewegende Baumkrone, dann kommt ein Fensterrahmen ins Bild, die Köpfe des kopulierenden Paares werden sichtbar, die Schärfe wird auf den Innenraum umgestellt. Es folgt ein Rücksprung in die Halbtotale: Juliette sitzt auf einem Beistelltisch am Fenster, Alex steht vor ihr und dringt in ruckartigen Stößen in sie ein. Dann trägt er sie aufs Bett, spuckt in seine Hand, verteilt die Spucke auf seinem Penis und nimmt sie von hinten.

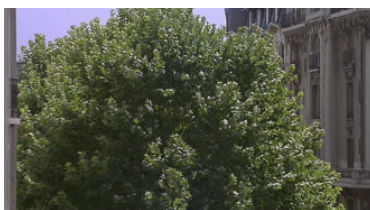


Abb. 39: LES VOLEURS (00:14:10)

<sup>262</sup> Vgl. Jousse/Strauss 1994, 13, hier 96.

<sup>263</sup> VOL (00:13:56-00:14:22). DF: „A: Ich hatte mir angewöhnt, Juliette hin und wieder zu sehen. Dass ich nicht in sie verliebt war, tat mir gut. Ich musste ihr nicht gefallen, weil ich keine Angst hatte, sie zu verlieren. Wir waren verbunden durch ein Gefühl gegenseitiger Verachtung. Und das gab uns Raum für eine große Lust.“



Abb. 40: LES VOLEURS (00:14:22)



Abb. 41: LES VOLEURS (00:14:28)



Abb. 42: LES VOLEURS (00:14:38)



Abb. 43: LES VOLEURS (00:14:43)

In der französischen Originalversion endet der innere Monolog mit dem Satz „et cette hostilité débouchait naturellement sur un grand plaisir“, was sich durch „und diese Feindseligkeiten mündeten auf natürliche Weise (wie von allein) in eine große Lust“ übersetzen lässt – in der deutschen Synchronfassung findet sich dagegen: „Und das gab uns Raum für eine große Lust.“ Der Originaldialog nimmt mit dem Begriff „naturellement“ die Visualisierung der Natur durch die Baumkrone vor dem Fenster auch auf verbalsprachlicher Ebene auf. Das Verb ‚déboucher‘ verweist auf eine Flussmündung, greift also auf die Wassermetaphorik zurück, die Téchiné häufig im Zusammenhang mit sexuellen Vorgängen einsetzt.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Vgl. S. 143. Darüber hinaus ist in ‚déboucher‘ das Substantiv ‚la bouche‘ (= ‚der Mund‘) enthalten (vgl. die ähnliche Etymologie im Deutschen); das verwendete Verb evoziert also zugleich eine Wasser- als auch eine Körpermetaphorik.

Auf geistig-emotionaler Ebene besteht eine große Distanz zwischen den Figuren („Nous étions unis par un sentiment de mépris réciproque“ / „Wir waren verbunden durch ein Gefühl gegenseitiger Verachtung“), die sich insofern auch auf körperlicher Ebene niederschlägt, als dass beide bis zur Hüfte bekleidet bleiben. Alex lehnt es nach eigener Aussage ab, nackt mit einer Frau zu schlafen, dies sei ihm zu intim. Der Analverkehr, den Alex und Juliette in der Bettsequenz praktizieren, stellt wie die Verwendung der Naturmetaphern in Bild und Dialog einen Bezug zu Sade her.<sup>265</sup> In *Die Philosophie im Boudoir* macht Dolmancé unermüdlich darauf aufmerksam, dass es sich bei dieser Form der physischen Vereinigung um die von ihm bevorzugte Variante der Kopulation handelt.<sup>266</sup> Die Textstelle, in der Dolmancé Eugénie die ‚technischen Abläufe‘ des Analverkehrs erläutert, liest sich wie eine präzise verbalsprachliche Deskription der Sexszene in *LES VOLEURS*:

[...] [A]nalysons [...] pour la belle Eugénie, la jouissance sodomite, qui fait maintenant objet de notre entretien. La posture la plus en usage pour la femme, dans cette jouissance, est de se coucher à plat ventre sur le bord du lit, les fesses bien écartées, la tête le plus bas possible. Le paillard, après s'être un instant amusé de la perspective du beau cul que l'on présente, après l'avoir claqué, manié, quelquefois même fouetté, pincé, mordu, humecté de sa bouche le trou mignon qu'il va perforer, et prépare l'introduction avec le bout de sa langue ; il mouille de même son engin avec de la salive ou de la pommade et le présente doucement au trou qu'il veut percer ; il conduit d'une main, de l'autre il écarte les fesses de sa jouissance ; dès qu'il sent son membre pénétrer, il faut qu'il pousse avec ardeur, en prenant bien garde de perdre du terrain ; quelquefois la femme souffre alors, si elle est neuve et jeune; mais, sans aucun égard des douleurs qui vont bientôt se changer en plaisirs, le fouteur doit pousser vivement son vit par gradations, jusqu'à ce que le poil de son engin frotte exactement les bords de l'anus de l'objet qu'il encule. Qu'il poursuive alors sa route avec rapidité, toutes les épines sont cueillies ; il ne reste plus que des roses. Pour achever de métamorphoser en plaisir les restes de douleur que son objet éprouve encore, si c'est un jeune garçon, qu'il lui saisisse le vit et le branle ; qu'il chatouille le clitoris, si c'est une fille ; les titillations du plaisir qu'il fait naître, en rétrécissant prodigieusement l'anus du patient, doubleront les plaisirs de l'agent, qui, comblé d'aise et de volupté, dardera bientôt au fond du cul de sa jouissance un sperme aussi abondant qu'épais, qu'auront déterminé tant de lubriques détails.<sup>267</sup>

<sup>265</sup> Möglicherweise wurde Benoît Jacquot (geb. 1947), ein Regiekollege Téchinés (geb. 1943), der ebenfalls der Generation der *Post Nouvelle Vague* angehört, u.a. durch diese Sequenz dazu inspiriert, Daniel Auteuil vier Jahre nach dem Kinostart von *LES VOLEURS* in seinem Film *Sade* (F 2000) die Hauptrolle anzuvertrauen.

<sup>266</sup> Vgl. u.a. Sade 1976 [1795], 97-101 u. 111-115 [dt. 2004, 375-377 u. 384-387].

<sup>267</sup> Sade 1976 [1795], 99f. Dt. 2004, 376f.: „[...] [U]ntersuchen wir [...] für die schöne Eugénie den sodomitischen Genuss, der jetzt unseren Gesprächsgegenstand bildet. Die gebräuchlichste Position für die Frau ist hierbei, sich flach auf den Bauch, auf den Rand des Bettes zu legen, die Schenkel weit gespreizt, den Kopf so weit wie möglich nach unten. Nachdem der Lüstling sich einen Augenblick am Anblick des schönen Arsches erfreut hat, den man ihm bietet, nachdem er ihn geschlagen, betastet, manchmal sogar gepeitscht, gekniffen, gebissen hat, befeuchtet er mit seinem Mund das liebliche Loch, das er durchbohren wird, und bereitet mit seiner Zungenspitze das Eindringen vor; er befeuchtet ebenfalls sein Werkzeug mit Spucke oder Salbe und bringt es sanft vor das Loch, das er durchbohren will; er führt es mit der einen Hand, mit der anderen spreizt er die Schenkel seines Lustobjekts; sobald er sein Glied eindringen fühlt, muss er heftig stoßen und sich dabei hüten, Boden zu verlieren; manchmal leidet die Frau dann, wenn sie



In *LES ROSEAUX SAUVAGES* sind es Serge und Henri, deren Verhalten von der Naturvorstellung geprägt ist, die von der Sadeschen Figur des Dolmancé propagiert wird. Durch die Konfrontation mit dieser Vorstellung wird das Ideal der geistigen Liebe dekonstruiert, das François und Maïté zu Beginn des Films verbindet. Henri agiert bewusster als Serge, seine Handlungen sind fortwährend von intellektueller Analyse begleitet – was ihn in den Augen anderer Figuren häufig arrogant erscheinen lässt. Während Serge François zu seinem homosexuellen Coming-Out verhilft, ihn danach jedoch mit dieser Entdeckung allein lässt, fällt Henri die dramaturgische Funktion zu, die ideologische ‚Verbissenheit‘, die die Haltung Maïtés gegenüber der sexuellen Liebe kennzeichnet, sowohl argumentativ als auch durch physische Interaktion ‚aufzubrechen‘: zunächst bestätigt er François in seinem Verdacht, dass eine Kapitulation vor den Ansprüchen des Sexualtriebes unvermeidlich sei, was diesen und Maïté weiter auseinandreibt; dann beginnt er, Maïtés Standhaftigkeit dadurch zu ‚untergraben‘, dass er ihr in der Szene im Schlafzimmer zärtlich über den Handrücken streicht, und schließlich entjungfert er sie in der Szene an der Garonne.

Der von Serge initiierte Dekonstruktionsprozess ist anfangs durch einen traditionellen Naturbegriff geprägt, welcher sich dem bäuerlichen Milieu zuordnen lässt, in dem jener aufgewachsen ist. Später setzt Henri die Zerstörung des von Maïté trotz der ersten sexuellen Erfahrungen François' weiter verteidigten geistigen Liebesideals mit größerer Radikalität fort. Henri ist dazu bereit, für seine politische Überzeugung zu töten, und er verfolgt das Vorhaben, Maïté zu verführen, weitaus zielstrebtiger als Serge. In der Schlafzimmerszene berührt er sie, ohne sie vorher um Erlaubnis zu fragen, er handelt einfach. Ähnliches gilt für die Szene am Flussufer. Henris kompromisslose Haltung geht auf seine Erfahrungen im Algerienkrieg zurück. Er hat als Kind seinen Vater, Besitzer einer Bäckerei in Philippeville (dem heutigen Skikda, in der Nähe von Constantine), durch ein Bombenattentat der FLN verloren.<sup>268</sup>

---

ungeübt und jung ist; doch ohne Rücksicht auf ihre Schmerzen, die sich bald in Lust verwandeln werden, soll der Ficker seinen Schwanz heftig allmählich vorstoßen, bis das Haar seines Werkzeugs genau die Ränder des Anus des Objektes reibt, das er arschfickt. Dann soll er seinen Weg rasch verfolgen, alle Dornen sind nun gepflückt; nur Rosen bleiben. Um den restlichen Schmerz, den sein Opfer empfindet, in Lust zu verwandeln und zu beenden, soll er, wenn es sich um einen Knaben handelt, dessen Schwanz ergreifen und ihn wichsen; er kitzle die Klitoris, wenn es ein Mädchen ist. Das Prickeln der Lust, das er hervorruft und das den Anus des Passiven enorm zusammenzieht, verstärkt die Lust des Handelnden, der überhäuft von Freude und Lust, bis auf den Grund des Arsches seines Objekts einen ebenso reichlichen wie dickflüssigen Samen schleudert, erregt durch diese Menge wollüstiger Details.“

<sup>268</sup> In Philippeville fand am 20.08.1955 ein Massaker der ALN (Armée de Libération Nationale; bewaffneter Arm der FLN) an französischen Siedler/innen und (als solche betrachteten) arabischen Kollaborateur/innen statt; auf dieses antworteten die französische Armee und Milizen der ‚Pieds-Noirs‘ mit massivem Gegenterror.

Während Serges Traditionalismus auf Maïté abschreckend wirkt, existieren in Bezug auf Henri trotz aller ideologischen Differenzen mehrere verbindende Faktoren. Zum einen ist Henri dazu bereit, das zu tun, was Maïté eigentlich gern selbst tun möchte: die Stadt verlassen. Zum anderen registriert Maïté mit einem gewissen Respekt, dass Henri zu seiner politischen Anschauung steht, auch wenn diese ihrer eigenen diametral entgegengesetzt ist. Und nicht zuletzt wird der Annäherungsprozess der beiden Figuren dadurch unterstützt, dass Henri den Mut aufbringt, den geplanten Brandanschlag einzugestehen, was Maïté entgegen ihrer ersten Reaktion (sie wirft Henri aus dem Haus) als Vertrauensbeweis wertet.

Als François und Serge sich in der Szene an der Garonne mit der Strömung flussabwärts treiben lassen und sich dadurch von Maïté und Henri entfernen, ergibt sich schließlich die Situation, die Maïté zugleich befürchtet und herbeigesehnt hat. Sie steigt langsam in den Fluss und benetzt ihre Arme und ihre Brust mit Wasser. In diesem Moment nähert sich Henri. Er schlendert zwischen den Bäumen hinunter zum Fluss, da entdeckt er Maïté. Er hält inne. Die Kamera fängt sein Gesicht in Großaufnahme ein, sein fahles Profil hat etwas Raubvogelartiges – eine Reminiszenz an die von Truffaut beschriebene Eigenart Hitchcocks, Liebesszenen wie Mordszenen zu filmen und umgekehrt.<sup>269</sup>



Abb. 44: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:38:02)

Henri setzt seinen Weg fort. Maïté bemerkt seine Anwesenheit und dreht sich um. Henri steht auf der Uferböschung, er betrachtet sie von einer leicht erhöhten Perspektive aus. Maïté zögert einen Moment. Sie hätte die Möglichkeit zu fliehen, der Weg in Richtung François, der sich mit Serge weiter flussabwärts befindet, stünde ihr offen.

---

<sup>269</sup> Vgl. Truffaut/Scott 1999 [frz. 1966], 294.



Abb. 45: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:38:23)

Die Neugierde überwiegt. Maïté entscheidet sich gegen das vertraute Verhaltensmuster: gegen ihre Gewohnheit, in allen wichtigen Fragen François zu konsultieren (was sie noch wenige Minuten zuvor getan hatte, als sie bezüglich des Badeanzuges seinen Rat einholte).

Die Sequenz weist Parallelen zu der Szene in Brechts *Baal* auf, in der Baal Sophie Dechant verführt. Baal raubt letztere von der Straße, schleppt sie in seine Kammer und stellt ihr dann frei, wieder zu gehen. Sophie Dechant zögert. Schließlich überwiegt die Neugier auf das tierähnliche Wesen, das sie mit dieser Situation konfrontiert und dem es gelingt, auch die Natur in ihr selbst zu aktivieren:

- Baal:** Hier findet dich niemand.  
**Sophie:** Ich kenne Sie gar nicht. Was wollen Sie mir tun?  
**Baal:** Wenn du das fragst, dann kannst du gleich wieder gehen.  
**Sophie:** Sie haben mich auf offener Straße überfallen. Ich dachte, er sei ein Orang-Utan.  
**Baal:** Es ist auch Frühjahr. Es musste etwas Weißes in diese verfluchte Höhle. Eine Wolke!  
*(Macht die Tür auf, horcht.)* Die Idioten sind fort.  
**Sophie:** Lassen Sie mich bitte gehen!  
**Baal:** *(macht die Tür weit auf:)* Im ersten Stock unten müssen Sie rechts gehen.  
**Sophie:** Ich werde doch davongejagt, wenn ich zu spät heimkomme.  
**Baal:** Besonders so.  
**Sophie:** Wie?  
**Baal:** Wie man aussieht, wenn man von mir geliebt wurde.  
**Sophie:** Ich weiß nicht, warum ich immer noch da bin.  
**Baal:** Ich kann dir Auskunft geben.  
**Sophie:** Bitte glauben Sie nichts Schlechtes von mir!  
**Baal:** Warum nicht? Du bist ein Weib wie jedes andere. Der Kopf ist verschieden. Die Knie sind alle schwach.  
**Sophie:** *(will halb gehen, sieht sich bei der Tür um. Baal sieht sie an, rittlings auf einem Stuhl.)*  
 Adieu!  
**Baal:** *(gleichmütig:)* Bekommen Sie nicht recht Atem?  
**Sophie:** Ich weiß nicht, was ich hab! *(Lehnt sich gegen die Wand.)*  
**Baal:** Ich weiß es, es ist der Frühling. Es wird dunkel, und du riechst mich. So ist es bei den Tieren. Steht auf. Und jetzt gehörst du dem Wind, weiße Wolke! *(Rasch zu ihr, reißt die Türe zu, nimmt Sophie Dechant in die Arme.)*<sup>270</sup>

<sup>270</sup> BFA I, 44f. [Brecht 1989 [E: 1919], 44f.]; Szene: „Baals Kammer“.

Der dramatische Konflikt zwischen den beteiligten Figuren erfährt bei Brecht eine stärkere Zuspitzung als bei Téchiné, was nicht zuletzt genrespezifischen Anforderungen geschuldet ist. Dennoch wird im Vergleich beider Verführungsszenen eine analoge Grundstruktur deutlich: der Punkt des Zweifels, den Brecht und Téchiné hier erzählen, der kurze Moment, in dem Maïté bzw. Sophie Dechant sich nicht sicher sind, ob sie sich in ihrer Handlungsfreiheit einschränken sollen oder nicht, ist im buchstäblichen Sinn der *Augenblick*, in dem sich die Natur gegenüber der Kultur durchsetzt: in beiden Fällen wird die Macht des Sexualtriebes zelebriert.

Der Rest der beiden oben zueinander in Beziehung gesetzten Szenen – derjenigen in Baals Dachkammer und derjenigen an der Garonne – verläuft wie automatisiert, die weitere Überwindung der räumlichen Distanz bis hin zum Sexualakt stößt auf keinen Widerstand mehr. Dass kulturell bedingte moralische Prägungen in der Szene am Fluss zugunsten einer Dominanz der Natur zurücktreten, zeigt sich auch auf akustischer Ebene. Im ersten Teil der Szene dominiert das Geräusch fließenden Wassers. Der Dialog setzt erst nach dem geschilderten Wendepunkt ein, doch auch dann nur vorübergehend:

**Maïté:** Je suis ridicule avec ce maillot.

**Henri:** J'ai pas arrêté de penser à toi. Tu sais, ce que j'ai fait ? J'ai vendu ma montre. Pourtant j'y tenais, c'était celle de mon père. J'avais besoin d'argent pour payer l'hôtel. Tous les jours, je me disais, il faut que j'aïlle la voir.

*(Maïté met sa main sur les lèvres d'Henri.)*

**Maïté:** Tais-toi.<sup>271</sup>

Die Verbalsprache wird in dem Moment erneut durch Mimik und Gestik – kulturgeschichtlich ältere, ‚der Natur‘ näherstehende Kommunikationsformen – abgelöst, als Maïté sich sicher sein kann, dass die Anziehungskraft, die sie spürt, auf Gegenseitigkeit beruht. Dass dies tatsächlich der Fall ist, gesteht Henri dadurch ein, dass er, um länger in ihrer Nähe bleiben zu können, die Uhr seines Vaters verkauft hat (letzterer hat Henri viel bedeutet, seine Ermordung war der Auslöser seiner politischen Radikalisierung). Das Geräusch fließenden Wassers gewinnt nun seine Dominanz zurück, kombiniert mit demjenigen zwitschernder Vögel. Nur zweimal unterbricht Maïté noch die Geräusche der Natur: sie fordert Henri auf, kurz zu warten, damit sie ihren Badeanzug ablegen kann, und schließlich bittet sie ihn, ihr nicht weh zu tun.

---

<sup>271</sup> LRS (01:38:44-01:39:00). DF: „**M:** Ich seh' lächerlich aus in dem Badeanzug. **H:** Ich konnte nicht aufhören, an dich zu denken. Weißt du, was ich gemacht habe? Ich habe meine Uhr verkauft. Obwohl ich daran hing. Sie gehörte mal meinem Vater. Ich brauchte das Geld, um das Hotel zu bezahlen. Jeden Tag hab' ich mir gedacht, ich muss sie besuchen. Ich... *(Maïté legt ihre Hand auf seine Lippen.)* **M:** Sei still.“

Die Kameraeinstellung, die in dem oben diskutierten *point of no return* verwendet wird, als Maïté im Wasser steht und schutzlos den Blicken Henris ausgeliefert ist, stellt in visueller Hinsicht die Umkehrung einer anderen Einstellung dar, in der Maïté die Position Henris einnimmt und Serge die Position Maïté. Dies ist der Fall, als Serge am Tag der Beerdigung seines Bruders in einem Bach badet und sich dann eine Stunde lang nicht aus dem Wasser traut, weil er sich vor Maïté dafür schämt, eine Erektion zu haben. Letztere fungiert als eine Art ‚Messgerät‘, mit dem sich die Existenz eines Minimums an sexueller ‚Energie‘ nachweisen lässt. Dieses ‚Instrument‘ verbürgt sowohl die Realität der physischen Attraktivität Maïtés als auch diejenige des in Serge aktivierten sexuellen Begehrens. Maïté ist sich ihrer Wirkung auf Serge bewusst. Sie beobachtet lachend von der Brücke aus, die den Bach überquert, wie Serge im Wasser steht und sich beide Hände vor seine Genitalien hält.



Abb. 46: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:40:26)

Dass Serge während der ersten Begegnung, bei der er mit Maïté allein ist, eine Erektion hat, folgt insofern einer narrationsinternen Logik, als das Serge am Anfang des Films François gegenüber erwähnt, dass sein Körper bereits dann auf die sexuelle Attraktivität Maïtés reagiert, wenn sie nur gedanklich präsent ist:

- Serge:** Tu te branles souvent ?  
**François:** Ben, oui... ça m'arrive, et toi ?  
**Serge:** Moi ? Tous les soirs. Au moins une fois. C'est marrant, parce que maintenant quand je le fais... depuis j'ai vu la petite Alvarez, c'est à elle que je pense. Tu m'en veux pas, j'espère ?  
**François:** Non, pas du tout. Mais... quand tu penses à elle, tu penses à elle comment ?  
**Serge:** Ben... on fait des trucs ensemble, quoi.  
**François:** Mais... quoi comme trucs ? Dis-moi.  
**Serge:** Ben... je lui demande de me sucer, et puis, elle y va. Rien que d'y penser, ça me fait bander. Je t'assure !<sup>272</sup>

<sup>272</sup> LRS (00:22:03- 00:22:30). DF: „S: Holst du dir oft einen runter? F: Na ja, das kommt vor. Und du? S: Ich? Jeden Abend. Mindestens ein Mal. Das ist komisch, weil, wenn ich es jetzt mache... seit ich die

Die zitierte Dialogsequenz, an deren Ende Serge François den geschilderten psychosomatischen Zusammenhang praktisch demonstriert, sowie die dazu korrespondierende Referenzszene, in der sich Serge vergeblich darum bemüht, die instinktiven Reaktionen seines Körpers auf die sexuelle Attraktivität Maïtés vor dem neugierigen Blick letzterer zu verbergen, entbehren nicht der Komik. Diese entsteht durch *Kontrastierung*: Serge verfügt sowohl im Bett als auch im Bach nur über eine eingeschränkte Kontrolle über seinen Körper, was im Gegensatz zu dem hohen Maß an Körperbeherrschung steht, von der sein Verhalten normalerweise geprägt ist – beispielsweise in der Rugbyszene.<sup>273</sup> Dort lässt François, der mit Henri auf der Zuschauertribüne Crêpes verspeist, keinen Zweifel daran, dass ihn die Schnelligkeit, Kraft und Eleganz der Bewegungen seines Freundes auf dem Sportplatz stark beeindrucken.



Abb. 47: LRS (00:47:20)



Abb. 48: LRS (00:47:22)



Abb. 49: LRS (00:47:32)

---

kleine Alvarez gesehen habe, denke ich an *sie*. Nimmst du mir das übel? **F**: Nein, überhaupt nicht. Aber wenn du an sie denkst, was denkst du dann? **S**: Na, wir machen eben so Sachen zusammen. **F**: Aber... was für Sachen? Sag's mir! **S**: Na... ich frage sie, ob sie mir einen bläst, und sie macht's. Ich brauch' nur dran zu denken, und ich krieg' schon 'n Ständer. Wenn ich's dir sag'!"

<sup>273</sup> Vgl. LRS (00:47:02-00:48:12).

Es gelingt Serge mehrfach, den Spielverlauf zu dominieren. Im Unterschied dazu erscheint er in den Szenen im Schlafsaal und am Bach als *Getriebener*. Anders als auf dem Sportplatz ist sein Handlungsspielraum dort minimal. Serges Geständnis im Schlafsaal, dass er, „wenn [er] es jetzt mache[,] seit [er] die kleine Alvarez gesehen habe, [...] an *sie* denke“ (ebd.), verdeutlicht das Zwanghafte dieser Körper-Geist-Relation. Die gedankliche Repräsentation von Maïté drängt sich Serge quasi von allein auf. Ursache und Wirkung sind nicht klar identifizierbar: einerseits behauptet er, dass das ‚innere Bild‘ von Maïté durch den Akt des Onanierens ‚heraufbeschworen‘ werde, andererseits macht er jedoch die gedankliche Visualisierung Maïtés für die Erektion seines Penis verantwortlich. Den Aussagen Serges zufolge liegt also eine wechselseitige Kausalität vor: der genannte Interaktionsprozess wird sowohl physisch als auch psychisch gesteuert. Bezieht man den gesamten Handlungsverlauf in die Betrachtung mit ein, so wird allerdings klar, dass die physische Seite letztlich doch überwiegt: es ist der Wahrnehmungseindruck von Maïté, den Serge am Anfang des Films auf der Hochzeit seines Bruders gewinnt, der sich ihm nachhaltig einprägt und der dadurch sein weiteres Verhalten determiniert. Zu behaupten, dass dieser Sinneseindruck das sexuelle Begehren Henris auf originäre Weise hervorbringe, stünde im Widerspruch zu der Erfahrungstatsache, dass sich Wahrnehmung und Begehren wechselseitig bedingen. Festhalten lässt sich jedoch, dass dem von Serge internalisierten Bild von Maïté eine katalysatorische Wirkung zukommt: es provoziert eine signifikante Dynamisierung des genannten Abhängigkeitsgefüges.

Serges Erinnerung an Maïté bzw. an die Merkmale ihrer physischen Attraktivität ist Teil eines materiellen Reiz-Reaktionsschemas, bei dem der ursprüngliche Wahrnehmungseindruck nicht unvermittelt eine bestimmte physische Reaktion hervorruft, sondern bei dem letztere erst mit temporärer Verzögerung eintritt, nach einem Umweg über einen kognitiven Prozess der Memorisierung, in den eigene Phantasien mit eingebracht werden. Serges Verhalten in der Szene am Bach wird vor diesem Hintergrund erklärbar: wenn bereits die gedankliche Repräsentation Maïtés bzw. derjenigen Eigenschaften Maïtés, die Serge als sexuell erregend empfindet, ausreicht, um die Blutzirkulation seines Penis zu erhöhen, dann ist klar, warum er sich, wenn die originären Sinnesreize unmittelbar der Wahrnehmung zugänglich sind, eine Stunde lang nicht aus dem Wasser traut.

Wassermotive werden sowohl in der Literatur- als auch in der Filmgeschichte häufig als Metaphern für weibliche Sexualität eingesetzt. In einer Untersuchung zu den Texten Sacher-Masochs merkt Christoph Dolgan diesbezüglich an:

Die enge Verbindung, die Sacher-Masoch [in *Venus im Pelz*, Anm. M] zwischen dem Weiblichen und dem Wasser herstellt, ist [...] kein singuläres Phänomen. So hat etwa Theweleit darauf hingewiesen, dass die Frauenbilder in der deutschsprachigen Literatur verstärkt seit Beginn des 18. Jh.s zu (zer)fließen beginnen, und darin den Ausdruck des angesprochenen zivilisatorischen Imperialismus nach Innen gesehen. Die „Vorstellung ‚unendlich fließende Frau‘“<sup>274</sup> dient dazu, die Entgrenzungssehnsüchte, die unbewussten Wunschproduktionen und Utopieversprechen des rationalisierten, gepanzerten Mannes zu codieren. Das Naturwesen Frau, in dem die eigene defizitäre Körperlichkeit projektiv verortet wird, ist nicht zuletzt Wasserwesen. „Die metaphorische Verlagerung der Sinnlichkeit in den Bereich des Wässrigen, Feuchten und Elementaren und die Stilisierung der erotischen Frau zum Naturwesen“<sup>275</sup> gehen Hand in Hand und führen zu einer fast kanonischen metaphorischen Legierung der begehrten Frau und des Wassers, vornehmlich des Meeres.<sup>276</sup> Doch ist die fluidale Attribuierung des Weiblichen keine Erfindung des 18., 19. Jh.s, vielmehr ist die metaphorische Assoziation Wasser-Weiblichkeit schon in diversen (Ursprungs-)Mythen gegeben.<sup>277</sup>

Téchiné verwendet die audiovisuelle Repräsentation von Wasser generell als Indikator für die Präsenz sexueller Subtexte, unabhängig von spezifischen Geschlechterzugehörigkeiten. Allerdings fällt auf, dass dies in der Regel nur dann der Fall ist, wenn die Figuren in *direkten* Kontakt mit dem ‚nassen Element‘ gelangen. Die am Ende von *LES ROSEAUX SAUVAGES* erzählte Szene an der Garonne ist dafür symptomatisch. Doch auch in den anderen Filmen finden sich Beispiele: die nächtliche Regenszene in *LE LIEU DU CRIME* (1986), in der Lili (Catherine Deneuve) während eines Unwetters auf offener Straße mit einem Mörder schläft, der durch den Mord ihrem Sohn das Leben gerettet hat; die erste Begegnung von Nina (Juliette Binoche) mit Quentin (Lambert Wilson) in *RENDEZ-VOUS* (1984): letzterer steht plötzlich im Regen vor dem Fenster, das von einem ‚schäbigen‘ Pariser Hotelzimmer zum Hinterhof hinausführt; die

---

<sup>274</sup> FN Dolgan: „Theweleit, Männerphantasien I, S. 395.“

<sup>275</sup> FN Dolgan: „Inge Stephan: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Böhme, Kulturgeschichte, S. 234-262, S. 254.“

<sup>276</sup> FN Dolgan: „Vgl. ebda, S. 242.“

<sup>277</sup> Dolgan, 2009, 81. Vgl. auch Bronfen 2004b [engl. 1992], sowie Theweleit 2009 [1978, 1979]; in letzterem insbes. das Unterkap. „Ströme“, S. 256-310. Hier ein Auszug: „Es ist ein Fluss ohne Ende und riesig breit, der [...] durch die Literaturen fließt. Immer wieder: die Frau aus dem Wasser, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reißender Strom, als Wasserfall, als unbegrenztes Gewässer, durch das die Schiffe treiben, mit Seitenarmen, Tümpel, Brandungen, Mündungen; die Frau als lockende (oder gefährliche) Tiefe, als Becher, in dem der Saft sprudelt, die Vagina als Welle, als Schaum, als dunkler Ort, umrahmt von Pazifikkränzen; die Liebe als Schaum aus dem Zusammenprall zweier Wellen, als Bootsfahrt, als langsames Zerfließen, als Fischfang, als Sturm; als ein Vorgang, nach dem man wie Strandgut ist und das Meer wieder geglättet; wo man schwimmt im heiligen Gesang des Meeres, gesetzlos wie ein Fisch, wie zwei Fische. Die Vagina als Eingang in den Ozean, als Teil aller Ozeane, die Ozeane als Teil jeder Vagina. Wer durch das Tor tritt, beginnt eine Weltreise, ein Fließen um die Welt. Wer in der richtigen Frau, in *der* Möse war, kennt alle Orte der Welt, die zu kennen sich lohnt. [...] Was liegt da vor? Ich glaube[,] es ist eine besondere (historisch relativ neue) Form der Unterdrückung der Frauen und eine besonders unterschätzte Form dazu; eine Unterdrückung durch Überhöhung, durch Entgrenzung und Entwirklichung zu einem Prinzip, dem Prinzip des Fließens, der Weite, der unbestimmten unendlichen Lockung“ (ebd., 292f., Hv.i.O.).



Badewannenszene in *LES VOLEURS* (1996), in der Marie (Catherine Deneuve) und Juliette (Laurence Côte) über Altersunterschiede philosophieren; oder die Strandszene in *LES TÉMOINS* (2007), in der Mehdi (Sami Bouajila) zum ersten Mal mit seiner Homo- bzw. Bisexualität konfrontiert wird.

In den Filmen *Téchinés* finden sich jedoch nicht nur metaphorische Topoi, die auf eine langjährige literarische und filmische Tradition zurückgehen. Bei einer nur singulären Besichtigung einzelner *Téchiné*-Filme weniger zugänglich, da nicht auf der Grundlage dieser Tradition entschlüsselbar, sind *œuvre*-spezifische Metaphoriken, die häufig erst im Rahmen interszenischer oder interfilmischer Vergleiche erkennbar sind. In der Regel handelt es sich dabei um die Phänomene, die insofern eine ambivalente Struktur aufweisen, als dass sie sowohl als *primäre* als auch als *sekundäre audiovisuelle Analogien* zwischen filmophanischen, diegetischen und afilmischen Realitäten gelesen werden können. Zu letzteren zählen auf musikalischer Ebene z.B. das *Frühlingsstimmen*-Motiv<sup>278</sup>, auf visueller z.B. die langsamen Kameranäherungen auf bestimmte Landschaften, auf den Himmel oder das Meer; sowie auf beiden Ebenen: die Flugzeug-Metapher.<sup>279</sup>

Diese kommt auch in der in *LES ROSEAUX SAUVAGES* erzählten Liebesszene an der Garonne zum Einsatz. Nach dem bereits diskutierten Wendepunkt – dem Moment des Zögerns, in dem Maïté nicht weiß, wie sie reagieren soll, als sie von Henri beim Baden überrascht wird – stellt sich erstere den instinkthaften, durch die Sexualtriebe determinierten Verhaltensabläufen nicht länger in den Weg. Sie überlässt sich ihrer Neugier auf die unbekannteren Erfahrungen, die sie erwarten. Als sie bereits nackt auf dem Waldboden sitzt und Henri noch bekleidet neben ihr steht, hört man das Motorengeräusch eines Flugzeugs. Es gewinnt an Intensität, nachdem Henri sich neben Maïté niedergelassen hat, sie zu küssen beginnt und gleichzeitig mit einer Hand langsam ihren Unterschenkel emporstreicht. Das Flugzeuggeräusch drängt sich nun derart stark in den Vordergrund, dass die Interpretation, es handle sich um ein zufällig bei den Dreharbeiten aufgezeichnetes Geräusch, als unwahrscheinlich betrachtet werden kann. Hier sei die These vertreten, dass *Téchiné* – wie in der weiter oben diskutierten Sequenz aus *LES TÉMOINS* – die Flugzeug-Metapher verwendet, um darauf hinzuweisen, dass sich eine Figur in einem Zustand hoher emotionaler Unsicherheit befindet (einem Zustand, der mit der absoluten Zeitinvarianz der Naturgesetze kontrastiert wird, auf deren Basis sich das Flugzeug in der Luft hält).

---

<sup>278</sup> Vgl. S. 55.

<sup>279</sup> Vgl. S. 113.

Im vorliegenden Fall trifft dieser Zusammenhang auf Maïté zu. Ihre zugleich ersehnte wie gefürchtete Entjungferung durch Henri stellt eine Initiationserfahrung dar, die nicht auf der Basis vorausgegangener Erfahrungen verstehbar ist. Etwas radikal *Anderes* kommt ins Spiel. Der metaphorische Hinweis auf die in der Regel als absolut betrachtete Sicherheit der Naturgesetze, der mit dem Flugzeuggeräusch etabliert wird, bildet einen Hintergrund, vor dem sich die Unsicherheit Maïtés stärker abzeichnet, doch er liefert zugleich den Schlüssel zu deren Überwindung: Maïté kann darauf vertrauen, dass ihr die Natur, so wie sie das Flugzeug in der Luft hält, auch deutlich signalisieren wird, welches Verhalten stärkere, und welches schwächere Lustempfindungen hervorruft.<sup>280</sup> In diesem Vertrauen auf die eigenen Körperfunktionen liegt das emanzipatorische – und gegenüber einem rein geistigen Liebesideal: dekonstruktive – Moment der physischen Liebe (dass es sich im vorliegenden Fall um eine phallogozentrische Art der Sexualitätserfahrung handelt, ist nichtsdestotrotz kulturbedingt; zu dieser Relativierung folgen in Kapitel 4.3 detaillierte Szenenanalysen<sup>281</sup>).

Die vergleichsweise hohe Automatisierung der durch den Sexualtrieb gesteuerten Abläufe wird nicht nur auf metaphorische Weise vermittelt. Auf diegetischer Ebene ist derselbe Zusammenhang unmittelbar wahrnehmbar: Maïté registriert, wie ihr nackter Körper auf Henri eine magische Anziehungskraft ausübt. Dadurch geraten die Machtverhältnisse zwischen den beiden Figuren ins Wanken: gemessen an dem ursprünglich von Maïté vertretenen rein geistigen Liebesideal stellt die Tatsache, dass sie sich von Henri zum Sexualobjekt machen lässt, eine Erniedrigung dar; umgekehrt betrachtet, ist es *ihr* nackter Körper, der Henri in einen *Getriebenen* verwandelt. Diese Ambivalenz wird in der visuellen Gestaltung der Szene gespiegelt. So kommt die erwähnte Erniedrigung Maïtés in der räumlichen Positionierung der Figuren zum Ausdruck: Maïté steht im Wasser, während Henri sie von einem erhöhten Standpunkt beobachtet.<sup>282</sup> Kurze Zeit später sitzt sie nackt auf dem Waldboden. Henri geht vollständig bekleidet auf sie zu und bleibt schließlich einen Moment lang neben ihr stehen.<sup>283</sup> In beiden Situationen blickt sie zu ihm hinauf, und er blickt zu ihr herab.

---

<sup>280</sup> In Jacquots Film SADE (F 2000) ist dies einer der Ratschläge, die Sade (Daniel Auteuil) Emilie de Lancris (Isild Le Besco) in der Abschiedsszene mit auf den Weg gibt: „E: Je vais être toute seule. J'aurai vécu tout ça pour rien ? S: Non. Suivez votre instinct. E: (*en riant* :) La nature... S: (*sérieusement* :) Je... je rabâche. E: Oui. S: Mais vous voyez qu'il ne faut plus me voir. (*après une pause* :) Mais ça j'y crois, à cette voix intérieure“ (01:28:37-01:28:54). / DF: „E: Ich werde ganz allein sein. Hab' ich das alles umsonst erfahren? S: Nein. Folgen Sie Ihrer Lust. E: (*lachend*:) Der Natur... S: (*ernst*:) Ich wiederhole mich? E: Ja. S: Also sehen Sie mich lieber nicht wieder. (*nach einer Pause*:) Aber an eins glaub' ich. An die Stimme im Inneren.“

<sup>281</sup> Vgl. S. 262ff.

<sup>282</sup> Vgl. die untenstehende Abb. sowie Abb. 45, S. 139.

<sup>283</sup> Vgl. Abb. 51 u. 52.



Abb. 50: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:38:30)

Doch diese Hierarchisierung der Figurenperspektiven ist trügerisch. Sie wird durch die Handlungsschemata konterkariert, die durch Gestik und Bewegung der Figuren kommuniziert werden: Maïté unterbricht Henri's Wortschwall dadurch, dass sie ihm die Hand auf die Lippen legt, und als dieser sie daraufhin zu küssen beginnt, entfernt sie sich ein Stück weit ihm und setzt sich auf den Waldboden. Maïté übernimmt den aktiveren Part in der Inszenierung der Situation: sie zwingt Henri zu sichtbaren *Reaktionen*. Es ist nicht entscheidbar, ob Henri hier das Verhalten Maïtés steuert oder umgekehrt – der Höhenkontrast der Figurenperspektiven (Henri oben vs. Maïté unten) spricht für ersteres, die Impulsstruktur der Figurenbewegung (Maïté gibt Anstöße, Henri reagiert) für letzteres.

Maïté macht Henri nicht minder zum Objekt ihrer Phantasien und Pläne: nach François' Coming-Out entschließt sie sich, ihre ersten sexuellen Erfahrungen nicht mit Serge zu teilen (der ihr mehrfach signalisiert, dass er dazu bereit sei), sondern mit Henri. Letzterer ist gebannt von der Anziehungskraft, die von ihr ausgeht. Er verschiebt seine Fahrt nach Marseille um mehrere Tage, da ihm Maïté nicht aus dem Kopf geht. Und in der Szene an der Garonne folgt er ihr in den Wald an der Uferböschung, als sei er ferngesteuert: sich mit schlafwandlerischer Sicherheit fortbewegend, beseitigt er, die Augen unablässig auf ihren Körper gerichtet, mechanisch die Äste, die den Blick auf das Objekt seines sexuellen Begehrens verstellen.



Abb. 51: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:39:28)



Abb. 52: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:39:37)

Durch diese Unterwerfung beider Figuren unter die Logik des Sexualtriebes wird zum einen das von Maïté über weite Teile des Films vertretene Postulat eines freien Willens dekonstruiert, der nicht durch „die Natur“<sup>284</sup> determiniert ist; zum anderen wird Maïtés Überzeugung in Frage gestellt, dass die ‚platonische‘ Liebe zwischen ihr und François dauerhaft über alle sexuellen Belange erhaben sei. Das instinkthafte, tierähnliche Verhalten, das diese Überzeugung erschüttert, weist, formal betrachtet, eine dem Absolutheitsanspruch der rein geistigen Liebe analoge Struktur auf. Dies wird in der letzten Szene von HÔTEL DES AMÉRIQUES deutlich, wenn Gilles einer nur noch imaginär anwesenden Hélène gesteht:

**Gilles:** Je t'ai suivi à la trace comme un chien. Je te lâcherai plus. Je te poursuivrai toujours, où que tu ailles.<sup>285</sup>

Das romantische Liebesideal, dessen Realisierbarkeit zu Beginn von HÔTEL DES AMÉRIQUES von Hélène behauptet wird und dessen paradoxe Implikationen Gilles im weiteren Verlauf der Handlung fast um den Verstand bringen, erfährt am Ende des genannten Films eine Transformation in Richtung seines metaphysischen Pols – was einer Komplexitätsreduktion gleichkommt: der romantische Anspruch einer Synthese von Physischem und Metaphysischem verwandelt sich in eine rein geistige Form der Liebe, die aufgrund des unwiederbringlichen Verlusts des geliebten Objekts zwar als schmerzhaft empfunden wird, die aber dadurch, dass die Widersprüchlichkeit der romantischen Synthese wegfällt, eine wesentliche einfachere Handlungslogik produziert: das dann nur noch gedanklich präsente Objekt des Begehrens wird zum Referenzpunkt aller Entscheidungen.

---

<sup>284</sup> Vgl. den auf S. 120 zit. Dialogauszug, in dem Serge behauptet, sein ‚sexualisiertes‘ Verhalten sei durch „die Natur“ gesteuert – eine Argumentation, die Maïté nicht akzeptiert.

<sup>285</sup> HDA (01:27:02-01:27:07). DF: „Ich bin deiner Spur gefolgt wie ein Hund. Ich lasse dich nicht mehr los. Ich werde dir folgen, wohin du auch gehst.“

Die auf diese Weise konstituierte absolute (von allen Eindrücken der äußeren Sinnesrealität befreite) Form der Liebe findet in der Verführungsszene an der Garonne, die am Ende von *LES ROSEAUX SAUVAGES* erzählt wird, eine radikale Gegenthese, ein physisches Pendant, das jedoch mit einer vergleichbaren Determinierung des Figurenverhaltens einhergeht: das dort dargestellte Geschehen läuft, nachdem Maïté aus dem Fluss steigt,<sup>286</sup> mit einer Naturgesetz-ähnlichen Automatisierung ab, welche ein (nicht präzise bestimmbares) Maß an Unabhängigkeit gegenüber den kulturellen Codes aufweist, auf die in entsprechenden Situationen rekurriert wird und deren Beherrschung sich auf Erfahrungswissen stützt.

Diese Automatisierung konstituiert den von „Herbert Marcuse [...] bei aller Betonung der Geschichtlichkeit der Triebe [...] im Triebbegriff vermuteten emanzipatorischen Gehalt [...]: den point de résistance ebenso wie den Ansatzpunkt für Befreiung.“<sup>287</sup> Der „Eigensinn, [die] Eigensystematik und jene Widerständigkeit [des Sexualtriebes] gegen Einpassung in den common sense, die Freud stets reklamierte, wenn es ihm darum ging, die Bedeutung seiner Entdeckung des Unbewussten herauszustellen“<sup>288</sup>, konfrontiert das von Maïté und François am Anfang von *LES ROSEAUX SAUVAGES* vertretene Ideal einer rein geistigen Liebe mit einer radikalen Kritik: das hohe Maß an Sicherheit, das insofern mit dem genannten Ideal verbunden ist, als dass dieses im Hinblick auf die in der kulturellen Sphäre auftretenden Entscheidungssituationen ein widerspruchsfreies Orientierungssystem bietet,<sup>289</sup> wird durch die nicht minder willens- und handlungsbestimmende Kraft „[des] Sexualtrieb[es] – oder richtiger gesagt: d[er] Sexualtriebe, denn eine analytische Untersuchung lehrt, dass der Sexualtrieb aus vielen Komponenten, Partialtrieben, zusammengesetzt ist“<sup>290</sup> – unwiderruflich erschüttert.

Bereits der Titel des Films, der in der deutschen Synchronfassung nur unzureichend übersetzt wurde (*LES ROSEAUX SAUVAGES* – dt. *WILDE HERZEN*), verweist auf das emanzipatorische

---

<sup>286</sup> Vgl. den Kommentar zur Wassermetaphorik, S. 143. Die Grenzüberschreitung von Wasser zu Land ist ein tradiertes literarisches Motiv, vgl. z.B. Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* (1992 [1811]) oder Hans Christian Andersens *Die kleine Meerfrau* (2005 [1837]). In beiden Fällen gelingt der durch die genannte Transgression symbolisierte Versuch einer Integration des Sexuellen ins Kulturelle nur punktuell; auf längere Sicht scheidet er an der Widersprüchlichkeit beider Realitätsbereiche – dies gilt auch für das Verhältnis Maïté-Henri in *LES ROSEAUX SAUVAGES*, vgl. den auf S. 293 zit. Abschiedsdialog.

<sup>287</sup> Lorenzer/Görlich, 25.

<sup>288</sup> Ebd., 26.

<sup>289</sup> Vgl. LRS (00:26:26-00:27:33): „**F:** En tout cas, moi, je sais exactement pourquoi j'ai besoin de toi. C'est parce que tu me rassures. [...] **M:** Je t'aime, François, parce que tu seras jamais un ennemi pour moi, quoi que tu fasses.“ DF: „**F:** Auf jeden Fall weiß ich ganz genau, wieso ich dich brauche. Weil du mir Ruhe gibst. [...] **M:** Ich liebe dich, François. Denn du wirst nie mein Feind sein sein, egal was du tust.“ Im Kontext zit. auf S. 102.

<sup>290</sup> Freud 2007b [1908], 117.

Potential der Natur: die Metapher vom ‚wildem Schilfrohr‘,<sup>291</sup> mit dem die vier Hauptdarsteller verglichen werden, spricht den jugendlichen Protagonisten eine gewisse ‚Unzähmbarkeit‘ zu, welche zumindest graduell auf eine Determinierung durch „die Sexualtriebe“ zurückgeht. Bei letzteren handelt es sich Freud zufolge um Naturkonstanten, die in einem „offenen Gegensatz zur Kulturforderung“<sup>292</sup> stehen.

Motivgeschichtlich betrachtet, knüpft Téchiné dadurch, dass die Sexualität der Figuren in *LES ROSEAUX SAUVAGES* als ‚Naturgewalt‘ dargestellt wird, welche sich gegenüber allen Sublimierungsversuchen geistiger oder romantischer Art als resistent erweist, u.a. an Sades *Philosophie im Boudoir* (1795), Brechts *Baal* (1918) und die kulturkritischen Schriften Freuds an, z.B. *Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908), *Die Zukunft einer Illusion* (1927) und *Das Unbehagen in der Kultur* (1930).<sup>293</sup> In kinematographischer Hinsicht wird die Tradition der Institutionenkritik fortgesetzt, die einen großen Teil der revolutionären Energie der französischen *Nouvelle Vague* ausmachte. Die genannte Kritik richtete sich gegen die starren Regelsysteme derjenigen Einrichtungen, die dem ‚Kulturmenschen‘ einen extremen Triebverzicht abverlangen: u.a. gegen ein autoritäres Bildungssystem, die kapitalistische Erwerbsarbeit, das Militär, die Kirche und die monogame Ehe – sowie gegen die Sanktionssysteme, die für den Fall einer mangelnden Anpassung bereitgehalten werden: Krankenhäuser, Psychiatrien, Gefängnisse, Konzentrationslager. Die diesbezüglich zwischen der Epoche der *Nouvelle Vague* und den Filmen Téchinés zu beobachtenden Kontinuitäten und Differenzen stehen im Mittelpunkt des folgenden Unterkapitels.

---

<sup>291</sup> Der französische Originaltitel spielt auf Jean de La Fontaines Fabel *Le chêne et le roseau* an (dt. *Die Eiche und das Schilfrohr*, vgl. La Fontaine 2009 [1668]). Diese wird von François in voller Länge einer der Schulsequenzen rezitiert, vgl. LRS (00:52:00-00:54:00). Zur Analyse der Analogien zwischen Fabel und Filmhandlung vgl. S. 256f.

<sup>292</sup> Freud, ebd., S. 121.

<sup>293</sup> Vgl. Sade 1976 [1795, dt. 2004]; BFA I, 17-82 [= Brecht 1989 [E: 1919], 17-82]; Freud 2007b [1908], 2007e [1927], 2007g [1930].

#### 4.1.4 Die Fortsetzung der Institutionenkritik der *Nouvelle Vague*

Insofern, dass in *LES ROSEAUX SAUVAGES* eine große Skepsis gegenüber staatlichen und kirchlichen Institutionen zum Ausdruck kommt (was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass die in dem Film erzählte Geschichte am Ende des Algerienkrieges spielt<sup>294</sup>), wird die Kulturkritik der großen Klassiker der *Nouvelle Vague* fortgesetzt, man denke z.B. an Chabrols *LE BEAU SERGE* (F 1958), Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS* (*SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN*, F 1959) und *L'ENFANT SAUVAGE* (*DER WOLFSJUNGE*, F 1970), Eustaches *LA MAMAN ET LA PUTAIN* (*DIE MUTTER UND DIE HURE*, F 1973) – in dem *Téchiné* eine Nebenrolle spielte –, oder an Vardas *SANS TOIT, NI LOI* (*VOGELFREI*, F 1985).<sup>295</sup>

Kaum eine Filmsequenz bringt die Macht der (inneren und äußeren) Natur eindrucksvoller zum Ausdruck, als diejenige in Truffauts *L'ENFANT SAUVAGE*, in welcher der jugendliche Protagonist Victor (Jean-Pierre Cargol), der die ersten Lebensjahre von einer Wölfin aufgezogen wurde, den Zwang der kulturellen Instrumente, die an ihn herangetragen werden – insbesondere die Konditionierungen, die dem Spracherwerb dienen sollen –, nicht länger erträgt, aus dem Fenster steigt, und, begleitet von einem Aufschwenk der Kamera und der in diesem Moment einsetzenden Musik, auf den Waldrand zurennt. Statt, wie ihm befohlen wurde, mit einem Tonkrug ‚abgestandenes‘ Regenwasser aus einem Kessel zu holen, begibt sich Victor in den Wald, um dort frisches Quellwasser zu trinken.<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup> Die Datierung der Filmhandlung ist anhand der politischen Ereignisse möglich, auf die zum einen in der Szene verwiesen wird, in der Henri im Fernsehen die Emigration der Algerienfranzosen verfolgt (vgl. LRS, 01:06:58-01:07:44), zum anderen in der direkt daran anschließenden Szene (vgl. LRS, 01:07:44-01:09:36), in der er sich gegenüber Monsieur Morelli über die Verhaftung Raoul Salans (1899-1984) empört, eines der Anführer der OAS (*Organisation de l'Armée Secrète*; Terrororganisation, die den Verbleib Algeriens bei Frankreich zum Ziel hatte). Die Verhaftung Salans fand am 20.04.1962 statt. Am 18.04.1962 hatte Frankreich im Rahmen des Abkommens von Évian das Selbstbestimmungsrecht Algeriens akzeptiert; mit dem für den Folgetag vereinbarten Waffenstillstand endete der am 01.11.1954 von der FLN (*Front de Libération Nationale*; algerische Befreiungsbewegung, spätere algerische Einheitspartei) begonnene Algerienkrieg. Am 01.07.1962 stimmten die Algerier für ihre Unabhängigkeit von Frankreich, und am 03.07.1962 erkannte Frankreich das Votum an. Vgl. Ajchenbaum (HG) 2003, 86f. u. 121f. Die in *LES ROSEAUX SAUVAGES* erzählte Geschichte lässt sich folglich auf Frühjahr 1962 datieren.

<sup>295</sup> Im internationalen Kontext könnte man neben vielen weiteren Beispielen *TYSTNADEN* (*DAS SCHWEIGEN*, S 1963, Ingmar Bergman, 96 min) erwähnen, *GERTRUD* (DK 1964, Carl Theodor Dreyer), *BELLE DE JOUR* (*SCHÖNE DES TAGES*, F/I 1967, Luis Buñuel), *TEOREMA* (*TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*, I 1968, Pier Paolo Pasolini), *ZABRISKIE POINT* (USA 1970, Michelangelo Antonioni), *LE SOUFFLE AU CŒUR* (*HERZFLIMMERN*, F/I/BRD 1971, Louis Malle), *ULTIMO TANGO A PARIGI* (*DER LETZTE TANGO IN PARIS*, I/F 1972, Bernardo Bertolucci), *SCENER UR ETT ÄKTENSKAP* (*SZENEN EINER EHE*, S 1973, Ingmar Bergman), *MARTHA* (BRD 1974, Rainer Werner Fassbinder) oder *THE ELEPHANT MAN* (*DER ELEFANTENMENSCH*, USA 1980) und *BLUE VELVET* (USA 1986) von David Lynch. In seiner Zeit als Filmrezensent (1964-1967) bei den *Cahiers du Cinéma* verfasste *Téchiné* u.a. Kritiken zum Kino Bergmans und Dreyers, vgl. *Téchiné* 1965a, 1965b.

<sup>296</sup> Vgl. *L'ENFANT SAUVAGE* (01:15:17-01:16:15).



Abb. 53: L'ENFANT SAUVAGE (00:15:24)



Abb. 54: L'ENFANT SAUVAGE (00:15:26)



Abb. 55: L'ENFANT SAUVAGE (00:15:32)



Abb. 56: L'ENFANT SAUVAGE (00:15:34)



Abb. 57: L'ENFANT SAUVAGE (00:15:43)



Abb. 58: L'ENFANT SAUVAGE (00:15:48)



Abb. 59: L'ENFANT SAUVAGE (01:16:06)



Abb. 60: L'ENFANT SAUVAGE (01:16:12)

In vielen Filmen Téchines finden sich Szenen, die von einer ähnlichen *Vitalität* geprägt sind: einer Befreiung der Instinkte aus ihren kulturhistorisch tradierten ‚Kanalisationen‘, ‚Überformungen‘, ‚Verkrustungen‘. Eine Szene, die in visueller Hinsicht an diejenige angelehnt ist, in der Victor in L'ENFANT SAUVAGE in den Wald läuft, ist das Ende von Téchines J'EMBRASSE PAS (1991), als Pierre (Manuel Blanc) nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst an den Strand geht, sich seiner Kleidung entledigt und sich ins Meer stürzt. Beide Szenen sind in der



Totalen gefilmt, und in beiden wird die Befreiung aus den kulturellen Zwängen gefeiert, die dem Einzelnen einen hohen Triebverzicht abverlangen.



Abb. 61: J'EMBRASSE PAS (01:47:57)

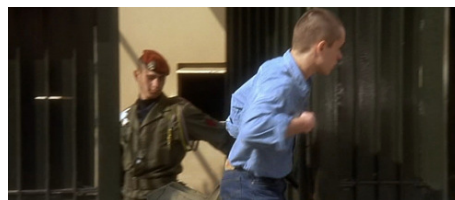


Abb. 62: J'EMBRASSE PAS (01:48:02)

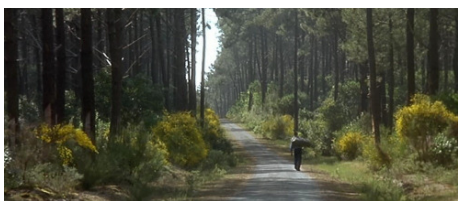


Abb. 63: J'EMBRASSE PAS (01:48:32)



Abb. 64: J'EMBRASSE PAS (01:48:49)

Paradigmatisch für die Vereinigung von innerer und äußerer Natur, in deren Verlauf kulturhistorisch bedingte ‚Blockaden‘ zwischen beiden Realitätsbereichen mühelos überwunden werden, ist auch die Szene in ROSEAUX SAUVAGES, in der Serge und François wie Kinder zwischen den Stromschnellen der Garonne ‚herumtoben‘ (vgl. den Parallelismus der Titel: L'ENFANT SAUVAGE – ROSEAUX SAUVAGES, sowie die Analogie der Drehorte: in beiden Fällen bilden die Stromschnellen für das fließende Wasser genauso wenig eine Barriere wie kulturbedingte Zwänge für die innere Natur der Figuren). Die Szene an der Garonne bringt die Lust am Spiel in Kontrast zu dem Ernst der kulturellen ‚Domestizierung‘, die in den Schulszenen praktiziert wird (Vergleichbares gilt in L'ENFANT SAUVAGE für die Szene im Wald in Bezug zu den Unterrichtsszenen, in denen Monsieur Itard (François Truffaut) Victor mit den ‚Errungenschaften‘ des menschlichen Geistes vertraut zu machen versucht). Darüber hinaus bildet diese Szene den Auftakt zu der bereits diskutierten Verführungsszene zwischen Henri und Maïté. Der – vorübergehend – nicht länger durch die internalisierten Regulierungssysteme des ‚Über-Ich‘ gebremste ‚Flow‘ des Instinkthaften setzt sich, analog zur hohen Strömungsgeschwindigkeit des Flusses, sowohl im unbeschwerten Spiel der beiden Jungen durch als auch, in der Folgeszene, auf sexueller Ebene.



Abb. 65: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:35:52)



Abb. 66: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:35:58)



Abb. 67: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:36:13)



Abb. 68: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:36:18)

Die Filme der *Nouvelle Vague* unterziehen die Repressivität gesellschaftlicher Institutionen, welche der geschilderten *Vitalität* keinen Raum lassen, einer scharfen Kritik. Dies gilt bereits für den Film, der als einer der Startpunkte der *Nouvelle Vague* betrachtet werden kann: Chabrols *LE BEAU SERGE* (*DIE ENTTÄUSCHTEN* aka *DER SCHÖNE SERGE*, F 1958).<sup>297</sup> Téchiné knüpft in *LES ROSEAUX SAUVAGES* explizit an diesen Film an: sowohl im Hinblick auf eine ähnliche gelagerte Kontrastierung der gleichnamigen Hauptfiguren Serge und François als auch, in thematischer Hinsicht, bezüglich der erwähnten Institutionenkritik.

Letzteres wird in besonderem Maße in dem Szenenkomplex deutlich, in dessen Zentrum die Beerdigung von Serges Bruder Pierre steht. Dem tragischerweise wenige Tage vor dem offiziellen Ende des Algerienkrieges Gefallenen<sup>298</sup> wird durch die staatlichen Autoritäten mit ‚Absegnung‘ der Kirche als ‚Held‘ proklamiert:

**Supérieur:** Car, le deuxième classe, Bartolo Pierre, du 34ème régiment d'infanterie d'Agén, était un soldat d'une valeur exceptionnelle qui n'a jamais démerité de ses supérieurs. Toujours volontaire pour les missions difficiles, aussi bien dans le djebel infesté que dans le labyrinthe de la Casbah. Il était et il demeurera un exemple pour tous les gens qui ont eu la chance de le connaître. Nous ne voulons pas garder de lui l'image de la

<sup>297</sup> Vgl. Klein/Stiglegger 2006.

<sup>298</sup> Vgl. Anm. 294, S. 151.

victime en patrouille assassinée par les factieux de l'OAS. Non, Bartolo Pierre, doit rester pour tous ses camarades et pour nous-même ce qu'il est : un héros.<sup>299</sup>

Serge verlässt aus Protest gegenüber dieser Idealisierung das Friedhofsgelände.<sup>300</sup> Er wusste, dass sein Bruder nur deshalb geheiratet hatte, um einen geeigneten Anlass zur Desertion zu finden. Er hatte gehofft, dass Maïtés Mutter ihn dabei unterstützen würde – was diese ablehnte. Angesichts der Vermeidbarkeit seines Todes erscheint die militärische Zeremonie auf dem Friedhof zynisch. Serges Kritik an der Heroisierung seines Bruders erinnert an den berühmten Konter der Brechtschen Figur des Galileo Galilei auf den von dessen ehrgeizigstem Schüler Andrea Sarti geäußerten Vorwurf, Galilei habe aus Angst vor der Folter sein wissenschaftliches Lebenswerk verraten. Andrea hatte gehofft, dass sein Lehrer dazu bereit gewesen wäre, unter *allen* Umständen für die Wahrheit einzutreten:

- Andrea:** *(laut:)* Unglücklich das Land, das keine Helden hat! *(Eingetreten ist Galilei, völlig, beinahe zur Unkenntlichkeit, verändert durch den Prozess. Er hat den Satz Andreas gehört. Einige Augenblicke wartet er an der Tür auf seine Begrüßung. Da keine erfolgt, denn die Schüler weichen vor ihm zurück, geht er, langsam und seines Augenlichts wegen unsicher, nach vorn, wo er einen Schemel findet und sich niedersetzt.)*
- Andrea:** Ich kann ihn nicht ansehen. Er soll weg.
- D.ä.G.<sup>301</sup>** Beruhige dich.
- Galilei:** *(ruhig:)* So gebt ihm doch ein Glas Wasser! *(Der kleine Mönch holt Andrea von draußen ein Glas Wasser. Niemand beschäftigt sich mit Galilei, der stumm und horchend auf seinem Stuhl sitzt. [...])*
- Andrea:** Ich kann schon wieder gehen, wenn ihr mir ein wenig helft. *(Sie führen ihn zur Tür. In diesem Augenblick beginnt Galilei zu sprechen.)*
- Galileo:** Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.<sup>302</sup>

Serge greift, um die Menschenverachtung der staatlichen und kirchlichen Autoritäten deutlich zu machen, auf eine ähnliche Formulierung zurück wie Brechts Galilei:

**Maïté:** Pourquoi t'es parti ?

---

<sup>299</sup> LRS (00:36:13-00:36:52). DF: „**Vorgesetzter:** Schütze Bartolo Pierre, vom 34. Infanterieregiment von Agent, war ein Soldat von außergewöhnlichem Wert, wie er sich gegenüber seinen Vorgesetzten nie als unwürdig erwiesen hat. Immer als Freiwilliger für schwierige Missionen, sowohl im verseuchten Djebel wie im Labyrinth der Kasbah, war er und wird er immer ein Beispiel für alle die Leute bleiben, die das Glück hatten, ihn zu kennen. Wir wollen vom ihm nicht das Bild des Opfers behalten, der auf Patrouille von den Aufführern der OAS ermordet wurde. Nein, Bartolo Pierre, muss für alle seine Kameraden und für uns das bleiben, was er ist: ein Held.“

<sup>300</sup> Vgl. Abb. 82, S. 164.

<sup>301</sup> D.ä.G. = Der ältere Gelehrte.

<sup>302</sup> BFA V, 93 [= Brecht 1988c [E: 1938/39, ED: 1948], 93].

**Serge:** C'est à cause de ce connard, là. Il a dit que c'était un héros. Non, c'est pas vrai, Pierrot, c'est pas un héros, même qu'il voulait désertier. Tu peux le demander à ta mère. Je trouve ça dégueulasse qu'ils aient besoin d'un héros.

Die Gemeinsamkeit zwischen der Aussage des Brechtschen Galileis und derjenigen Serges liegt in der Kritik des Anspruches, *Einzelne* müssten hohe Opfer bringen (im schlimmsten Fall: ihr Leben einsetzen), um Probleme zu lösen, die in den Strukturen der Gesellschaft begründet sind, der sie angehören – Strukturen, die durch dem politischen und wirtschaftlichen Machterhalt bestimmter Gruppierungen innerhalb dieser Gesellschaft dienen (im Fall des Brechtschen Dramas: demjenigen der katholischen Kirche, im Fall des Téchiné-Films: dem der französischen Siedler in Algerien). Diese Kritik wird bei Brecht jedoch dadurch relativiert, dass die Figur des Galilei nur den einen Pol der Dialektik verkörpert – der andere kommt in der Haltung des Andrea zum Ausdruck, durch die umgekehrt die Position Galileis als feige und egozentrisch kritisiert wird: dass Galilei seine wissenschaftlichen Erkenntnisse widerruft, gefährdet dadurch, dass die uneingeschränkte Deutungshoheit der katholischen Kirche in dieser Frage bestätigt wird, eine hohe Anzahl von Menschenleben – welche dann, wenn sich die Wissenschaft gegenüber religiösen Spekulationen (und den durch letztere legitimierten weltlichen Machtstrukturen) durchsetzen würde, gerettet werden könnten.

Der dialektische Ansatz in Brechts *Leben des Galilei* hat die politische Funktion, die Rezipient/innen mit der Frage zu konfrontieren, ob es Wahrheiten gibt, die um jeden Preis verteidigt werden müssen. Diese Frage bleibt auf Diskursebene unbeantwortet, sie wird in den Rezeptionsästhetischen Raum verlagert. Der Wahrheitswert derjenigen Wahrheiten, um die es geht (derjenigen der Forschungsergebnisse Galileis) wird jedoch innerhalb der erzählten Fiktion nicht bezweifelt, zur Diskussion steht nur, welche Art von Verhalten daraus folgt: der Wissenschaftler hat Recht, die Kirche irrt; die Frage ist nun, wie verhält sich ersterer, wenn letztere über ungleich mehr reale – sich auf die Naivität ihrer Anhänger/innen stützende – Macht verfügt. Die Analogien zu anderen politischen Fragen sind leicht zu ziehen, insbesondere zu jener (die im Entstehungsjahr des Dramas von besonderer Relevanz war): wie sollen Einzelne gegenüber Unrechtssystemen auftreten, in denen die politische und wirtschaftliche Macht in den Händen weniger konzentriert ist? Als Helden?

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* liegt im Unterschied zum *Leben des Galilei* die Dialektik nicht in der Frage, ob Serges Bruder ein Held war oder nicht (er war es nicht: er hätte desertiert, wenn er eine Möglichkeit dazu gefunden hätte), sondern im Streit der moralischen Wahrheiten: ist es richtig, die OAS zu unterstützen und den Verbleib Algeriens bei Frankreich zu fordern (wie

Henri dies tut) oder verfügt (wie nach Ansicht Maïtés) die Forderung der Parti Communiste nach einem unabhängigen Algerien über die größere moralische Legitimation? Dieser Streit wird auf Diskursebene nicht entschieden. Erzählt wird das Unrecht auf beiden Seiten: Henris Vater (ein politisch nicht weiter engagierter Bäcker) wird durch eine Bombe der FLN getötet – was ein nachhaltiges Trauma des Kindes auslöst. Serges Bruder stirbt dagegen bei einem Attentat der OAS – was Serge dazu zwingt, sein Leben stärker an der familiären Tradition auszurichten, als wenn sein Bruder nach dem Krieg den Hof übernommen hätte. Henri tötet Maïté fast bei einem Brandanschlag; Maïté gesteht ihm, dass sie sich dazu in der Lage glaube, radikale politische Gegner umzubringen.

In Brechts *Galilei* ist sicher, was wahr und was falsch ist; zur Diskussion gestellt wird die Frage danach, ob es Helden braucht, um die Wahrheit durchzusetzen. In *LES ROSEAUX SAUVAGES* dagegen ist nicht klar, welche politische Position wahr oder falsch ist. Sicher ist dagegen: jede Ideologisierung neigt dazu, Helden zu fordern, um Ideologie und sinnlich wahrnehmbare Realität in Übereinstimmung zu bringen – was zwangsläufig Ausgrenzungen und im Extremfall: politische Morde zur Konsequenz hat. Diese Sicherheit hat Rückwirkungen auf den Wahrheitsdiskurs: es wird bezweifelt, ob es objektiv bzw. intersubjektiv verifizierbare Möglichkeiten gibt, mit denen der Nachweis gelingen könnte, dass die eine Ideologie als näher an *der* Wahrheit als die andere. In diesem Punkt sind die Filme *Téchinés* einem poststrukturalistischen Ansatz verpflichtet.<sup>303</sup>

Im Fall von *LES ROSEAUX SAUVAGES* richtet sich die Kritik der Repressivität, der die einzelnen Figuren ausgesetzt sind, sowohl gegen die von staatlichen und kirchlichen Autoritäten etablierten Machtstrukturen als auch gegen die Organisationen und politischen Gruppierungen (wie die OAS oder die PCF), welche diese Autoritäten mit dem Ziel bekämpfen, *andere* Machtstrukturen zu etablieren, die sich dem Einzelnen gegenüber nicht weniger repressiv verhalten. *Téchinés* 1994 realisierter Film wirft einen Blick aus den 1990er Jahren auf die 60er Jahre:<sup>304</sup> Letztere werden durch die spezifischen Inhalte der untereinander jeweils stark differierenden Perspektiven der vier Hauptfiguren repräsentiert; erstere dagegen sowohl durch die Art, wie diese Perspektiven im ästhetischen Diskurs gegeneinander gewichtet werden als auch dadurch, dass überhaupt eine Pluralität an ideologisch determinierten Sichtweisen dargestellt wird.

---

<sup>303</sup> Vgl. Kap. 4.3, S. 262ff.

<sup>304</sup> Vgl. Anm. 294, S. 151.

Eine vergleichbare Differenz ist auch an den unterschiedlichen dramaturgischen Konstellationen ablesbar, in welche die Figuren des François und Serge in Chabrols Film *LE BEAU SERGE* (1958) und in Téchinés *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) eingebunden sind. Während Chabrols Serge unter dem Druck gesellschaftlicher und kirchlicher Moralvorstellungen zerbricht und dessen Freund François nach längerer, studienbedingter Abwesenheit vergeblich versucht, diesen Zustand zu revidieren, konfrontiert die Figur des François in *LES ROSEAUX SAUVAGES* Téchinés Serge bereits mit einer Gegenperspektive, bevor Serge in Gefahr gerät, sich in ähnliche Probleme hineinzumanövrieren wie die gleichnamige Figur Chabrols.

In *LE BEAU SERGE* wird dadurch, dass die Hauptfigur aufgrund der Repressivität des sozialen Systems in eine aussichtslose Lage gedrängt wird, eine scharfe Kritik an eben dieser Repressivität formuliert. Bei Téchiné wird letztere ebenfalls angegriffen, doch im Unterschied zur dramaturgischen Konstellation in *LE BEAU SERGE* verfügt die Figur des Serge in *LES ROSEAUX SAUVAGES* über eine – von François aufgezeigte – Handlungsalternative: für Téchinés Serge ist es noch nicht zu spät, sich einer uneingeschränkten Unterwerfung unter gesellschaftliche Normen zu verweigern. In *LES ROSEAUX SAUVAGES* macht François Serge zum Vorwurf, dass dieser sein eigenes Leben verraten würde, wenn er den väterlichen Hof übernehmen und die Frau seines Bruders heiraten würde. François versucht auf diese Weise zu verhindern, dass sein Freund einen ähnlichen Weg einschlägt wie denjenigen, durch den die Figur des ‚schönen Serge‘ bei Chabrol in die Depression getrieben wird:

- Serge:** Tu sais, Irène, la femme de mon frère, un soir, elle est venue dans ma chambre. Alors, je me suis réveillé, elle était là, en chemise de nuit, debout. Elle me regardait, moi j'étais à poil. Tu sais ce qu'elle a fait ? Elle s'est mise à pleurer. Elle m'a raconté qu'elle me trouvait beau, qu'elle avait envie, et tout ça. Et puis... elle m'a demandé pardon. Elle a fait tout un cirque comme quoi elle était une putain, qu'elle avait honte pour mon frère. Et puis elle voulait que je la frappe.
- François:** Et toi là, qu'est-ce que t'as fait ?
- Serge:** Moi, je l'ai baisé. Je l'ai baisé toute la nuit, pour la calmer. Et puis, parce que j'avais envie aussi.
- François:** Et c'est avec elle que tu vas te marier ? Tu l'aimes ?
- Serge:** Arrête, on est pas dans tes bouquins. Même mon frère, il l'aimait pas. Ça l'arrangeait. Il n'y aurait pas eu la guerre, il l'aurait jamais épousée.
- François:** Non, mais c'est fini, la guerre. Pour toi, si tu ne l'aimes pas, tu vas quand même pas te marier avec elle.
- Serge:** Mais moi, j'ai envie d'avoir une femme. Et des enfants aussi. C'est normal. Comme elle est là, ça m'évite de chercher une autre. Parce que tu sais, c'est pas sûr que je la retrouve. La vie ici, ça plaît pas à tout le monde.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> LRS (00:58:43-00:59:46). DF: „S: Weißt du, Irène, die Frau meines Bruders, eines Abends kam sie in mein Zimmer. Also ich bin aufgewacht, da war sie, in ihrem Nachthemd, stand so da, sie hat mich angesehen, weißt du, was sie gemacht hat? Sie fing an zu weinen. Sie hat mir erzählt, dass sie mich schön

Die von Serge zitierte Aussage Irènes, „dass sie [ihn] schön [finde]“, verweist explizit auf den Titel des Chabrol-Films.<sup>306</sup> Und auch die Differenz, die Serge zwischen den ‚romantischen‘ Bücherwelten, die er mit François in Verbindung bringt, und der ‚harten‘ außer-literarischen Realität etabliert, in der er sich selbst verortet, findet sich bei Chabrol: dessen François (Jean-Claude Brialy) hat Literaturwissenschaft (Lettres) studiert,<sup>307</sup> während dessen Serge (Gérard Blain) als LKW-Fahrer für einen Holzhändler arbeitet.<sup>308</sup> In beiden Filmen leidet die Figur des François an einem schlechten Gesundheitszustand: bei Chabrol an latenter Tuberkulose,<sup>309</sup> bei Téchiné an Herzproblemen.<sup>310</sup> Wichtigstes tertium comparationis zwischen LES ROSEAUX

---

findet, dass sie Lust hätte und all das. Dann bat sie mich um Verzeihung. Sie schäme sich wegen meines Bruders. Sie sei eine Nutte. Das war ein Theater. Dann wollte sie geschlagen werden. [Falsche Übersetzung in der dt. Synchronfassung: ‚frapper‘ bedeutet im oben zitierten Zusammenhang ‚ficken‘ bzw., in Annäherung an die phallogozentristisch-gewalttätige Bildlichkeit des Originals: ‚nageln‘; Anm. M.] **F:** Ja, und du? Was hast du gemacht? **S:** Ich hab' sie gebumst. Ich hab' sie die ganze Nacht gebumst, um sie zu beruhigen. Außerdem hatt' ich auch Lust. **F:** Aber willst du sie heiraten? Liebst du sie? **S:** Hör' auf. Wir sind hier nicht in deinen Schmöckern. Nicht mal mein Bruder hat sie geliebt. Es kam ihm gelegen. Wäre der Krieg nicht gewesen, hätte er sie nie geheiratet. **F:** Aber der Krieg ist zu Ende. Und wenn du sie nicht liebst, wirst du sie doch wohl nicht heiraten. **S:** Ja, aber ich will eine Frau. Und auch Kinder. Das ist normal. Weil sie da ist, erspar' ich mir die Suche nach 'ner andern. Weißt du, es ist nicht sicher, dass ich eine finde. Das Leben hier gefällt nicht jedem.“

<sup>306</sup> An anderer Stelle gibt es einen ähnlichen Hinweis, der explizit die Wortkombination des Titels enthält, vgl. die folgende Anmerkung Maités, als sie sich darüber beklagt, dass François nach seinem Ausflug mit Serge nach Toulouse von nichts anderem mehr redet als von Serge: „**M:** Ton histoire avec le beau Serge! (*en lui imitant* :) J'étais bien, j'étais tellement bien ! **F:** (*en l'interrompant* :) Mais c'est incroyable, ça. Tu détestes tellement les garçons que ça te rend bête, et méchante en plus. **M:** Écoute, François, les garçons, je m'en fous“ (LRS, 01:04:01-10). DF: „**M:** Deine Geschichte mit dem schönen Serge! (*ahmt ihn nach* :) Es ging mir gut! Es ging mir so was von gut! **F:** (*fällt ihr ins Wort* :) Das darf nicht wahr sein. Du hasst den Jungen [Übersetzungsfehler in der dt. Synchronfassung: „les garçons“ = „die Jungen“; Anm. M] so sehr, dass dich das dumm macht und außerdem noch böse. **M:** Hör' zu, François. Jungs sind mir egal.“

<sup>307</sup> Vgl. LBS (00:33:40-46).

<sup>308</sup> Vgl. LBS (00:11:06-14). In Téchinés LOIN (2001) wird erzählt, dass derselbe Serge, der in LES ROSEAUX SAUVAGES (1994) auftrat, inzwischen ebenfalls LKW-Fahrer geworden ist. François trifft seinen einstigen Schuldfreund acht Jahre später in Tanger wieder (vgl. LOIN, 00:12:24-00:16:23): auf dem Balkon des Wohnung von James, eines älteren US-Amerikaners, der einem Idealbild von Marokko anhängt, das nur in seiner Phantasie existiert (vgl. Anm. 170, S. 84). François' in LOIN geäußerte Behauptung, dass er vor acht Jahren mit Serge im Département Lot-et-Garonne gemeinsam zur Schule gegangen ist, steht im Widerspruch zur Datierung desselben Zusammenhangs in LRS: LOIN wurde im Jahr 2000 gedreht, und die Handlung spielt auch in etwa in derselben Zeit; die genannten acht Jahre entsprechen dann ungefähr dem außerfiktionalen Zeitraum, der zwischen der Realisierung von LRS (Dreh: 1993; frz. Kinostart: 1994) und demjenigen von LOIN (Dreh: 2000, frz. Kinostart: 2001) vergangen ist. Die Handlung von LRS wird also in LOIN auf Anfang der 1990er Jahre datiert. In LRS selbst dagegen lässt der historische Kontext (Ende des Algerienkrieges) darauf schließen, die Handlung im Frühjahr 1962 stattfindet. Dieses Spiel mit widersprüchlichen Datierungen spricht für die Hypothese, dass sich LRS eher als ein Blick aus den 1990ern auf die 1960er Jahre verstehen lässt (sowie umgekehrt: als ein – auf rezeptionsästhetischer Ebene durch die Rezipient/innen zu ergänzender – kritischer Blick auf die 1990er, vor dem Hintergrund der Darstellung von Ereignissen, die in den 1960ern lokalisiert werden), weniger als der Versuch einer naturalistischen Rekonstruktion der 1960er (vgl. Anm. 294, S. 151).

<sup>309</sup> Vgl. LBS (00:10:19-34).

<sup>310</sup> Vgl. LRS (00:29:47-57).

SAUVAGES und LE BEAU SERGE ist jedoch die *mauvaise fois* (um einen Sartreschen Begriff zu verwenden), der sich Chabrols Serge schuldig macht bzw. der sich Téchinés Serge bei entsprechendem Verhalten schuldig machen *würde*: der Weigerung, auf seine ‚innere Natur‘ mehr zu ‚hören‘ als auf die moralischen Normen der Bewohner/innen des Dorfes, in dem er aufgewachsen ist. Unter die Bestimmungen der ‚inneren Natur‘ fällt in beiden Filmen (neben der Freiheit, einen den Beruf zu wählen, der an den eigenen Interessen orientiert ist<sup>311</sup>) explizit auch die homosexuelle Neigung der Figuren – wobei sich allerdings herausstellt, dass Téchinés Serge nicht ‚wirklich‘ homosexuell ist: dieser bittet François in der Szene an der Garonne, die Vorfälle im Schlafsaal möglichst zu vergessen. Serges ‚Rückzieher‘ kann jedoch auch nur auf den gesellschaftlichen Druck hin erfolgt sein, der bezüglich der Einpassung in ein klares Klassifikationsschema besteht: sowohl Chabrols als auch Téchinés Film werfen die Frage auf, ob sich eindeutige Geschlechtsidentitäten überhaupt herstellen lassen – und ob die Beseitigung von Ambivalenzen in dieser Hinsicht nicht nur den Selbsterhaltungsstrategien der patriarchalischen Gesellschaft sowie den damit zusammenhängenden politischen und ökonomischen Interessen geschuldet ist.

Die oben zitierte Szene aus LES ROSEAUX SAUVAGES spielt auf dem Friedhof, auf dem Serges Bruder Pierre begraben ist. Dies erhöht die Dramatik der Situation: Pierre, der gegen seinen Willen zum Einsatz in Algerien verpflichtet wurde, ist Opfer derselben traditionellen, sowohl einem militärischen Ehrenkodex als auch religiösen Normen verpflichteten Gesellschaft, die Serge nahelegt, nach dem Tod seines Bruders den elterlichen Hof zu übernehmen. Die interinstitutionelle Machtfülle dieses Systems – eines dem verfassungsrechtlich garantierten Laizismus widersprechenden Konglomerats von Staat, Militär und Kirche – wird besonders deutlich in den Ereignissen um die Beerdigung von Serges Bruder Pierre.

Bereits die Szene in der Schule, in der Serge anlässlich der Mitteilung vom Tod seines Bruders zum Direktor ‚abkommandiert‘ wird, zeugt von einer militärähnlichen Form des Alltäglichen: als der Direktor und dessen Assistent (der wie ein persönlicher Adjutant wirkt) den Klassenraum betreten, erheben sich die Schüler schlagartig von ihren Plätzen und ‚stehen stramm‘. Der Direktor bittet die Lehrerin, Madame Alvarez, nach draußen auf den Flur, um mit ihr ein kurzes Vier-Augen-Gespräch zu führen; währenddessen überwacht der Assistent, auf

---

<sup>311</sup> Chabrols Serge wollte eigentlich Architektur studieren (vgl. LBS, 00:10:34-00:10:51), doch dann kam das Kind mit Yvonne (Michèle Méritz) dazwischen. Er fühlte sich verpflichtet, sie zu heiraten, obwohl er laut Aussage des örtlichen Bäckers, eines Freundes von François, „höchstens zwei Mal mit ihr geschlafen“ hatte (LBS, 00:07:22-24, DF. OF: „Il a peut-être couché deux fois avec elle“). Das stark behinderte Kind starb bei der Geburt, und Serge wurde Alkoholiker (vgl. LBS, 00:07:18-00:07:48).



dem gegenüber der Schülerebene leicht erhöhten Podest vor der Tafel platziert, die Klasse. Nachdem der Direktor Madame Alvarez über den Grund seines Kommens informiert hat, klärt diese Serge über den Inhalt der Nachricht des Direktors auf – wie ein Kommandant einer militärischen Einheit den Soldaten der niedrigsten Dienstgrade im Normalfall nicht direkt Befehle erteilt. Danach bewegen sich der Direktor, Serge und der Assistent marionettenhaft über den Flur. Letzterer schreitet voran und gibt das Tempo vor, der Assistent behält Serge im Auge. Der Gleichschritt des Trios evoziert die Anpassungsleistung, die von den Betroffenen selbst in einer Situation, in der es um etwas sehr Persönliches, sehr Emotionales (hier: den Tod eines Bruders) geht, erwartet wird.



Abb. 69: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:33:13)



Abb. 70: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:33:48)

Die direkt im Anschluss gezeigte Beerdigungszeremonie ist gleichermaßen von militärischen wie kirchlichen Zeremonien und Symbolen bestimmt: der Ehrenformation von Soldaten des Regiments, dem Pierre angehörte; den Kirchenglocken; den Regimentsfahnen, die von Kriegsveteranen dem Sarg vorweggetragen werden; dem von einem Messdiener mitgeführten Kreuz. Die Anordnung der Trauergäste innerhalb des Beerdigungszuges spiegelt die sozialen Hierarchien im ländlichen Frankreich zu Beginn der 60er Jahre: zuerst kommen die Veteranen, dann die Sargträger mit dem Leichnam des Toten, danach die Messdiener und der Priester, gefolgt von dem Vater und dem Bruder des Verstorbenen; hinter ihnen die männlichen Trauergäste, angeführt von dem militärischen Vorgesetzten, der die Grabrede halten wird; dann erst die Witwe sowie die Mutter des Toten, und zuletzt die weiblichen Trauergäste.

Der Ablauf der Beerdigungsprozession verrät vier Strukturmerkmale des Gaullismus, der die Anfangsjahre der Fünften Republik in ideologischer Hinsicht prägt: Geschlechtertrennung, Patriarchalismus, Patriotismus, Opferbereitschaft. Innerhalb des Beerdigungszuges herrscht eine strikte Geschlechtertrennung (die nach biologischen Kriterien vorgenommen wird). *Alle* Männer sind in der gezeigten Rangfolge vor *allen* Frauen positioniert. Die Trikolore ist

omnipräsent: in den beiden Regimentsflaggen, in der Fahne, die den Sarg bedeckt, und in den Farben der auf dem Sarg befestigten Blumengebunden.



Abb. 71: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:34:41)

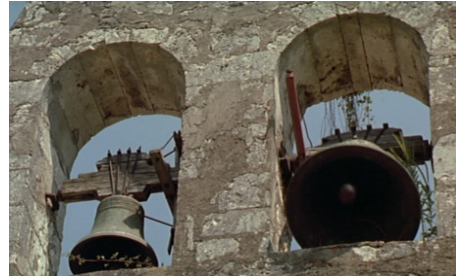


Abb. 72: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:34:45)



Abb. 73: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:35:05)



Abb. 74: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:35:14)

An der Spitze des Beerdigungszuges wird dieselbe Opferthematik repräsentiert, die auch die Grabrede dominiert (in der Pierre mit der Begründung, dass er sich für andere geopfert habe, als Held bezeichnet wird). Das Opfermotiv ist auf drei Ebenen realisiert, einer militärisch abstrakten, einer religiös abstrakten und einer konkreten, zugleich militärischen und religiösen: die Veteranen, die die Regimentsfahnen tragen, besetzen auf symbolische Weise die Leerstellen für ihre gefallenen Kameraden. Das Kreuz, das von einem der Messdiener (wie eine Fahne) getragen wird, verweist auf die Selbstopferung Jesu: auf die in der katholischen Dogmatik als unumstößliche Wahrheit postulierte Glaubensstatsache, dass dieses Opfer ein Modell des Opfers schlechthin darstellt.<sup>312</sup> Serges Bruder nimmt innerhalb des Prozessionszuges den Platz des real gegenwärtigen (sinnlich wahrnehmbaren) Opfers ein. Der Vorgesetzte, der die Grabrede hält, stilisiert ihn zu einem würdigen Vertreter sowohl der militärischen als auch der religiösen Opfertradition: er habe sein Leben für andere eingesetzt. Die Frage nach der Vermeidbarkeit

<sup>312</sup> Vgl. die folgenden Paragraphen im *Katechismus der Katholischen Kirche* (KKK 2005 [1997], 190f.): „§ 614. D[as] Opfer Christi ist einmalig; es vollendet und überholt alle Opfer (vgl. Hebr 10,10.) [...]. § 618. [...] Jesus fordert seine Jünger auf, ihr « Kreuz auf sich » zu nehmen und ihm nachzufolgen (vgl. Mt 16,24), denn er « hat für (uns) gelitten und (uns) ein Beispiel gegeben, damit (wir) seinen Spuren » folgen (vgl. 1 Petr 2,21) [...].“

dieses Opfers wird nicht gestellt. Die politische Absurdität dieser Logik besteht darin, dass Pierre nicht bei einem Anschlag der algerischen Befreiungsbewegungen ums Leben kam, sondern bei einem Attentat einer Terrororganisation der Algerienfranzosen, d.h. derjenigen, deren Interessen die französische Armee zu Beginn des Krieges verteidigen sollte.

Irène, die Frau des Verstorbenen, durchbricht spontan das hierarchische Ordnungsprinzip des Prozessionszuges: sie stürzt nach vorn zu Serge und ergreift dessen Hand. Die anderen Teilnehmer/innen lassen sich durch diese ‚Verletzung‘ der an den gaullistischen Idealen ausgerichteten gesellschaftlichen Konventionen (hier: der strikten Geschlechtertrennung und der Opferbereitschaft – die auch von der Witwe eines gefallenen ‚Helden‘ erwartet wird) nicht irritieren; sie schreiten mit stoischer Miene weiter voran in Richtung Friedhof. Während der dort stattfindenden Bestattungszeremonie verlässt Serge, einem ähnlich plötzlich auftretenden emotionalen Impuls gehorchend, fluchtartig das Friedhofsgelände. Gegenüber Maïté, welche ihm von François nachgeschickt wird, begründet er dieses Verhalten damit, dass er es nicht ertrage, dass sein Bruder zum Märtyrer verklärt werde.



Abb. 75: LRS (00:35:58)



Abb. 76: LRS (00:36:00)



Abb. 77: LRS (00:36:03)



Abb. 78: LRS (00:36:10)



Abb. 79: LRS (00:36:29)



Abb. 80: LRS (00:36:33)



Abb. 81: LRS (00:36:38)



Abb. 82: LRS (00:37:10)

Die beiden Friedhofsszenen in *LES ROSEAUX SAUVAGES* – die Beerdigungszeremonie sowie diejenige, in der Serge einige Wochen später Blumen am Grab seines Bruders niederlegt und in der das weiter oben zitierte Gespräch mit François stattfindet,<sup>313</sup> evozieren die Friedhofsszene in *BEAU SERGE*. In beiden Filmen wird die Figur des Serge mit der Rigidität einer Gesellschaft konfrontiert, die von ihren Mitgliedern ein Verhalten fordert, das dadurch, dass jede Art von situationsabhängiger, persönlicher Emotionalität zugunsten von Rationalisierbarkeit und Prinzipientreue unterdrückt werden, dem Tod ähnlicher ist als dem Leben.

Chabrols und Téchinés Serge gehen unterschiedlich mit dieser Situation um. Letzterer begegnet den an ihn herangetragenen traditionalistischen Erwartungen mit einem Mindestmaß an Distanziertheit: er boykottiert die Mystifizierung der Ermordung seines Bruders, die nur die Verlogenheit und Brutalität der Institutionen spiegelt, die „Helden nötig ha[ben]“; und er entschließt sich am Ende des Films, Irène, die Frau des Verstorbenen, die er nicht liebt, doch nicht zu heiraten. Zieht man die weitere Entwicklung der Figur hinzu, die in *LOIN* (2001) erzählt wird, dann entzieht er sich schließlich auch der Verpflichtung, nach dem Tod seines Bruders den elterlichen Hof übernehmen zu müssen: sieben Jahre nach dem Kinostart von *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) taucht die mit demselben Schauspieler (Stéphane Rideau) besetzte Figur des Serge in *LOIN* wieder auf.<sup>314</sup> Wir erfahren, dass er LKW-Fahrer geworden ist und dass er aller Wahrscheinlichkeit nach Frau und Kind von heute auf morgen verlassen hat.<sup>315</sup>

Im Gegensatz dazu gelingt es der gleichnamigen Hauptfigur des Chabrol-Films nicht, sich gegenüber gesellschaftlichen Ansprüchen im Hinblick auf seine individuelle Lebensplanung zu emanzipieren: die von ihm geschwängerte Frau nicht zu heiraten, geschweige denn, eine homosexuelle Beziehung mit François offen zu leben, hätte bedeutet, den Kampf gegen die von der Mehrheit der Dorfbewohner/innen geteilten moralischen Normen aufzunehmen.<sup>316</sup> Am Ende

<sup>313</sup> Vgl. S. 158.

<sup>314</sup> Vgl. Anm. 308, S. 159.

<sup>315</sup> Vgl. S. 286.

<sup>316</sup> In der BRD wurde Homosexualität auf der Basis des 1872 erlassenen und während der Nazizeit verschärften Paragraphen 175 des Strafgesetzbuches noch bis 1969 generell mit Gefängnisstrafen



der Szene, in der er betrunken über den Friedhof des Dorfes torkelt, wird mit Hilfe sekundärer visueller Analogien kommuniziert, dass er in einer Situation ‚gefangen‘ ist, aus der es kaum noch Auswege gibt: die Kamera beobachtet ihn durch die Gitterstäbe der Friedhofsumzäunung. Im Unterschied zu den steinernen Grabmälern, unter denen die Toten begraben sind, verkörpert Serge einen Rest an Vitalität – allerdings nicht mehr lange, wie er zynisch anmerkt.<sup>317</sup>



Abb. 83: LE BEAU SERGE (00:42:38)



Abb. 84: LE BEAU SERGE (00:42:59)



Abb. 85: LE BEAU SERGE (00:43:46)



Abb. 86: LE BEAU SERGE (00:44:00)

geahndet. 1969 wurde Straffreiheit ab 21 zugesichert, 1973 ab 18, und 1994 wurde der Paragraph im Zuge der Rechtsangleichung mit der Strafgesetzgebung der ehemaligen DDR gestrichen. Im Gegensatz dazu ist die juristische Entwicklung in Frankreich von einer liberaleren Haltung geprägt: bereits im Kontext der Revolution von 1791 wurde Analverkehr (unabhängig davon, ob er in homo- oder heterosexuellen Beziehungen stattfand) für straffrei erklärt. Während des Vichy-Regimes wurden homosexuelle Beziehungen unter 21 Jahren verboten, diese Gesetzgebung bestand nach Kriegsende fort. 1974 wurde die Altersgrenze auf 18 Jahre gesenkt, 1982 auf 15 Jahre (womit kein Unterschied mehr zu heterosexuellen Beziehungen besteht). In dem Jahr, in dem LE BEAU SERGE produziert wurde (1958), standen also homosexuelle Beziehungen unter 21 Jahren noch unter Strafe. Folglich hätten sich Serge und François zumindest als Jugendliche strafbar gemacht, hätten sie als versucht, eine homosexuelle Beziehung offen zu leben. Ungeachtet der juristischen Lage bestanden – und bestehen bis heute – von Seiten der katholischen Kirche große Vorbehalte gegenüber einer homosexuellen Orientierung (vgl. z.B. die *Instruktion über Kriterien zur Berufungskklärung von Personen mit homosexuellen Tendenzen im Hinblick auf ihre Zulassung für das Priesteramt und zu den heiligen Weihen*, die Papst Benedikt XVI. 2005 veröffentlichte). Trotz der laizistischen Tradition des französischen Republik verfügte die Katholische Kirche in den 1950er Jahren in ländlichen Regionen weiterhin über großen Einfluss. Unter diesen Umständen wäre zu der juristischen Ächtung einer Beziehung zwischen Serge und François auch die moralische Missbilligung durch den örtlichen Priester hinzugekommen.

<sup>317</sup> Vgl. LE BEAU SERGE (00:42:46-55): „S: Le vieux La Roche... Tu seras là demain. Moi aussi, un jour.“  
DF: „S: Der gute La Roche... Da wirst du morgen wohnen. Und ich auch eines Tages.“

Ein ähnlich hoher sozialer Druck wie in der Schule, beim Militär und im Zusammenhang mit kirchlichen Moralvorstellungen wird in der Psychiatrie ausgeübt. In *LES ROSEAUX SAUVAGES* ist dies in den Szenen erkennbar, in denen Madame Alvarez, die Mutter Maïtés, nach einem Nervenzusammenbruch im Unterricht dazu gezwungen ist, sich einer mehrwöchigen Schlafkur zu unterziehen. Die wirkliche Ursache ihres Zusammenbruchs – ihr schlechtes Gewissen angesichts der Tatsache, dass sie Pierre nicht bei seiner Desertion geholfen hatte, obwohl dieser sie unter Verweis auf die Résistance-Aktivitäten der PCF während der deutschen Besatzung darum gebeten hatte – ist durch die diagnostischen Methoden des Klinikpersonals nicht erfassbar. In der Konsequenz behandelt dieses nur die Symptome der psychischen Störung. Madame Alvarez wird zur Befolgung eines strikt durchgeplanten Tagesablauf angehalten. Währenddessen macht sich das schlechte Gewissen in Form eines Phantombildes von Pierre bemerkbar, das sich ihr mitten am Tag aufdrängt.



Abb. 87: *LES ROSEAUX SAUVAGES* (01:06:08)



Abb. 88: *LES ROSEAUX SAUVAGES* (01:08:15)

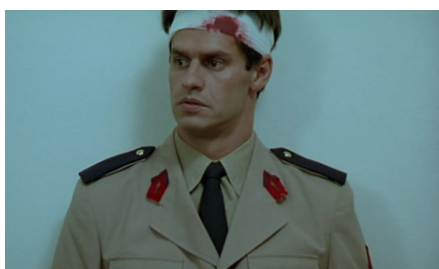


Abb. 89: *LES ROSEAUX SAUVAGES* (01:06:21)



Abb. 90: *LES ROSEAUX SAUVAGES* (01:06:27)



Abb. 91: *LES ROSEAUX SAUVAGES* (01:06:28)



Abb. 92: *LES ROSEAUX SAUVAGES* (01:06:31)



Abb. 93: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:06:41)



Abb. 94: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:06:46)



Abb. 95: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:06:50)



Abb. 96: LES ROSEAUX SAUVAGES (01:06:55)

Téchiné greift in diesem Handlungsstrang auf ein motivisches Vokabular zurück, das er bereits in seinem ersten, stark experimentellen Spielfilm *PAULINA S'EN VA* (1975, E: 1967-69) verwendet, um Zustände zwischen Wachen und Traum, Innen und Außen, Kindheit und Erwachsensein, psychischen und sozialen Realitäten darzustellen. Dort findet sich auch eine erste Thematisierung der Spuren, mit denen sich die im Verlauf von kriegerischen Konflikten ausgeübte Gewalt ins Unterbewusstsein der Figuren einschreibt:

The first tendency [in *PAULINA S'EN VA*] is the construction of mental landscapes in cinema, and with it the potential of establishing relationships between social and mental worlds, even if *PAULINA S'EN VA* tips the balance massively in favour of the latter. The world between sleep and wake that is here depicted is, even obliquely, a recognisable one. Often, in fact, the action takes place in liminal spaces, between inside and outside, and where the real and the virtual become interchangeable [...]. The mental world is seen to be constructed of fears, dreams, aspirations that are rooted in childhood [...], the cinema [...] and history. Although the latter remains an abstraction, the film's constant evocation of violent conflict, and in particular Paulina's memory of passing 'des armées en déroute' ('armies fleeing in disarray') cannot fail for a French audience to invoke the Second World War and the colonial conflicts which followed. (The year 1962 marked the first time France had been at peace for twenty-three years.) Violence in the body politic is seen in the film to have entered the dreaming and unconscious mind.<sup>318</sup>

Der Repressivität kultureller Institutionen und Ereignisse (,kulturell‘ in einem weiten, auch soziale und politische Kontexte umfassenden Sinn) wird in den Filmen Téchinés die *Vitalität*

<sup>318</sup> Marshall 2007, 7f.

der Hauptfiguren entgegengesetzt. Diese speist ihre Energie in der Regel aus Zusammenhängen, die sich als naturgegeben verstehen lassen. Im letztgenannten Beispiel nehmen sowohl der Algerienkrieg, der den Tod Pierres hervorruft, als auch die psychiatrische Behandlung Madame Alvarez' den Status kulturbedingter Ereignisse ein – während sich im Unterschied dazu die visuell repräsentierte Tatsache, dass sich Pierres Tod (und die komplexe Frage nach der Schuld an dessen Verursachung) im Unterbewusstsein von Madame Alvarez in den Vordergrund drängt, als Naturvorgang verstehen lässt. Die geschilderte psychiatrische Behandlung (Isolierung, Unterwerfung unter einen streng geregelten Tagesablauf, Schlafkur) wird gegenüber der Macht, mit der das Unterbewusstsein eine Auseinandersetzung mit den Verletzungen fordert, welche die psychische Situation Madame Alvarez' destabilisieren, als unzureichend kritisiert.

Die Natur, die sich in dramaturgisch zugespitzten Momenten ihrer kulturellen Domestizierungen entledigt (freudianisch formuliert: die den Aggressionstrieben zum Durchbruch verhilft), stellt eines der wichtigsten Motive dar, mit dessen Hilfe in den Filmen *Téchinés* idealistische Konstruktionen der mentalen wie der sozialen Realität zerstört werden, welche die Hauptfiguren davor schützen sollen, desillusionierenden Wahrheiten ins Auge blicken zu müssen. Dies gilt unabhängig von der politischen Ausrichtung der von den Figuren vertretenen Ideologien: Madame Alvarez' rationalistische Argumentation, dass die historische Situation 1962 eine andere sei als während des Zweiten Weltkrieges und dass sie daher Pierre nicht verstecken könne, wird durch die Brutalität des Krieges als Ausflucht entlarvt: in *jedem* Krieg stellt sich die Frage nach einer – und sei es noch so indirekten – persönlichen Verantwortung neu; sich auf dem historisch begründeten Ruhm des kommunistischen Widerstandskämpfer/innen auszuruhen, bedeutet, ‚Scheuklappen‘ gegenüber gegenwärtigen Ereignissen aufzusetzen. Auf ähnliche Weise wird der Versuch des militärischen Vorgesetzten dekonstruiert, Pierre während der Beerdigungszeremonie zum nationalen Helden zu verklären: da er einem Terrorakt der Algerienfranzosen zum Opfer fiel, tritt die Widersprüchlichkeit politischer Interessen *innerhalb* der französischen Nation (für und gegen die Unabhängigkeit Algeriens) klar zu Tage; der Heldenstatus, der Pierre zugesprochen wird, wird in dem Maße fragwürdig, wie durch diejenigen, die ihn verleihen, Pierres Tod hätten vermieden werden können („Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“<sup>319</sup>).

Sowohl Madame Alvarez als auch der Offizier, der die Grabrede hält, nehmen das hohe Aggressionspotential, das während eines Krieges freigesetzt wird, nicht ernst: die Einordnung konkret wahrnehmbarer Ereignisse in ein ideologisches System (was eine Kulturleistung

---

<sup>319</sup> BFA V, 93 [= Brecht 1988 [E: 1938/39, ED: 1948], 93]. Im Kontext zit. auf S. 155ff.



darstellt) verhindert, dass nach Möglichkeiten gesucht wird, die Energie, die dieses (naturegeebene) Aggressionspotential bereitstellt, in andere, weniger menschenfeindliche Unternehmungen umzulenken.

Signifikante Beispiele für die Repressivität kultureller Institutionen samt der durch diese vertretenen Ideologien finden sich auch in *LE LIEU DU CRIME* (1986), einem Film, der, auch wenn er in einem anderen lebensweltlichen Kontext spielt, eine ähnliche Thematik aufgreift wie David Lynchs im gleichen Jahr entstandener Film *BLUE VELVET* (USA 1986): beide Filme vermitteln einen distanzierten Blick auf das Walten von Sexual- und Aggressionstrieben hinter einer auf der Oberfläche der sozialen Realität konstruierten Familienidylle. Das Traumbild einer glücklichen Familie, das von den Hauptfiguren in *LE LIEU DU CRIME* zu den Klängen von Johann Strauss Juniors *Frühlingsstimmen* inszeniert wird,<sup>320</sup> verflüchtigt sich in beiden Filmen in der Konfrontation mit Motiv- und Motivationsstrukturen, deren wichtigste Koordinaten Sex und Gewalt sind. Diese Koordinaten rücken umso stärker in den Vordergrund, je stärker die Figuren dazu gezwungen werden, sie zu ignorieren. Ein Symptom dieser Proportionalität ist die Antwort von Thomas (Nicolas Giraudi), als er beim Festessen nach seiner Erstkommunion von seiner Großmutter (Danielle Darrieux) gebeten wird, sich zu erheben und der versammelten Familie und dem ebenfalls anwesenden Priester (Jacques Nolot) mitzuteilen, was er sich während der kirchlichen Zeremonie von Gott gewünscht habe. Thomas bleibt sitzen und erklärt nach längerem Zögern: dass seine Schule durch eine Bombe zerstört würde, dass alle dadurch ums Leben kämen und dass dies das Ende der Welt wäre.<sup>321</sup>

Sexual- und Aggressionstrieb richten sich in den Filmen *Téchinés*, wie am Beispiel der Beziehung von Maïté und François in *LES ROSEAUX SAUVAGES* gezeigt wurde, insbesondere gegen das Ideal einer rein geistigen Liebesvorstellung, die, kulturhistorisch betrachtet, stark durch den Neoplatonismus und die christliche Tradition (u.a. durch Texte von Plotin, Paulus von Tarsus, Augustinus von Hippo, Marsilio Ficino oder Søren Kierkegaard<sup>322</sup>) geprägt ist. Gleichermäßen wird in diesen Filmen jedoch auch ein *romantisches* Liebesverständnis dekonstruiert. Letzteres trägt dem emanzipatorischen Potential der physischen Liebe insofern Rechnung, als dass in ihm

---

<sup>320</sup> Das genannte Walzermotiv taucht in mehreren Filmen *Téchinés* auf; es kommt jeweils in Situationen zum Einsatz, die sowohl von realen Veränderungen geprägt sind, als auch von der Hoffnung mindestens einer der beteiligten Hauptfiguren, dass alles so bleiben möge, wie es zu einem vergangenen oder gegenwärtigen Zeitpunkt war/ist, vgl. S. 55ff.

<sup>321</sup> Vgl. LDC (00:45:08-00:45:35).

<sup>322</sup> Vgl. Plotin 1992; Paulus 1999 [gr. zw. 53 u. 55 n. Chr.]; Augustinus 2008 [lat. ca. 400 n. Chr.]; Ficino (2004 [lat. 1484, it. 1544]); Kierkegaard 1998 [dän. 1845], 2003 [dän. 1847], 2004 [dän. 1841], 2009 [dän. 1843], 2010 [dän. 1843].

sowohl das sexuelle Begehren als auch dessen Erfüllung auf komplexe – und daher oft äußerst fragile – Weise mit einem metaphysisch begründeten Liebesbegriff verwoben werden. In romantischen Liebeskonzeptionen (wie sie, um nur wenige Beispiele zu nennen, in Gottfried von Straßburgs *Tristan*, William Shakespeares *Romeo and Juliet*, Friedrich Schlegels *Lucinde*, Marcel Carnés *LES ENFANTS DU PARADIS* oder James Camerons *TITANIC* vertreten werden<sup>323</sup>) verliert die Bipolarität der Begriffe Kultur und Natur ihren Sinn: die durch diese Begriffe bezeichneten Realitätsbereiche werden wechselseitig derart eng miteinander verschränkt, dass eine eindeutige Differenzierbarkeit nicht mehr gegeben ist.

Die Paradoxien, die das romantische Liebesideal hervorbringt, kommen in den Filmen *Téchinés* in denjenigen Phasen der dramaturgischen Entwicklung besonders deutlich zum Ausdruck, in denen die Figuren versuchen, die widersprüchlichen Zeitvorstellungen zu harmonisieren, die jeweils mit einer rein physischen und einer rein intelligiblen Art der Liebe verbunden sind. Die romantische Liebe zerbricht in den meisten Filmen *Téchinés* an der logischen Unvereinbarkeit einer profanen Zeitkonzeption, in der die Irreversibilität des physikalischen Zeitflusses als Naturkonstante gilt, und einer auch in säkularen Kontexten stark präsenten sakralen Zeitvorstellung, der zufolge dieselben Ereignisse in regelmäßigen Abständen wiederkehren und *erlesene* Phänomene vollständig dem zeitlichen Wechsel entzogen sind.

---

<sup>323</sup> Vgl. Straßburg 2008, 2009, 2010; Shakespeare 2009 [ED: 1597]; Schlegel 1962 [1799] = KA V, 1-82; *LES ENFANTS DU PARADIS* (*KINDER DES OLYMP*, FR 1945); *TITANIC* (USA 1997, James Cameron).

## 4.2 Temporale Paradoxien und die Romantik des Augenblicks

ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ·

Heraklit, 6.-5. Jhdt. v. Chr.<sup>324</sup>

Dans une évolution vraiment créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution.

Gaston Bachelard, 1931<sup>325</sup>

Am Ende von *LES ROSEAUX SAUVAGES* wird François mit der desillusionierenden Wirkung der physikalischen Zeitvorstellung konfrontiert, ein Ereignis, das im räumlichen Arrangement der entsprechenden Szene metaphorisch gespiegelt wird: François und Serge sitzen am Ufer der Garonne, man hört das Plätschern des Wassers und den Wind, der durch die Baumkronen streicht. Die Metaphorik konstituiert sich in der Differenz zweier Diegesebenen, die eine strukturelle Schnittmenge aufweisen. Auf einer diegetischen Realität erster Stufe werden Objekte der afilmischen und der profilmischen Wirklichkeit abgebildet: der Fluss, die Bäume, die beiden Figuren, die Geräusche des Wassers und des Windes.<sup>326</sup> Die visuelle und akustische Darstellung dieser Phänomene erfolgt in einem mimetischen Repräsentationsmodus, d.h. mit einem durch die filmische Aufnahmetechnik bedingten hohen Maß an ikonographischer Analogizität.<sup>327</sup> Die auf dieser Grundlage etablierte Diegese erster Stufe verweist mit Hilfe sekundärer Analogien – die sich sowohl auf die diegetische Realität erster Stufe als auch auf

---

<sup>324</sup> Heraklit 1954 [6.-5. Jhdt. v. Chr.], 164. „Denen, die in dieselben Flüsse hinabsteigen, strömen andere und wieder andere Wasserfluten zu.“ [Fragment B 12, ÜB: Hermann Diels.]

<sup>325</sup> Bachelard 2005 [1931], 24. „In einer wirklich schöpferischen Evolution gibt es nur ein allgemeines Gesetz: unvorhersehbare Ereignisse sind der Quell aller Ansätze von Entwicklung.“

<sup>326</sup> Zur Definition der Begriffe ‚diegetisch‘, ‚afilmisch‘ und ‚profilmisch‘ vgl. Souriau 1951 [dt. 1997], 1953 [E: 1951]. Während der Fluss und die Bäume Teil der afilmischen Realität sind (sie waren als solche schon da, bevor das Filmteam anreiste und sie aufnahm), sind die Figuren sowohl Teil der afilmischen als auch der profilmischen Realität (ihre Körper existieren auch unabhängig von den Dreharbeiten, doch sind sie zugleich zu deren Zweck auf eine Weise arrangiert, die den Rezipient/innen zur Konstituierung der filmischen Diegese verhelfen soll). Ob die Geräusche des Wassers und des Windes als afilmisch anzusehen sind (d.h. bei den Dreharbeiten relativ naturgetreu und synchron zum Bild aufgezeichnet wurden), oder ob sie erst in der Nachbearbeitung hinzugefügt wurden (womit man sie insofern, als sie *irgendwann* relativ naturgetreu aufgenommen wurden, als afilmisch klassifizieren müsste, im Verhältnis zur im Bild gezeigten Natur jedoch als profilmisch), ist allein auf der Basis der Rezeption des fertigen Films nicht entscheidbar; um diese Frage zu beantworten, bräuchte man einen Einblick in den Verlauf des Montageprozesses.

<sup>327</sup> Vgl. Souriau 1951, 134 u. 137 [dt. 1997, 146f. u. 151f.]; Metz 2003 [1977 = 1968 + 1972], 111f. [dt. 1972b [frz. 1968], 51f.]; Fuxjäger 2007, 27ff.; Noll Brinckmann 2007, 73, hier 45.

das kulturelle Wissen der Rezipient/innen beziehen – auf eine zweite Diegeseebene. Auf dieser wird ein abstrakterer Zusammenhang kommuniziert, im vorliegenden Fall: die unwiderrufliche Vergänglichkeit des Gegenwärtigen.

Dieser philosophische Topos verfügt über eine lange Tradition der etaphorischen Repräsentation. Ein berühmtes literarisches Beispiel stellt das diesem Kapitel vorangestellte Heraklit-Zitat dar; eine bekannte musikalische Umsetzung findet sich in Bruce Springsteens Song *he River*<sup>328</sup>; kinematographische Beispiele liegen u.a. mit zwei Filmen Jean Renoirs vor: *PARTIE DE CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE, F 1946 [P: 1936]), der laut Marshall die Schlusssequenz von *LES ROSEAUX SAUVAGES* beeinflusst hat,<sup>329</sup> und *THE RIVER* (DER STROM, USA 1951), der in *échinés LOIN* (F 2001) mehrfach zitiert wird.<sup>330</sup> In allen vier Beispielen verweist ein ealer Fluss auf den ‚Fluss‘ der linearen Zeit. Ähnliches gilt für die Wind-Metapher, auch sie ist kulturgeschichtlich tradiert: man denke, um nur drei Fälle zu nennen, an Hermann Hesses Gedicht *In Sand geschrieben*<sup>331</sup>, an den Scorpions-Song *Winds of Change*<sup>332</sup> oder an den Titel des Film-Klassikers *GONE WITH THE WIND* (USA 1939, Victor Fleming).

Ein literarisches Beispiel, das für die Analyse von *LES ROSEAUX SAUVAGES* von zentraler Bedeutung ist, ist La Fontaines Fabel *Le chêne et le roseau* (*Die Eiche und das Schilfrohr*)<sup>333</sup>, ein Text, auf den der Titel des Films anspielt (im Titel der für ARTE produzierten Fernsehfassung wird der Zusammenhang zwischen Fabel und Film noch deutlicher: dort sind beide Titel identisch). Der Wind, von dem in der Fabel die Rede ist, entwirzelt den Stamm der Eiche, die sich für unzerstörbar hält, während das Schilfrohr, das im Vergleich zu Eiche als wenig widerstandsfähig erscheint, den Sturm übersteht. *Téchiné* lässt die Fabel während des Französischunterrichts im Internat von François (Gaël Morel) mündlich vortragen, und mit dem Wind, der am Ende des Films in der Szene an der Garonne zu hören ist, wird das in der Fabel genannte Motiv auf akustischer Ebene wieder aufgenommen.<sup>334</sup> Dieser Wechsel der Repräsentationsform betrifft zwar primär die materielle Seite der Metapher, doch auch deren denotativer Aspekt gewinnt durch die Transposition des Textkörpers aus einem literarischen in einen audiovisuellen Modus an Konkretheit: das *tertium comparationis* – die durch einen spezifischen Wind, der in der Szene zu hören ist, bewirkte spezifische Veränderung der Natur,

---

<sup>328</sup> Vgl. Springsteen 1979.

<sup>329</sup> Vgl. Marshall 2007, 91.

<sup>330</sup> Vgl. S. 177 u. 218.

<sup>331</sup> Vgl. Hesse 1992 [E: 1947].

<sup>332</sup> Vgl. Scorpions 1990.

<sup>333</sup> Vgl. La Fontaine 2009 [1668].

<sup>334</sup> Vgl. die Analyse der Funktion der Fabel in *LES ROSEAUX SAUVAGES*, S. 256ff.

die ein Beispiel für Veränderungen im Allgemeinen darstellt –, ist nicht mehr nur über einen kognitiven Prozess erschließbar, wie in der Literatur, sondern wird sinnlich wahrnehmbar, d.h. der Einzelfall, an dem das Allgemeine demonstriert wird und der selbst eine Teilmenge dieses Allgemeinen bildet, wird durch die geschilderte Transposition den Sinnesorganen direkt zugänglich gemacht – wodurch stärker als in der Literatur die Gefahr besteht, dass nur noch die materielle Seite der Metapher wahrgenommen wird, was zur Konsequenz hätte, dass der metaphorische Charakter der entsprechenden Sequenz nicht erkannt wird. Diese Problematik stellt nach Auffassung von Roland Barthes<sup>335</sup> eine der größten Herausforderungen filmischen Erzählens dar.<sup>336</sup>

Im Gegensatz zur Singularität der konkreten Sinneseindrücke, die durch das Setting am Fluss erzeugt werden, weist der philosophische Topos, den die Wasser- und Windmetaphorik zum Ausdruck bringt – die Irreversibilität menschlicher Sinneserfahrung –, einen weit höheren Allgemeinheitsgrad auf: er bezieht sich auf eine prinzipiell unbegrenzte Anzahl von Einzelfällen. Die subjekt- und zeitunabhängige Gültigkeit dieses Topos ist durch die Gerichtetheit der physikalischen Zeit erklärbar, welche sich ihrerseits auf ein Naturgesetz stützt, den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik:

Dass der Ablauf der Ereignisse in unserer Welt einer Richtung unterliegt, ist für jedermann augenfällig. Wir sprechen von der Unumkehrbarkeit der Ereignisse. Die Zeit erscheint uns gerichtet, quasi mit einem Pfeil, der von der Vergangenheit in die Zukunft weist, versehen zu sein. Wir Menschen erfahren uns selbst im Strom der Zeit, der uns unwiderruflich von der Geburt zum Tode führt. Eine Tasse, die wir vom Tisch stoßen, zerbricht. Man kann noch so lange sitzen bleiben und warten, dass sich die Scherben wieder zusammenfügen und die Tasse wieder auf den Tisch hüpf – nichts dergleichen geschieht. [...] [Es]s stellt sich die Frage, ob der Zeitpfeil, der für uns nur eine bestimmte Richtung hat, sich physikalisch begründen lässt. In der Tat gibt es ein physikalisches

---

<sup>335</sup> Vgl. Barthes 1960, hier auszugsweise zit. auf S. 43.

<sup>336</sup> Ein Regisseur, der das filmische Erzählen in Metaphern meisterhaft beherrscht, ist Andrej Tarkowskij (1932-1986). Den meisten Filme Tarkowskij liegt jedoch im Gegensatz zu denjenigen Tschinés eine idealistische, teilweise religiöse Motivation zugrunde, sie ist explizit gegen die materialistische Staatsideologie der Sowjetunion gerichtet, eine Tatsache, die Tarkowskij wiederholt mit der Zensur in Konflikt brachte und ihn 1983 ins westeuropäische Exil trieb – wo er zu seiner großen Enttäuschung feststellte, dass der dort verbreitete ‚Konsumterror‘ der von ihm präferierten Lebenshaltung nicht weniger widersprach (vgl. Tarkowskij 2009 [russ. 1984], 299-314). Tarkowskij's Anti-Materialismus macht sich insbesondere in Filmen wie *НОСТАЛЬГИЯ* (NOSTALGIA, I/UdSSR 1983) und *ОФФРЕТ* (OPFER, S/F/UK 1986) bemerkbar. Bereits der Titel des letztgenannten Films schlägt eine Brücke zur christlichen Opfermythologie. In den Filmen, die noch in Tarkowskij's sowjetischer Zeit entstanden sind, findet eine metaphysische Verklärung der Liebe statt, die im Sinne der Konzeption des platonischen Sokrates als eine ontologisch reale Größe aufgefasst wird: *АНДРЕЙ РУБЛЁВ* (ANDREJ RUBLJOW, UdSSR 1969) und *СОЛЯРИС* (Solaris, UdSSR 1972) etablieren, ideologisch betrachtet, Gegenmodelle zu dem in den Filmen Tschinés verfochtenen Skeptizismus. Die Erzählverfahren, mit denen beide Filmemacher operieren, weisen jedoch Ähnlichkeiten auf. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf das narrationslogische Phänomen, das hier als ‚Erzählen in sekundären Analogien‘ bezeichnet wird.

Gesetz, das eine Zeitrichtung auszeichnet. Gemäß dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik kann man die Entropie als eine physikalische Größe definieren. Sie ist im Gegensatz zu uns geläufigen und messbaren Größen wie Temperatur oder Stromstärke eine physikalisch unanschauliche, aber dennoch mathematisch berechenbare Größe. Der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik ist ein Naturgesetz, das u.a. aussagt, dass in einem ideal isolierten System (geschlossenes System) diese Entropie mit der Zeit monoton anwächst. Damit lässt sich die einseitige Richtung des Zeitpfeiles physikalisch begründen.<sup>337</sup>

Eine Konsequenz der Unumkehrbarkeit des Zeitpfeils besteht, positiv betrachtet, in einer gewissen Freiheit gegenüber vergangenen Ereignissen, pessimistischer geurteilt, in einer nicht beherrschbaren Unsicherheit bezüglich der Art zukünftiger Entwicklungen. Menschliches Verhalten ist nicht zwangsläufig an vergangenen Erfahrungen orientiert. Letzteres ist nur dann gegeben, wenn es sich um naturgesetzlich determinierte Prozesse handelt, durch die ein unumgänglicher ‚Wiederholungszwang‘ begründet wird (wie z.B. im Fall der Atmung oder des Hungergefühls). Die Zukunft ist, wenn man sich innerhalb der axiomatischen Setzungen der linearen Zeitvorstellung bewegt, zumindest partiell offen.<sup>338</sup>

Die unermüdliche Hervorhebung dieser Tatsache durch die Mittel der audiovisuellen Repräsentation verschafft den Dekonstruktionsmechanismen, die in den Filmen *Téchinés* etabliert werden, ausreichend Spielraum, um die Idealvorstellungen der Figuren, die in diesen Filmen auftreten, als Träume zu entlarven, welche im besten Fall punktuell – und auch dann nur annäherungsweise – innerhalb der jeweils erzählten diegetischen Welt realisierbar sind. Die Zukunft äußert sich in den Filmen *Téchinés* dann, wenn sie zur Gegenwart wird, grundsätzlich immer anders, als die Figuren sie sich im Voraus ‚ausmalen‘. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Erwartungen der Figuren immer enttäuscht werden. In manchen Fällen ist auch der umgekehrte Effekt zu beobachten: negative Ereignisse, mit deren Eintreten in der Vergangenheit fest gerechnet wurde, bleiben überraschenderweise aus. Die folgenden drei Unterkapitel dienen der detaillierten Analyse dieser Zusammenhänge.

---

<sup>337</sup> Gitt 2005, 32f.

<sup>338</sup> Im Gegensatz zur linearen Zeitvorstellung stehen mythologische Zeitkonzeptionen, in denen die Wiederholung bestimmter Ereignisse in überlieferten Geschichten festgehalten ist (*mythos* = altgr. u.a. Erzählung, Geschichte; *logos* = altgr. u.a. Wort, Sinn, Definition, Argumentation; *mythologisch* = auf der Argumentationsbasis der erzählten Geschichten). Laut Hübner (1985) etablieren mythologische Axiomensysteme nicht weniger rational strukturierte Arten der Welterklärung als naturwissenschaftliche Modelle, die sich auf physikalische Gesetzmäßigkeiten beziehen: die Postulate sind in beiden Fällen kulturhistorisch determiniert, die Konsequenzen dagegen folgen einer strengen (Beobachtungs-)Logik.

#### 4.2.1 Die Irreversibilität des physikalischen Zeitflusses

Reflexionen zur Zeitproblematik ‚klingen‘ in der audiovisuellen Oberflächenstruktur der meisten Filme *Téchinés* mit – sei es in Handlung und Dialog, sei es in der Auswahl der Drehorte und Kameraauschnitte, oder im Rahmen einer spezifischen Soundgestaltung. Die in *LES ROSEAUX SAUVAGES* erzählten Szenen an der Garonne lassen sich in dieser Hinsicht als paradigmatisch betrachten. In diesen Szenen werden die zeittheoretischen Konnotationen mit Hilfe der Fluss- und Windmetaphorik zunächst nur auf relativ unbestimmte Weise evoziert, um schließlich im Dialog zwischen Serge und François eine Präzisierung zu erfahren:

- François:** Il faut que je te parle sérieusement, Serge. Est-ce qu'on recommencera un jour ? Enfin, pas maintenant, c'est pas ça ce que je veux dire, mais... ce qu'on a fait au dortoir, est-ce qu'on le refera ? Est-ce qu'on le refera, tous les deux ? Moi, j'ai besoin de savoir, si je peux espérer, ou bien si ça n'arrivera plus.
- Serge:** Ben... Écoute François, il vaut mieux oublier. C'est mieux d'oublier tout ça.<sup>339</sup>

In der zitierten Dialogsequenz wird darauf hingewiesen, dass eine sexuelle Handlung nicht aus sich selbst heraus ihre Reproduzierbarkeit impliziert – auch wenn es sich zumindest partiell um einen durch ‚die‘ Natur motivierten Vorgang handelt. Diese Erfahrungstatsache verschiebt sexuelle Ereignisse bis zu einem gewissen Grad in die Sphäre der Kultur. Die Frage, ob Serge und François frei waren, miteinander zu schlafen oder nicht, und ob sie frei sind, dies auch wieder in Zukunft zu tun oder zu unterlassen, entzieht sich einer eindeutigen Antwort. Das sich in der genannten Frage äußernde Problem der menschlichen Willensfreiheit ist trotz einer seit Jahrhunderten anhaltenden wissenschaftlichen Diskussion ungelöst.<sup>340</sup>

François wird in der zitierten Sequenz mit der Tatsache konfrontiert, dass sich der hohe Grad an Reproduzierbarkeit, der bei manchen Naturereignissen (vgl. die bereits genannten Beispiele: die Atmung, das Hungergefühl) oder bestimmten technischen Abläufen gegeben ist (die sich wiederum auf die Naturgesetzen stützen), in sozialen Kontexten nicht oder nur unter weitreichenden Relativierungen erreichen lässt. Die Evolution sozialer Systeme folgt einer im Vergleich zu den Naturgesetzen abgeschwächten Regelmäßigkeit. Erstere zeichnen sich durch ein stärkeres Maß an historischer Variabilität aus, und dies wiederum bringt eine Komplexität

---

<sup>339</sup> LRS (01:41:41-01:42:05). DF: „F: Hör' zu, ich muss mit dir sprechen, Serge. Fangen wir irgendwann wieder an? Nun, nicht sofort, das mein' ich nicht. Aber das, was wir im Schlafsaal gemacht haben, tun wir's irgendwann wieder? Machen wir zwei das wieder? Weißt du, ich muss es wissen. Ob ich mir Hoffnungen machen kann, oder ob es nie wieder passiert. S: Na ja... Hör' mal François, vergiss es lieber. Es ist besser, das zu vergessen.“

<sup>340</sup> Vgl. Beckermann 2008, Brüntrup 2008 [1996].

der Beschreibungsformen hervor, die diejenige naturgesetzlich determinierter Prozesse weit übertrifft. Viele derjenigen menschlichen Verhaltensweisen, die sich zumindest partiell dem Bereich des Sozialen bzw. Kulturellen zuordnen lassen, existieren nur als Singularitäten innerhalb des physikalischen Zeitstroms. Dies gilt auch für sexuelle Ereignisse. Die Frustration darüber, dass diese zeitlich limitiert sind und nicht die Garantie ihrer Reproduzierbarkeit in sich tragen, stellt Téchiné zufolge eine der Ursachen kultureller Produktivität dar:

- TJ/FS:** Dans vos films en tout cas, les rapports amoureux, voire les rapports sexuels, se vivent toujours dans le décalage. Ils ne se déroulent jamais comme prévu, ou n'ont tout simplement pas lieu, ou alors de manière fugace. On pense à la phrase de Lacan : il n'y a pas de rapport sexuel. Il semble qu'il y a toujours une sorte de ratage amoureux dans vos films. Le personnage d'Auteuil dans *MA SAISON PRÉFÉRÉE* en était une figure symptomatique puisqu'il était presque sans sexualité.
- AT:** Les relations et les passions chastes sont souvent plus violentes. La littérature en a donné de nombreux exemples. [...] Vous mentionnez Lacan disant que le rapport sexuel n'existe pas. Il dit aussi à propos de l'acte sexuel : c'est bon mais c'est court et ça n'établit rien. Je trouve qu'on accorde une trop grande importance au type d'engagement qui peut découler de l'acte sexuel.
- TJ/FS:** Le moteur romanesque de vos films réside davantage dans l'impossibilité que dans l'accomplissement de cet acte éventuel.
- AT:** Je ne suis pas sûr si le comblement ou la satisfaction absolue existe dans ce domaine. Toute expérience humaine prouve le contraire. C'est même peut-être justement à cause du ratage sexuel que l'espèce humaine parle, fait des œuvres d'art, s'intéresse à la science. Contrairement à l'espèce animale où la sexualité est évidemment réussie. Ce sont des trucs de psychanalyse élémentaire. (*Rires.*)<sup>341</sup>

Die sowohl in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) als auch in *LOIN* (2001) auftretende Figur des François, in der manche Rezensent/innen ein Alter Ego Téchinés erkennen wollen<sup>342</sup> – eine

---

<sup>341</sup> Jousse/Strauss 1994, 13 [TJ = Thierry Jousse, FS = Frédéric Strauss]. „**TJ/FS:** In Ihren Filmen sind die Liebesbeziehungen, insbesondere die sexuellen Beziehungen auf jeden Fall immer von einer bestimmten ‚Versetzung‘ geprägt. Sie laufen nie ab wie vorgesehen, oder sie finden schlicht und einfach nicht statt, oder wenn, dann auf eine relativ flüchtige Art. Man muss an den Satz von Lacan denken: es gibt keine sexuelle Beziehung. Es hat den Anschein, als scheitert die Liebe immer auf eine gewisse Weise. Die Figur, die in *MEINE LIEBSTE JAHRESZEIT* von Auteuil verkörpert wird, war symptomatisch dafür, sie hatte fast kein Sexualleben. **AT:** Die keuschen Verhältnisse und Leidenschaften sind häufig gewalttätiger. Die Literatur kennt viele Beispiele in dieser Richtung. [...] Sie haben Lacan erwähnt, der behauptete, dass eine sexuelle Beziehung nicht existiert. Er sagt über den Sexualakt auch: er tut gut, aber er ist kurz, und er etabliert nichts. Ich finde, dass wir der Art von Engagement, die sich aus dem Sexualakt ergibt, eine zu große Bedeutung beimessen. **TJ/FS:** Der romantische Antrieb Ihrer Filme ist mehr in der Unerfüllbarkeit dieses möglichen Aktes begründet als in seiner Durchführung. **AT:** Ich bin nicht sicher, ob es auf diesem Gebiet eine Erfüllung oder eine absolute Befriedigung gibt. Alle menschliche Erfahrung beweist das Gegenteil. Vielleicht ist gerade das Scheitern in sexueller Hinsicht der Grund dafür, dass die menschliche Spezies spricht, Kunstwerke produziert, sich für die Wissenschaft interessiert – im Gegensatz zu den Tieren, die mit ihrer Sexualität offensichtlich keine Probleme haben. Das ist psychoanalytisches Grundwissen. (*lacht.*)“

<sup>342</sup> Vgl. Fipresci 2001 [Rez. zu *LOIN*].



Hypothese, die Téchiné nicht grundsätzlich in Frage stellt, aber dennoch ein Stück weit relativiert<sup>343</sup> – folgt dem hier skizzierten Sublimierungsmechanismus: in *LOIN* stellt sich heraus, dass François inzwischen Filmregisseur geworden ist (was auch auf Gaël Morel zutrifft: intra- und extradiegetische Realität überlagern sich). Diese Figurenentwicklung erscheint insofern konsequent, als dass François auch schon in *LES ROSEAUX SAUVAGES* als cinephil eingeführt wurde: er lässt – bis er Serge kennenlernt – keine Gelegenheit verstreichen, um mit Maïté ins Kino zu gehen. Und in *LOIN* ist es François, der den anderen Figuren vorschlägt, sich Jean Renoirs *THE RIVER* (*DER STROM*, USA 1951) anzuschauen, und der die Kinovorführung dieses Films, welcher motivisch eng an die Heraklidsche – und altindische – Zeitphilosophie angelehnt ist, einleitend kommentieren soll.<sup>344</sup>

Sowohl in *LES ROSEAUX SAUVAGES* als auch in *LOIN* gehen François und Serge unterschiedlich mit der Kürze des Glücks um, dass der Sexualakt hervorruft.<sup>345</sup> Während François den genannten Weg einer kulturellen Sublimierung einschlägt und versucht, Erinnerungen dadurch lebendig zu halten, dass er sie mit Hilfe eines künstlerischen Mediums ästhetisiert und auf diese Weise entzeitlicht, liefert sich Serge den Veränderungen der sinnlichen Wahrnehmungsrealität aus: er stürzt sich in immer neue Abenteuer. In *LOIN* ist François die Freude darüber anzumerken, dass er Serge sieben Jahre nach dem Abitur zufällig wiedertrifft: die Erinnerung an die Schulzeit ist noch präsent. Serge dagegen reagiert vergleichsweise kühl, er ist mit seiner

---

<sup>343</sup> Vgl. Téchiné im IW mit Jousse/Strauss (1994, 17): „**J/S**: Par rapport à l'homosexualité, dont le personnage de François fait la découverte, la question du lien autobiographique vous gêne-t-elle ? Est-elle négligeable ? **AT**: J'ai besoin de me mettre à la place de chacun de mes personnages, quels soient leur âge ou leur sexe. Je ne peux donner forme au projet sans cela. Le personnage de François, par son caractère, a des traits commun avec ce que je pouvais être à cet âge-là. Mais j'ignore quelle peut être la valeur d'usage de cette information.“ / „**JS**: Stört Sie im Hinblick auf die Homosexualität, die von der Figur des François entdeckt wird, die Frage nach dem autobiographischen Bezug? Ist sie vernachlässigbar? **AT**: Ich muss mich in jede meiner Figuren hineinversetzen, unabhängig davon, welches Alter oder Geschlecht diese haben. Andernfalls kann ich dem Projekt keine Gestalt geben. Die Figur des François weist in ihrer Charakterzeichnung gemeinsame Züge mit dem auf, was ich in diesem Alter hätte sein können. Aber ich weiß nicht, worin der Gebrauchswert dieser Information bestehen sollte.“ Vgl. auch Marshall 2007, 90: „[...] the autobiographical dimension of *LES ROSEAUX SAUVAGES* must [...] to an extent be pluralised. While François is clearly closest to the young Téchiné, Maïté's echo of Emilie's line in *MA SAISON PRÉFÉRÉE* describing her time at boarding school ('je ne fais qu'attendre' / 'all I do is wait') seems also to speak from his own adolescent experience. Unlike, for example, Truffaut's 'autobiographical' *LES QUATRE CENTS COUPS*, Téchiné's alter ego in *LES ROSEAUX SAUVAGES* is one of four central characters, not to speak of the minor characters who move between background and foreground [...].“

<sup>344</sup> Vgl. *LOIN* (01:28:08-48).

<sup>345</sup> Vgl. Badiou (2009, 34; dt. 2011, 28f.) Interpretation von Lacans Diktum von der Nicht-Existenz sexueller Beziehungen, hier zit. auf S. 186.

Beziehung zu Sarah und dem geplanten Drogendeal beschäftigt; die Erinnerung an das Vergangene ist längst durch andere Erfahrungen überlagert.<sup>346</sup>

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* kommt die Divergenz dieser gegensätzlichen Lebenshaltungen im Verlauf des oben zitierten Gesprächs am Ufer der Garonne zum Ausdruck. Serge macht François darauf aufmerksam, dass das Vergangene endgültig vergangen ist: der Sex im Schlafsaal wird sich nicht wiederholen, und es wird sich auch keine ‚homosexuelle Beziehung‘ zwischen den beiden entwickeln. Um zu verhindern, dass François' Hoffnungen ständig neu ‚entfacht‘ werden, wäre es Serge recht, wenn nicht einmal die Erinnerung an das erstgenannte Ereignis bliebe. François verfolgt genau die gegenteilige Absicht: er kämpft um die Kontinuität, die durch die Erinnerung etabliert wird, um die zeitliche Fortdauer bzw. Reaktivierung der mit dem ursprünglichen Erlebnis verbundenen Emotionen und um die Möglichkeit, das erinnerte Geschehen erneut zu erleben. Das audiovisuelle Setting spiegelt diese Differenz: auf der Ebene der sekundären Analogien besteht ein starker Kontrast zwischen den semantischen Merkmalen des Ufers, auf dem der Dialog stattfindet, und denjenigen des vorbeifließenden Wassers. Während Serge die Erinnerung an das Geschehene am liebsten dem ‚Zeitfluss‘ preisgeben würde, leistet François genau diesem Vorhaben Widerstand.

Die Entgegensetzung von zeitlicher Konstanz und Veränderung findet sich bereits in der Formulierung der Flussmetapher durch Heraklit: Held weist darauf hin, dass es einen Allgemeinplatz in der Heraklit-Forschung darstelle, dass der Satz ‚πάντα ῥεῖ‘ (‚panta rei‘, ‚alles fließt‘) von Platon fälschlicherweise Heraklit zugeschrieben wurde.<sup>347</sup> Fragment B 12, das dem vorliegenden Kapitel vorangestellt ist, bringe nicht ausschließlich einen Vergänglichkeitstopos zum Ausdruck, sondern weise *sowohl* auf die Konstanz des Flussbettes und eine gewisse Gleichmäßigkeit der Fließgeschwindigkeit hin, *als auch* auf die ständige Veränderung der materiellen Zusammensetzung der vorbeiströmenden Wassermassen (‚Denen, die in *dieselben* Flüsse hinabsteigen, strömen *andere* und wieder *andere* Wasserfluten zu‘, Hv. M<sup>348</sup>).

Die von Téchiné verwendete Flussmetaphorik ist ähnlich ambivalent wie diejenige Heraklits. Sie spiegelt sowohl die Sehnsucht der Figuren nach Konstanz als auch die unaufhaltsamen Veränderungen der äußeren Sinnesrealität, mit denen sich die Figuren konfrontiert sehen.<sup>349</sup> Häufig ist dabei eine Verschiebung der psychologischen Schwerpunkte

---

<sup>346</sup> Vgl. die Wiederbegegnung zwischen Serge und François auf dem Balkon der Wohnung von James, des in Marokko ‚gestrandeten‘ US-Amerikaners, LOIN (00:12:24-00:16:23).

<sup>347</sup> Vgl. Held 1980, 325.

<sup>348</sup> Vgl. das Originalzitat auf S. 171.

<sup>349</sup> Dieselbe strukturelle Ambiguität besteht in den Walzerszenen in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981), *LE LIEU DU CRIME* (1986), *LES INNOCENTS* (1987) und *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), in denen jeweils Johann Strauss

von Figur zu Figur zu beobachten: während die eine Figur an Konstanz interessiert ist, unterstützt die andere diejenigen Prozesse, durch die die gegenwärtige Situation verändert wird. So auch in den Szenen in *LES ROSEAUX SAUVAGES*, die am Ufer der Garonne spielen: François betrachtet sich, wie er Maïté vor dem Bad mit Serge gesteht, als „glücklich“, da er „mit Leuten zusammen [sei], die [er möge]“.<sup>350</sup> Unter der Annahme, dass ein glücklicher Zustand einem weniger glücklichen vorzuziehen ist, macht eine Veränderung aus François' Perspektive keinen Sinn. Für Serge gilt das Gegenteil: er provoziert den Wechsel, da er sich keine homosexuelle Beziehung mit François wünscht, sondern eine Frau wie Maïté. Da letztere jedoch aus ihrer Abneigung keinen Hehl macht, gibt es für Serge keinen Grund, den gegenwärtigen Zustand zu verlängern. Wie schon zu Beginn des Films, als er im Schlafsaal den Sexualakt mit François initiiert, ist er auch am Ende derjenige, der die Tür zur nächsten Etappe aufstößt: indem er François' Hoffnung auf eine Wiederholung bzw. Fortsetzung des Geschehenen zurückweist, signalisiert er diesem, dass er seine Identitätskrise allein – oder mit anderen Partnern – überwinden muss. Eine der Konsequenzen ist, wie man in *LOIN* erfährt, dass François Filmregisseur wird.

Eine Szene, die dem oben zitierten Gespräch zwischen François und Serge vorausgeht (sie findet direkt vor der Verführungsszene zwischen Maïté und Henri statt), bringt die genannte Verteilung der psychologischen Dispositionen paradigmatisch auf den Punkt: Serge wirft François gegen dessen Willen in einen Wasserfall (auf der Ebene der sekundären Analogien: in einen Strudel von Veränderungen).<sup>351</sup> François wehrt sich, doch Serge erweist sich als stärker; es bleibt ihm nichts anderes übrig als zu schwimmen (im übertragenen Sinn: sich allein durchzukämpfen). Die genannte Einstellungsabfolge nimmt die Erwartungsenttäuschung, die später während der Dialogsequenz erfolgen wird, auf Handlungsebene vorweg. Es sind diese nicht vorhersehbaren Momente, in denen eine Figur urplötzlich von einer anderen Figur mit einem nicht berechenbaren Verhalten überrascht wird, die, wie Bachelard konstatiert, „de[n] Quell aller Ansätze von Entwicklung“ darstellen.<sup>352</sup>

In den Filmen *Téchinés* werden gegensätzliche ideologische Positionen zum einen in Bezug auf spezifische Wahrnehmungseindrücke, Handlungen und Äußerungen der Figuren durchgespielt. Zum anderen wird die Repräsentation singulärer Erfahrungen um eine eine nicht

---

Juniors *Frühlingsstimmen* eingesetzt wird, vgl. S. 55ff.

<sup>350</sup> LRS (01:34:55-57), DF. OF: „Je suis avec des gens que j'aime, je suis heureux, là.“ Im Kontext zit. auf S. 122.

<sup>351</sup> Vgl. Abb. 65-68, S. 154.

<sup>352</sup> Bachelard 2005 [1931], 24; vgl. das vollständige Zitat auf S. 171.

weniger bedeutende Anzahl philosophischer Verallgemeinerungen ergänzt, die im Dialog oder mittels sekundärer Analogien in der audiovisuellen Gestaltung zum Ausdruck kommen. Teils werden die allgemeineren Aussagen durch die konkreteren dekonstruiert, teils liegen Parallelisierungen vor, d.h. erstere stimmen mit einem spezifischen Figurenverhalten (das in sich selbst oder im Vergleich zu dem Verhalten anderer Figuren widersprüchlich sein kann) überein. Eine derartige Parallelisierung liegt in der Szene vor, in der Serge François in den Fluss wirft. In diesem Fall stellt die Parallelisierung eine Vorwegnahme dar: der eigentlich dramaturgisch relevante Umbruch findet erst später statt, während der Dialogsequenz, in der Serge François signalisiert, dass er nicht mit einer Wiederholung des Ereignisses im Schlafsaal rechnen kann. Diese erste Parallelisierung macht auf audiovisueller Ebene klar, dass Serge in seinen Entscheidungen nicht berechenbar ist.

Eine weitere – rückwirkende – Parallelisierung folgt im Anschluss an das Gespräch am Ufer. Sie kommt ebenfalls einer Verallgemeinerung der konkreten Situation gleich, doch sie findet sich nicht auf audiovisueller Ebene, sondern im Dialog. François wendet sich enttäuscht von Serge ab und macht sich auf den Rückweg zu Maïté. Serge holt ihn ein, und dann folgt ein philosophischer Diskurs über Erinnern und Vergessen, in dem ein drittes Mal die oben bereits diskutierte Gegensätzlichkeit der von den beiden Figuren vertretenen Positionen deutlich wird:

**Serge:** Qu'est-ce que t'as ?  
**François:** Oublier, oublier. C'est dégueulasse d'oublier. Moi, j'oublierai rien alors, ça, j'en suis sûr.  
**Serge:** Tu peux pas dire ça, François. Moi, j'ai vu pour mon frère. Il y a des jours où j'y pense même pas. Je m'en veux, mais c'est comme ça. Tu sais, c'est violent, la mort d'un frère. J'ai cru que j'allais en crever. Et pourtant... je trouve qu'il y a quelque chose encore plus violent... plus violent que la guerre. C'est que tout passe.<sup>353</sup>

Wie in dem Dialog mit Maïté, in der sich diese gegen den ‚sexualisierten‘ männlichen Blick zur Wehr setzt,<sup>354</sup> vertritt Serge hier eine Apologie des ‚Naturgegebenen‘. Er akzeptiert erneut eine bestimmte Alltagserfahrung als durch die Natur determiniert und damit als durch menschliches Eingreifen nicht grundlegend veränderbar: im vorliegenden Fall diejenige, dass Emotionen, die an bestimmte Wahrnehmungseindrücke geknüpft sind, mit der Zeit ‚verblässen‘. Der oben zitierten Aussage Serges zufolge werden diese Emotionen in dem Maße verdrängt, wie die in

---

<sup>353</sup> LRS (01:42:21-01:42:57). DF: „S: Was hast du? F: Vergessen. Vergessen. Es ist ekelhaft zu vergessen. Ich vergesse nichts, da bin ich ganz sicher. S: Das kannst du nicht sagen, François. Ich seh' das an meinem Bruder. Es gibt Tage, da denk' ich nicht mal an ihn. Ich nehm's mir übel, aber es ist so. Weißt du, der Tod eines Bruders, das ist brutal. Ich hab gedacht, ich krepier' dran. Und trotzdem finde ich, dass es noch was Brutaleres gibt, brutaler als der Krieg. Das ist, dass alles vorbeigeht.“

<sup>354</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 120.

der Erinnerung präsenten älteren Wahrnehmungseindrücke durch neue ersetzt werden. Das Materielle erweist sich in dieser Perspektive als stärker als das Ideelle, das nur noch ein Relikt des Materiellen darstellt. Die Wahrscheinlichkeit, dass Erinnerungen lebendig bleiben, steigt dann, wenn die neuen Wahrnehmungseindrücke ein hohes Maß an Analogizität gegenüber denjenigen aufweisen, die zum Gegenstand der Erinnerung wurden. Dies kann zur Konsequenz haben, dass sich Erinnerungen, die ursprünglich auf bestimmte Subjekte bezogen sind, mit zunehmendem zeitlichen Abstand von letzteren lösen, indem bestimmte Einzelmerkmale dieser Subjekte oder bestimmte Objekte, die zeitgleich mit diesen Subjekten wahrgenommen wurden, aufgrund einer formalen Analogizität stärker erinnert werden als das Subjekt selbst.

Brecht hat diese Erfahrung in seinem intertextuell verwendeten Motiv der ‚weißen Wolke‘ literarisch verdichtet. Dieses Motiv, das in einer metonymischen Relation zur Windmetapher steht (der Wind bringt die Wolke zum Verschwinden, s.u.), findet sich mehrfach im *Baal*, z.B. in der Szene, in der Baal Sophie Dechant ‚verschleppt‘.<sup>355</sup> Es taucht auch in der *Erinnerung an die Marie A.* auf, einem der bekanntesten Gedichte Brechts, das die Vergänglichkeit der physischen Liebe thematisiert. Aus ihm sei hier die letzte Strophe zitiert:

Und auch den Kuss, ich hätt ihn längst vergessen  
Wenn nicht die Wolke da gewesen wär  
Die weiß ich noch und werd ich immer wissen  
Sie war sehr weiß und kam von oben her.  
Die Pflaumenbäume blühn vielleicht noch immer  
Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind  
Doch jene Wolke blühte nur Minuten  
Und als ich aufsah, schwand sie schon im Wind.<sup>356</sup>

Die Wiederkehr des Frühlings, die durch das Bild der blühenden Pflaumenbäume evoziert wird, steht in scharfer Opposition zur Singularität des Wahrnehmungseindrucks, den die Wolke hervorruft – von dem Kuss ganz zu schweigen, der nur über die Wolke erinnert wird und daher einen noch höheren Vergänglichkeitsgrad aufweist als diese: nicht der taktile Sinneseindruck, den der Kuss ursprünglich erzeugt hat, sondern nur die Erinnerung an ein zufällig mit jenem korreliertes visuelles Surrogat hält den zeitlichen Veränderungen stand. Die zitierte Strophe bringt in allegorischer Form die Kontrastierung von Naturgesetzen und menschlichem Verhalten zum Ausdruck: während von ersteren eine absolute zeitliche Invarianz gefordert wird (das „vielleicht“ im obigen Text ironisiert diesen Anspruch: auch die Beschreibungsformen der

---

<sup>355</sup> Vgl. S. 139.

<sup>356</sup> BFA XI, 92f. [= Brecht 1988 [E: 1920, ED: 1924], 92f.].

Naturgesetze unterliegen dem historischen Wandel), ist letzteres, insofern es nicht biologisch determiniert ist und insofern es sich auf die sinnliche Wahrnehmungsrealität bezieht, in den meisten Fällen sowohl irreversibel als auch von vergleichsweise kurzer zeitlicher Dauer. Darüber hinaus wird das Surrogat, das den ursprünglichen Wahrnehmungseindruck ersetzt, nur dem Erinnerungsvermögen des lyrischen Ich zugeordnet – nicht jedoch der Frau, die geküsst wurde. Der Erinnerungsprozess findet nur einseitig statt, er vollzieht sich in einem Zustand der Isolation: das lyrische Ich erinnert sich, während das einstige Objekt des Begehrens damit beschäftigt ist, für einen anderen Partner Kinder auszutragen.

Eine ähnlich materialistische Weltansicht wird von Serge und Henri in *LES ROSEAUX SAUVAGES* vertreten. Auch diese beiden Figuren postulieren einerseits die (vermeintliche) Zeitinvarianz der Naturgesetze (vgl. Serges Hinweis gegenüber Maïté, dass sein ‚sexualisierter‘ Blick durch „die Natur“ bedingt und daher nicht veränderbar sei;<sup>357</sup> oder Henris Behauptung, dass alles Verhalten letztlich durch sexuelle Dispositionen gesteuert werde<sup>358</sup>) und verdeutlichen andererseits die Zeitabhängigkeit kultureller und sozialer Vorgänge (Serge erzählt François, dass das Gefühl der Verbundenheit mit seinem Bruder langsam verschwinde, je länger dieser tot sei;<sup>359</sup> Henri ändert fortlaufend seine Haltung gegenüber Maïté: sie verwandelt sich von extremer Ablehnung<sup>360</sup> über einen Zustand der Unentschlossenheit<sup>361</sup> in starke Abhängigkeit<sup>362</sup>).

Im Unterschied dazu hängen François und Maïté zunächst einer idealistischen, und schließlich, unter dem Einfluss der materialistischen Positionen von Serge und Henri, einer romantischen Perspektive an. Zu Beginn des Films sind sie noch davon überzeugt, dass eine rein geistige Art der Liebe dazu in der Lage sei, ihre Beziehung gegenüber der Wechselhaftigkeit der äußeren Sinnesrealität zu immunisieren.<sup>363</sup> Nachdem François mit Serge Sex hatte, wird diese Einstellung zunehmend brüchig. Die Zeitunabhängigkeit, die Maïté und François der Liebe unterstellt hatten, weicht einer romantischen Liebeskonzeption, in der gegensätzliche Zeitvorstellungen – die Vergänglichkeit der physischen und die Konstanz der geistigen Liebe – zu einem paradoxen, im Vergleich zu rein materialistischen oder rein idealistischen Ansätzen höchst fragilen Gedankengebäude synthetisiert werden (welches

---

<sup>357</sup> Vgl. S. 120.

<sup>358</sup> Vgl. S. 125.

<sup>359</sup> Vgl. S. 180.

<sup>360</sup> Vgl. die Planung des Brandanschlags auf das Büro der Kommunistischen Partei und den daran anschließenden Dialog mit Maïté, hier zit. auf S. 88.

<sup>361</sup> Vgl. die Szene auf der Parkbank, S. 98ff.

<sup>362</sup> Vgl. die Abschiedsszene an der Garonne, S. 293f.

<sup>363</sup> Vgl. das Gespräch in der Tanzszene, S. 102f.

jedoch, zumindest in den westlichen Industrienationen, dem am häufigsten propagierten Liebesmodell entspricht<sup>364</sup>).

Im romantischen Zeitbewusstsein gewinnen Erinnerungsprozesse an Bedeutung. Diese sind insbesondere auf Momente der physischen Nähe gerichtet, die, kaum dass sie wahrnehmbar sind, schon wieder an Intensität verlieren – worauf in Brechts *Erinnerung an die Marie A.* mit großer ästhetischer und philosophischer Präzision hingewiesen wird. In romantischen Liebeskonzeptionen wird, der in Brechts Gedicht kommunizierten Wahrheit zum Trotz, der Versuch unternommen, dem irreversiblen Verfall originärer Sinneseindrücke auf kognitiver Ebene entgegenzuwirken: die genannten Momente physischer Nähe müssen der Vergangenheit ‚entrissen‘ werden, um sie mit dem Anspruch von langfristiger Sicherheit zu koordinieren, der für das Ideal einer geistigen Form der Liebe symptomatisch ist.<sup>365</sup>

Henri verfügt über ein feines Gespür im Hinblick auf ideologische Positionierungen. Er liegt richtig mit seiner Einschätzung, als er François im Gespräch mit Maïté verächtlich als „un grand sentimental“ bezeichnet, was sich alternativ zu dem in der deutschen Synchronfassung gewählten Ausdruck („ein großer Sentimentaler“) im gegebenen Kontext als „ein Romantiker“ übersetzen lässt.<sup>366</sup> In den beiden oben zitierten Dialogsequenzen, die am Ufer der Garonne lokalisiert sind, verteidigt François gegenüber Serge die *Erinnerung* an ein sexuelles Erlebnis, insbesondere an die mit diesem verbundene *Interaktivität*. Er wendet sich sowohl gegen eine zeitliche Isolation des genannten Erlebnisses als auch gegen die physische wie psychische Vereinzelung der daran beteiligten Akteure. Diese Perspektive verweist, philosophiehistorisch betrachtet, auf den von Sartre vertretenen Standpunkt, dass erst der Wahrnehmungsvorgang durch ‚die anderen‘ ein Subjektbewusstsein des wahrgenommenen Objekts hervorbringt,<sup>367</sup> aber auch auf die romantische Liebesvorstellung Friedrich Schlegels, der einem lebenslang neu initiierten psychophysischen Wechselwirkungsprozess das Wort redet.<sup>368</sup>

---

<sup>364</sup> Vgl. S. 83 u. 93.

<sup>365</sup> Moderne Kommunikationsmedien, die sich in Bezug auf die Relation von signifié und signifiant durch einen hohen Grad an ikonographischer Analogizität auszeichnen, z.B. die Photographie, der Film oder Radioaufnahmen, sind dazu in der Lage, Momente der physischen Nähe – zumindest hinsichtlich ihrer visuellen und akustischen Oberflächen – ‚unsterblich‘ zu machen. Diese Fähigkeit, punktuelle Ausschnitte bestimmter Ereignisse, die sich im Verlauf eines gewöhnlichen Wahrnehmungsprozesses nicht festhalten lassen, fixieren zu können, hat die Ausbreitung romantischer Liebeskonzeptionen auf eine nicht zu unterschätzende Weise beschleunigt – und tut dies weiterhin, mit Hilfe des Internets, in weit größerem Ausmaß. Andererseits nimmt auch, bedingt durch dieselben technischen Möglichkeiten, die Anzahl und Geschwindigkeit der Dekonstruktionsprozesse zu, durch welche Technik-gestützte Romantisierungen mit entsprechenden Gegenentwürfen konfrontiert werden.

<sup>366</sup> LRS (01:14:10/11).

<sup>367</sup> Vgl. Sartre 2011 [1943], 292-341 [dt. 2010, 457-538].

<sup>368</sup> Vgl. KA V, 11; hier zit. in Anm. 188, S. 93.

Doch auch François' Erinnerung will wieder aufgefrischt werden: die Interaktivität muss wiederholt werden, sonst ist zweifelhaft, ob sie jemals gegeben war – was einer doppelten Desillusionierung gleichkommt: derjenigen in Bezug auf die Vergänglichkeit einst empfundener Emotionen (die insbesondere dann schmerzhaft ins Bewusstsein tritt, wenn sie bei den an einem bestimmten Ereignis Beteiligten einer unterschiedlichen Intensität und Geschwindigkeit unterliegt), sowie derjenigen, die mit der Unsicherheit darüber verbunden ist, ob diese Gefühle in der Vergangenheit beidseitig als solche empfunden wurden oder nicht. Die Romantik verflüchtigt sich in dem Maße, wie das Subjekt, das zum Objekt romantischer Projektionen gemacht wird, letztere boykottiert. Das durch das romantische Liebesideal geforderte hohe Maß an Interaktivität steht im Widerspruch zu den Einheitsphantasien, die eine nicht weniger konstitutive Komponente dieses Ideals darstellen. Letztere zielen darauf ab, diejenigen Momente, in denen der Eindruck besteht, dass die Subjektgrenzen in physischer oder psychischer Hinsicht durchlässig sind, auf eine Weise zu extrapolieren, dass die ontologische Realität der beschworenen Einheit außer Frage zu stehen scheint.

Serge setzt Romantisierungsvorgängen dieser Art ein jähes Ende. Er verweigert sich nicht nur der von François erträumten Zukunft, sondern entzieht sich auch einer gemeinsamen Erinnerungskultur. Diese doppelte Zurückweisung wirft François auf sich selbst zurück: eine dauerhafte Transgression der Subjektgrenzen, die vor den Gesprächen am Fluss im Bereich des Möglichen zu liegen schien, erweist sich als Utopie. François reagiert umgehend: die körperliche Nähe zu Serge, die während des Gesprächs besteht, wird ihm unerträglich. Er steht auf und lässt Serge am Ort der zerbrochenen Träume zurück.

Die Differenz der unterschiedlichen Erwartungshaltungen, die der Dialog ins Bewusstsein gerückt hat, wird nun auch auf physischer Ebene gespiegelt: sie bewirkt eine räumliche Distanzierung. Eine weitere Konsequenz ist für die Rezipient/innen erst im intertextuellen Vergleich und mit zeitlicher Verzögerung erkennbar: in LOIN, als sich Serge und François auf dem Balkon über den Dächern von Tanger zufällig wiederbegegnen.<sup>369</sup> François erzählt dort, dass er Filmregisseur geworden ist. Seine in LES ROSEAUX SAUVAGES gegenüber Serge bekundete Absicht, „nichts“ von dem, was vergangen ist, vergessen zu wollen,<sup>370</sup> lässt sich als einer der Motivationen für seine spätere Berufswahl betrachten: er verschafft sich den Zugang zu einem Erinnerungsmedium, das in seiner ikonographischen Präzision von keiner anderen Kunstform übertroffen wird.

---

<sup>369</sup> Vgl. LOIN (00:12:24-00:16:23).

<sup>370</sup> Vgl. S. 180.



#### 4.2.2 „Il n'y a pas de rapport sexuel“

Eine ähnliche Differenz im Umgang mit der Kürze des Sexualaktes wie diejenige, die in den zitierten Dialogen zwischen Serge und François' erkennbar ist – ‚Sex produziert eine gemeinsame Erinnerung, die eine gemeinsame Zukunft nahelegt‘ vs. ‚Sex etabliert nichts‘<sup>371</sup> – findet sich in Brechts *Baal*: in der Szene am Morgen nach der Nacht, die Baal mit Johanna verbracht hat, der 17jährigen Geliebten seines ‚Freundes‘ Johannes. Johanna hat ein schlechtes Gewissen Johannes gegenüber, doch Baal zeigt sich unbeeindruckt. Johanna versucht, den physischen Genuss im Nachhinein dadurch zu legitimieren, dass sie Baal um ein Liebesgeständnis bittet. Doch dieser lehnt jede über die Dauer des Sexualaktes hinausreichende geistige, emotionale oder moralische Verpflichtung ab:

- Johanna:** Oh, was habe ich getan. Ich bin schlecht.  
**Baal:** Lass das Geflenne. Après le déluge. Sorg, dass es daheim niemand merkt. Und mach rasch!  
**Johanna:** Ich weiß noch gar nicht, wie...  
**Baal:** Er ist an allem schuld. Schleppt dich rauf, schmeißt dich auf mein Bett, rennt weg. Und bringt eine Ewigkeit den Schirm nicht.  
**Johanna:** *(leis:)* Wenn er da war...  
**Baal:** ...hat er hoffentlich nicht gehorcht, hm. Ich hab saumäßig satt; überfressen! *(Legt sich nieder:)* Aber jetzt kommt das *(gähnt:)* Li-te-rarische.  
**Johanna:** Willst du nicht das Fenster aufmachen?  
**Baal:** Bitte sehr! *(Bleibt liegen.)* Was meinst du zu einer frischen Auflage? Hin ist hin.  
**Johanna:** Dass sie so gemein sein können!  
**Baal:** *(faul auf dem Bett:)* Entschuldige.  
**Johanna:** So helfen Sie mir doch wenigstens mein Leibchen suchen, ich kann doch so nicht...  
**Baal:** *(hält es ihr hin:)* Da.  
**Johanna:** *(seltsam:)* ...heim, wollte ich sagen. *(Lässt es fallen, zieht sich dann an.)*  
**Baal:** *(pfeift:)* Ein wildes Geschöpf bist du. Mir tut alles weh. Herrliche Beine hast du! Gib mir einen Kuss.  
**Johanna:** *(ist angezogen, steht am Tisch, versunken. Mit dünner Stimme, atemlos:)* Hast du mich lieb? *(Baal pfeift und wendet den Kopf.)* Bei deiner Mutter: sag es mir! Dass du mich lieb hast!
- (Pause.)*
- Baal:** Weißt du was: Ich hab es satt!  
**Johanna:** *(räumt gedankenlos den Tisch ab:)* Und du hattest mich nie... gern?  
**Baal:** Ach was, Dummheiten. Gib mir einen Kuss und mach, dass du heimkommst!<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> Vgl. Téchiné im IW mit Jousse/Strauss (1994, 13): „[Lacan] dit [...] à propos de l'acte sexuel : c'est bon mais c'est court et ça n'établit rien.“ / „[Lacan] sagt über den Sexualakt [...]: er tut gut, aber er ist kurz, und er etabliert nichts.“ Im Kontext zit. auf S. 176f.

<sup>372</sup> BFA I, 37f. [= Brecht 1989 [E: 1919], 37f.; Szene: „Baals Kammer“].

Als einzige Möglichkeit, die „gewisse[...] Leere“ (s.u.) auszufüllen, die dem Sexualakt folgt, kommt für Baal dessen Wiederholung bzw. Fortsetzung in Frage. Alain Badiou beschreibt dieses Verhaltensmuster anlässlich seiner Interpretation von Lacans Diktum von der Nicht-Existenz sexueller Beziehungen wie folgt:

C'est bien vrai [...] que la sexualité, si magnifique qu'elle soit, et elle peut l'être, se termine dans une sorte de vide. C'est bien la raison pour laquelle elle est sous la loi de la répétition : il faut encore et encore recommencer. Tous les jours, quand on est jeune ! Alors l'amour serait l'idée que quelque chose demeure dans ce vide, que les amants sont liés par autre chose que ce rapport qui n'existe pas. Très jeune, j'avais été très frappé, presque dégoûté, par un passage de Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième Sexe*, où elle décrit, après l'acte sexuel, le sentiment qui gagne l'homme que le corps de la femme est fade et mou, et le sentiment symétrique de la femme que le corps de l'homme, hormis le sexe dressé, est généralement disgracieux, voire un peu ridicule. Au théâtre, la farce ou le vaudeville nous font rire par un constant usage de ces pensées tristes. Le désir de l'homme est celui du Phallus comique, gros ventre et impuissance, et la vieille femme édentée dont les seins pendent est l'avenir réel de toute beauté. La tendresse amoureuse, quand on s'endort dans les bras l'un de l'autre, serait comme un manteau de Noé jeté sur ces déplaisantes considérations.<sup>373</sup>

Im Gegensatz zu Baal, der ohne moralische Skrupel dazu bereit ist, sich dem „Gesetz der Wiederholung“ auszuliefern, das Badiou hier erwähnt, kämpft Johanna um den Erhalt ihrer Entscheidungsfreiheit, ihrer Autonomie als *mündiges* Subjekt im Sinne der Kantischen Aufklärungsphilosophie: sie verteidigt den Anspruch, ihre Handlungsziele *selbst* zu setzen – gegen die Kausalität der Erscheinungswelt, im Speziellen: gegen die Forderungen des sexuellen Begehrens. Brecht entlarvt im *Baal* diese Auffassung als gegen die *Natur* des Menschen gerichtet, und damit gegen ein ‚Selbst‘, das Johanna zu schützen versucht.

Baal versteht unter dem ‚Selbst‘ des Menschen genau das Gegenteil wie Johanna. Der Versuch letzterer, die physische Liebe nachträglich durch die geistige zu legitimieren, zeugt von der im Verlauf der Kulturgeschichte mit einer Vielzahl von philosophischen und theologischen Argumenten untermauerten Abwertung des Physischen gegenüber dem Metaphysischen. Diese

---

<sup>373</sup> Badiou/Truong 2009, 28f., Hv.i.O. Dt. 2011, 25f.: „[...] es stimmt letztlich, dass die Sexualität, so wunderbar sie auch sein mag, in einer Art Leere enden kann. Deswegen unterliegt sie dem Gesetz der Wiederholung: Man muss immer wieder neu beginnen. Jeden Tag, wenn man jung ist! Die Liebe wäre dann die Vorstellung, dass etwas in dieser Leere bleibt, dass die Liebenden durch etwas anderes als durch diese Beziehung, die es nicht gibt, verbunden sind. In sehr jungen Jahren hat mich eine Stelle in Simone de Beauvoirs *Das zweite Geschlecht* verblüfft, fast angewidert. Sie beschreibt dort das Gefühl, das den Mann nach dem Sexualakt beschleicht, dass der Körper der Frau schal und weich ist, und das symmetrische Gefühl der Frau, dass der Körper des Mannes abgesehen vom aufgerichteten Geschlecht im Allgemeinen unschön und sogar ein wenig lächerlich ist. Im Theater bringen uns der Schwank oder die Posse durch die Verwendung dieser traurigen Geschichte zum Lachen. Das Begehren des Mannes ist das des komischen Phallus, mit großem Bauch und Impotenz, und die alte zahnlose Frau mit hängenden Brüsten ist die tatsächliche Zukunft jeder Schönheit. Die Liebeszärtlichkeit beim Einschlafen in den Armen des/der Geliebten wirft einen Mantel über diese Gedanken“ (Hv.i.O.).

Abwertung kulminiert in der Kantischen Auffassung, dass die höchste Kulturleistung des Menschen darin bestehe, sich in moralischer Hinsicht von der Naturkausalität zu befreien (was innerhalb der Kantischen Konzeption deshalb möglich ist, da das Kausalprinzip als ein Verstandesprinzip postuliert wird, das von Seiten des Verstandes in die Konstruktion der Erscheinungswelt eingebracht wird, nicht jedoch in die der intelligiblen Welt, in welcher – ihrerseits nicht kausal bedingte – moralische Motivationen entstehen).<sup>374</sup>

Johanna glaubt, der postkoitalen „Leere“ dadurch entrinnen zu können, dass sie die sexuelle Liebe im Nachhinein nur als zufälliges Nebenprodukt einer geistigen, über die Empfindung sinnlicher Lust erhabenen Art der Liebe darstellt. Letztere ist, da ihre Motivationen nicht von der Sinnesrealität abhängen (sondern in sich selbst begründet sind), nicht bzw. in geringerem Maße der physikalischen Zeitvorstellung unterworfen und verfügt daher im Unterschied zur physischen Liebe über die Qualität einer größeren zeitlichen Dauer.

Baal verweigert sich einer nachträglichen Sublimierung des Sexuellen – er stellt sich dessen Kontingenz und Irreversibilität. Philosophisch gesehen, vertritt er eine Position, die derjenigen Johannas genau entgegengesetzt ist: oberstes Handlungsziel ist die Steigerung der physischen Lust. Gemäß dieser – der Kantischen Ethik diametral zuwiderlaufenden, jedoch von Baal auf nicht weniger systematische Weise realisierten<sup>375</sup> – Prioritätensetzung besteht die *Würde* des Menschen nicht wie in der Kantischen Konzeption darin, sich von erscheinungsweltlich bedingten Motivationen zu befreien, sondern kommt im Gegenteil dann zum Ausdruck, wenn dem Körper gegenüber kulturbedingten Verboten zu seinem Recht verholfen wird.

---

<sup>374</sup> Die Kantische Moralphilosophie wird hier insofern als Höhepunkt der genannten Abwertung des Physischen zugunsten des Metaphysischen betrachtet, als dass sie im Unterschied zu den meisten tradierten religiösen und moralphilosophischen Regelsystemen *individualisierbar* ist: jede/r verfügt aufgrund des hohen Formalisierungsgrades des Kantischen Moralgesetzes über die Fähigkeit, sein Handeln in moralischer Hinsicht zu beurteilen; er/sie muss sich nur fragen, ob eine bestimmte Handlung *nicht* erscheinungsweltlich motiviert war, d.h. ob sie ihre Ursache nicht der Vermeidung von persönlichem Schmerz oder der Produktion bzw. Steigerung der persönlichen Lust hatte (der kategorische Imperativ dient genau diesem Beurteilungsverfahren: eine Handlung, die zugleich zum allgemeinen Gesetz werden kann, ist notwendigerweise von den genannten persönlichen Interessen unabhängig). Die genannte Individualisierbarkeit erleichtert die *Internalisierung*: gegen eine Sammlung historisch tradierter moralischer Regeln, deren Beachtung von außen anempfohlen wird, lässt sich leichter revoltieren als gegen ein moralisches Bewusstsein, das einen Teil der eigenen inneren Realität darstellt. Insofern übt die Kantische Ethik bei denjenigen, die von ihr geprägt sind oder sich von ihr vereinnahmen lassen, einen wesentlich größeren Machtanspruch in Bezug auf das persönliche Denken und Handeln aus, als dies bei vergleichsweise stärker von extrinsischen Faktoren abhängigen Moralsystemen der Fall ist.

<sup>375</sup> Die Rationalisierbarkeit, die durch mit diese Prinzipientreue ermöglicht wird, definiert einen formalen Berührungspunkt der inhaltlich in entgegengesetzte Richtungen weisenden moralphilosophischen Überlegungen Kants und Sades, vgl. S. 302ff.

Aus Baals Perspektive betrachtet, sind sowohl Johanna als auch Johannes Opfer der gesellschaftlichen Doppelmoral, welche die *Realität* der Sexualtriebe zu verdrängen versucht: Johanna, die ihren ängstlichen Freund betrügen muss, um ihr sexuelles Begehren befriedigen zu können, begeht Selbstmord, während Johannes, der sich nicht traut, seine homosexuellen Neigungen auszuleben, zum Alkoholiker wird und sich langsam zu Tode säuft.

Téchiné spielt in *LES ROSEAUX SAUVAGES* mit intertextuellen Analogien in Bezug auf Brechts *Baal*: er behandelt eine hinsichtlich bestimmter Aspekte ähnliche Figurenkonstellation in einem unterschiedlichen historisch-sozialen Kontext. Wie Johanna und Johannes im *Baal*, so sind Maïté und François durch eine (im alltagssprachlichen Sinn) ‚platonische‘ Liebe verbunden. Beide verfügen (abgesehen von Selbstbefriedigung<sup>376</sup>) zu Beginn des Films über keine sexuellen Erfahrungen – wie Johanna und Johannes. François möchte, dass Maïté Henri kennenlernt – Johannes präsentiert Baal Johanna. Sowohl Baal und Johannes als auch Henri und François besitzen eine homosexuelle bzw. bisexuelle Ader: Henri bietet François an, mit ihm Sex zu haben, was letzterer jedoch ablehnt.<sup>377</sup> Johannes gesteht, dass er „beglückt [begreife], dass [Baal] Männerherzen zufliegen“<sup>378</sup>, und sowohl seine extensive Schilderung der physischen Schönheit Johannas in Baals Dachkammer<sup>379</sup> als auch seine gegen Ende des Dramas geäußerte Bitte, Baal möge ihn wie Ekart auf seine Wanderungen mitnehmen,<sup>380</sup> verweisen auf einen homoerotischen Subtext.

Maïté lehnt eine Begegnung mit Henri zunächst ab, vorwiegend aus politischen Gründen.<sup>381</sup> Ähnlich geht es Johanna mit Baal. Sie empfindet Baals Verhalten bei ihrer ersten Begegnung in der Branntweinschenke als unmoralisch, da Baal dort Emmi (die Frau seines Chefs, mit der er in einer der vorausgehenden Nächte Sex hatte) dazu zwingt, einen der ebenfalls anwesenden Fuhrleute zu küssen. Sowohl Maïté als auch Johanna sind zunächst eifersüchtig auf die Freunde ihres Freundes (Maïté auf François und Henri, Johanna auf Baal). In Brechts Drama wird dies explizit ausgesprochen:

**Johannes:** *(mit Johanna tritt ein:)* Das ist Johanna.

---

<sup>376</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 141.

<sup>377</sup> Vgl. LRS (00:50:12-45).

<sup>378</sup> BFA I, 30 [= Brecht 1989 [1919], 30; Szene: „Branntweinschenke“].

<sup>379</sup> Vgl. ebd., 27 [Szene: „Baals Dachkammer“].

<sup>380</sup> Vgl. ebd., 77 [Szene: „Branntweinschenke“]: „**Baal:** *(singt:)* Im Tanz durch Höllen und gepeitscht durch Paradiese / Trunken von Güssen unerhörten Lichts / Träumt er gelegentlich von einer kleinen Wiese / Mit blauem Himmel drüber und sonst nichts. **Johannes:** Jetzt bleibe ich immer bei dir. Du kannst mich gut mitnehmen. Ich esse sehr wenig.“

<sup>381</sup> Vgl. LRS (00:48:32-00:49:56).

**Baal:** *(zu den Fuhrleuten, die aufstehen:)* Ich komme dann zu euch hinter und singe. Guten Tag, Johanna.  
**Johanna:** Johannes hat mir Gedichte von Ihnen vorgelesen.  
**Baal:** Wie alt sind Sie eigentlich?  
**Johannes:** Siebzehn war sie im Juni.  
**Johanna:** Ich bin eifersüchtig auf Sie. Er redet nur von Ihnen.  
**Baal:** Sie sind sehr verliebt in Ihren Johannes, wie? *(Lacht breit.)*<sup>382</sup>

In der anschließenden Szene lässt Johannes Johanna mit Baal in dessen Dachkammer allein, mit dem Argument, einen Regenschirm holen zu wollen. In *LES ROSEAUX SAUVAGES* korrespondiert dies der Tatsache, dass François Maité am Ufer der Garonne in unmittelbarer Nähe Henris allein zurücklässt, um mit Serge baden zu gehen. In beiden Fällen ist das Verschwinden des Freundes die *conditio sine qua non* für die jeweils nachfolgende Verführungsszene. Sowohl Maité als auch Johanna bringen im Vorfeld ihre Bedenken zum Ausdruck: Maité sähe es lieber, wenn François bei ihr bleiben würde,<sup>383</sup> und Johanna richtet in der Kneipe an Johannes die Frage, ob es nicht besser sei zu gehen (s.u.). Doch die beiden männlichen Figuren schlagen die Warnungen ihrer weiblichen Partner/innen in den Wind. François erklärt, sich ganz der erotisierten Atmosphäre an der Garonne überlassen zu wollen („Je suis avec des gens que j'aime, je suis heureux, là“<sup>384</sup>), und Johannes steht unter dem Bann der Vitalität der von Baal dominierten Szenerie:

**Johannes:** *(etwas verlegen:)* Es ist jedenfalls sehr interessant hier, gnädige Frau. Das einfache Volk. Die Gebräuche. Es ist Kraft in ihnen, gnädige Frau.<sup>385</sup>  
**Johanna:** Sollen wir nicht gehen, Johannes?  
**Baal:** Nichts da! Dageblieben! Nur nicht genießen! *(Sieht unter den Tisch.)* Wer tritt mich denn da? Bist du's Luise?... Ach so, du, Emmi! Na, es macht nichts! Trink nur!  
**Emmi:** *(halb aufgestanden:)* Ich weiß nicht, was du hast... Es war vielleicht doch nicht recht, dass ich hierher kam...  
**Baal:** Merkst du das erst jetzt? Jetzt kannst du ruhig bleiben!  
**Johanna:** Das sollten Sie nicht sagen, Herr Baal.  
**Baal:** Sie haben ein gutes Herz, Johanna. Sie betrügen aber auch ihren Mann einmal nicht, hm?<sup>386</sup>

Die rhetorische Frage, mit der Baal Johanna hier konfrontiert, erweist sich als *self fulfilling prophecy*: durch die sprachliche Ankündigung des Betrugs wird eine finale Struktur etabliert, in die sich die folgenden Ereignisse einfügen, als seien die Handlungen der Figuren durch eine

<sup>382</sup> BFA, 29f. [= Brecht 1989 [1919], 29f.; Szene: „Branntweinschenke“].

<sup>383</sup> Vgl. LRS (01:34:30-01:35:26), hier zit. auf S. 122.

<sup>384</sup> DF: „Ich bin mit Leuten zusammen, die ich mag. Ich bin glücklich.“ Im Kontext zit. auf S. 122.

<sup>385</sup> Johannes spricht zu Emmi, der Frau des Büroleiters, die eine Affäre mit Baal hat.

<sup>386</sup> BFA I, 30 [= Brecht 1989 [1919], 30; Szene: „Branntweinschenke“].

Kraft gesteuert, welche die moralischen Einwände Johannas einfach beiseite schiebt. Diese Finalität der narrativen Entwicklung findet sich auch im Hinblick auf die Verführungsszene an der Garonne in *LES ROSEAUX SAUVAGES*. Der dort stattfindende Sexualakt wird zu einem früheren Zeitpunkt durch die zärtliche Berührung der Hand Maïtés durch Henri in der nächtlichen Szene in den Wohnräumen über dem Parteibüro angekündigt: eine minimalistische Geste, die das Verhalten Maïtés in den folgenden Szenen determiniert.

Bereits in der Szene, die unmittelbar auf diejenige folgt, in der Baal die oben zitierte verbalsprachliche Fixierung des durch „die Sexualtriebe“<sup>387</sup> determinierten Handlungsziels vornimmt, suchen Johanna und Johannes Baal in seiner Dachkammer auf. Was während dieses Besuchs geschieht, ist nur im Nachhinein erschließbar, der Besuch selbst fällt einer Ellipse zum Opfer. Dem Gespräch im Morgengrauen, das auf der Ebene des narrativen Diskurses anschließt, lässt sich entnehmen, dass Johannes sich am Vorabend mit der Begründung entfernte, einen Regenschirm holen zu wollen, und dass er, wenn überhaupt, erst dann wieder auftauchte, als Baal und Johanna bereits Sex hatten. Der Text lässt offen, ob sich die Verführung bzw. der Betrug Johannas eher als passives, oder als aktives Verhalten Johannas verstehen lässt: die Nicht-Repräsentation der entsprechenden Ereignisse verhindert eine Rekonstruktion der damit verbundenen Kausalitätsstrukturen. Auch Johannes kommt als ‚Mittäter‘ in Betracht. Die Geschichte mit dem Regenschirm klingt unglaubwürdig. Brecht lässt Baal die Hypothese in den Raum stellen, dass es sich nur um einen Vorwand Johannes' gehandelt haben könnte, um den ‚Verrat‘ Johannas bewusst zu provozieren.<sup>388</sup>

Diese Hypothese lässt sich durch einen interszenischen Vergleich stützen: Johannes könnte die Absicht verfolgt haben, sich durch das entsprechende Verhalten in gesellschaftlicher Hinsicht in eine scheinbar überlegene moralische Position zu bringen. Ginge seine Strategie auf, dann würde nach außen hin der Eindruck erweckt, dass es Johanna gewesen ist, die zuerst mit der ‚platonischen‘ Liebe gebrochen hätte. Die hohe gesellschaftliche Relevanz des äußeren Scheins – der Fassade der „Kulturanforderung“<sup>389</sup>, durch welche das Wirken der Sexual- und Aggressionstribe mühsam verdeckt wird – kommt in der ersten Szene des Dramas zum Ausdruck, in der Baal auf einer Fest-Veranstaltung seines Arbeitgebers auf provokative Weise die sozialen Konventionen verletzt, um letztere als Durchsetzungsinstrument der bürgerlichen

---

<sup>387</sup> Freud 2007b [1908], 117.

<sup>388</sup> Vgl. BFA I, 37 [= Brecht 1989 [1919], 37; Szene: „Baal's Kammer“]: „**Baal:** Er [= Johannes; Anm. M] ist an allem schuld. Schleppt dich rauf, schmeißt dich auf mein Bett, rennt weg. Und bringt eine Ewigkeit den Schirm nicht.“

<sup>389</sup> Freud, ebd., 120.

Doppelmoral zu entlarven.<sup>390</sup> Johannes begegnet Baal zum ersten Mal auf dieser Veranstaltung. Er bewundert dessen Mut, ist jedoch selbst noch weit davon entfernt, in seinem eigenen Verhalten daraus Konsequenzen zu ziehen. Erst am Ende des Dramas, nachdem er durch den Selbstmord Johannas (der eine extreme Konsequenz der mit der genannten Doppelmoral verbundenen Zwänge darstellt) zum Alkoholiker geworden ist, ist er dazu bereit, öffentlich zu bekennen, dass Baals Lebenshaltung derjenigen entspricht, die er selbst gern einnehmen würde bzw. die er hätte von Beginn an hätte einnehmen müssen, wenn er sich nicht dem Druck der Gesellschaft unterworfen und damit den Tod Johannas zu einem gewissen Teil mit verschuldet hätte. Dass Johannes die gesellschaftlichen Maßstäbe internalisiert hatte, wird in der Szene deutlich, in der er Baal zum ersten Mal von Johanna erzählt. Er behauptet dort, dass er sich vor der physischen Liebe fürchte, da diese etwas „[S]chmutzig[es]“ (s.u.) sei:

- Jüngling:** [...] Ich liege Nächte lang wach, denn ich meine manchmal, sie will ‚es‘. Wir könnten uns noch mehr sein. Manchmal sehe ich sie nachts auf einen Katzensprung. Da zittert sie in meinen Armen, aber ich kann ‚es‘ nicht tun, sie ist siebzehn.
- Baal:** Sie kann das Alter schon haben, aber tue ‚es‘ nicht. Es ist so schöner. Du kannst ihre Hand berühren oder sie um die Hüfte fassen.
- Jüngling:** Das wage ich nicht.
- Baal:** Dann tue es nicht, setze dich mit ihr ins Gras und streichle ihr den Arm. Mit neunzehn soll die Liebe noch geistig sein. Fühlst du ihre Kniee manchmal, die sicher sehr dünn sind und graziös und dazu neigen, zu taumeln und einzuknicken? Das ist alles genug, und der dünne Stoff vermehrt den Genuss. Stelle dir vor, dass sie weiße Wäsche trägt über den braunen Gliedern, ein schneeweißes Hemd, das ihr Kostbarstes sorgsam und keusch einhüllt. Du musst dich selbst zu einer Hülle für sie machen, dass nichts Schmutziges sie befleckt, denn wenn du sie genommen hast, bleibt nichts von ihr als ein Haufen Fleisch, der immer begehrt.
- Jüngling:** Du sagst nur, was ich immer fühle. Ich meinte, es sei Feigheit; ich sehe, du hältst die Vereinigung auch für schmutzig.
- Baal:** Schäme dich, wie kannst du das meinen, nur Schmutzfinken tun das. Wer schmutzige Hände hat, dem ist alles Schmutz. Es gibt keinen schöneren Genuss als den Körper eines jungen Weibes. [...]
- Jüngling:** Aber das Gesetz verbietet es, und die Eltern.
- Baal:** Wenn du ihnen gehorchen kannst, gehorche. Denn die Qual ist furchtbar, die daraus erwächst, aber die Liebe muss alle Schranken durchreißen und auf sich tragen. Wie der Strom das Wehr durchdonnert, sprengt, und auf massigen Schultern mit sich trägt. [...]<sup>391</sup>

Wie *Téchiné* in *LES ROSEAUX SAUVAGES* greift Brecht hier ebenfalls auf die Flussmetapher zurück. In beiden Fällen werden sexuelle Kontexte evoziert. Dies geschieht unter zwei Perspektiven. Zum einen spiegelt die verwendete Bildlichkeit („der Strom“, der „das Wehr durchdonnert“) das hohe Energieniveau, das mit sexuellen Vorgängen verbunden ist: die Natur erweist sich als

<sup>390</sup> Vgl. BFA I, 22-26 [= Brecht 1989 [1919], 22-26; Szene: „Soirée“].

<sup>391</sup> BFA I, 27f. [= Brecht 1989 [1919], 27f.; Szene: „BaaIs Dachkammer“].

stärker als die Ingenieurskunst, wenn letztere die Gesetze ersterer nicht beachtet. Im eigentlichen Sinn: kulturelle Verbote, seien es die der Eltern oder diejenige religiöser oder staatlicher Institutionen, erweisen sich als schwach gegenüber den durch die genannte Energie ‚entfesselten‘ Kräften. Zum anderen wird auf die zeitliche Irreversibilität sexueller Prozesse aufmerksam gemacht: der Fluss bewegt sich nach den Gesetzen der Gravitation und der Entropie.<sup>392</sup> Auf nicht-metaphorischer Ebene formuliert: ein vergangener Sexualakt lässt sich nicht rekonstituieren, er ist niemals auf dieselbe Weise reproduzierbar – was die Tatsache einschließt, dass Johanna, Maïté und François nur einmal ‚entjungfert‘ werden können.

Der im *Baal* etablierte Vergleich der Naturgesetz-ähnlichen Automatismen, die sich in der Ausübung der sexuellen Liebe beobachten lassen, mit einem „Strom“, den kulturelle Eindämmungsversuche nicht zu bändigen vermögen, findet sich auch in anderen Texten Brechts. Reinhold Grimm zufolge steht die Verwendung von Flussmetaphern durch Brecht im Zusammenhang mit dessen Lektüre von Freuds kulturkritischem Essay *Das Unbehagen in der Kultur* (1930).<sup>393</sup> Die erste Fassung des *Baal* war jedoch bereits 1919 fertiggestellt. Daraus lässt sich schließen, dass sich Brecht auch unabhängig von Freud mit einem vergleichbaren Themenkomplex auseinandergesetzt hat. Téchiné wiederum gibt in verschiedenen Interviews zu verstehen, dass sowohl die Texte Brechts als auch psychoanalytische Erkenntnisse einen spürbaren Einfluss auf die dramaturgische Konzeption seiner Filme besitzen.<sup>394</sup>

Die Szenen an der Garonne spiegeln auch in ihrer räumlichen und zeitlichen Positionierung die Vergänglichkeit der sinnlichen Liebe. Flussaufwärts findet die Liebesszene zwischen Maïté und Henri statt, flussabwärts das Krisengespräch zwischen Serge und François. Auch in der zeitlichen Chronologie (des narrativen Diskurses wie der Diegese) geht die Liebesszene dem genannten Dialog voraus. In der erstgenannten Situation wird zunächst eine hohe dramatische Spannung aufgebaut: Henri beobachtet Maïté, wie sie sich auf das Bad vorbereitet; die Szene funktioniert nach Hitchcocks berühmter *Suspense*-Regel: wir wissen, dass eine Figur beobachtet wird, die davon selbst nichts weiß.<sup>395</sup> Dann kommt es (in visueller wie dramaturgischer Hinsicht) zu einem Wendepunkt: Maïté bemerkt Henri, dreht sich um und zögert einen Moment.<sup>396</sup> Ab diesem Zeitpunkt verläuft die Szene quasi automatisiert, so als

---

<sup>392</sup> Vgl. S. 173f.

<sup>393</sup> Vgl. Grimm 1975, 46f.

<sup>394</sup> Vgl. Téchiné in: Philippon 1988, 120, hier 25; sowie in: Jousse/Strauss 1994, 13, hier 176f. Zur Verwendung des genannten Freud-Textes in *Maries* (Catherine Deneuve) Universitätsvorlesung in *LES VOLEURS* vgl. S. 338ff.

<sup>395</sup> Vgl. Abb. 44, S. 138.

<sup>396</sup> Vgl. Abb. 45, S. 139 u. Abb. 50, S. 147.



wären die beiden Figuren ein Teil der sie umgebenden Natur, als griffen deren Gesetze auf ihre Körper über. Die Wirkung der Sexualtriebe lässt die räumliche Distanz zwischen letzteren auf ein Minimum ‚zusammenschmelzen‘.

Die genannte Szene lässt sich mit der Laudatio auf die physische Liebe in Beziehung setzen, die Baal Johannes vorträgt. Baal beschreibt dort mit Hilfe einer Vielzahl von Naturmetaphern sowohl den Wechsel von Herstellung und Auflösung der erotischen Spannung als auch die egalitäre Wirkung des Sexualaktes:

**Baal:** [...] Es gibt keinen schöneren Genuss als den Körper eines jungen Weibes. [...] Er ist wild und geschmeidig wie der Leib eines Tigers und doch sanft und schmeichelnd, voller Wonne und ganz herrisch. Wenn du die jungfräulichen Hüften umspannst, zuckt warmes Leben in deinen Händen und in der Angst und Seligkeit der Kreatur wirst du zum Gott. Im Tanz durch Höllen, hopp! und gepeitscht durch Paradiese, hopp! Ihr zittert, aber das ist Kraft, und du weißt nicht, bist du's oder ist es sie. Wie zwei Bäume die Wurzeln durcheinanderschieben, so verstricken sich eure Glieder, ihr versteckt euch eins im andern. Du weißt nicht, wessen Herz schlägt, wenn du's fühlst, und was wie Kampf um Leben und Tod ist, ist die innigste Umarmung. [...] [D]ie Liebe ist wundervoll und für alle Geschlechter gleich herrlich. Sie ist, wie wenn man in eine Orange beißt, dass der Saft einem in die Zähne schießt.

**Jüngling:** Deine Zähne sind wie die eines Tieres: graugelb, massiv, unheimlich.

**Baal:** Und die Liebe ist, wie wenn man seinen nackten Arm in kühlem Teichwasser schwimmen lässt, mit Tang zwischen den Fingern, wie die süße Qual[,] vor der der trunkene Baum knarrend zu singen anhebt, auf dem der wilde Wind reitet, wie ein schlürfendes Ertrinken im Wein an einem heißen Tag, und ihr Leib rinnt einem wie sehr kühler Wein in alle Lücken und Falten, und die Kraft kracht in den Gelenken, und die Wucht des Anpralls, der nachgegeben wird, ist wie Fliegen gegen Sturm und es nimmt einem den Atem und es presst einen zusammen, dass die Kraft inwendig noch steigt und übermächtig wird und explodiert und ihr Leib wälzt sich wie kühler Kies über dich.<sup>397</sup>

Wie in dieser Beschreibung des Sexualaktes durch Baal treten auch in der Liebesszene in *LES ROSEAUX SAUVAGES* dialektische Kategorien wie ‚Subjekt‘ vs. ‚Objekt‘ („du“ vs. „sie“, s.o.), ‚männlich‘ vs. ‚weiblich‘ oder ‚aktiv‘ vs. ‚passiv‘ sowie ideologische Differenzen (z.B. ein unterschiedlicher Blick auf den Algerienkrieg) stark in den Hintergrund. Der unmittelbare Hautkontakt (vgl. den Kuss und Henris Berührung der Beine Maïtés) relativiert bis zu einem gewissen Grad die Wahrnehmung der Körpergrenzen; dasselbe gilt für den zeitlich nachfolgenden Austausch der Körperflüssigkeiten, der einer Transgression dieser Grenzen gleichkommt. Letztere wird nicht direkt gezeigt, doch die entsprechende Vorstellung überlagert imaginativ die direkt anschließende Sequenz: Serge und François schwimmen um die Wette; die eng an den beiden Figuren geführte Halbtotale, in der das dunkle Wasser weiß aufgewirbelt

---

<sup>397</sup> BFA I, 28f. [= Brecht 1989 [1919], 28f.]; Szene: „BaaIs Dachkammer“.

wird, sowie die als Rückfahrt realisierte Totale auf das Flussbett lassen sich via Sekundäranalogie als ‚Kampf der Spermien‘ interpretieren. Zudem wird dadurch, dass die visuelle Repräsentation der Körper Henris und Maïtés derjenigen der am Flussufer dominierenden Natur angeglichen wird, die Differenz zwischen Figur und Umgebung reduziert: Henris Gesicht ähnelt dem Profil eines Raubvogels,<sup>398</sup> und die Blätter der Bäume gehen, unterstützt durch eine unübersichtliche Lichtsituation, mit den Körpergrenzen der Figuren eine arabeske Synthese ein.<sup>399</sup>

Die oben zitierten Textstellen aus Brechts *Baal* weisen eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit romantischen Vereinigungsphantasien auf, beispielsweise solchen, die in Schlegels *Lucinde* zum Ausdruck gebracht werden.<sup>400</sup> Allerdings besteht ein entscheidender Unterschied: Schlegel verschränkt die physische Liebe mit metaphysischen Elementen, die auch als solche einen Eigenwert behalten, während Brecht zwar die Deskription des Sexualaktes mit einem biblischen Sprachduktus ‚einfärbt‘ (vgl. das untenstehende Zitat: „Sieh...“), doch dieser bildet nur ein formales ‚Gewand‘, innerhalb dessen der alleinige Realitätsstatus der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit zelebriert wird.

Besonders deutlich macht sich diese Differenz in den unterschiedlichen Zeitkonzeptionen bemerkbar, die in der *Lucinde* bzw. im *Baal* vertreten werden: in der *Lucinde* wird die Zeitunabhängigkeit der geistigen Liebe und die Vergänglichkeit der Momente von großer sinnlicher Intensität zu einer paradoxen Zeitkonzeption verdichtet. Im *Baal* dagegen bleiben die geistige, zeitinvariante sowie die physische, zeitabhängige Perspektive radikal voneinander getrennt. Erstere wird durch den Priester repräsentiert,<sup>401</sup> und, auf widersprüchliche Weise, auch von Johanna und Johannes (beide sehnen sich danach, ihre sexuellen Bedürfnisse auszuleben, trauen sich aber nicht, dies sich selbst und anderen gegenüber einzugestehen). Die dazu in Opposition stehende, materialistische Sicht wird von Baal und Ekart propagiert. Baal ist im Gegensatz zu den Hauptfiguren in Schlegels Roman dazu bereit, die Kontingenz aller Ereignisse innerhalb der sinnlichen Wahrnehmungsrealität hinzunehmen, er lehnt jede Art metaphysischen Trostes ab. Das oben geschilderte Loblied auf die sexuelle Liebe ist mit brutalen Hinweisen auf deren Vergänglichkeit durchsetzt. Diese Art der Liebe müsse genossen werden, solange die erotische Spannung zwischen den Körpern wahrnehmbar sei, daher dürfe das Ausleben des sexuellen Begehrens nicht verhindert werden. Die physische Schönheit der

---

<sup>398</sup> Vgl. Abb. 44, S. 138.

<sup>399</sup> Vgl. Abb. 51, S. 147.

<sup>400</sup> Vgl. Anm. 208, S. 108.

<sup>401</sup> Vgl. BFA I, 54-56 [= Brecht 1989 [1919], 54-56]; Szene: „Gefängniszelle“; auszugsw. zit. auf S. 289.

Objekte, auf die dieses Begehren gerichtet ist, stelle in zeitlicher Hinsicht ein kostbares Gut dar. Um Johannes diesen Sachverhalt möglichst plastisch vor Augen zu führen, wirft Baal einen kontrastierenden Blick auf das ‚Danach‘, dieser erfolgt in Form eines Zeitraffers, der an filmische Montagetechniken erinnert:

**Baal:** [...] Sieh, ihr junger schmaler Leib windet sich einmal in Schmerz und die köstlichen Hüften zucken vor Wehen. Es muss aus ihr heraus unter Qual, was sie mit Wollust empfing und ihr Leib zerfällt und sie wird matt auf den Tod. Darum ist es kein Spiel und es darf auch niemand verbieten, denn es ist eine Sache eines jeden Menschen selbst, und er kann sterben daran.<sup>402</sup>

Dieser in wenigen Sätzen komprimierte zeitliche Ausblick spannt einen Bogen vom Sexualakt über die schmerzhaftige Geburt eines Kindes und den körperlichen Verfall bis zum physischen Tod der Geliebten. Die Dauer der Liebe wird von Baal in rein körperlichen Kategorien gemessen, sie bleibt auf den Beginn der genannten Chronologie beschränkt – ähnlich wie in der *Erinnerung an die Marie A.* (auch dort hat sich die Liebe zu einem Zeitpunkt, in der „jene Frau [...] vielleicht das siebte Kind [hat]“<sup>403</sup>, längst verflüchtigt). Wird im Anschluss an den Sexualakt der physische Kontakt unterbrochen, gehen die Körper wieder in eine räumliche Distanz. Diese auf verbalsprachliche Weise überbrücken zu wollen, wird – wie in der Szene, in der Baal das von Johanna a posteriori eingeforderte Liebesgeständnis ablehnt – als artifizielle, dem Auseinanderstreben der Körper nicht angemessene Verlängerung eines Zustandes zurückgewiesen, der auf der Ebene der sinnlichen Wahrnehmungsrealität bereits der Vergangenheit angehört. Die physische Liebe dauert laut Baal nur so lange, wie die Körper der Beteiligten sie ausüben:

**Baal:** Die Liebe ist [...] wie eine Kokosnuss, die gut ist, solange sie frisch ist, und die man ausspeien muss, wenn der Saft ausgequetscht ist und das Fleisch überbleibt, welches bitter schmeckt.<sup>404</sup>

Hinsichtlich ihrer Einschätzung der Vergänglichkeit der sexuellen Liebe stimmen Brechts Baal, Lacan („[...] *il n'y a pas de rapport sexuel*“<sup>405</sup>), Badiou<sup>406</sup> und die Figur des Serge in *Téchinés LES ROSEAUX SAUVAGES* überein. Im letztgenannten Fall wird dies insbesondere in dem Gespräch

---

<sup>402</sup> BFA I, 28f. [= Brecht 1989 [1919], 28f.; Szene: „Baals Dachkammer“].

<sup>403</sup> BFA XI, 93 [= Brecht 1988a [E: 1920, ED: 1924]]; „Erinnerung an die Marie A.“].

<sup>404</sup> BFA I, 29 [= Brecht 1989 [1919], 29; Szene: „Baals Dachkammer“].

<sup>405</sup> Vgl. Lacan 2001b [1973], 455, Hv. i.O.

<sup>406</sup> Vgl. Badiou/Truong 2009, 28f. [dt. 2011, 25f.], hier 186.

am Flussufer deutlich, in dem Serge François klarzumachen versucht, dass die sexuelle Liebe, die sie einen Moment lang verbunden hatte, nur ein singuläres, irreversibles, nicht reproduzierbares Phänomen darstellt. Der Inhalt des Gesprächs ist, wie erwähnt, auf ästhetisch-formaler Ebene metaphorisch gespiegelt: der genannte Dialog findet, in räumlichen Kategorien gedacht: flussabwärts, und zeitlich betrachtet: *nach* der Liebesszene zwischen Maïté und Henri statt. Téchiné zeigt auf diese Weise beide Etappen, durch welche die Vergänglichkeit der physischen Liebe konstituiert wird: den beginnenden Sexualakt, und den vergeblichen Versuch, a posteriori dieselbe Nähe wiederherzustellen, durch die der Anfang geprägt war.

Zusammenfassend lässt sich in Bezug auf die intertextuellen Analogien zwischen der Figurenentwicklung in Brechts *Baal* und derjenigen in Téchinés *LES ROSEAUX SAUVAGES* Folgendes festhalten: Sowohl Johanna und Johannes als auch Maïté und François gelingt es nur mühsam, die Vorstellung zu akzeptieren, dass eine rein geistige Form der Liebe, die nach bürgerlichen Maßstäben als moralisch höherwertiger betrachtet wird als die physische, im Widerspruch zu ihrem eigenen sexuellen Begehren steht. Die jeweils geschilderten Dekonstruktionsprozesse verlaufen auf ähnliche Weise: jeweils die männlichen Figuren nehmen zunächst die sexuelle Anziehungskraft mindestens einer weiteren männlichen Figur wahr – Johannes diejenige Baals, François diejenige Serges und später diejenige Henris. Johannes macht Johanna mit Baal bekannt – François möchte, dass Maïté Serge und Henri kennenlernt. Johannes und Johanna vertreten wie François und Maïté anfangs im Hinblick auf die Liebe eine Zeitkonzeption, die der Vorstellung der ‚ewigen‘ Liebe entspricht: einer geistig-emotionalen Bindung, die materiellen Veränderungen gegenüber immun ist. Die Interaktion mit anderen Figuren, die dieser Ideologie fremd gegenüberstehen – Baal, Serge und Henri – konfrontiert die beiden Paare, welche sich zunächst auf rein geistige Weise lieben, mit einer radikalen Gegenperspektive: Liebe ist körperlich, und sie ist vergänglich.

### 4.2.3 Die Dekonstruktion des Kantischen Subjekts

Sowohl in *LES ROSEAUX SAUVAGES* als auch in Brechts *Baal* wird der Subjektbegriff der Aufklärung insofern als defizitär kritisiert, als dass letzterer die Identität des Subjekts als eine zeitunabhängige Größe definiert. Das Subjekt verfügt der Kantischen Philosophie zufolge über einen individuellen Zugang zu einer objektiven, historischen Veränderungen gegenüber invarianten Wahrheit: der moralischen Autonomie des mündigen, sich im Prozess der Aufklärung befindlichen Menschen. Auf erkenntnistheoretischer Ebene ist es laut Kant sinnvoll, sich um die Erforschung der Naturgesetze kümmern, um sich diese in technischer Hinsicht zu nutze zu machen. Dieser Ebene ein zeitloses Fundament zu geben, ist erklärtes Ziel der *Kritik der reinen Vernunft*, hier gelangt Kant zu einem Erkenntnissystem, das rationalistische Axiome (z.B. hinsichtlich des euklidischen Raumes und der linearen Zeit) und empiristische Beobachtungspraxis in sich vereint.

In moralphilosophischer Perspektive geht es dagegen darum, sich von der Kausalität der Natur zu befreien, indem man in moralischen Fragen das Gegenteil von dem tun soll, was durch letztere nahe gelegt wird: das in der *Kritik der praktischen Vernunft* postulierte Autonomieprinzip ist ein Prinzip ex negativo.

Die von Kant geforderte Unabhängigkeit des moralischen Subjekts von der Kausalität der sinnlich wahrnehmbaren Realität – und damit auch von deren Historizität – erweist sich sowohl in den Brechtschen Dramen als auch in den Filmen *Téchinés* als ein idealistischer Wunschtraum.<sup>407</sup> In Brechts *Baal* und *Téchinés* *LES ROSEAUX SAUVAGES* wird die Kritik am

---

<sup>407</sup> Die Kant-Kritik, die von der deutschen Frühromantik vorgebracht wurde, zielt in dieselbe Richtung, sie verleiht der physischen, insbesondere: der sexuellen Realität gegenüber dem Kantischen Ansatz mehr Gewicht. Paradoxerweise versucht sie jedoch zugleich, die Vorstellung von der Autonomie des Subjekts aufrechtzuerhalten. Zugespielt formuliert: das romantische Liebesideal, wie es z.B. in Schlegels Roman *Lucinde* (vgl. KA V, 1-82) erkennbar ist, fordert auch in moralphilosophischer Hinsicht eine Synthese von empiristischen und rationalistischen Ansätzen – nicht nur, wie von Kant propagiert, in der Erkenntnistheorie. Kant zufolge führen alle Versuche, im Hinblick auf handlungsrelevante Entscheidungen („Was soll ich tun?“) eine derartige Synthese zu konstruieren, in einen logischen Widerspruch: man kann nicht im selben Moment unabhängig von der Kausalität der Erscheinungswelt (und damit selbstverantwortlich) handeln wollen, und sich zugleich in seinen Entscheidungen an eben diese Kausalität gebunden fühlen (was einer Fremdbestimmung gleichkommt). Genau dieser Widerspruch wird im romantischen Liebesideal zur Normalität erklärt: Sex bezieht seine Motivation aus der (inneren und äußeren) Sinneswahrnehmung; Liebe ist – in mehr oder minder hohem Maß – von Sinneswahrnehmungen unabhängig. Die Herausforderung der romantischen Liebeskonzeption liegt darin, beide Vorstellungen zusammenzubringen. Der genannte Widerspruch lässt sich durch die Dekonstruktion des Kantischen Kausalitätsbegriffs abmildern: wenn sich herausstellen würde, dass – auch im Makrobereich (d.h. nicht nur im Rahmen quantentheoretischer Überlegungen) – nicht alle sinnlich wahrnehmbaren Phänomene durch streng kausale Verbindungen miteinander verknüpft wären, entstünden bereits auf materieller Ebene Freiräume, innerhalb derer ein zumindest bis zu einem gewissen Grad selbstbestimmtes Handeln möglich

Subjektbegriff der Aufklärung am Beispiel der zeitlichen Abfolge zweier unterschiedlicher Liebeskonzeptionen durchgespielt, die sich gegenseitig ablösen – was nicht auf kontinuierliche Weise geschieht, sondern durch unerwartet eintretende Ereignisse, deren Auftreten durch die Hauptfiguren nicht vorhersehbar ist. Letztere werden einem revolutionären Prozess ausgesetzt: die geistige Liebe zwischen Johanna und Johannes bzw. diejenige zwischen François und Maïté wird als eine gedankliche Konstruktion dargestellt, die während eines Übergangsstadiums – einer spezifischen Phase der Individualgeschichte – über eine gewisse Konsistenz verfügt, die jedoch dann, wenn sie mit der Wahrnehmung sexuellen Begehrens konfrontiert wird, außerstande ist, diesem Phänomen mit jenem Widerstand zu begegnen, den Kant in Analogie zu den Naturgesetzen der Erscheinungswelt zu einem „moralische[n] Gesetz“ hypostasiert hatte.<sup>408</sup>

Dieser Angriff auf die tradierte Subjektphilosophie ähnelt sowohl in Brechts *Baal* als auch Téchiné's *LES ROSEAUX SAUVAGES* demjenigen, der durch Freuds Psychoanalyse vorgebracht wurde. Téchiné bestätigt in dem bereits zitierten Interview mit Jousse/Strauss<sup>409</sup> einen Einfluss psychoanalytischer Erkenntnisse auf seine Filme, zudem verfügt Gilles Taurand, einer der wichtigsten Co-Autoren seiner Drehbücher, über eine Ausbildung als klinischer Psychologe.<sup>410</sup> Brechts Verhältnis zur Psychoanalyse ist ambivalent: laut Thomas Anz „[kritisierte er] als Marxist [...] Freud und die Psychoanalyse [...] wiederholt als symptomatische Erscheinungsformen bürgerlicher Ideologie, die gesellschaftliche Probleme auf

---

wäre. Sowohl historische als auch in der Gegenwart vertretene romantische Ansätze sind entsprechend daran interessiert, für die physikalische Realität *nicht-kausale* Beschreibungsmodelle zu finden. In der Gegenwart geschieht dies häufig mit einem vagen Hinweis auf Erkenntnisse der Quantentheorie. Dazu merkt Brüntrup (2008 [1996], 56f.) kritisch an: „Auch außerhalb der Fachphilosophie verweisen Diskussionspartner, die mit dem Gedanken der kausalen Geschlossenheit der physischen Welt konfrontiert werden, oft spontan auf die quantenmechanischen Indeterminismen als einen möglichen Ausweg aus dieser Begrenzung. Eine genauere Bestimmung, was dieser Hinweis aber meint, bleibt meist aus. [...] [E]mpirische Fakten [machen] eine Vielzahl von Interpretationen möglich [...]. Es ist eine Aufgabe philosophischer Analyse, auf die ontologische Mehrdeutigkeit der empirischen Theorien hinzuweisen und eventuell Plausibilitätsgründe für bestimmte Interpretationen vorzulegen. Der Schluss auf die beste Erklärung angesichts einer multipel interpretierbaren Datenbasis [...] kann nicht mehr rein empirisch begründet werden. Jede Interpretation der Quantenmechanik enthält über den bloßen Formalismus hinaus einen Bedeutungsüberschuss, der ein spekulatives, philosophisches, vom empirischen Befund nicht hinreichend bestimmtes Element enthält. Man muss daher äußerst vorsichtig sein, wenn Ergebnisse der Quantenmechanik mit der Autorität empirisch gesicherter Fakten vorgelegt werden. Oft genug handelt es sich dabei um eine bestimmte Interpretation der sogenannten quantenmechanischen Paradoxien, die weit mehr enthält als experimentell zugängliche Sachverhalte.“

<sup>408</sup> Vgl. seine berühmte Analogiesetzung von Naturgesetzen („[d]er bestimmte Himmel über mir“) und moralphilosophischen Ansprüchen („das moralische Gesetz in mir“) am Ende der *Kritik der praktischen Vernunft*, vgl. Anm. 254, S. 129.

<sup>409</sup> Vgl. Jousse/Strauss 1994, 13, hier 176f.

<sup>410</sup> Gilles Taurand, der wie Téchiné 1943 geboren ist, wirkte an fünf Langfilmen Téchiné's als Co-Autor mit: in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981), *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), *LES VOLEURS* (1999), *ALICE ET MARTIN* (1998) und *LES ÉGARÉS* (2003).

individualpsychologische reduziere.“<sup>411</sup> Andererseits habe Brecht die Freudschen Bemühungen geschätzt, die sexuelle Motiviertheit vieler Verhaltensweisen gegen ein bürgerliches Liebes- und Eheideal ins kulturelle Bewusstsein gerückt zu haben:

Wenn Brecht, der Verehrer Alfred Döblins, der 1930 seinerseits maßgeblich dazu beitrug, dass Freud den Goethe-Preis erhielt, 1938 im Kontext der Realismus-Debatten James Joyce und dessen *Ulysses* gegen seine Kritiker verteidigte, kann man fast den Eindruck gewinnen, hier argumentiere ein Freudianer gegen Marxisten. Den inneren Monolog im *Ulysses* verglich er mit dem Monolog eines Patienten in der „Sprechstunde eines Psychoanalytikers“: „Eine Kleinbürgerin, morgens im Bett liegend, meditierte. Ihre Gedanken wurden ungeordnet, durcheinander, ineinander überfließend wiedergegeben. Das Kapitel wäre kaum geschrieben worden ohne Freud. Die Vorwürfe, die es seinem Verfasser einbrachte, waren dieselben, die Freud sich seinerzeit zutrug. Es regnete: Pornographie, krankhafte Freude am Schmutz, Überwertung von Vorgängen unterhalb des Nabels, Unmoral und so weiter. Erstaunlicherweise schlossen sich diesem Unsinn auch einige Marxisten an, die ekelerfüllt den Ausdruck Kleinbürger hinzufügten. Als technisches Mittel wurde der innere Monolog ebenfalls abgelehnt, man nannte ihn formalistisch [...] Die Einwände waren so oberflächlich konstruiert, dass man den Eindruck hatte: Wenn Joyce denselben Monolog in die Sprechstunde eines Psychoanalytikers verlegt hätte, wäre alles in Ordnung gewesen [...]“ (BFA XXII/1, 441) [...] In Brechts Verhältnis zur Psychoanalyse spiegelt sich unübersehbar etwas von den Spannungen zwischen Marxismus und Psychoanalyse generell.<sup>412</sup>

Ein Schnittpunkt der von Freud, Brecht und Téchiné verfolgten philosophischen Argumentation besteht, unabhängig davon, ob diese sich im Rahmen wissenschaftlicher oder in künstlerischer Texte äußert, in der radikalen Kritik der gleichermaßen aufklärerischen, romantischen wie kapitalistischen Idealvorstellung eines autonomen Subjekts, welches dazu in der Lage wäre, sich unabhängig von den Veränderungen der sinnlich wahrnehmbaren Realität einen konstanten Ich-Bezug zu bewahren, in den sich diese Veränderungen einschreiben.

Hauptunterschied zwischen Brecht auf der einen und Freud und Téchiné auf der anderen Seite ist die bei den Texten der beiden letzteren nachweisbare Tendenz einer größeren Sensibilität für das, was man als ‚innere Realitäten‘ bezeichnen könnte: Gedanken, Emotionen, Ängste, Erinnerungen, Unbewusstes, Noch-nicht-Wahrnehmbares. Aus vielen Texten Brechts spricht ein gewisser Behaviourismus, der nur die äußere Wahrnehmungswirklichkeit als im eigentlichen Sinne ‚real‘ postuliert – auch wenn dieser Position im Rahmen einer dialektischen Dramaturgie auf narrativer Ebene häufig durch Figuren widersprochen wird, die nur einer rein geistigen Ebene Realität im ontologischen Sinn zugestehen.<sup>413</sup> Insofern lässt sich Brecht auf der Basis der von ihm verfassten Texte keine eindeutige weltanschauliche Haltung zuordnen, sie

---

<sup>411</sup> Anz 2006 [online ohne Seitenangaben, URL vgl. Anhang].

<sup>412</sup> Ebd.

<sup>413</sup> Vgl. das Streitgespräch zwischen Baal und dem Priester: BFA I, 54-56 [= Brecht 1989 [1919], 54-56]; Szene: „Gefängniszelle“; auszugsw. zit. auf S. 289.

bleibt in den meisten Fällen ambivalent – was diese Texte zu einer ähnlichen Herausforderung für die Rezipient/innen macht wie diejenigen philosophischen Dialoge Platons.

Die *anti-aristotelische* bzw. *epische* Form des Brechtschen Theaters verschiebt die Schwerpunkte rezeptionsästhetischer Prozesse vom künstlerischen Text in Richtung der Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen: die dargestellten Inhalte müssen stärker, als dies bei einem mimetischen Repräsentationsmodus der Fall ist, durch das Publikum erschlossen werden. Der Brechtsche Erzählmodus ähnelt daher dem platonischen stärker als demjenigen, der in der aristotelischen Poetik propagiert wird – allerdings mit genau umgekehrten ideologischen Vorzeichen als diejenigen, die in den platonischen Texten erkennbar sind.<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Im Rekurs auf den in Platons *Politeia* diskutierten Begriff der *Diegesis* könnte man im Fall der Brechtschen Dramen auch von einem *diegetischen* Theater in Abgrenzung von einem *mimetischen* sprechen. Platon verwendet den *Diegesis*-Begriff zwar als Oberbegriff für sowohl mimetische als auch nicht-mimetische (epische) Repräsentationsformen, doch nur letztere werden als *Diegesis im eigentlichen Sinn* bezeichnet, vgl. Platon 2006 [ca. 370 v. Chr], 197-213 [392c-398b]. Eine häufig zu beobachtende Irritation in der filmwissenschaftlichen Forschung hinsichtlich des von Étienne Souriau bzw. dessen Tochter Anne geprägten *Diegese*-Begriffs (vgl. z.B. Fuxjäger 2007: 19f., 29) kommt dadurch zustande, dass der platonische *Diegesis*-Begriff ausschließlich als Oberbegriff verstanden wird – als solcher bedeutet *Diegesis* einfach nur ‚Erzählung‘, unabhängig davon, ob es sich um mimetische (die außerästhetische Realität visuell nachahmende, im klassischen Sinn: dramatische) oder nicht-mimetische (der klassischen Gattungstheorie zufolge: lyrische und epische) Erzählweisen handelt. Étienne und Anne Souriau – hier liegt das genannte Missverständnis – beziehen sich in ihrer Anlehnung des *Diegese*-Begriffs an Platons *Diegesis* jedoch nicht auf den Ober-, sondern auf den Unterbegriff, d.h. auf die *Diegesis im eigentlichen Sinn*: diejenige Art der Erzählung, die sich *nicht-mimetischer* Repräsentationsformen bedient. Sinn dieser Begriffsprägung war, deutlich zu machen, dass es eine Differenz gibt zwischen der Art von Realität, wie sie auf der Leinwand und durch das Soundsystem präsentiert wird (in der Terminologie Souriaus: der *filmophanischen* Realität), und derjenigen Art von Realität, die in der Interaktion von *filmophanischen* Daten und publikumsspezifischen Faktoren (kulturelles Wissen, psychologisch erklärbare Wahrnehmungsmuster) konstituiert wird: der *diegetischen* (vgl. S. 41 u. 171). *Diegetisch* deshalb, da die letztgenannte Realitätsebene – wie die Bedeutungsebene der platonischen *Diegesis* (als Unterbegriff) – erst durch einen kognitiven Prozess erschlossen werden muss und nicht – wie die Bedeutungsebene der platonischen *Mimesis* – (vergleichsweise) unvermittelt bereits als Gegenstand der Sinneswahrnehmung gegeben ist.

In der Regel ist die Differenz zwischen *filmophanischen* und *diegetischen* Realitäten bei filmischen Rezeptionsvorgängen, insbesondere im Mainstreamkino, nicht sehr groß, vgl. Metz 2003 [1977 = 1968 + 1972], 111f. [dt. 1972b [frz. 1968], 151f.]; sowie Noll Brinckmann 2007, 73, hier 45. Das Brechtsche Theater verschärft – aus politischen Gründen – den Spalt zwischen der mit künstlerischen Mitteln präsentierten Realität und der diegetischen, die aus dem präsentierten Daten erschlossen werden muss. Ziel dieser Art von Theater ist es, mehr oder weniger *automatisiert* ablaufende Einfühlungsvorgänge zu verhindern, um für selbstverständlich gehaltene Phänomene der außerfiktionalen Realität einem Verfremdungsprozess auszusetzen. Die Verfremdung gelingt jedoch Brecht zufolge nur dann, wenn der Rezeptionsprozess nicht (primär) auf einem mimetischen Darstellungsmodus basiert – andernfalls würden intuitive Rezeptionsmuster nicht aufgebrochen und Phänomene, die in der außerfiktionalen Realität für selbstverständlich gehalten würden (z.B. Widersprüche, die durch gesellschaftliche Ungerechtigkeiten entstehen), würden auch auf fiktionaler Ebene hingenommen, ohne dass sie einem neuen, *fremden* Blick ausgesetzt würden.



Die in den Filmen Téchinés eingesetzten Repräsentationsmodi lassen sich, wenn man auf die genannten Klassifikationskriterien zurückgreift, sowohl als aristotelisch (mimetisch) als auch platonisch (diegetisch<sup>415</sup>) beschreiben: Téchiné gestaltet die von ihm erzählten fiktionalen Realitäten überwiegend auf mimetische Weise; seine Filme zeichnen sich also durch eine hohe Anzahl primärer audiovisuellen Analogien zwischen den durch die Kamera aufgezeichneten *profilmischen* bzw. *afilmischen* Realitäten und den erzählten *diegetischen* Realitäten<sup>416</sup> aus. Dies trennt ihn in ästhetischer Hinsicht von Brecht. Andererseits erzählt Téchiné unter Verwendung derselben Materialbasis häufig *zugleich* in audiovisuellen Sekundäranalogien, d.h. in filmischen Metaphern – was ihn wiederum auch auf formaler Ebene mit Brecht verbindet.

Darüber hinaus gibt es eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Dramen Brechts und den Filmen Téchinés: beide greifen vielfach auf eine dialektische, hin und wieder polyvalente Dramaturgie zurück. Dadurch werden die Rezipient/innen zum Referenzpunkt ideologischer Fragestellungen: sie sind aufgrund des dialektischen bzw. polyvalenten Ansatzes dazu gezwungen, selbst zu entscheiden, welche Interpretationsschwerpunkte sie jeweils setzen wollen. Darin besteht der Hauptunterschied zu Freud: Brecht und Téchiné lassen trotz der mit Freud geteilten Auffassung, dass das Sexuelle eine der wichtigsten Motivationen menschlichen Handelns, und in Abhängigkeit davon: des Figurenhandelns darstellt, genügend Raum für dramaturgisch verifizierbare Gegenbewegungen, die einer Verabsolutierung der Sexualtriebe zu einer naturgesetzlich determinierten und damit zeitlich invarianten, von kulturhistorischen Entwicklungen unabhängigen Größe den Boden entziehen.<sup>417</sup>

Der philosophische Schnittpunkt, den die Texte Freuds, Brechts und Téchinés aufweisen – das emanzipatorische Potential der sexuellen Liebe im Hinblick auf rein geistige und romantische Liebesvorstellungen –, ist an Prozesse der Sinneswahrnehmung und damit an eine mit diesen korrelierten Zeitvorstellung gebunden. Veränderungen der Sinneseindrücke etablieren ein Zeitbewusstsein und umgekehrt: die lineare Zeitvorstellung impliziert, dass sich dieselben Sinneseindrücke nicht wiederholen. Insofern ist die Zerstörung des Ideals eines autonomen Subjekts nur *in der Zeit* möglich, d.h. nur dann, wenn dieses Subjekt über eine gewisse Zeit hinweg einer Fremd- oder Selbstbeobachtung ausgesetzt wird. Bereits die europäischen Romantik hatte, indem sie die Sexualität als elementaren Bestandteil in ihre Liebesvorstellung aufnahm, die Zeitabhängigkeit der sinnlich wahrnehmbaren Realität partiell

---

<sup>415</sup> Hier im Sinn des Unterbegriffs, vgl. Anm. 414.

<sup>416</sup> Zur Definition der genannten Souriauschen Begriffe vgl. S. 41 u. 171.

<sup>417</sup> Vgl. Kap. 4.3, S. 262ff.

auf das Individuum übertragen. Auf paradoxe Weise versuchte sie jedoch zugleich, am Kantischen Ideal eines erscheinungsweltlichen Prozesses gegenüber autonomen – und damit zeitunabhängigen – Subjekts festzuhalten:

Neu [in der Romantik; Anm. M] ist vor allem [...] ein Moment, das an der Semantik von Liebe und Individualität nicht so leicht erkennbar ist, nämlich die *Funktion*, für die individuelle Einzigartigkeit in Anspruch genommen wird. Sie dient im Kontext von Liebe als Entropie aufhaltende, dem Zerfall entgegenwirkende Orientierung. [...] Man sucht im Sicheinlassen auf Intimbeziehungen (und dies besonders bei sexuell fundierter Intimität) Gewissheiten, die über den Moment hinausreichen, und man findet sie letztlich in der Art, wie der Partner sich mit sich selbst identisch weiß: in seiner Subjektivität. Die Subjektivität trägt über den Moment hinaus, weil sie auch jeder Änderung des eigenen Wesens zu Grunde liegt. So kann die Person des anderen, und nur sie, in ihrer dynamischen Stabilität der Liebe Dauer verleihen, und dies speziell dann, wenn sie als Subjekt/Welt-Verhältnis begriffen ist, also allen Wandel schon vorweg in sich einschließt. Die Momenthaftigkeit aller erfüllten Intimität war in ihrer Fatalität bewusst – man konnte es bei John Donne oder bei Bussy Rabutin, bei Claude Crébillon und schließlich bei Stendhal nachlesen. Die Subjektformel mit der Unumgänglichkeit eines alle Variationen begleitenden Ichs bietet eine darauf bezogene, dem gewachsene Antwort. [Abs., Anm. M] Sie schließt freilich den Wandel nicht aus, sondern ein. Auch unzuverlässig Liebende sind, und wer wüsste das besser als die Romantiker, Subjekte. Es kommt also, wie in aller Praxis, die sich am transzendentalphilosophischen Subjekt [...] orientiert, darauf an, das Subjekt herunterzubringen auf die Ebene alltagsfähiger Operationen und es im Gebrauch zu testen. Man muss es im Verhalten beobachten und sehen, was man ihm an stabilen Haltungen zurechnen kann. [...] Die evolutionären Bedingungen für eine solche Weiterentwicklung des Kommunikationsmediums Liebe und für die vorläufig abschließende Formgebung der Romantik kommen nicht in Frankreich, sondern in Deutschland zusammen, und zwar im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.<sup>418</sup>

In romantischen Liebeskonzeptionen (z.B. derjenigen, die in Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) erkennbar ist), äußert sich die paradoxe Vorstellung eines zugleich zeitabhängigen und zeitunabhängigen Subjekts in der Forderung nach der Vereinbarkeit von sexueller (den Bedingungen der Sinnesrealität unterworfenen) und geistiger (denselben Bedingungen entzogener) Liebe.<sup>419</sup> Das traditionelle Eheverständnis, in dem Sexualität nur als notwendige Bedingung zur Reproduktion gilt und in dem der geistig-emotionale Aspekt hinter einer juristisch-sozialen Konstruktion zurücktritt, die vertraglich auf Langfristigkeit angelegt ist, wird in romantischen Konzeptionen ersetzt durch einen Entwurf, in welcher Ehe als Liebe definiert wird<sup>420</sup> – wodurch sich die Romantiker/innen sowohl auf physischer als auch geistiger Ebene einen Intensitätsgewinn versprechen. Innerhalb dieses Entwurfs wird Sexualität als Möglichkeit zur Steigerung individueller Lust begriffen, geistig-emotionale Bindung als Garant für Dauerhaftigkeit:

---

<sup>418</sup> Luhmann 1996 [1982], 170f.

<sup>419</sup> Vgl. Anm. 407, S. 197.

<sup>420</sup> Vgl. KA V, 11; hier zit. in Anm. 188, S. 93.

Eine erste Konsequenz [der Auffassung von Liebe als „*Steigerung der Chance zur selbstbewussten Selbstbildung*“; Hv. Luhmann] ist die volle Einbeziehung der Sexualität und das Miterlauben all dessen, was vorher unter der Alternative von frivoler Liebschaft und trockener Ehe nicht zu seinem Recht gekommen war. Es geht, was Sexualität betrifft, jetzt um mehr als nur um das fragwürdige Bemühen, das Tier im Menschen doch noch zur Anerkennung zu bringen<sup>421</sup>; und was Ehe betrifft, um mehr als nur um verständnisvollen Konsens in der Erfüllung der Rollenpflichten. Ehe ist Liebe und Liebe ist Ehe – so zumindest nach dem Naturrecht Fichtes.<sup>422</sup> Die meisten Ehen sind dann zwar nur Eheversuche, aber man weiß wenigstens, auf was es ankommt.<sup>423</sup>

In den literarischen und audiovisuellen Texten Brechts und Téchinés wird die romantische Synthetisierung der platonischen Dialektik (die paradoxe Verdichtung ihrer Gegensatzpole auf engstem Raum, wie sie z.B. Schlegel in der *Lucinde* vornimmt<sup>424</sup>) wieder aufgehoben; die sokratische Liebesvorstellung und diejenige Alkibiades', die in Platons *Symposion* auf dialektische Weise voneinander abgegrenzt werden, stehen wieder in unversöhnlicher Opposition zueinander, allerdings mit dem Unterschied, dass die in den Texten Brechts und Téchinés erkennbaren ideologischen Strategien in genau die entgegengesetzte Richtung weisen wie diejenigen bei Platon.

Die von Alkibiades vertretene materialistische Perspektive<sup>425</sup> gewinnt an Gewicht: sie verfügt in der in Brechts *Baal* erzählten philosophisch-religiösen Auseinandersetzung zwischen Baal und dem Geistlichen über das größere empathische Potential,<sup>426</sup> und die Figurenentwicklung Johannas und Johannes' spiegelt diese Dominanz in praktischer Hinsicht. Auf analoge Weise gelingt es in *LES ROSEAUX SAUVAGES* weder François noch Maïté, ihr Ideal einer ‚platonischen‘ Liebe (texthistorisch präziser: einer Liebe im Sinnes des platonischen Sokrates) gegenüber der Verführungskraft des Sexuellen, das von Serge und Henri verkörpert wird, zu verteidigen.<sup>427</sup>

---

<sup>421</sup> FN Luhmann: „Siehe nur die merkwürdige Auffassung Kants: Im Geschlechtsverkehr mache der Mensch sich selbst und den anderen zur Sache; nur in der Ehe sei die wechselseitige Behandlung als Person garantiert (Rechtslehre I. Theil, 2. Hauptstück § 25). Vgl. auch die Kritik bei Johann C. F. Meister, Lehrbuch des Natur-Rechts, Züllichau – Freistadt 1808, S. 398 ff.“ Kants Haltung zur Sexualität ist im Sinn der von ihm in der *Kritik der praktischen Vernunft* geforderten Autonomie des moralischen Subjekts von der Kausalität der Erscheinungswelt (vgl. KANT IV, 144, hier 302) konsequent, da sexuelle Prozesse in hohem Maß durch die genannte Kausalität bestimmt sind.

<sup>422</sup> FN Luhmann: „Siehe die « Deduktion der Ehe » als ihr eigener Zweck, in: *Grundlage des Naturrechts* (1796), zit. nach *Werke* Bd. 2, Darmstadt 1962, S. 308 ff.“

<sup>423</sup> Luhmann 1994 [1982], 172f., Hv.i.O.

<sup>424</sup> Vgl. Anm. 250, S. 128, u. Anm. 558, S. 263.

<sup>425</sup> Vgl. SYM, 167-173 [217b-219e].

<sup>426</sup> Vgl. BFA I, 54-56 [= Brecht 1989 [1919], 54-56]; Szene: „Gefängniszelle“; auszugsw. zit. auf S. 289.

<sup>427</sup> Aufgrund ihrer dialektischen Konzeptionen sind die Texte Brechts und Téchinés dennoch keine reine Apologie des Materiellen – genauso wenig wie die Texte Platons eine rein idealistische Weltansicht repräsentieren. Téchiné geht in seinem Skeptizismus gegenüber materialistischen Positionen weiter als Brecht – ohne dadurch in idealistische Strukturen zurückzufallen. Dies erzeugt eine gewisse Nähe zur

Die Existenz eines transzendentalen Subjekts, d.h. die von der Aufklärungsphilosophie postulierte und in romantischen Liebeskonzeptionen nicht bezweifelte abstrakte *Identität* verschiedener zeitlicher Zustände des Subjekts trotz fortwährender Veränderungen der inneren und äußeren Sinnesrealität, wird in den Texten Brechts und Téchinés einer radikalen Kritik unterzogen. Die Autonomie des Subjekts erweist sich angesichts der Figurenentwicklungen, die in diesen Texten dargestellt werden, als eine rein begriffliche Konstruktion, die über keinen materiellen Gehalt, d.h. keine außersprachlichen Referenten verfügt und der daher – im Einklang mit den Prämissen eines empiristischen Wirklichkeitsbegriffs<sup>428</sup> – der Realitätsstatus abgesprochen wird. Die meisten Hauptfiguren in den Dramen Brechts und den Filmen Téchinés sind zu keinem Zeitpunkt der Handlungsentwicklung weder hinsichtlich ihrer konkreten noch ihrer abstrakten Eigenschaften mit sich selbst identisch.<sup>429</sup>

---

poststrukturalistischen Philosophie Derridas: die Dekonstruktion der Liebesvorstellungen in den Filmen Téchinés richtet sich gegen alle metaphysisch begründeten Absolutsetzungen, unabhängig davon, ob dies idealistische oder materialistische Konzeptionen betrifft. Vgl. Kap. 4.3, S. 262.

<sup>428</sup> Vgl. BFA XXIII, 287f. [= Brecht 1993j [E: 1954], 287f.]; auszugsw. zit. auf S. 30.

<sup>429</sup> Vgl. Téchiné in: Jousse/Strauss 1994, 13, hier 96.

#### 4.2.4 Die Intuition des Augenblicks

Die Dekonstruktion der Idee eines trotz der Veränderungen der Wahrnehmungsrealität mit sich selbst identischen Subjekts stellt generell ein Merkmal des (post-)modernen Autorenfilms dar: die dort zu beobachtenden Figurenkonzeptionen zeichnen sich häufig durch polyphone Ansätze aus, bei denen nicht vorhersehbar ist, welcher Teil der Persönlichkeitsstruktur einer bestimmten Figur im nächsten Moment aktiviert wird. Vielfach geht dies mit multiperspektivischen Erzählformen einher, durch welche zugleich auch die Identifizierung eines einheitlichen Erzählersubjekts verhindert wird. Tröhler erwähnt in diesem Zusammenhang Téchinés kommerziell erfolgreichsten Film *LES VOLEURS*:

Wenn [...] in den Filmen der 1990er Jahre eine innere Subjektivierung über die Stimme einsetzt, so scheint diese Funktion [...] im Sinne der Polyfokalisation auf mehrere Figuren übertragen, wie dies in unterschiedlicher Weise in *LES VOLEURS* (André Téchiné, F 1996) oder *THE THIN RED LINE* (Terrence Malick, USA 1998) der Fall ist.<sup>430</sup> [...] *LES VOLEURS* verschachtelt die Sichtweisen von fünf Figuren auf ein Beziehungsgeflecht (worin erweiterte Familie und fiktionale Verwandtschaft ineinandergreifen). Auslöser ist ein ‚Unfall‘, der zum Tod des Chefs einer Schieberbande während eines Coups führt. Die den einzelnen Figuren zugeordneten Episoden enthalten Rückblenden, aber auch eine Entwicklung der Situation, verweben innere und äußere Welten miteinander. Sie sind sequenziell angeordnet, durch Zwischentitel und den Wechsel der Off-Stimmen strukturiert, dienen aber in ihrer Perspektivierung als Angelpunkte in einem Geflecht, das sich kaleidoskopisch verändert, vielfältig vernetzt und die Figuren um das Ereignis herum gruppiert.<sup>431</sup>

Darüber hinaus weisen die meisten Filme Téchinés ein offenes Ende auf: die unterschiedlichen Erzählstränge, aus denen die Filme komponiert sind, werden nicht zu einem großen Finale zusammengeführt, sondern brechen irgendwann ab, ohne dass vorhersehbar wäre, in welche Richtung sich die Figuren entwickeln würden, wenn der narrative Diskurs fortgesetzt würde. Um drei besonders einprägsame Beispiele zu nennen: in *LES VOLEURS* sieht man in der letzten Einstellung des Films, wie Justin (Julien Rivière) mit offenen Augen im Bett liegt – es stellt sich die Frage, ob er irgendwann in die Fußstapfen seines Vaters sowie seines Großvaters treten und ebenfalls eine Kriminellenkarriere antreten wird.<sup>432</sup> In *RENDEZ-VOUS* (1986) sitzt Scrutzler (Jean-Louis Trintignant) im Taxi, während man die ersten Klänge der Musik der Aufführung von Shakespeares *Romeo und Julia* hört, die er inszeniert hat; es ist ihm mit letzter Kraft gelungen, Nina (Juliette Binoche), welche die Rolle der Julia verkörpert, die Premierenangst zu

---

<sup>430</sup> Tröhler 2007, 352.

<sup>431</sup> Ebd., 375.

<sup>432</sup> Vgl. VOL (01:47:38-42).

nehmen und sie auf die Bühne zu schicken.<sup>433</sup> In *LOIN* (2001) erfolgt die Ablende in dem Moment, in dem die Fähre mit Serges (Stéphane Rideau) LKW den Hafen von Tanger in Richtung des europäischen Kontinents verlässt. Serge hatte kurz zuvor entdeckt, dass sich Saïd (Mohammed Hamaidi) unter dem LKW versteckt hatte.<sup>434</sup> Die Einstellung, die Saïds Blick zeigt, nachdem Serge ihm wider Erwarten mitgeteilt hat, dass er ihn nach Europa mitnehmen wird, ‚brennt‘ sich ins Gedächtnis ‚ein‘ und überlagert auf imaginäre Weise die gesamte Schlusssequenz: in seinem Blick spiegeln sich, verstärkt durch den synthetisierenden Effekt der Montage, Angst und Hoffnung gleichermaßen.



Abb. 97: *LOIN* (01:52:26)



Abb. 98: *LOIN* (01:52:34)



Abb. 99: *LOIN* (01:54:33)

Die Dekonstruktion eines letzten romantischen Restbestandes an zeitlich invarianter Identität, dem es gelingen würde, sich dem Einfluss der Veränderungen der Sinnesrealität zu entziehen, kommt einer Negation des metaphysischen Konzepts der *Dauer* gleich. Eine Konsequenz dieser ideologischen Positionierung ist eine weder in den Dramen Brechts noch in den Filmen *Téchinés* zu übersehende Fokussierung auf den dramaturgisch exponierten Moment: den

---

<sup>433</sup> Vgl. *RENDEZ-VOUS* (01:14:27-01:18:07).

<sup>434</sup> Vgl. *LOIN* (01:47:32-01:54:93).

Augenblick, in dem eine entscheidende Änderung des vorhergehenden Zustands eintritt. Die Figurenentwicklung in den literarischen bzw. audiovisuellen Texten der beiden genannten Autoren lässt sich demzufolge als eine Reihung von Momenten des Umbruchs beschreiben, welche die Identität der Figuren einem fortlaufenden Veränderungsprozess aussetzen. Letzterer findet nur dann ein Ende, wenn die betroffene Figur stirbt. Der Zusammenhang, der sich in den Texten Brechts und Téchines zwischen einer Kritik der Subjektidentität und der Diskontinuität zeitlicher Abläufe – des ‚Springens‘ von einem Moment des Umbruchs zum nächsten – beobachten lässt, erinnert an die zeit- und identitätstheoretischen Überlegungen des französischen Philosophen Gaston Bachelard (1884-1962). In seinem 1931 erschienenen Buch *L'Intuition de l'instant* formuliert er diese wie folgt:

Or, il ne nous semble pas que l'individu soit aussi nettement défini que l'enseigne la philosophie scolaire : on ne doit parler ni de l'unité ni de l'identité du moi en dehors de la synthèse réalisée par l'instant. Les problèmes de la physique contemporaine nous inclinent même à croire qu'il est aussi dangereux de parler de l'unité et de l'identité d'un atome particulier. L'individu, à quelque niveau qu'on le saisisse, dans la matière, dans la vie ou dans la pensée, est une somme assez variable d'habitudes non recensées. Comme toutes les habitudes qui caractérisent l'être, si elles étaient connues, ne profitent pas simultanément de tous les instants qui pourraient les actualiser, l'unité d'un être paraît toujours touchée de contingence. Au fond, l'individu n'est déjà qu'une somme d'accidents : mais, de plus, cette somme est elle-même accidentelle. Du même coup, l'identité de l'être n'est jamais pleinement réalisée, elle souffre du fait que la richesse des habitudes n'a pas été régie avec assez d'attention. L'identité globale est faite alors de redites plus ou moins exactes, de reflets plus ou moins détaillés. Sans doute l'individu s'efforce de copier aujourd'hui sur hier ; cette copie est d'ailleurs aidée par la dynamique des rythmes, mais ces rythmes ne sont pas tous au même point de leur évolution et c'est ainsi que la plus solide des permanences spirituelles, d'identité voulue, affirmée dans un caractère, se dégrade en ressemblance. La vie porte alors notre image de miroirs en miroirs ; nous sommes ainsi des reflets de reflets et notre courage est fait du souvenir de notre décision. Mais si fermes que nous soyons, nous ne nous conservons jamais tout entiers parce que nous n'avons jamais été conscient de tout notre être.<sup>435</sup>

---

<sup>435</sup> Bachelard 2005 [1931], 70f. „Das Individuum scheint uns jedoch nicht so klar definiert zu sein, wie uns die Schulphilosophie weismachen will: man sollte außerhalb der Synthese, die durch den *Moment* begründet ist, weder von der Einheit noch der Identität des Ich reden. Die Probleme der zeitgenössischen Physik legen uns nahe, dass es selbst gefährlich wäre, von der Einheit oder Identität eines bestimmten Atoms zu sprechen. Das Individuum ist, von welcher Perspektive aus man es auch immer betrachtet, sei es in der Wahrnehmungsrealität, im Leben oder im Denken, eine ziemlich variable Summe nicht mit umfassender Genauigkeit bestimmbarer Gewohnheiten. Da alle Gewohnheiten, die ein existierendes Wesen prägen – selbst dann, wenn sie bekannt wären – nicht gleichzeitig alle Momente umfassen, die diese Gewohnheiten aktualisieren könnten, erscheint die Einheit des genannten Wesens immer als eine kontingente Angelegenheit. Im Grunde ist bereits das Individuum nichts anderes als eine Summe von Zufällen, doch darüber hinaus ist auch diese Summe selbst ein Produkt des Zufalls. Zugleich ist die Identität dieses Wesens niemals vollständig realisiert, da man sich des Reichtums an Gewohnheiten nicht mit ausreichend großer Aufmerksamkeit bedient hat. Die globale Identität basierte folglich auf mehr oder weniger genauen Wiederholungen, auf mehr oder minder detaillierten Spiegelbildern. Ohne Zweifel ist das Individuum darum bemüht, das Heute am Gestern zu orientieren; diese Kopie wird zusätzlich durch die Dynamik der Rhythmen unterstützt, aber diese Rhythmen sind nicht alle gleich weit entwickelt, und daher reduziert sich selbst der Beständigste der geistigen Zustände, der angestrebten Identität, die sich in

Die hier von Bachelard zum Ausdruck gebrachte Dynamisierung des Individualitätsbegriffs weist eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Interviewäußerungen Téchiné zur Variabilität der Verhaltensmerkmale der in seinen Filmen erzählten Figuren auf.<sup>436</sup> Die Hypothese ist naheliegend, dass Téchiné die zitierte philosophische Perspektive Bachelards durch die direkte oder indirekte Vermittlung Roland Barthes kennenlernte – direkt insofern, als dass Barthes Téchiné die Lektüre der Schriften Bachelards empfohlen haben könnte; indirekt, da sich auch in Barthes' Texten ein Einfluss Bachelards bemerkbar macht.<sup>437</sup> Bachelard war zusammen mit Étienne Souriau Gründungsmitglied der ‚Association Française pour la Recherche Filmologique‘, die im September 1946 auf Initiative Gilbert Cohen-Séats ins Leben gerufen wurde.<sup>438</sup> 1960 veröffentlichte Barthes zwei Essays<sup>439</sup> in der von diesem Forschungsverbund herausgegebenen Zeitschrift, der *Revue Internationale de Filmologie*. Die in diesen Aufsätzen diskutierten „Fragestellungen [gehören] in den Zusammenhang der frühen Filmsemiologie [...], auch wenn sie auf diese offenbar kaum Einfluss ausübten“<sup>440</sup>. Der zeitlich früher erschienene der beiden Texte thematisiert die rezeptionsästhetische Herausforderung, die symbolische und metaphorische Erzählformen für die Filmkunst darstellen; er enthält damit Überlegungen, die für das Verständnis der Filme Téchiné von besonderer Relevanz sind.<sup>441</sup>

Die Kritik der Vorstellung eines in seinen handlungsrelevanten Entscheidungen autonomen Subjekts – einer der Schlüsselbegriffe der Kantischen Aufklärungsphilosophie – verbindet die spezifischen Ansätze strukturalistischer Theoretiker wie Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault und Roland Barthes,<sup>442</sup> die in den 1950er und -60er Jahren einen wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel einleiteten, dessen Folgen bis heute nachwirken. Dieser Wandel ging mit einem Aufschwung der Anthropologie, der Psychoanalyse und der Soziologie einher. Als „Leitdisziplin“ („discipline pilote“)<sup>443</sup> fungierte die Linguistik.

---

einem Charakter manifestiert, auf Ähnlichkeit. Das Leben trägt unser Bild fortwährend zwischen Spiegeln hin und her; wir stellen Reflexionen von Reflexionen dar, und unser Mut beruht mehr auf der Erinnerung an eine Entscheidung als auf dieser selbst. Doch wie geschlossen wir uns auch immer vorkommen mögen, wir bewahren uns niemals vollständig, da wir uns nicht über unser ganzes Wesen bewusst geworden sind.“

<sup>436</sup> Vgl. Jousse/Strauss 1994, 13, hier 96.

<sup>437</sup> Vgl. Joly 2009a, 2009b.

<sup>438</sup> Vgl. Kessler 1997, 132.

<sup>439</sup> Vgl. Barthes 1960a, 1960b.

<sup>440</sup> Kessler 1997, 135.

<sup>441</sup> Vgl. das Zitat auf S. 43.

<sup>442</sup> Dosse (1999, 12 [frz. 1991, 11]) bezeichnet die genannten Theoretiker in seiner zweibändigen *Geschichte des Strukturalismus* als die fünf „Musketiere“ des strukturalistischen Paradigmas (mit Lévi-Strauss in einer Art Vaterrolle); später ergänzt er diese Aufzählung um Algirdas-Julien Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Michel Serres, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida und Jean Pierre Vernant (vgl. ebd., 15 [frz. 13f.]).

<sup>443</sup> Dosse 1999, 41 [frz. 1991, 35].



Zugleich erfuhr der Existenzialismus Sartrescher Prägung, dessen individualistischer Ansatz in diametralem Widerspruch zur Subjektkritik des strukturalistischen Paradigmas steht, einen entscheidenden Bedeutungsverlust:

Le structuralisme pour triompher devait, comme dans toute tragédie, tuer. Or, la figure tutélaire des intellectuels d'après-guerre était Jean-Paul Sartre. Il avait eu, dès la Libération, un retentissement particulier en faisant descendre la philosophie dans la rue. Mais celle-ci va peu à peu lui renvoyer la rumeur persistante de thèmes nouveaux portés par une génération montante, qui va progressivement le renvoyer sur le bas-côté de la route.<sup>444</sup> [...] L'effondrement de la figure tutélaire de Sartre va provoquer une mise en crise, un moment d'incertitude, de doute des philosophes qui vont utiliser notamment les sciences sociales montantes pour aiguïser leur questionnement critique. Cette interrogation s'en prend à l'existentialisme en tant que philosophie de la subjectivité, en tant que philosophie du sujet. L'homme sartrien n'existe que par l'intentionnalité de sa conscience, condamné à la liberté car « l'existence précède l'essence ». Seules l'aliénation et la mauvaise foi obstruent les chemins de la liberté. Un Roland Barthes qui se définit comme sartrien dans l'immédiat après-guerre va peu à peu se détacher de sa philosophie pour participer pleinement à l'aventure structuraliste. Le sujet, la conscience vont s'effacer au profit de la règle, du code et de la structure.<sup>445</sup>

Barthes' starkes Interesse für die Texte Brechts ist aufgrund der darin ebenfalls in aller Deutlichkeit kommunizierten Subjektkritik nicht erstaunlich. Hinsichtlich beider Aspekte, sowohl in Bezug auf die Dekonstruktion der Autonomie des Subjekts als auch der Brecht-Begeisterung, bestehen Anknüpfungspunkte zwischen Barthes und Téchiné. Téchiné lernte Barthes 1972 kennen, er besuchte seine wissenschaftlichen Seminare<sup>446</sup> und bot Barthes eine Nebenrolle in *LES SŒURS BRONTË* (1979) an:

---

<sup>444</sup> Dosse 1991, 19. Dt. 1999, 23: „Um zu triumphieren, musste der Strukturalismus töten – wie in jeder Tragödie. Die Leitfigur der Nachkriegsintellektuellen aber war Jean-Paul Sartre. Er genoss seit der Befreiung besondere öffentliche Aufmerksamkeit, weil er die Philosophie auf die Straße holte. Doch von dort schallen ihm nach und nach neue Themen entgegen, vorgetragen von einer aufstrebenden Generation, die ihn zusehends an den Fahrbahnrand drängt.“

<sup>445</sup> Ebd., 21, Hv.i.O. Dt. ebd, 25: „Der Sturz der Leitfigur Sartre wird die Philosophen in eine Krise treiben, sie einem Moment der Verunsicherung, des Zweifels aussetzen, und sie werden sich zur Zuspitzung ihrer kritischen Fragestellung insbesondere der an Bedeutung gewinnenden Sozialwissenschaften bedienen. Diese Infragestellung entzündet sich am Existenzialismus als Philosophie der Subjektivität, als Philosophie des Subjekts. Der Sartresche Mensch existiert nur durch die Intentionalität seines Bewusstseins, er ist zur Freiheit verurteilt, denn « die Existenz geht der Essenz voraus ». Einzig die Entfremdung und die Unaufrichtigkeit versperren die Wege der Freiheit. Ein Roland Barthes, der sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit als Sartrianer definiert, wird sich nach und nach von dessen Philosophie lösen, um sich dann mit ganzer Kraft am strukturalistischen Abenteuer zu beteiligen. Subjekt und Bewusstsein treten zugunsten von Regel, Code und Struktur in den Hintergrund“ (Hv.i.O).

<sup>446</sup> Laut Jacques Peyrou nahm Téchiné z.B. an dem von Antoine Compagnon organisierten Seminar *Prétexte : Roland Barthes* teil, das vom 22.-29.06.1977 in Cerisy-la-Salle stattfand. Während des Seminars wurden in Anwesenheit Barthes' verschiedene Fragestellungen diskutiert, die durch seine Texte aufgeworfen werden. Vgl. die Publikation der Vorträge und Diskussionsbeiträge in Compagnon (2003 [1978]).

Téchiné's itinerary and intellectual profile can be usefully charted in relation to that of Roland Barthes. Téchiné and Barthes had met in 1972 on the Côte d'Azur when *PAULINA S'EN VA* was shown on the margins of the Cannes festival. Téchiné attended Barthes's seminars, and their collaboration included discussing a film biography of Proust, and of course Barthes's presence in the role of Thackeray in *LES SŒURS BRONTË* (1979). They shared personal links with the south-west (where Téchiné was born and Barthes was brought up, and buried) as well as their sexual preferences. [...] Certain intellectual affinities between Barthes and Téchiné are important for the context of the 1970s and beyond. The hostility to petty-bourgeois ideology so present in Barthes *Mythologies* (1957) lies in its claims to 'the natural' and its denial of the social and historical construction of discourses. [...] In the context of the 1970s, the urgency of 'making strange' bourgeois ideology, while at the same time avoiding the puritanical militancy of Maoists and others (the beginning of what we might now call a cultural politics of pleasure and desire), came together for Téchiné via Barthes. Both men were also of course indebted to Bertolt Brecht, whose role is best explained by analysing *SOUVENIRS D'EN FRANCE* [...].<sup>447</sup>

Marshall weist ebenfalls darauf hin, dass Barthes 1973 einen Essay mit dem programmatischen Titel „Diderot, Brecht, Eisenstein“ Téchiné widmet.<sup>448</sup> Dieser Aufsatz ist insofern im Hinblick die Zeit-Dramaturgie der Filme Téchinés aufschlussreich, als dass Barthes dort im Rekurs auf Diderot und in sprachlicher Anlehnung an Lessing den Begriff „instant prégnant“ (s.u.) verwendet. Barthes charakterisiert mit diesem Begriff Momente der erzählten Geschichte, die in sich abgeschlossen sind, da sie, obwohl sie einen bestimmten Zeitpunkt der Handlungsentwicklung markieren, gleichzeitig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich tragen. Barthes zufolge werden durch diese Punkte dramaturgisch exponierte ‚Schnittstellen‘ definiert, die insofern eine gewisse Stilisierung aufweisen, als dass sie sowohl konkret sind als auch eine allgemeinere Bedeutung transportieren. Die Brechtschen Dramen und die Filme Eisensteins lassen sich laut Barthes als eine Aneinanderreihung dieser Momente auffassen:

La puissance primaire d'Eisenstein tient à ceci : chaque image n'est pas ennuyeuse, on n'est pas obligé d'attendre la suivante pour comprendre et s'enchanter : aucune dialectique (ce temps de la patience nécessaire à certains plaisirs), mais une jubilation continue, faire d'une sommation d'instant parfaits. [Abs., Anm. M.] Cet instant parfait, Diderot, bien sûr, y avait pensé (et l'avait pensé). Pour raconter une histoire, le peintre ne dispose que d'un instant : celui qu'il va immobiliser sur la toile ; cet instant, il doit donc bien le choisir, lui assurant à l'avance le plus grand rendement de sens et de plaisir : nécessairement total, cet instant sera artificiel (irréel : cet art n'est pas réaliste), ce sera un hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir, c'est à dire le sens historique du geste représenté. Cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait, c'est que Lessing appellera (dans *Lacoon*) *l'instant prégnant*. Le théâtre de Brecht, le cinéma d'Eisenstein sont des suites d'instant prégnants : lorsque Mère Courage mord dans la pièce que lui tend le sergent recruteur et par ce temps très court de méfiance laisse échapper son fils, elle démontre à la fois son passé de commerçante et l'avenir qui l'attend : tous ses enfants morts par l'effet de son aveuglement mercantile. Lorsque (dans *LA LIGNE GÉNÉRALE*) la paysanne laisse déchirer son jupon, dont l'étoffe servira à réparer le tracteur, c'est d'une

<sup>447</sup> Marshall 2007, 11f.

<sup>448</sup> Vgl. Barthes 1982 [1973, dt. 1990]; Marshall 2007, 13.

histoire que ce geste est gros : la prégnance ressemble la conquête passée (le tracteur âprement conquis sur l'incurie bureaucratique), la lutte présente et l'efficacité de la solidarité. L'instant prégnant, c'est bien la présence de toutes les absences (souvenirs, leçons, promesses), au rythme desquelles l'Histoire devient à la fois intelligible et désirable.<sup>449</sup>

Der Einfluss der Zeitphilosophie Bachelards auf die Perspektive, unter der Barthes die zeitliche Dramaturgie der literarischen bzw. audiovisuellen Texte Brechts und Eisensteins miteinander vergleicht, ist offensichtlich: die diskontinuierliche Reihung von ‚Momentaufnahmen‘, in die Bachelard den physikalischen ‚Zeitfluss‘ zergliedert, überträgt Barthes in einen ästhetischen Kontext. Der Begriff des „instant prégnant“ lässt sich auch auf die Handlungsentwicklung in den Filmen *Téchinés* beziehen, insbesondere auf Situationen, in denen dramaturgische Richtungswechsel vorliegen. Entsprechende Momente des Umbruchs bzw. das unmittelbare Umfeld dieser Momente verfügen häufig sowohl über eine konkrete als auch eine oder mehrere abstrakte Bedeutungsebenen – wobei zu beachten ist, dass der Begriff ‚Moment‘ durch Barthes zeitlich unscharf gefasst ist: er nimmt diesbezüglich keine scharfe Trennung von Diegese und Diskurs vor (ein in diegetischer Hinsicht eher punktueller Ereignis kann jedoch in der filmischen Präsentation eine höhere zeitliche Ausdehnung aufweisen, und umgekehrt<sup>450</sup>).

---

<sup>449</sup> Barthes 1982 [1973], 89, H.v.i.O. Dt. 1990, 97f.: „Das primäre Vermögen Eisensteins beruht auf folgendem: *Das Einzelbild ist nicht langweilig*, man ist nicht gezwungen, das folgende abzuwarten, um zu begreifen und gefesselt zu werden: keine Dialektik (jene Zeit des Geduldens, die für manche Freuden verantwortlich ist), sondern ein beständiger Genuss, der aus einer Summierung perfekter Augenblicke besteht. [Abs., Anm. M.] An diesen perfekten Augenblick hatte Diderot natürlich gedacht (und hatte ihn durchdacht). Um eine Geschichte zu erzählen, verfügt der Maler nur über einen Augenblick: den, den er auf der Leinwand festhalten wird; diesen Augenblick muss er demnach sorgfältig auswählen, ihn von vornherein so einrichten, dass er ein Höchstmaß an Sinn und Lust hergibt: Als zwangsläufig totaler wird dieser Augenblick künstlich sein (irreal: diese Kunst ist nicht realistisch), er wird eine Hieroglyphe sein, aus der sich auf einen Blick (aus einer Einstellung, wenn wir zum Theater, zum Film übergehen) die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft herauslesen lassen, das heißt der historische Sinn der dargestellten Geste. Diesen entscheidenden, absolut konkreten und abstrakten Augenblick wird Lessing (im *Laokoon*) als *prägnanten Augenblick* bezeichnen. Das Theater Brechts, die Filme Eisensteins sind Abfolgen prägnanter Augenblicke: Wenn Mutter Courage in das Geldstück beißt, das ihr der anwerbende Feldweibel hinhält, und durch diese sehr kurze Zeit des Misstrauens ihren Sohn entkommen lässt, führt sie zugleich ihre Vergangenheit als Händlerin vor und die Zukunft, die ihr bevorsteht: dass alle ihre Kinder aufgrund ihres verblendeten Krämergeistes umkommen. Wenn (in der *GENERALLINIE*) die Bäuerin ihren Unterrock zerreißen lässt und mit diesem Stoff der Traktor repariert wird, birgt diese Geste eine Geschichte: Die Prägnanz versammelt den vergangenen Sieg (den der bürokratischen Schlamperei abgerungenen Traktor), den gegenwärtigen Kampf und die Wirksamkeit der Solidarität. Der prägnante Augenblick ist durchaus die Anwesenheit aller Abwesenheiten (Erinnerungen, Lektionen, Verheißungen), in deren Rhythmus die Geschichte zugleich intelligibel und begehrenswert wird“ (H.v.i.O.).

<sup>450</sup> Barthes durchdringt in dem genannten Aufsatz die filmischen Montageprozesse nicht präzise genug. Dies leistet erst, im Rekurs auf die filmphilosophischen Überlegungen Étienne Souriaus (vgl. 1951, 1953 [E: 1951]), Barthes' Schüler Christian Metz, dem die Filmwissenschaft eine analytische Theorie der Filmmontage verdankt (vgl. Metz 1968 [dt. 1972b]). Vgl. auch Rodowick 2010, 63: „Metz describes [his] debt to Barthes as a care for the claims of theory, of thinking theoretically, while maintaining a certain flexibility or openness: to not be attached to a theory but to change positions according to need. In this,

Im Korpus der Filme *Téchinés* findet sich eine große Anzahl von Beispielen, in denen der Rhythmus der anwesenden „Abwesenheiten [...] die Geschichte zugleich intelligibel und begehrenswert“<sup>451</sup> macht. Eines davon ist die Sequenz in *LOIN* (2001), in der Sarah (Lubna Azabal) in der Küche ihrer Pension Saïd (Mohammed Hamaidi) eine Suppe anbietet. Die Kamera begleitet Sarahs Bewegung zum Herd mit großer Sensibilität für das Wechselspiel von psychischem Entschluss und physischer Aktion, sie ist eng am Körper kadriert und zeitlich präzise auf die räumliche Veränderung der Hauptfigur abgestimmt. Man sieht, wie Sarah die Temperatur der Suppe prüft; die Kamera erfasst ihre Lippen mit derselben Flüchtigkeit, wie die Handlung ausgeführt wird, dann gleitet sie zurück auf Taillenhöhe, beobachtet, wie Sarahs Hände einen Teller und einen Löffel greifen und auf den Tisch stellen. Das Weiß des Tellers steht in hohem Kontrast zum Schwarz des eng geschnittenen Kleides, das Sarah trägt; das Kleid wiederum bildet einen hohen Kontrast zum bunten Küchenhintergrund, so dass sich vor letzterem die Formen ihres Körpers deutlich abzeichnen. Der gewählte Kameraausschnitt entspricht demjenigen, der in der Szene verwendet wurde, als Serge zu Beginn des Films die tanzenden Mädchen beobachtet: er reicht von der Brust bis zur Hüfte.<sup>452</sup>

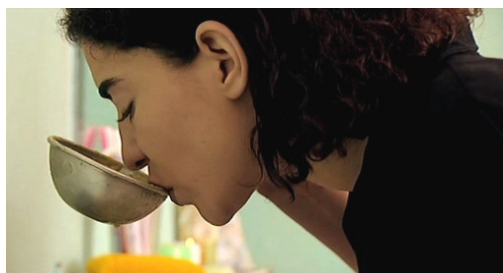


Abb. 100: *LOIN* (00:21:38)



Abb. 101: *LOIN* (00:21:43)

---

one better understands Metz' rejection of the idea that the study of film could be the object of a science or *Wissenschaft*, and that in fact the serious or theoretical study of film would always take place through a methodological pluralism that was open-ended and irresolvable“ (Hv.i.O.).

<sup>451</sup> Barthes, ebd., 98 [frz. 89].

<sup>452</sup> Vgl. Abb. 15, S. 85.

Ein „instant prégnant“ im Sinne Barthes liegt hier insofern vor, als dass die Konkretheit der gezeigten Situation um allgemeinere Bedeutungen imaginativ erweiterbar ist: die Sinnlichkeit dieser Einstellung nimmt, in Form einer *Planting*-Struktur, die Liebesszene mit Serge vorweg, die in der Nacht desselben Tages stattfinden wird. Den Zuschauer/innen wird bereits an dieser Stelle, im Verlauf einer nebensächlichen Alltagsbeobachtung, die erotische Ausstrahlung Sarahs vor Augen geführt – womit zugleich das verzweifelte Bemühen Serges erklärt wird, ein Wiedersehen zu arrangieren, obwohl Sarah dies ablehnt.

Darüber hinaus vermittelt dieselbe Einstellung das Bild einer im kulturellen Kontext Marokkos tradierten Frauenrolle: Sarah muss schön sein, und sie muss kochen – für die Männer, die sich von Frauen bedienen lassen. Teller und Löffel, sowie die Hüften von Sarah stehen aufgrund der gewählten Kadrierung sowie der geschilderten Farbkontraste im Zentrum des Kamerablicks. Die Stilisierung, die mit der visuellen Exponierung der genannten Objekte – einschließlich des zum Sexualobjekt reduzierten weiblichen Körpers – verbunden ist, bringt auf einer Ebene, die über die konkreten (nur die Objekte als solche konstituierenden) audiovisuellen Analogien hinausreicht, einen *sozialen Gestus* zum Ausdruck. Barthes definiert diesen im Rekurs auf Brecht wie folgt:

Chez Brecht, c'est le *gestus social* qui reprend l'idée de l'instant prégnant. Qu'est-ce qu'un *gestus social* (la critique réactionnaire a-t-elle assez ironisé sur cette notion brechtienne, l'une des plus intelligentes et des plus claires que la réflexion dramaturgique ait jamais produite !) ? C'est un geste, ou un ensemble de gestes (mais jamais une gesticulation), où on peut se lire toute une situation sociale. Tous les *gestus* ne sont pas sociaux. Rien de social dans les mouvements que fait un homme pour se débarrasser d'une mouche. Mais si ce même homme, mal vêtu, se débat contre des chiens de garde, le *gestus* devient social ; le geste par lequel la cantinière vérifie la monnaie qu'on lui tend est un *gestus social* ; le graphisme excessif du bureaucrate de LA LIGNE GÉNÉRALE signe ses paperasses est un *gestus social*. Jusqu'où peut-on trouver des *gestus sociaux* ? Très loin : dans la langue elle-même : une langue peut être gestuelle, dit Brecht, lorsqu'elle indique certaines attitudes que l'homme qui parle adopte envers les autres [...].<sup>453</sup>

---

<sup>453</sup> Barthes 1982 [1973], 89f., Hv.i.O. Dt. 1990, 98: „Bei Brecht knüpft der *soziale Gestus* an die Idee des prägnanten Augenblicks an. Was ist ein *sozialer Gestus* (hat die reaktionäre Kritik nun zur Genüge über diesen Brechtschen Begriff gespottet, einen der intelligentesten und klarsten, den die dramaturgische Reflexion jemals hervorgebracht hat!)? Er ist eine Geste oder eine Gesamtheit von Gesten (aber nie ein Gestikulieren), aus der sich eine ganze soziale Situation herauslesen lässt. Nicht alle *Gesten* sind sozial: An den Bewegungen eines Mannes, der eine Fliege verjagt, ist nichts sozial; aber wenn sich eben dieser Mann, schlecht gekleidet, gegen Wachhunde wehrt, so wird der *Gestus* sozial; die Geste, mit der die Marketenderin die ihr gereichte Münze prüft, ist ein sozialer *Gestus*; der übertriebene Schriftzug, mit dem der Bürokrat der *GENERALLINIE* seine Akten unterschreibt, ist ein sozialer *Gestus*. Wie weit können die sozialen *Gesten* reichen? Sehr weit, bis in die Sprache hinein: eine Sprache kann gestisch sein, sagt Brecht, wenn sie gewisse Haltungen anzeigt, die der Sprecher anderen gegenüber einnimmt [...].“ (Hv.i.O.).

Direkt im Anschluss an die oben diskutierte Einstellung folgt ein Dialog zwischen Sarah und Saïd, in dessen Verlauf sich genau letzteres beobachten lässt: auch dort manifestiert sich ein sozialer Gestus, dieses Mal jedoch auf verbalsprachlicher Ebene. Der genannte Dialog weist einen Wendepunkt auf, der aus der Perspektive Saïds den ‚Einbruch‘ des Überraschenden markiert, des Akzidentiellen nach Bachelard.<sup>454</sup> Sarah hatte auf dem Sterbebett ihrer Mutter versprochen, in Marokko zu bleiben und die Pension weiterzuführen – was für Saïd, der dort an der Rezeption arbeitet, eine finanzielle Sicherheit darstellt. Letztere verflüchtigt sich von einem Moment auf den anderen:

- Saïd:** Ton frère, qu'est-ce qu'il fait comme travail ?  
**Sarah:** Il dirige une chaîne de supermarché. (*après une pause* :) Il a décidé de vendre la pension et de m'emmener avec lui.  
**Saïd:** Et tes études ?  
**Sarah:** Je m'inscrirai là-bas. Les diplômes ont plus de valeur s'ils sont canadiens. (*après une pause* :) Ma mère, elle t'aimait beaucoup mais elle ne pensait qu'à elle. Une fois, tu sais ce qu'elle m'a sorti ? « Saïd, je l'ai accueilli pour égayer mes vieux jours. » Et puis moi aussi, je suis égoïste, je ne peux pas t'emmener là-bas, c'est impossible. Alors, qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?  
**Saïd:** Je ne sais pas. Je ne comprends pas. Quand ta mère, elle était mourante, tu disais que tu voulais rester là, t'occuper de l'hôtel, vivre au Maroc. Et puis tu vas faire comme les autres juifs. Tu vas partir ?  
**Sarah:** Mais j'en sais rien.<sup>455</sup>

Dem primären Wortsinn nach gibt Sarah Saïd zu verstehen, dass ihr Bruder ihr die Emigration nach Kanada ermöglichen würde. Saïd wirft ihr im Gegenzug vor, das Versprechen zu brechen, das sie ihrer Mutter gegenüber geleistet habe. In einer allgemeineren Perspektive – derjenigen, die Sarahs Äußerungen zu einem sozialen Gestus machen – werden zwei Informationen konnotiert, die im Widerspruch zu dem Rollenverständnis stehen, das auf visuelle Weise durch die erste Einstellung der Szene (Teller und Löffel vor den Hüften von Sarah) wurde: zum einen wird in dem zitierten Dialogauszug deutlich, dass Sarah aufgrund ihrer familiären Beziehungen in der sozialen Hierarchie eine Position einnimmt, die weit über derjenigen Saïds liegt. Die Berufschancen sind im Hinblick auf beide Figuren extrem ungleich verteilt: die Freiheit zu emigrieren und an einer international renommierten Universität zu studieren, müsste sich Saïd

<sup>454</sup> Vgl. Bachelard 2005 [1931], 24 u. 70f., hier 171 u. 207f.

<sup>455</sup> LOIN (00:22:51-00:23:47). Engl. UT: „**SH:** What does your brother do? He runs a supermarket chain. He's selling this hotel and taking me with him. **SD:** And your studies? **SH:** I'll enroll over there. A Canadian diploma is better. Mother liked you, but she was self-centered. Know what she told me once? « I took Saïd in to brighten up my old age. » I'm selfish, too. I can't take you with me there. So what you'll do now? **SD:** I don't know. I don't get it. When she was dying, you wanted to stay in Morocco and run the hotel. Now you're going to leave like the other Jews? **SH:** How should I know?“

im Unterschied zu Sarah, die auf das Geld ihres Bruders zurückgreifen kann, hart erarbeiten (und selbst dann, wenn er genügend Geld beiseite gelegt hätte, um die Kosten für eine illegale Ausreise bezahlen zu können, wäre nicht sicher, ob er den Sprung in die Legalität schaffen würde). Zum anderen gibt Sarah zu erkennen, dass sie nicht dazu bereit ist, sich traditionellen Erwartungen unterzuordnen, weder gesellschaftlichen (z.B. diejenigen, die das marokkanische Frauenbild betreffen) noch religiösen (sie lacht über den Perfektionismus, mit der ihr Bruder um die Einhaltung der vorgeschriebenen Traueritten bemüht ist<sup>456</sup>).

Saïd reagiert umgehend auf die Veränderung, die ihm durch Sarah signalisiert wird. Die Aussicht auf den Wegfall seiner Verdienstmöglichkeit in der Pension zwingt ihn dazu, bei seiner eigenen Zukunftsplanung genauso wenig Rücksicht auf Sarah zu nehmen, wie sie dies umgekehrt tut. Da Serge ihm versprochen hat, ihn für den Fall, dass es ihm gelänge, ein Treffen zwischen ihm und Sarah zu arrangieren, nach Europa zu schmuggeln, verrät er im weiteren Verlauf des Gesprächs Sarah an Serge: er schlägt Sarah vor, am Abend gemeinsam auszugehen, und in der nachfolgenden Szene teilt er Serge telefonisch mit, welche Diskothek sie ausgewählt haben. Die dramaturgische Entwicklung ist von ständigen Umbrüchen gekennzeichnet: Sarah verlässt die Diskothek vorzeitig; Saïd hat Angst, dass Serge zu spät kommt, er überredet Sarah daher, sich auf eine Mauer am Straßenrand zu setzen, um sich kurz auszuruhen. Wider Erwarten teilt ihm Sarah mit, dass sie sich entschlossen habe, ihm nach ihrem Wegzug für sechs Monate lang weiter Gehalt zu zahlen, damit er sich nach einem neuen Job unschauen könne. Saïd ist perplex. Hätte er dies früher gewusst, hätte er Sarah nicht an Serge verraten. Doch es ist zu spät: in diesem Moment taucht Serge auf. Sarah rennt weg, doch Serge holt sie ein. Schließlich verbringen sie die Nacht miteinander.<sup>457</sup> Am nächsten Morgen fordert Saïd seinen Tribut, da das Treffen mit Sarah auf seine Vermittlung hin zustande kam. Zur großen Enttäuschung Saïds bricht Serge sein Versprechen<sup>458</sup> – um es am Ende des Films überraschenderweise dann doch zu halten.<sup>459</sup> Serges widersprüchliches Verhalten entzieht sich jeder Logik.

Die Motivationen der Hauptfiguren in *LOIN* sind derart vielschichtig strukturiert, dass die Interaktion mit anderen Figuren – und mit den äußeren Umständen – so viele unterschiedliche

---

<sup>456</sup> Vgl. *LOIN* (00:22:16-00:22:33): „**SH**: Demain il y a mon frère qui va arriver. Tu l'as vu à l'enterrement, tu te souviens ? **SD**: Je l'ai vu qu'il arrachait de l'herbe au cimetière, et puis il l'a jeté derrière lui. (*Sarah rit.*) **SH**: Parce que c'est la tradition. « Vos os fleureront comme l'herbe. » Il était aussi religieux que ma mère l'était. Et là, il va revenir pour le trentième jour.“ Engl. UT: „**SH**: My brother arrives tomorrow. He was at the funeral, remember? **SD**: He threw grass over his shoulder at the cemetery. **SH**: It's a tradition. « Your bones will become grass. » He's religious like mother. He's coming back for the 30th day.“

<sup>457</sup> Vgl. die Analyse der Bettszene auf S. 85f.

<sup>458</sup> Vgl. *LOIN* (00:41:12-00:42:07).

<sup>459</sup> Vgl. *LOIN* (01:52:12-01:53:12).

Konstellationsmöglichkeiten ergibt, dass nicht vorhersehbar ist, welche davon sich konkret realisieren werden. Diese Nicht-Kontrollierbarkeit der Zukunft wird den gesamten Film hindurch auf der Ebene des Drogen-Plots metaphorisch gespiegelt. Bereits die erste Szene des Films ist geprägt von einer Erwartungsenttäuschung: Serge wartet am Hafen von Algeciras eine halbe Stunde auf eine Anweisung von Seiten der Auftraggeber, für die er den Drogentransport ‚abwickeln‘ soll – er glaubt, dass diese noch nicht eingetroffen sind. In Wahrheit sind sie schon vor ihm da, um ihn in Ruhe beobachten zu können. Der Kontaktmann (Faouzi Bensaïdi), der dann auftaucht, teilt ihm dies unverblümt mit – um ihm einen ersten kleinen Schrecken ‚einzujagen‘. Dann fragt ihn der Kontaktmann, ob er einen Vorschuss wolle. Serge bejaht. Der Kontaktmann meint: kein Problem. Kurze Zeit später kommt er erneut auf dieses Thema zu sprechen: aus dem Vorschuss würde nichts. Serge habe sich nicht an die Abmachung gehalten, die beim ersten Treffen in Paris vereinbart worden sei: er dürfe von niemandem Geld annehmen. Der Kontaktmann behauptet, Serge bräuchte dringend eine Dusche, er sei „sehr schmutzig“<sup>460</sup>. Als Serge der Aufforderung nicht sofort nachkommt, wird der Kontaktmann deutlicher: dies sei „ein Befehl“<sup>461</sup>. Serge fügt sich.

Als Serge dann in Marokko ist, soll sein LKW in der Nähe von Kenitra mit den Drogen ‚bestückt‘ werden. Eine Person, die auf den ersten Blick aussieht wie ein Bauer, nähert sich auf einem Traktor. Serge denkt, er bringt den ‚Stoff‘. Erneut eine Erwartungsenttäuschung: der vermeintliche Landwirt trägt ein Maschinengewehr unter seiner Jacke. Er fordert den Schlüssel des LKWs. Serge gibt nach. Der Typ lässt den Traktor stehen und verschwindet mit dem LKW. Serge ist gezwungen, unter freiem Himmel zu übernachten. Am nächsten Morgen taucht der LKW wieder auf. Nachdem Serge die Kleidungsstücke abgeholt hat, die er nach Europa transportieren soll, kehrt er nach Tanger zurück. Im Freihafen von Tanger gerät er in eine Polizeikontrolle. Der LKW wird auf Drogen ‚gefilzt‘. Serge steht bange Minuten durch. Die Polizei findet – nichts. Zufällig entdeckt Serge, wie sich der Kontaktmann aus Algeciras mit einem anderen LKW-Fahrer unterhält. Er folgt ihm. In einem Café am Hafen unterhält sich dieser mit einem Polizisten. Serge stellt ihn zur Rede, und er fordert sein Geld. Der Kontaktmann verweigert beides: er wisse nicht mehr als Serge, er sei nur ein Glied in der Kette, und man habe ihm den Auftrag gegeben, kein Geld an ihn auszuzahlen. Es gibt keine Möglichkeit für Serge, den Wahrheitsgehalt dieser Auskunft zu überprüfen. Der Kontaktmann

---

<sup>460</sup> LOIN (00:04:16-00:04:18): „Vas prendre une douche. Tu es très sale, vas-y.“ Engl. UT: „Go and take a shower. You're very dirty. Go on.“

<sup>461</sup> LOIN (00:04:28-00:04:30): „Vas prendre une douche, C'est un ordre.“ Engl. UT: „Take a shower. That's an order.“



meint lachend, vielleicht sei all dies nur ein Test gewesen, um herauszufinden, ob Serges vertrauenswürdig sei. Und das nächste Mal könne er dann die Ware mitnehmen. Serge erwidert: es werde kein nächstes Mal geben.

Der Drogen-Plot erzeugt den den gesamten Film über eine Atmosphäre der Anspannung. Niemand weiß, was die anderen wissen – was *wirklich* abläuft. Alle Beteiligten versuchen, ein Höchstmaß an Kontrolle auszuüben, und alle sind nur Figuren in einem Spiel, das von Figuren gesteuert wird, die niemand kennt. Und auch diese Steuerung funktioniert nicht immer. Auch die Auftraggeber sind nervös. Schon im Hafen von Algeciras wollen sie Informationen darüber, ob man Serge vertrauen kann – behauptet der Kontaktmann (K1; Faouzi Bensaïdi), als er einen Anruf auf seinem Handy bekommt:

- K1:** Putain. Chaque fois il me font le même coup. Ils veulent savoir ce que je pense de toi. Je pense rien, moi. Je sais pas si tu feras l'affaire. En fait, ton nom, c'est Popeye.  
**Serge:** Popeye ? Oui. Ben, ça ou autre chose. Mais c'est quoi ton job, là ? Tu es là, pour me surveiller, c'est ça ?  
**K1:** La première fois, c'est normal. Ils ont peur que tu aies peur. Tout le monde se méfie, tout le monde a peur.<sup>462</sup>

Ob dieser Information zu trauen ist, lässt sich nicht überprüfen. Auch der Telefonanruf kann nur ein Fake sein, ein Teil des Spiels, um Serges Nervosität in die Höhe zu treiben. Das in der zitierten Dialogsequenz geschilderte Problem – die Unmöglichkeit, den Wahrheitswert gegebener verbaler und non-verbaler Informationen festzustellen – ist symptomatisch für das gesamte ‚Geflecht‘ aus Haupt- und Nebenfiguren in LOIN. Dies gilt insbesondere für gedanklich-emotionale Dispositionen: Liebt Sarah Serge? Liebt Serge Sarah? Wie lässt sich die Beziehung zwischen den beiden Figuren charakterisieren? Und wie das Verhältnis zwischen Saïd und Serge? Handelt es sich um einseitige oder wechselseitige Abhängigkeitsverhältnisse? Diese Fragen lassen sich nur punktuell beantworten. In jedem Moment der narrativen Entwicklung fallen die Antworten anders aus.

In den Filmen *Téchinés* lassen sich unzählige Beispiele für die Beobachtung finden, dass der fortwährende Wechsel der physischen und psychischen Zustände der Figuren nicht in eine nach kausalen oder finalen Gesetzmäßigkeiten organisierte Dramaturgie eingebettet ist. Dies unterscheidet die Handlungsentwicklung der Filme *Téchinés* von Modellen des klassischen

---

<sup>462</sup> LOIN (00:03:24-00:03:45). Engl. UT: „**K1:** Every fucking time, they want to know what I think. I don't think. I don't know if you're up to it. Your name's Popeye now. **S:** Popeye? Why the hell not... What do you do? Keep an eye on me? **K1:** Only natural the first time. They're scared you'll get scared. Everyone's scared...“

Theaters, die bis heute für den Mainstream-Film Pate stehen, z.B. den Dramen Shakespeares.<sup>463</sup> Téchinois RENDEZ-VOUS (1984) ist, narrationslogisch betrachtet, ein expliziter Gegenentwurf zu Shakespeares *Romeo and Juliet*.<sup>464</sup>

An einem Beispiel aus LOIN lässt sich, paradigmatisch für viele andere Fälle, die zeitliche Instabilität des Figurenverhaltens verdeutlichen. Es handelt sich um eine spontane, durch kein anderes diegetisches Ereignis motivierte Meinungsänderung von Emily, der Frau des Bruders von Sarah. Emily weigert sich zunächst, die Kinovorstellung von THE RIVER (USA 1951, Jean Renoir) zu besuchen, als François dies während eines gemeinsamen Picknicks vorschlägt.<sup>465</sup> Sie hat Angst, sich den Film anzuschauen, da in diesem ein kleiner Junge von einer Schlange getötet wird – ihr eigener Junge ist im Alter von sechs Jahren gestorben. Am Ende ist es gerade Emily, die den Film sehen möchte – im Gegensatz zu Sarah, die behauptet, die Liebesgeschichte, die in THE RIVER erzählt wird, nicht zu ertragen, da sie gerade mit ihrer – sich jeder Art von Berechenbarkeit entziehenden – Liebe zu Serge zu kämpfen hat.

Der Begriff der ‚Identität‘ einer Figur wird in den Filmen Téchinois fragwürdig. Die Hauptfiguren verändern ständig ‚ihr Gesicht‘, durch die Interaktion mit anderen Figuren kommen fortwährend neue ‚Züge‘ zum Vorschein. Über eine gewisse Stabilität verfügen allenfalls die Nebenfiguren – was, wie weiter oben erwähnt, die dramaturgische Funktion hat, die verschiedenen Pole, zwischen denen das Verhalten der Hauptfiguren oszilliert, zu veranschaulichen (andernfalls liefe letzteres Gefahr, Verstehensprozesse von Seiten der Rezipient/innen vollkommen zu boykottieren). Sobald jedoch dem filmischen Blick auf eine Nebenfigur mehr diskursive Zeit eingeräumt wird, gewinnt dieser an Präzision – was damit einhergeht, dass ein differenzierteres, widersprüchlicheres Verhalten sichtbar wird, durch welche die ‚Identität‘ der entsprechenden Figur ‚ins Schwimmen gerät‘.

Dies ist häufig bei Figuren der Fall, die in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zu zwei Hauptfiguren gleichzeitig stehen: z.B. bei Saïd in LOIN oder bei Juliette (Laurence Côte) in LES VOLEURS (1996). Saïd kommt im Hinblick auf die Liebesbeziehung von Serge und Sarah eine Vermittlerrolle zu: er bewegt sich auf seinem Fahrrad mit hoher Geschwindigkeit zwischen den

---

<sup>463</sup> Vgl. folgenden Kommentar des US-amerikanischen Drehbuchautoren und -dozenten Syd Field (2005 [1979], 41): „When you begin to explore your subject, you will see that all things are related in your screenplay. Nothing is thrown in by chance, or because it's cute or clever. ‘There's a special Providence in the fall of a sparrow,’ Shakespeare observed. ‘For every action there is an equal and opposite reaction’ is Newton's Third Law of Motion, a natural law of the universe. The same principle applies to your story. It is the subject of your screenplay. [Abs., Anm. M.] KNOW YOUR SUBJECT!“ (Hv.i.O.).

<sup>464</sup> Vgl. S. 224.

<sup>465</sup> Vgl. LOIN (01:28:08-48).

beiden Hauptfiguren hin und her und versorgt beide mit Informationen über den Zustand der jeweils anderen Figur – wobei er der diese Botenrolle so gestaltet, dass sie seinen eigenen Interessen entgegenkommt. Rein materiell betrachtet, ist er von beiden Auftraggebern abhängig: er verdient sein Geld in der Pension, die Sarah gehört, doch Serge eröffnet ihm die Möglichkeit zur Flucht nach Europa. Die Interaktion mit beiden hat eine Zunahme der Komplexität der seiner Figur korrelierenden Eigenschaften zur Folge: einerseits visiert er ein Leben in Europa an, andererseits bietet ihm Sarahs Pension bereits so etwas wie eine ‚Heimat‘. Er freut sich, wenn es Sarah gut geht, wenn sie mit Serge glücklich ist; zugleich steht er jedoch in einem latenten Konkurrenzverhältnis zu letzterem.

Eine ähnliche Position des ‚Dazwischen‘ nimmt Juliette in *LES VOLEURS* ein: sie befindet sich in einer romantischen, sowohl physische als auch geistige Aspekte umfassenden Liebesbeziehung mit Marie (Catherine Deneuve), unterhält jedoch zugleich ein rein sexuelles Verhältnis mit Alex (Daniel Auteuil). Obwohl der Fokus der Narration auf Marie und Alex liegt (insbesondere auf letzterem, der auch als Voix Off präsent ist, wodurch bestimmte Szenen um innenweltliche Perspektiven ergänzt werden), verfügt Juliette in Folge ihrer Interaktion mit den beiden Hauptfiguren über ein stark dynamisiertes Profil.

Den Kontrast zwischen der von den meisten Figuren ersehnten größeren Verlässlichkeit im Hinblick auf eigene oder fremde Verhaltenseigenschaften und, auf der anderen Seite, den ständig ‚im Fluss‘ befindlichen, kaum berechenbaren realen Kristallisationsformen bestimmter Figurenmerkmale, die im Netzwerk unterschiedlichster Beziehungen vorübergehend an Kontur gewinnen, bringt Téchiné an manchen Stellen durch ironisierende Zuschreibungen zum Ausdruck. Ein signifikantes Beispiel für diesen Zusammenhang ist der Kontaktmann der marokkanischen Drogenmafia: er besitzt seinen eigenen Angaben zufolge ein Diplom in industrieller Steuerungstechnik.<sup>466</sup> Doch es ist ein entscheidender Unterschied, ob Maschinen gesteuert werden sollen, oder Menschen. Serge gibt offen zu, dass das Spezialgebiet des Kontaktmanns für ihn ein ‚Buch mit sieben Siegeln‘ darstelle – ein früher Hinweis darauf, dass er sich nicht bedingungslos funktionalisieren lassen wird.

Genauso spontan, wie Emily ihre Meinung hinsichtlich des Kinobesuchs ändert, ändert Serge die seinige in Bezug auf den Drogendeal. Bei einem Treffen mit einem weiteren

---

<sup>466</sup> Vgl. LOIN (00:03:50-00:04:01): „**S:** Tu parles bien le Français, t’as fait des études ? **K1:** Je suis technicien, spécialisé en automatisation et instrumentation industrielle. J’ai mon diplôme. **S:** Je connais rien à ces trucs-là, moi. **K1:** C’est une branche de l’électronique industrielle. J’ai fait ces études parce que j’étais bon en sciences.“ Engl. UT: „**S:** Where did you learn French? **K1:** I studied industrial automation and instrumentation. I have a degree in it. **S:** That’s Greek to me. **K1:** It’s industrial electronics. I was always good at science.“

Kontaktmann (K2; Hamid Basket) der marokkanischen Drogenmafia, das am Busbahnhof von Tanger stattfindet, zieht er seine Zustimmung zu dem geplanten Geschäft wieder zurück – aus dem unbestimmten Gefühl heraus, dass sein Leben durch die Wiederbegegnung mit Sarah an Wert gewonnen habe. Der Kontaktmann ist gezwungen, ihn zu erpressen, um die Einhaltung der in Algéciras getroffenen Vereinbarungen sicherzustellen:

**Serge:** De toute façon, j'ai réfléchi. La marchandise, je ne la charge pas.

**K2:** Viens t'asseoir.

*(Ils s'assoient.)*

**K2:** Et pourquoi tu ne la charges pas ?

**Serge:** J'ai pas l'impression d'être fait pour ça.

**K2:** Je ne comprends pas. Hier, tu étais sûr à Algéciras.

**Serge:** Hier c'était hier. Je croyais que j'avais rien à perdre, j'étais prêt à foncer dans le mur. Enfin bon, je ne vais te raconter ma vie. Mais aujourd'hui c'est différent.

**K2:** Alors, c'est très simple. Tu dois respecter tes engagements.

**Serge:** Sinon ?

**K2:** Pense à tes parents, dans le Lot-et-Garonne, ils pourraient avoir des ennuis... sans parler de Sarah Anoun.<sup>467</sup>

Téchiné nimmt die Herausforderung an, die Barthes in seinem Aufsatz von 1960 als Fazit einer vergleichenden Analyse von Literatur und Film formuliert und die er 1973 am Beispiel von Diderot, Brecht und Eisenstein spezifiziert:<sup>468</sup> Barthes zufolge weisen kinematographische Texte im Vergleich zu literarischen ein reduziertes Ausdruckspotential auf, da im ersten Fall in visueller wie akustischer Hinsicht eine hohe Primäranalogizität zwischen Darstellendem und Darzustellendem besteht, wodurch kaum Freiraum für metaphorische und symbolische Gestaltungsformen bleibe. Allenfalls ein Filmemacher wie Eisenstein, dem es wie Brecht gelinge, in einer konkreten Situation zugleich einen sozialen Gestus aufscheinen zu lassen, löse sich von einem rein auf audiovisuelle Oberflächen bezogenen Naturalismus.

Téchiné antwortet auf die von Barthes aufgeworfene Problemstellung mit der Konstruktion wissensbasierter, gleichermaßen kulturelle Kontexte, intertextuelle Zusammenhänge und kognitive sowie emotionale Prozesse der Figuren indizierender Verweisungsstrukturen, welche mit Hilfe sekundärer Analogien kommuniziert werden. Diese Strukturen lassen sich in Anlehnung an Derrida als ‚Spuren‘ von Phänomenen auffassen, welche nicht unmittelbar in der

---

<sup>467</sup> LOIN (00:44:58-00:45:23). Engl. UT: „**S:** I've been thinking. I'm not loading the goods. **K2:** Come and sit down. Why not? **S:** I'm not right for this. **K2:** You agreed in Alge[c]iras yesterday. **S:** Yesterday, I'd have driven into a wall. It's simple. Today's different. **K2:** You have to honour your commitment. **S:** If not? **K2:** Your parents could have problems. Sarah Anoun too.“

<sup>468</sup> Vgl. Barthes 1960a, 1982 [1973, dt. 1990]; hier auszugsw. zit. auf den S. 43, 46 u. 210.

äußeren Sinneswahrnehmung der Figuren bzw. der Rezipient/innen präsent sind, unabhängig davon, ob diese Phänomene eher den figureninternen oder -externen Realitäten angehören, die auf diegetischer Ebene konstituiert werden.<sup>469</sup>

Auch hinsichtlich der zeitlichen Verfasstheit dieses binären, zugleich konkreten und allgemeinen Erzählverfahrens besteht ein Anknüpfungspunkt an zeittheoretische Überlegungen Derridas: Derrida zufolge werden singuläre Momente, die eine große Fülle an situationsbestimmenden Merkmalen und potentiellen Verweisungsstrukturen in sich tragen, durch andere Momente dekonstruiert, welche im Hinblick auf spezifische Denk- und Handlungsabläufe gegensätzliche Tendenzen aufweisen. Der zeitliche ‚Fluss‘ ist nach Derrida kein Kontinuum, in dem jeder Moment den jeweils nachfolgenden Moment mit kausaler oder finaler Notwendigkeit impliziert. Neue Situationen bergen häufig überraschende Aspekte, die die Hoffnungen der jeweils vorausgehenden Augenblicke zerstören oder übertreffen. Derrida beschreibt die prinzipielle Unbestimmbarkeit der Zukunft, die sich aus einer derartigen Haltung ergibt, anhand der Differenz zwischen den französischen Begriffen ‚futur‘ und ‚avenir‘:

En général, j'essaie de distinguer entre le futur et l'avenir. Le futur c'est ce qui demain, tout à l'heure, au siècle prochain, deviendra. Ce qui est, deviendra. Donc, il y a le futur des programmes, le futur prévisible – predictable, programmes, prescriptions – tout ce qui en quelque sorte peut-être scheduled, donc prévu. Et l'avenir, je préfère le mot ‚avenir‘, to come, parce que ça se réfère à quelqu'un qui vient, à ce qui vient, et qui venant, arrivant, n'est pas prévisible. Et pour moi, c'est ça, le vrai futur, tel qui est unpredictable. Et l'Autre qui vient sans que je ne puisse même pas l'attendre, donc s'il y a du vrai futur au-delà du futur, c'est l'avenir en tant que, il est la venue de l'Autre, là où je ne peux pas le prévoir.<sup>470</sup>

Das Verständnis der Zukunft als etwas prinzipiell Unbekanntem korrespondiert der Zeitvorstellung Bachelards: einer Reihung nicht vorhersehbarer, plötzlich eintretender, im Hinblick auf die vorausgehenden Zustände revolutionärer Momente. Das Akzidentielle nach Bachelard, „l'avenir“ nach Derrida, macht sich in den Filmen *Téchinés* nicht nur in Form spontaner Meinungsumschwünge der Figuren bemerkbar, wie in demjenigen Emilys in *LOIN*, als

---

<sup>469</sup> Zur Relation zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem in der kinematographischen Gestaltung vgl. *Téchiné* im IW mit Pascal Mérieau: Anm. 185, S. 90.

<sup>470</sup> DERRIDA (00:00:16-00:01:34). Dt. UT: „Ich unterscheide zwischen Zukunft und ‚Avenir‘, der zukünftigen Zeit. Zukunft ist das, was morgen, später, im nächsten Jahrhundert sein wird, das, was absehbar ist, was geschehen wird. Es gibt also eine vorprogrammierte, vorhersehbare Zukunft, die festgelegt, vorgeschrieben, d.h. irgendwie geplant und absehbar ist. Ich bevorzuge das Wort ‚Avenir‘, das Kommende, die zukünftige Zeit, denn es bezieht sich auf jemanden oder etwas, das kommt, und das in seiner Ankunft nicht vorhersehbar ist. Für mich ist das die wahre Zukunft. Das Unvorhersehbare. Das oder der Andere kommt, ohne dass ich es oder ihn erwarte. Wenn es also eine wahre Zukunft jenseits der Zukunft gibt, dann ist es die zukünftige Zeit im Sinne des Kommens des Anderen, und zwar dann, wenn ich es nicht vorhersehen kann.“

sie beschließt, sich entgegen ihrer ursprünglichen Absage doch Jean Renoirs *THE RIVER* anzuschauen, oder in den häufigen Richtungswechseln, die durch das von den einzelnen Akteur/innen nur partiell durchschaubare Netzwerk der Figurenbeziehungen bedingt sind, z.B. der für Sarah undurchsichtigen Entscheidung Serges, das für den Tag nach dem Sex in der Pension vereinbarte Rendezvous an der Küste ‚platzen‘ zu lassen (Serge schickt Saïd zu Sarah, um ihr ausrichten zu lassen, dass er nicht kommen könne, da seine Fahrt nach Kenitra vorverlegt worden sei, doch Saïd entlarvt diese Information als Lüge: der LKW steht zur angegebenen Zeit noch immer im Hafen; Saïd unterstellt Serge daraufhin im Gespräch mit Sarah, dass dieser sich mit einer anderen Frau treffe; in Wahrheit hat er eine Verabredung mit der zweiten Kontaktperson der marokkanischen Drogenmafia<sup>471</sup> – was weder Sarah noch Saïd zu diesem Zeitpunkt ahnen).

Die Zukunft ‚kommt‘ auch in Gestalt wesentlich gravierender Ereignisse, solcher, die nachhaltige psychischen oder physischen Schäden hervorrufen können, z.B. Unfälle. In der Mehrzahl der Filme *Téchinés* tauchen Unfälle auf. Letztere sind häufig nicht oder nur partiell durch ein vorhergehendes Geschehen motiviert, sie ‚brechen‘ plötzlich in einen kausal motivierten Handlungsstrang ‚ein‘, und sie erzeugen ihrerseits neue Kausalketten. Unfälle bilden im *Œuvre Téchinés* einen eigenständigen motivtheoretischen und narrationslogischen Topos aus. Auf diesen soll im folgenden Unterkapitel ein genauerer Blick geworfen werden.

---

<sup>471</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 220.

#### 4.2.5 Der Unfall als paradigmatischer Topos einer nicht-klassischen Erzählstruktur

Einer der am wenigsten vorhersehbaren Unfälle im *Œuvre Téchines* findet sich in *LOIN*. Er bildet den Abschluss einer Handlungssequenz, die damit beginnt, dass Saïd (Mohammed Hamaidi) das Geld, das er von Sarah (Lubna Azabal) als Entschädigungszahlung für den absehbaren Verdienstausfall erhält, in Pesetas umzutauschen versucht.<sup>472</sup> Der Junge, der den Deal ‚einfädelt‘, prellt Saïd um eine hohe Kautiön, die er vorher nicht angekündigt hatte. Als Saïd versucht, ihm das Geld wieder zu entreißen, flüchtet er auf Saïds Fahrrad. François (Gaël Morel) und Saïd verfolgen ihn durch die engen Gassen von Tanger. In einer Querstraße taucht ein Auto auf, der Junge bremst ab, doch er prallt mit dem Rad gegen das Auto und überschlägt sich. Die Szene endet mit drei statischen Einstellungen: einer Blutlache, die sich langsam unter dem Auto ausbreitet, Saïds Gesicht in Großaufnahme und dem zerbeulten Reifen des Fahrrads.



Abb. 102: *LOIN* (01:17:23)



Abb. 103: *LOIN* (01:17:26)



Abb. 104: *LOIN* (01:17:28)

---

<sup>472</sup> Vgl. *LOIN* (01:13:15-01:17:29).

Diese reduktionistische Einstellungsabfolge kommuniziert die folgende Botschaft: der Unfall macht die Chance, dass Saïd sein Fahrrad und sein Geld zurückbekommt, zunichte. In der Konsequenz erhöht sich dadurch der Druck auf Saïd, die Gelegenheit zu nutzen, mit Serges LKW nach Europa zu flüchten – ungeachtet der Tatsache, dass Serge sein Versprechen, ihm die Überfahrt zu ermöglichen, inzwischen annulliert hat. Saïd baut auf die Hoffnung, dass Serge ihn nicht an die Polizei ausliefern würde – womit er letzten Endes richtig liegt.

Eine ähnliche Einstellungsabfolge findet sich in *RENDEZ-VOUS* (1984): als Quentin (Lambert Wilson) sich von einem Auto überfahren lässt, um seinem Leben ein Ende zu machen, blicken Nina (Juliette Binoche) und Paulot (Wadeck Stanczak) ebenso ‚entgeistert‘ (aus einem der Fenster von Ninas Wohnung) auf den Unfallort, wie Saïd im Falle des Jungen, der mit seinem Geld ‚abgehauen‘ ist.<sup>473</sup> Auch in *RENDEZ-VOUS* führt der ‚Unfall‘ zu einer Erhöhung des Handlungsdrucks: Nina erhält kurz darauf die weibliche Hauptrolle in Shakespeares *Romeo and Juliet*. Während sich in die Rolle einarbeitet, erscheint Quentin – als ein auf diegetischer Ebene nicht von einer realen Figur unterscheidbares Phantom – und versucht ihr klarzumachen, dass die Rolle eine Nummer zu groß für sie sei: erst dann, wenn sie eine entsprechende – in letzter Konsequenz tödliche – Leidenschaft in ihrem eigenen Leben empfunden habe, sei sie dazu in der Lage, auf der Bühne die Julia zu spielen. Quentin hatte einige Jahre zuvor, als er in einer von demselben Regisseur (Jean-Louis Trintignant) inszenierten Shakespeare-Aufführung den Romeo gespielt hatte, gemeinsam mit seiner damaligen Schauspielpartnerin (die auch im realen Leben seine Geliebte war) beschlossen, Selbstmord zu begehen – aus Angst, hinter den Zustand des einmal erreichten Glücks zurückzufallen. Das Paar fuhr mit dem Auto gegen einen Baum. Quentins Freundin starb, doch er überlebte. Trotz der gespenstischen Interventionen Quentins findet Nina schließlich zu einer eigenen Interpretation ihrer Rolle, in der sich die außerästhetische (nicht-romantische) und die fiktionale (romantische) Realität auf dialektische Weise zu einer dritten Ebene vereinen. *RENDEZ-VOUS* ist eine – der Brechtschen Kritik an Stanislwaski korrespondierende – Dekonstruktion der Tradition des *Method Acting*.

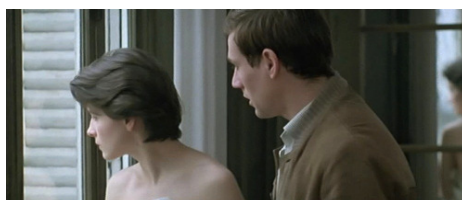


Abb. 105: *RENDEZ-VOUS* (00:38:03)

---

<sup>473</sup> Vgl. RVS (00:37:20-00:38:18).





Abb. 106: RENDEZ-VOUS (00:38:05)



Abb. 107: RENDEZ-VOUS (00:38:18)

Auch in *LES VOLEURS* (1996) spielt ein ‚Unfall‘ eine zentrale Rolle: in der ersten Szene des Films wacht Justin (Julien Rivière) von nächtlichen Geräuschen auf. Er entdeckt, dass der Leichnam seines Vaters Ivan (Didier Bezace) ins Haus seiner Familie in den französischen Alpen gebracht wurde. Justins Großvater Victor (Ivan Desny) teilt dem Jungen mit, dass sein Vater bei einem „Unfall“ ums Leben kam.<sup>474</sup> Alex (Daniel Auteuil), der Bruder Ivans, der als Polizist in Lyon arbeitet, schenkt der Geschichte vom Unfalltod keinen Glauben. Er versucht, den gesamten Film hindurch, die Wahrheit zu rekonstruieren. Der Film ist, sowohl in kriminalistischer Hinsicht als auch im oben erwähnten Sinn Derridas, eine *Spurensuche*.

*HÔTEL DES AMÉRIQUES* funktioniert genau umgekehrt: dort wird nicht rückwirkend erschlossen, wie es zu dem vermeintlichen Unfall kam, sondern ein realer, wenn auch nicht gravierender Unfall steht am Anfang der Handlung: Gilles (Patrick Dewaere) wird von Héléne (Catherine Deneuve) fast mit dem Auto überfahren. Diese zufällige Begegnung markiert den Beginn einer komplizierten Liebesgeschichte.

In *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004) ist es ebenfalls ein Unfall, der das Figurenverhalten auf entscheidende Weise beeinflusst: Antoine (Gérard Depardieu) wird auf einer Baustelle in Tanger durch einen Erdbeben begraben. Während er im Koma liegt, nähert sich Cécile (Catherine Deneuve) ihrem einstigen Jugendfreund gegenüber an – auch wenn nicht klar ist, ob sie ihre ursprünglichen Vorbehalte vollständig aufgibt.

---

<sup>474</sup> Vgl. *VOL* (00:01:22-24): „Ton père... ton père a eu un accident.“ DF: „Dein Vater hatte einen Unfall.“ In einer der nachfolgenden Szenen bittet Justin seinen Großvater darum, ihm die Wahrheit zu erzählen. Nach kurzem Zögern korrigiert dieser die ursprüngliche Information und gesteht, dass bei dem geplanten Autodiebstahl „etwas schiefgelaufen [ist]“ (*VOL*, 01:18:57-01:19:00, DF. OF: „C'est une affaire qui a mal tourné“).

LES ROSEAUX SAUVAGES (1994) beginnt mit einem freudigen Ereignis, auf welches die Zukunft einen düsteren Schatten wirft. Auf der Hochzeit von Serges Bruder Pierre bittet letzterer seine ehemalige Lehrerin Madame Alvarez, eine überzeugte Kommunistin, ihm bei der Desertion zu helfen: er möchte nicht zurück in den Algerienkrieg. Madame Alvarez, die Mutter von Maïté, nimmt sein Anliegen nicht ernst, zumal sie von Pierre im selben Moment sexuell belästigt wird. Wenige Wochen später ist er tot. Der offiziellen Version zufolge fällt er einem Attentat der OAS zum Opfer – der Terrororganisation der Algerienfranzosen, mit der Henri sympathisiert. Dieses Ereignis ‚wälzt‘ das Leben von Serge nachhaltig ‚um‘: er fühlt sich dazu verpflichtet, den elterlichen Hof zu übernehmen und die Frau seines Bruders zu heiraten (am Ende des Films nimmt er zumindest von dem letztgenannten Vorhaben Abstand). Madame Alvarez erleidet einen Nervenzusammenbruch und wird für mehrere Wochen in die Psychiatrie eingeliefert. Sie leidet an Halluzinationen, in denen Pierre auftaucht und sie stumm mit dem Vorwurf konfrontiert, seinen Tod nicht verhindert zu haben.<sup>475</sup>

In LES TÉMOINS (2007) wird das plötzliche Auftauchen einer neuen Krankheit thematisiert, die unerwartet über die Figuren hereinbricht und die alle Sicherheiten, die sich innerhalb des ohnehin schon komplizierten Beziehungsgefüges herausgebildet hatten, ‚zerschlägt‘: AIDS. Neben dem Schock, den die Krankheit auslöst, geht es in dem Film um das Verschwimmen der Grenzen zwischen Hetero-, und Homosexualität. Mehdi (Sami Bouajila) verliebt sich in Manu (Johan Libéreau), obwohl er mit Sarah (Emmanuelle Béart) verheiratet ist, die gerade ein Kind von ihm bekommen hat. Initiationsereignis ist ein Badeunfall am Meer: Manu erleidet unter Wasser eine Panikattacke und verliert das Bewusstsein. Mehdi ‚schleppt‘ ihn an Land und reanimiert ihn durch Mund-zu-Mund-Beatmung. Mehrere Szenen später gesteht Mehdi seiner Frau, dass der Körperkontakt während des Rettungseinsatzes seine sexuelle Begierde geweckt habe.<sup>476</sup> Erneut wird ein sexueller Kontext durch Wasser konnotiert.

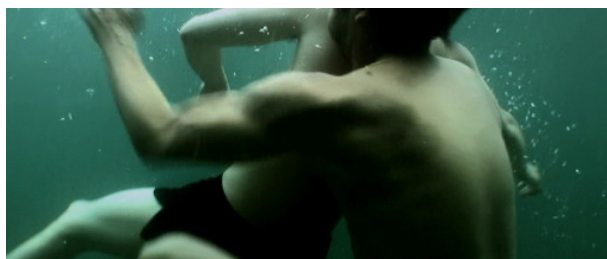


Abb. 108: LES TÉMOINS (00:22:57)

<sup>475</sup> Vgl. Abb. 87-96, S. 166.

<sup>476</sup> Vgl. TÉM (01:32:01-28).



Abb. 109: LES TÉMOINS (00:23:47)

Die Liste der Filme Téchinés, in denen – tatsächliche und vermeintliche – Unfälle sowie Krankheiten, Misshandlungen, Vergewaltigungen, Morde, Selbstmorde, Kriege, etc. von einem Moment auf den anderen irreversible Zustandsveränderungen bewirken, ließe sich fortsetzen: man denke z.B. an die Ermordung Samsons (Gérard Depardieu in einer Doppelrolle als Täter und Opfer) in *BAROCCO* (1976); an den Mord, den Martin (Wadeck Stanczak) in *LE LIEU DU CRIME* (1986) an seinem Komplizen Luc (Jean-Claude Adelin) begeht, um zu verhindern, dass dieser Thomas (Nicolas Giraudi) umbringt; an die angeblich bei einem „Unfall“ („accident“)<sup>477</sup> entstandene Behinderung Stéphanes (Simon de La Brosse) in *LES INNOCENTS* (1987) – der „Unfall“ entpuppt sich im Verlauf des Films als Gegenwehr bei einem von Stéphane und seinen Freunden durchgeführten Brandanschlag auf Immigranten aus dem Maghreb; an die Vergewaltigung von Pierre (Manuel Blanc) in *J'EMBRASSE PAS* (1991), die dieser bei seinem Vorstellungsgespräch beim Militär ebenfalls als „Unfall“ („accident“)<sup>478</sup> bezeichnet; an den Schlaganfall sowie den Sturz von Berthe (Marthe Villalonga) in *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) – der Schlaganfall führt dazu, dass ihre Tochter Emily (Catherine Deneuve) sie bei sich zu Hause aufnimmt, der Sturz (Berthe stolpert beim Kirschenpflücken) hat die Einlieferung in ein Altersheim zur Folge; an die deutschen Luftangriffe in *LES ÉGARÉS* (1995), die einen Flüchtlingstreck treffen, der sich im Juni 1940 von Paris aus in Richtung Umland in Bewegung gesetzt hatte; oder an den Selbstmord Maries in *LES VOLEURS* (1996), der wie der Selbstmord Quentins in *LES ROSEAUX SAUVAGES* ein Liebestod ist: ein Versuch, romantische Momente, in denen *die* Liebe sowohl auf physischer als auch geistiger Ebene *wirklich* anwesend zu sein scheint, bis in alle Ewigkeit zu konservieren.

Die meisten der von Téchiné konzipierten Figuren begegnen der Kontingenz unerwartet eintretender Ereignisse mit der Konstruktion von Gedankengebäuden, von denen sie sich erhoffen, dass sie sich den Veränderungen der sinnlichen Wahrnehmungsrealität gegenüber als

<sup>477</sup> Vgl. INN (00:18:13-24).

<sup>478</sup> Vgl. JEP (01:43:35-01:43:57).

stabil erweisen. Eines der gedanklichen Gebilde, von denen sich die Figuren ein Höchstmaß an Sicherheit versprechen, ist das Ideal einer geistigen Form der Liebe. Dieses Ideal, das in zeitlicher Hinsicht einen radikalen Gegenentwurf zu der Vorstellung einer ‚offenen‘ (Derridas „avenir“ entsprechenden) Zukunft bildet, wird in den Filmen *Téchinés* einem komplizierten, sich auf diskontinuierliche Weise entwickelnden Dekonstruktionsprozess unterworfen. Letzterer führt auf zeitlicher Ebene zur Verstärkung einer paradoxen Struktur, die ein konstitutives Element romantischer (geistige und physische Ansprüche synthetisierender) Liebeskonzeptionen dargestellt. Die genannte Struktur wird im Folgenden als *zeitliches Dilemma* bezeichnet. Die Analyse der allgemeinen Eigenschaften und konkreten Ausprägungen dieses Dilemmas ist Gegenstand des nächsten Unterkapitels.

#### 4.2.6 Das zeitliche Dilemma – eine kontrastive Analyse der Zeitstrukturen in LES ENFANTS DU PARADIS (1945) und in den Filmen Téchínés

Das zeitliche Dilemma äußert sich darin, dass die Figuren der Filme Téchínés nicht dazu in der Lage sind, eine andere Figur auf geistige Art zu lieben, wenn diese über einen längeren Zeitraum körperlich anwesend ist. Entweder sind der jeweilige Partner bzw. die jeweilige Partnerin *in der Zeit* präsent, dann ist die Realisierung der physischen Liebe möglich, die der geistigen jedoch nicht. Oder der Partner bzw. die Partnerin sind auf physischer Ebene *dauerhaft* abwesend, was einen ausreichend großen Freiraum schafft, in der sich eine geistige Art der Liebe entfalten kann – allerdings auf Kosten der Sexualität, die in diesem Fall nicht bzw. nicht gemeinsam praktiziert werden kann. Die meisten Figuren sind jedoch weder dazu bereit, die geistige, noch die physische Liebe vollständig aufzugeben – diese Tatsache macht die erläuterte Zeitproblematik zu einem Dilemma. Letzteres hat eine Dynamisierung der Figurenbeziehungen zur Folge. Das Erreichen eines Zustandes, in dem die geistige, zeitlich invariante Liebe dominiert, erzeugt die Sehnsucht nach dem Gegenteil: einer stärkeren Präsenz der physischen, zeitlichen Veränderungen unterworfenen Form der Liebe – und umgekehrt.

In HÔTEL DES AMÉRIQUES liebt Héléne ihren verstorbenen Mann über dessen Tod hinaus. Diese Art von Liebe erweist sich insofern als defizitär, als dass ihr Objekt auf physischer Ebene nicht mehr präsent ist. Das sexuelle Begehren, die Sehnsucht nach einer *realen* körperlichen Begegnung, treibt Héléne in die Arme von Gilles. Die geistige Liebe Hélénes zu ihrem verstorbenen Mann entzieht sich aufgrund dessen dauerhafter physischer Abwesenheit zeitlichen Veränderungen, sie weist daher ein großes Maß an Konstanz auf. Doch genau diese Konstanz bewirkt ihrerseits eine Veränderung: das Bedürfnis nach Variation, die Neugier nach Neuem, nach Anderem, nach dem Nicht-Geistigen. Gilles geht es zunächst umgekehrt: er entwickelt eine Sehnsucht nach Konstanz und geistiger Tiefe, weil seine rein sexuellen Abenteuer ein Gefühl der Beliebigkeit hinterlassen, der Austauschbarkeit, der emotionalen Unsicherheit. Allerdings erträgt er, je länger seine Beziehung mit Héléne dauert, ihre Anwesenheit immer weniger. Diese erfordert eine Flexibilität in gedanklicher Hinsicht, der er nicht gewachsen ist. Erst in dem Moment, in der er sich der endgültigen Abreise Hélénes bewusst wird, erreicht seine Liebe das höchste Maß an geistig-emotionaler Intensität.

In der Formulierung des zeitlichen Dilemmas wurde als empirische Tatsache vorausgesetzt, dass im Hinblick auf einen längeren Zeitraum entweder nur die Realisierung einer geistigen und zugleich zeitunabhängigen, oder diejenige einer physischen, zeitabhängigen Art der Liebe

möglich ist. Dieses Postulat steht in denkbar schärfster Opposition zu den Ansprüchen eines romantischen Liebesideals, das eine dauerhafte Synthese des Physischen und Metaphysischen, des Zeitlichen und Zeitlosen fordert. Konkrete Ausprägungen des genannten Dilemmas finden sich in fast allen Filmen *Téchinés*, aber auch in vielen anderen Filmen der französischen wie der internationalen Filmgeschichte.

Eine der brilliantesten Dialogsequenzen, in denen die Unvereinbarkeit der jeweils mit der geistigen bzw. der physischen Liebe verbundenen Zeitkonzeptionen thematisiert wird, ist die Konfrontation der beiden weiblichen Hauptfiguren in *LES ENFANTS DU PARADIS* (*KINDER DES OLYMP*, F 1945, Marcel Carné). Der Dialogtext stammt von Jacques Prévert.<sup>479</sup> Die Vorgeschichte der genannten Sequenz: die Kurtisane Garance (Arletty) und der Pantomime Baptiste (Jean-Louis Barrault), die sich sechs Jahre lang aus dem Weg gegangen sind, aber sich durch eine geistige Art der Liebe miteinander verbunden fühlten, verbringen gegen Ende des Films zum ersten Mal die Nacht miteinander – die geistige Liebe verwandelt sich in eine romantische. Am nächsten Morgen wird das Paar in flagranti von Baptistes Ehefrau Nathalie (Maria Casarès) überrascht. Garance versucht, das Zimmer zu verlassen, doch Nathalie stellt sich ihr den Weg. Sie kämpft für die Anerkennung ihrer eigenen Empfindungen, für den Wert einer eher materiellen, den Wirrungen des Alltags ausgesetzten, aber nicht weniger emotionalen Form der Liebe:

**Garance:** Je vous assure qu'il faut que je m'en aille.

**Nathalie:** Encore ! Comme cela doit être facile !

**Garance:** Qu'est-ce qui doit être facile ?

**Nathalie:** Facile de s'en aller et puis de revenir. Vous partez, on vous regrette. Le temps travaille pour vous. Vous revenez, tête nouvelle, embellie par le souvenir. Oh ! Oui, cela doit être facile, mais *rester* et vivre avec un seul être, partager avec lui la petite vie de tous les jours, c'est autre chose. Oui, autre chose, et vous ne pouvez rien contre cela. Six années, vous entendez, six années j'ai vécu avec lui.

**Garance:** (*après une pause* :) Moi aussi.

**Nathalie:** (*choquée* :) Vous aussi ?

---

<sup>479</sup> Das von Prévert (1900-1977) verfasste Drehbuch zu *LES ENFANTS DU PARADIS* stützt sich auf den 1939 erstmals publizierte Roman *Největší z pierotů* (*Der größte der Pierrots*; vgl. 1993 [1939]) des tschechischen Dramatikers František Kožík (1909-1997), in dem die Lebensgeschichte des tschechisch-französischen Pantomimen Jean-Baptiste Deburau al. Jean-Gaspard Deburau al. Jan Kašpar Dvořák (1796-1846) erzählt wird. Die Figur des Pierrot ist an diejenige des Pedrolino in der italienischen *Commedia dell'arte* angelehnt. Die in *LES ENFANTS DU PARADIS* von Jean-Louis Barrault (1910-1994) verkörperte Rolle des Baptiste Deburau ist der Hauptfigur des Kožíkschen Romans nachempfunden. Eine unabhängig von Kožík entstandene filmische Thematisierung der Biographie des Pantomimen Deburau liegt mit *TANZ AUF DEM VULKAN* (D 1938) vor, einem Film des Nazi-Regisseurs Hans Steinhoff (1882-1945), mit Gustaf Gründgens (1899-1963) in der Titelrolle. Auch Sacha Guitry (1885-1957) ließ sich bei der Konzeption seiner 1918 entstandenen Komödie *Debureau* (1918) von der Lebensgeschichte des tschechisch-französischen Pantomimen inspirieren, dasselbe gilt für die filmische Adaption des genannten Theaterstücks: *DEBURAU* (F 1951, Sacha Guitry). In beiden Fällen spielte Guitry die Hauptrolle.

**Garance:** Oui, moi aussi, n'importe où, partout et tous les jours. Et même la nuit, toutes les nuits que je passais auprès d'un autre, toutes les nuits j'étais avec lui.  
**Baptiste:** Garance !  
**Nathalie:** Laisse-la parler, je veux tout savoir de vous deux. Oui, savoir ce qui me reste. Et si vous me laissez de quoi vivre. Et puis, que vous l'aimiez ou non, qu'est-ce que cela peut faire ? Vous ne comptez pas, vous n'existez pas pour moi !

*(Elle va vers Baptiste et lui prend par les épaules.)*

**Nathalie:** Baptiste, écoute-moi, réponds-moi, ne crains pas de me faire souffrir. Ce n'est pas grande-chose de souffrir, parce que tout le monde le fait. Mais je veux savoir, je veux que tu me réponds toute de suite, sans réfléchir, toute de suite, tu entends ! Regarde-moi, pensais-tu toujours à elle quand tu vivais avec moi ? *(après une pause :)* Oh ! Tu n'oses pas à me répondre ! Mais tu dis tout de même beaucoup de choses en te taisant... et ces choses, je les comprends.

*(Garance sort.)*

**Baptiste:** Garance !  
**Nathalie:** Réponds-moi, Baptiste... Toujours tu pensais à elle, tu étais avec elle, la nuit aussi ? Réponds-moi : même la nuit ?  
**Baptiste:** Garance !

*(Il se précipite pour la rejoindre.)*

**Nathalie:** Garance ! Et moi, Baptiste ? Et moi ?<sup>480</sup>

Der zitierte Dialogabschnitt repräsentiert die dialektische Zuspitzung einer den gesamten Film durchziehenden Entgegensetzung zweier unterschiedlicher Liebes- und, damit verbunden, Zeitkonzeptionen. Der narrative Diskurs gibt keiner den Vorzug. Das Dilemma besteht darin, dass weder die eine noch die andere Handlungsoption dauerhaftes Glück verspricht: viel Zeit mit dem Partner bzw. der Partnerin zu verbringen, verhindert die Ausbildung von Projektionen;

---

<sup>480</sup> ENF (02:51:03-02:52:48); vgl. PRÉV, 168f. DF: „**G:** Ich muss wirklich gehen. **N:** Schon wieder? Wie einfach das für Sie doch zu sein scheint. **G:** Was ist einfach? **N:** Einfach fortzugehen, und einfach wiederzukommen. Sie gehen, und man trauert Ihnen nach. Die Zeit arbeitet für Sie. Sie kommen zurück. Verschönt, verklärt, verjüngt durch die Erinnerung. Oh ja, das muss sehr einfach sein. Aber zu bleiben, mit einem Menschen zu leben, all die kleinen Sorgen des Alltags mit ihm zu teilen, das ist etwas anderes. Jawohl, das ist etwas, und dagegen kommen sie nicht an. Sechs Jahre, begreifen Sie? Sechs Jahre hab' ich mit ihm zusammengelebt. **G:** *(nach einer Pause:)* Ich auch. **N:** *(erstaunt und entsetzt:)* Sie auch? **G:** Ja, ich auch. Überall, wo ich auch gewesen bin, Tag für Tag, selbst nachts. Jede Nacht, die ich bei dem andern verbracht habe, jede Nacht war ich bei ihm. **B:** Garance! **N:** Lass' sie weiterreden. Ich will alles von Euch wissen. Ich will wissen, ob etwas für mich bleibt. Was Ihr mir zum Leben übriglasst. Ob Sie lügen oder nicht, was könnte mich das stören. Sie zählen nicht, Sie existieren nicht für mich. *(Sie geht zu Baptiste und packt ihn an den Schultern.)* **N:** Baptiste, hör' mir zu. Antworte mir. Hab' keine Angst, mir weh zu tun, was wäre das schon, alle Leute auf der Welt leiden. Aber ich will es wissen. Ich will, dass du mir sofort antwortest. Dass du mir ohne Zögern antwortest. Sieh mich an! Hast du immer an *sie* gedacht, während du mit mir gelebt hast? Du wagst nicht, mir zu antworten. Du sagst ja so vieles, indem du schweigst. Dein Schweigen ist so beredt. *(Garance verlässt den Raum.)* **B:** Garance! **N:** Antworte mir, Baptiste! Warst du immer bei ihr? Hast du immer an *sie* gedacht? Sogar in der Nacht? Antworte mir! Sogar in der Nacht? **B:** Garance! *(Er stürzt aus dem Raum.)* **N:** Garance... Und ich Baptiste? *(Sie flüstert:)* Und ich?“

letztere werden ständig durch neue Sinneswahrnehmungen korrigiert, dadurch bleibt kein Raum für Idealisierungen. Die Folge ist eine fortwährende Konfrontation mit der *Disparität* eigener und fremder Ansprüche, eine Reihung größerer und kleinerer Erwartungsenttäuschungen. Doch zumindest auf physischer Ebene bleibt der Partner bzw. die Partnerin präsent. Dies ermöglicht, im Hinblick auf die Nähe der Körper, ein Mindestmaß an gemeinsamer Geschichte.

Im umgekehrten Fall nährt die Nicht-Präsenz des anderen den Glauben an die Existenz einer auf geistiger Ebene bestehenden *Identität* zwischen zwei in physischer Hinsicht getrennten Wesen. Es ist die Sehnsucht, durch die Begegnung mit einer ‚verwandten Seele‘ die Divergenzen, die in der äußeren Sinneswahrnehmung etabliert werden, vergessen zu machen, welche Baptiste am Ende der oben zitierten Dialogsequenz aus dem Zimmer stürzen lässt. Garance ist sich der trügerischen Gewissheit, die mit diesem Vorhaben verbunden ist, bewusst. Sie geht, da sie ahnt, dass die geistige Liebe, die sie und Baptiste verbindet, einer Konfrontation mit der Alltagsrealität nicht standhalten würde. Garance ist realistisch genug, um die Motivationen zu registrieren, die Baptiste in andere Richtungen treiben würden, wenn sie sich auf ein gemeinsames Leben mit ihm einließe:

- Garance:** La nuit était si belle. Mais il faut que je m'en aille [...].  
**Baptiste:** Que vas-tu faire ?  
**Garance:** Trouver Édouard. [...]  
**Baptiste:** Et s'il te demandait de partir avec lui ?  
**Garance:** Je partirai. Et je reviendrais peut-être. De toute façon, il faudra bien que je m'en aille, un jour ou l'autre.  
**Baptiste:** Pourquoi ?  
**Garance:** Tu le sais bien. (*Elle se lève.*) Tu as un très gentil petit garçon, Baptiste.  
**Baptiste:** Oh, tais-toi !  
**Garance:** Et tu l'aimes ton petit garçon, et ton métier aussi tu l'aimes, et Nathalie...  
**Baptiste:** C'est toi que j'aime Garance, c'est toi.<sup>481</sup>

In Vergangenheit und Gegenwart auf geistig-emotionaler Ebene bestehende Koinzidenzen reproduzieren sich nicht mit logischer Notwendigkeit auch in der Zukunft. Ist der Partner oder die Partnerin auch in der Alltagsrealität präsent, gibt dies dem zeitlichen Dilemma zufolge Verhaltensweisen Raum, die einer gemeinsamen Erfahrung widersprechen. Im vorliegenden Fall gilt dies nicht nur im Hinblick auf die drei von Garance angesprochenen Faktoren, die

---

<sup>481</sup> ENF (02:48:29-02:49:34); vgl. PRÉV, 157. DF: „**G:** Das war eine wunderschöne Nacht. Aber jetzt muss ich gehen. [...] **B:** Was hast du vor? **G:** Ich werde zu Édouard gehen. [...] **B:** Und wenn er verlangt, dass du mit ihm fortgehst? **G:** Dann werde ich mit ihm fortgehen. Aber vielleicht komme ich zurück. Ich werde eines Tages sowieso fortgehen müssen. **B:** Aber warum? **G:** Das weißt du sehr gut. (*Sie steht auf.*) Du hast einen sehr netten kleinen Jungen, Baptiste. **B:** Oh, schweig. **G:** Du liebst diesen kleinen Jungen. Genauso liebst du deinen Beruf. Und Nathalie. **B:** Ich liebe dich, Garance, dich.“



Baptistes Liebesgeständnis auf längere Sicht in eine Farce verwandeln würden. Auch von Garances Seite aus ist es keineswegs sicher, ob sie sich nicht im Verlauf einer Beziehung mit Baptiste von diesem entfremden würde. Ihrem Bedürfnis nach einem luxuriösen Lebenswandel wird Compté Édouard de Montray (Louis Salou), den sie nicht ohne Grund geheiratet hat, eher gerecht – ob Baptiste diese Rolle ausfüllen könnte, erscheint mehr als fraglich.

Die Romantik der Nacht, die Garance und Baptiste am Ende des Films miteinander verbringen, ist durch deren geringe zeitliche Dauer bedingt. Nur für wenige Momente sind körperliche und geistige Realitäten miteinander vereinbar, und in diesen Augenblicken überlagern sich die mit beiden Wirklichkeitsebenen jeweils verbundenen, sich gegenseitig ausschließenden Zeitkonzeptionen. Die resultierende paradoxe Zeiterfahrung ist Gegenstand einer langen kulturhistorischen Tradition. So findet sich, um eines aus einer Vielzahl möglicher Beispiele zu nennen, in Gottfried von Straßburgs *Tristan* eine Stelle, in der diese Erfahrung im Zusammenhang mit der Liebesgeschichte zwischen Blancheflur und Rivalin, den Eltern Tristans, wie folgt beschrieben wird:

Nu daz sî dô von dirre nôt  
ein lützel wider ze crefte kam,  
ir trût si an ir arm dô nam  
und leite ir munt an sînen munt  
und kuste in hundert tûsent stunt  
in einer cleinen stunde,  
unz ime ir munt enzunde  
sinne unde craft zer minne,  
wan minne was dar inne [...] <sup>482</sup>

Das Ideal einer absoluten, von konkreten Sinneswahrnehmungen gelösten, nur auf geistiger Ebene lokalisierbaren Liebe – einer säkularisierten Form der Gottesliebe –, die durch eine zeitliche Entgrenzung gekennzeichnet ist („hundert tuset stunt“), wird mittels einer paradoxen ästhetischen Kodierung mit einer sexuell konnotierten Liebesvorstellung zur Deckung gebracht, welche mit der physikalischen Zeitmessung („in einer cleinen stunde“) korreliert ist. Hinsichtlich der auf diese und ähnliche Weise konstruierten Synthesen von physischen und metaphysischen Formen der Liebe stellen die Ritterromane des Mittelalters eine der wichtigsten Inspirationsquellen der späteren Romantik dar. <sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> Straßburg 2010 [E: um 1210], 85f. [V. 1308-1316]: „Als sie sich dann von ihrer Schwäche / ein wenig wieder erholt hatte, / nahm sie ihren Liebsten in die Arme, / legte ihren Mund an seinen / und küsste ihn hundertausendmal / in kurzer Zeit, / bis ihr Mund in ihm entfachte / die Sinne und die Liebeskraft.“

<sup>483</sup> Vgl. F. Schlegel im 1800 publizierten *Gespräch über Poesie* (KA II, 335): „[Ich] suche und finde [...] das Romantische bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in

Baptiste und Garance in Marcel Carnés *LES ENFANTS DU PARADIS* sind romantische Figuren par excellence: sie träumen von einer Möglichkeit, sich auf physischer und geistiger Ebene *zugleich* lieben zu können.<sup>484</sup> Über weite Teile der in dem genannten Film erzählten Handlung wird diese Synthese als unmöglich dargestellt. Zu Anfang verteidigt Baptiste eine eher geistige, Garance eine eher physische Art der Liebe. Als die beiden Figuren zum ersten Mal aufeinandertreffen, spüren sie die Anziehungskraft, die jeweils von der anderen Figur ausgeht. Doch der erste Versuch, die beiden unterschiedlichen Liebesauffassungen miteinander in Einklang zu bringen, scheitert:

- Baptiste:** Comme vous êtes belle. Mais... il faut que je vous laisse dormir.  
**Garance:** Je n'ai pas tellement sommeil.  
**Baptiste:** N'oubliez pas ce que je vous ai dit... si vous vouliez, vous pourriez travailler aux *Funambules*.  
**Garance:** Mais je ne sais rien faire.  
**Baptiste:** Je vous aiderai. Vous ne pouvez pas rester sans travailler.  
**Garance:** Pourquoi pas après tout ? Je pourrais montrer mes jambes... peut-être que ça plairait. Le public, lui, n'est pas tellement compliqué !  
**Baptiste:** Mais je vous aime, moi, Garance !  
**Garance:** Je vous en prie, Baptiste, ne soyez pas si grave... vous me glacez. Il ne faut pas m'en vouloir, mais enfin... je ne suis pas comme vous rêvez. Il faut me comprendre. Je suis simple, tellement simple... je suis comme je suis, j'aime plaire à qui me plaît, c'est tout. Quand j'ai envie de dire oui, je ne sais pas dire non.

*(Elle éteint la lampe.)*

- Garance:** J'aime mieux la lumière de la lune, et vous ?  
**Baptiste:** La lune... bien sûr, la lune... c'est mon pays, la lune ! Celui-là n'est pas de nôtres, il n'est pas né comme nous. Une nuit que la lune était pleine, il est tombé, c'est tout ! Et il ne veut rien comprendre, et il rêve de choses impossibles. Mais pourquoi, impossibles,

---

jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst her stammt.“

<sup>484</sup> Dem romantischen Ansatz in der Figurenkonzeption korrespondiert auch die ‚verästelte‘, vielfach in sich gebrochene dramaturgische Komposition des Films. Er ähnelt eher einer romantischen Erzählung als einem klassischen Drama, vgl. Chardère 2005b, 41: „La construction du film *LES ENFANTS DU PARADIS* est sans doute plus proche de celle d'un récit romanesque que d'une intrigue dramatique du type théâtral, déroulant une histoire unique, avec des péripéties dont le seul propos est d'amener une conclusion. Prévert a imbriqué son sujet principal, l'amour contrarié de Baptiste et de Garance, dans un grand flux descriptif de personnages secondaires bien typés, de détails d'époque, de gags et de poésie mêlés qui emportent l'adhésion : l'action elle-même n'est pas rapide, et pourtant l'œuvre ne donne jamais l'impression de longueur.“ / „Die Konstruktion des Films *LES ENFANTS DU PARADIS* ist zweifellos eher mit derjenigen einer romantischen Erzählung vergleichbar als mit derjenigen der Handlung eines Theaterstücks, in dem eine zusammenhängende Geschichte entwickelt wird, mit Wendungen, deren einziges Ziel es ist, eine Konklusion herbeizuführen. Prévert hat sein Hauptthema, die gegensätzliche Liebe von Baptiste und Garance, in ein der Ausgestaltung der Hintergründe dienendes Meer von präzise gezeichneten Nebenfiguren, Details der Epoche und einer Mischung aus Situationskomik und Poesie eingearbeitet, die das Ganze zusammenhalten: das Erzähltempo ist nicht schnell, und dennoch vermittelt dieses Kunstwerk nie den Eindruck von Länge.“

puisque je les rêve ces choses ! Oh Garance, vous ne pouvez pas savoir. Je voudrais...  
oui, je voudrais tellement que vous m'aimiez comme je vous aime...

(*Il sort bouleversé.*)<sup>485</sup>

Garance spielt durch die Verwendung des Adjektivs „complicqué“ in der Mitte des zitierten Dialogauszugs auf einen Zusammenhang an, der in dem Film wiederholt aufgegriffen wird: zwei Szenen vor der hier wiedergegebenen Stelle behauptet Garance gegenüber Baptiste, dass „[d]ie Liebe [...] doch so einfach [sei]“ (DF; OF: „C'est tellement simple, l'amour !“)<sup>486</sup> – womit sie die physische Liebe meint. Sie äußert diesen Satz auf der Straße, unmittelbar nachdem sie und Baptiste sich zum ersten – und für lange Zeit einzigen – Mal küssen. Dann zieht ein Gewitter auf, und Baptiste besorgt Garance ein Zimmer bei seiner Vermieterin.

Garance, die davon ausgeht, dass dies eine Einladung in sexueller Hinsicht darstellt, ist erstaunt, dass Baptiste sich plötzlich so zögerlich gibt. Dass sie ihre Beine zeigt, ist nicht nur eine Demonstration für ein imaginiertes Theaterpublikum. Ein erstes nonverbales Signal, dass sie dazu bereit ist, mit Baptiste ins Bett zu gehen, besteht darin, dass sie ihr vom Regen durchnässtes Kleid ablegt und ihren nackten Körper ersatzweise in die Überdecke hüllt, die auf dem Bett liegt – die Decke etabliert, in materieller wie metaphorischer Hinsicht, bereits eine Verbindung zwischen Bett und Körper. Danach setzt sie sich aufs Bett und zeigt eines ihrer Beine, scheinbar spielerisch, im Kontext des Dialogs über das Publikum des *Funambules*, dem Theater, in dem Baptiste arbeitet. Das Publikum, so Garance, sei „gar nicht so kompliziert“ (DF; OF: „Le public, lui, n'est pas tellement compliqué !“) – so kompliziert wie Baptiste, könnte man ergänzen. Ein drittes Signal ist das Löschen der Lampe.

Baptiste versteckt sich hinter einer Maske: er rezitiert ein paar Phrasen über den Mond, als wäre er im Theater. Das Artifizielle seines Vortrags, das mit der Authentizität der Äußerungen

---

<sup>485</sup> ENF (01:05:24-01:05:23); vgl. PRÉV, 88f. DF: „**B:** Wie schön Sie sind. Ich glaube... ich glaube, ich lass' Sie jetzt schlafen. **G:** So müde bin ich noch gar nicht. **B:** Vergessen Sie nicht, was ich Ihnen gesagt habe. Wenn Sie wollen, können Sie im *Funambules* arbeiten. **G:** Aber was kann ich denn? **B:** Ich würde Ihnen helfen. Sie können doch nicht ohne Arbeit bleiben? **G:** Warum eigentlich nicht ? Ich könnte z.B. meine Beine zeigen. Vielleicht würde das ankommen. Das Publikum ist gar nicht so kompliziert. **B:** Aber ich liebe Sie, Garance! **G:** Ich bitte Sie, Baptiste, werden Sie nicht so ernst, mir wird ganz eisig. Sie dürfen mir nicht böse sein, aber... ich bin nicht, was Sie sich erträumen. Sie müssen verstehen: Ich bin simpel, sehr simpel. Ich bin, wie ich bin. Wer mir gefällt, dem möchte ich gefallen. Und wenn ich Lust habe, ja zu sagen, kann ich nicht nein sagen. (*Sie bläst die Lampe aus.*) **G:** Mir ist das Mondlicht viel lieber, und Ihnen? **B:** Der Mond... natürlich, der Mond... der Mond ist meine Heimat. Er ist ja keiner von uns! Er gehört nicht zu uns. Eines Nachts, es war gerade Vollmond, ist er heruntergefallen, so war's. Er will nichts begreifen, er träumt von unmöglichen Dingen, aber warum sind sie denn unmöglich, diese Dinge, wenn ich davon träume? Ach Garance, Sie ahnen ja nicht, was ich... was ich möchte. Ich möchte so gerne, dass Sie mich lieben, so wie ich Sie liebe. (*Er stürzt hinaus.*)

<sup>486</sup> ENF (01:03:34-36); vgl. PRÉV, 87.

Garances kontrastiert, ‚entrückt‘ seine Worte dem raumzeitlichen Kontext der geschilderten Situation. Die inhaltlichen Aussagen der Sätze, die Baptiste formuliert, sind, isoliert betrachtet, unverständlich: Baptiste redet einerseits vom Mond, der im Französischen weiblich ist („la lune“), andererseits verwendet er ein männliches Pronomen („il“). Dieser Widerspruch lässt sich nur unter Hinzuziehung eines intratextuellen Zusammenhangs auflösen. In einer der ersten Szenen des Films stellt Baptistes Stiefvater Anselme (Étienne Décroux) ihn, das Findelkind, das inzwischen Pantomime geworden ist, mit exakt denselben Worten dem Publikum vor:

**Anselme:** Vous voyez ici la honte d'une famille d'artistes, le désespoir d'un père illustre, la racine de ses cheveux gris. Mais quand je dis mon fils, fort heureusement j'exagère. **Une nuit que la lune était pleine, il est tombé, c'est tout !** Sa mère l'a trouvé dans un seau d'eau. Cette nuit-là, j'étais en voyage, et je suis revenu trop tard.<sup>487</sup>

Im Vergleich mit den Sätzen über den Mond, die Baptiste gegenüber Garance zum Ausdruck bringt, wird klar: Baptiste zitiert seinen Stiefvater.<sup>488</sup> Das männliche Pronomen steht nicht für den Mond, sondern für ihn selbst: er ist es, der in einer Vollmondnacht von seiner Stiefmutter aufgefunden wurde, und er ist es, der „von unmöglichen Dingen [träumt]“ („il rêve de choses impossibles“<sup>489</sup>). Baptiste hatte sich, wie er Garance kurz vor dem Kuss in der Straßenszene erzählt, als Kind häufig in eine Phantasiewelt zurückgezogen, um sich vor den Diskriminierungen, die er als Waise von Seiten der Außenwelt erfuhr, zu schützen.<sup>490</sup>

Baptiste bringt in wörtlicher Anlehnung an die Formulierungen seines Stiefvaters die Sphäre des Imaginären, Traumhaften, die in seiner Kindheit einen Zufluchtsort darstellte, mit dem Bild des Vollmondes in Verbindung. Dadurch stilisiert er den Mond zu einem metaphorischen Gegenbild zur ‚profanen‘ Sinnesrealität, er macht ihn zu einem Stimulans romantischer Phantasien, die innen- und außenweltliche, sinnliche und nicht-sinnliche, zeitliche und zeitlose Elemente in sich vereinen. Statt auf Garances, in Kategorien der äußeren

---

<sup>487</sup> ENF (00:20:48-00:21:18); vgl. PRÉV, 62; Hv. M. DF: „Er ist die Schande einer Künstlerfamilie. Die Verzweiflung eines illustren Vaters, das Rizinus meiner grauen Haare! Aber wenn ich sage: mein Sohn, dann übertreibe ich glücklicherweise. **Eines Nachts, es war gerade Vollmond, da ist er herabgefallen, so war's.** Seine Mutter hat ihn in einem Wassereimer gefunden, und in jener Nacht war ich auf Reisen. Als ich zurückkam, war es zu spät (Hv. M.)“

<sup>488</sup> Vgl. ENF (01:06:10-18); vgl. PRÉV, 89, hier 234; Hv. M.: „Celui-là n'est pas de nôtres, il n'est pas né comme nous. **Une nuit que la lune était pleine, il est tombé, c'est tout !** Et il ne veut rien comprendre, et il rêve de choses impossibles. Mais pourquoi, impossibles, puisque je les rêve ces choses !“ DF: „Er ist ja keiner von uns! Er gehört nicht zu uns. **Eines Nachts, es war gerade Vollmond, ist er heruntergefallen, so war's.** Er will nichts begreifen, er träumt von unmöglichen Dingen, aber warum sind sie denn unmöglich, diese Dinge, wenn ich davon träume? (Hv. M.)“

<sup>489</sup> Vgl. ebd.

<sup>490</sup> Vgl. ENF (01:01:26-46); PRÉV, 86.

Wahrnehmungswirklichkeit gesprochen, sehr reales Angebot einzugehen und sich auf das ihm bis dahin unbekannte Terrain der sexuellen Liebe vorzuwagen, flüchtet Baptiste, als sei der Reflex aus Kindertagen immer noch wirksam, in die ihm vertraute Phantasiewelt.



Abb. 110: ENF (01:05:25)



Abb. 111: ENF (01:05:35)

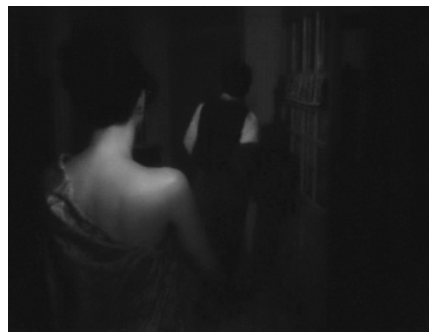


Abb. 112: ENF (01:06:25)

Baptiste betrachtet Garances Verständnis von Liebe als zu situationsbestimmt, zu stark an der äußeren Sinneswahrnehmung orientiert und damit – im Unterschied zu den Phantasien, die er auf den Mond projiziert – in der Gefahr, Veränderungen zu unterliegen, die sich der eigenen Kontrolle entziehen. Baptiste befürchtet, dass die Vergänglichkeit der sexuellen Liebe auf seine geistige Liebe zu Garance ‚übergreifen‘ könnte, wenn er der Versuchung durch erstere

nachgeben würde. Er zieht die Hoffnung, der geistigen Liebe zu Garance einen Glanz von Unsterblichkeit verleihen zu können, der Ausübung der sexuellen Liebe vor – auch wenn die Zurückweisung, mit der er Garance begegnet, mit dem Risiko verbunden ist, dass er sie nie wiedersehen wird. Baptiste verhält sich in der diskutierten Dialogsequenz entsprechend des Kommunikationscodes, den Luhmann generell literarischen Texten der Romantik zuordnet: „Der Mann liebt das Lieben, die Frau liebt den Mann.“<sup>491</sup>

Das Ungleichgewicht zwischen Männer- und Frauenrollen, das Luhmann beschreibt, ist um eine Komponente zu ergänzen, durch die ersteres eine weitere Verschärfung erfährt: hinter der hehren Apologie des Traumhaften und Imaginativen, das Baptiste der ‚Simplizität‘ der Liebesvorstellung Garances gegenüberstellt, verbirgt sich ein Besitzdenken, das die bescheidenen materiellen Forderungen Nathalie bei weitem in den Schatten stellt: Baptiste möchte Garance *für immer* besitzen, und *allein*. Er mutet Nathalie in Bezug auf seine eigene Person das zu, was er im Hinblick auf Garance auszuschließen versucht: sich die Geliebte mit mehreren Liebhabern teilen zu müssen. Um die Vielzahl an Konkurrenten auszuschalten, über die Baptiste im Film verfügt, sieht er nur eine Möglichkeit: die Ansprüche an seine Liebe zu Garance so ‚hoch‘ anzusetzen, dass keiner der Nebenbuhler diese zu erfüllen vermag – der Begriff ‚hoch‘ verweist auf die kulturhistorisch tradierte, religiös und philosophisch begründete

---

<sup>491</sup> Luhmann (1994 [1982], 172), vgl. im Kontext: „Offensichtlich können es nun [in der Romantik; Anm. M.] nicht mehr schichtspezifische Attribute oder Tugenden sein, die behauptet und mit Liebe honoriert werden. Es geht um das in der eigenen Welt Individuum-Sein. Dabei bleibt die Asymmetrie der Geschlechter erhalten als Asymmetrie der Stellung zu diesem Problem. Der Mann liebt das Lieben, die Frau liebt den Mann; sie liebt dadurch einerseits tiefer und ursprünglicher, andererseits auch gebundener und weniger reflektiert. Was die Romantik als Einheit postuliert, bleibt damit Erfahrung des Mannes, obwohl und gerade weil die Frau die primär Liebende ist und ihm das Lieben ermöglicht“ (ebd.).

Vgl. auch Domoradzki (1986: 179, 181) Kritik der Gender-Konzeptionen in Schlegels *Lucinde*: „Die Begegnung mit Lucinde führt Julius nicht nur zu menschlicher, sondern auch und vor allem zu künstlerischer Reife. Von Lucinde dagegen heißt es, dass sie vor ihrer Begegnung mit Julius Malerin war. Nach ihrer Begegnung geht sie auf in den ihr zugewiesenen Rollen der liebenden Frau, Muse, perfekten Geliebten, Mutter und emotionalen Stütze des Mannes. All diese Rollen aber sind vom Standpunkt des Mannes aus und zur Ergänzung und Stützung seines Lebenskonzeptes entworfen. [...] Diese nur einseitige Einlösung der von Schlegel in einigen Schriften postulierten und der von Julius auch im Rollentausch intendierten Erweiterung geschlechtsspezifischer Grenzen wird deutlich an einer Stelle, in der es vom endlich – durch die Frau – liebesfähig gewordenen Jünglings heißt: «In ihm [!]\* ist die Menschheit vollendet, und er hat den Gipfel des Lebens erstiegen.» [FN: Verweis auf KA V, 22; Anm. M.] Lucinde dagegen werden im Laufe des Romans immer engere – durchaus geschlechtsspezifische – Grenzen gesetzt, sie selbst wird festgelegt auf das von Schlegel entworfene Ideal-Weibliche. Dies wiederum wird konzipiert als Gegensatz zum Ideal-Männlichen, so dass Schlegel letzten Endes in diesem Roman eine dem Rollentausch-Motiv genau entgegengesetzte Konzeption entwickelt: nicht die einer möglichen Gleichheit von Mann und Frau, sondern die der prinzipiellen ‚natürlichen‘ und daher unveränderbaren Ungleichheit.“ [\*= Anm. Domoradzki.]

Trennung zwischen einer ‚himmlischen‘, zugleich geistigen, und einer ‚irdischen‘, körperlichen Sphäre.<sup>492</sup> Baptistes Mondphantasie ist zumindest partiell letzterer zuzurechnen.

Durch dieses Vorgehen riskiert Baptiste, Garance für immer zu verlieren. Nachdem er fluchtartig ihr Zimmer verlassen hatte, kommt es zu keinem privaten Treffen mehr. Garance vergnügt sie sich ersatzweise mit Frédérick (Pierre Brasseur), einem Schauspieler, der sich auf seinem Gebiet später als genauso großes Talent erweisen wird, wie Baptiste auf seinem. Letzterer versucht, das auf Garance gerichtete sexuelle Begehren einem Sublimierungsprozess zu unterwerfen: er transformiert dessen Energie in künstlerische Produktivität. Garance spielt ebenfalls eine Zeit lang im *Funambules*, wo Baptiste ihr eine Arbeit als Darstellerin vermittelt hat. Der Graf von Montray ist geblendet von ihrer Schönheit und hält um ihre Hand an. Sie akzeptiert, als sie unschuldig der Mittäterschaft in einem Mordfall bezichtigt wird. Baptiste dagegen heiratet Nathalie und wird zu einem gefeierten Pantomimen, der jeden Abend im *Funambules* auftritt. Frédérick wechselt zur Konkurrenz, da er Sprechrollen bevorzugt. Er entwickelt sich zu einem der berühmtesten Schauspieler der Stadt.

Baptiste bekommt sechs Jahre lang kein Lebenszeichen mehr von Garance – bis Frédérick ihm eines Abends mitteilt, dass Garance jeden Abend seine Aufführungen besucht. Als Baptiste in der von Frédérick genannten Loge nachschaut, ist sie verschwunden. Nathalie ist ihm zuvorgekommen: sie hat ihr durch den kleinen Jungen, den sie inzwischen mit Baptiste hat, ausrichten lassen, dass alle drei, Baptiste, Nathalie und ihr Sohn, glücklich seien – woraufhin Garance ihre Besuche im *Funambules* einstellt (da sie denkt, Baptiste habe sie vergessen<sup>493</sup>). Die Nachricht Frédéricks, dass Garance sich in unmittelbarer Nähe befand, bringt Baptiste aus dem Gleichgewicht. Er unterbricht seine Arbeit und mietet dasselbe Zimmer, aus dem er vor sechs Jahren vor Garance geflüchtet war. Er sperrt sich tagelang dort ein, weigert sich zu essen, fühlt sich krank, obwohl ihm in körperlicher Hinsicht nichts fehlt. Madame Hermine, seine Vermieterin, schlägt ihm vor, ins Theater zu gehen und sich die Premiere von Shakespeares *Othello* anzuschauen, in dem Frédérick die Hauptrolle spielt. Doch Baptiste versinkt in einer Mischung aus Selbstmitleid und Selbstvorwürfen:

**Baptiste:** On pourrait aussi faire une jolie pantomime avec *Othello*. Un homme qui tue son amour et qui en crève, le pauvre. (*après une pause* :) Ah, une histoire

---

<sup>492</sup> Vgl. Téchinés Behauptung, dass Jeanne in *LES INNOCENTS* und Maïté in *LES ROSEAUX SAUVAGES* „[d]ies[e]r Art von Frau“ entsprechen, „deren Füße im Schlamm steckt und deren Kopf gen Himmel gerichtet ist“ („Ce type de femme qui a les pieds dans la boue et la tête vers le ciel [...]“), rekuriert ebenfalls auf die genannte Sphärentrennung, vgl. Téchiné in: Jousse/Strauss 1994, 14, hier 91.

<sup>493</sup> Vgl. das Streitgespräch mit Édouard, hier auszugsw. zit. auf S. 241f.

**Mme Hermine:**  
**Baptiste:**

absurde et triste comme tant d'autres, comme la mienne, comme la vôtre, Madame Hermine, qui traînez ici des jours vides, dans vos chambres vides avec votre pauvre cœur, vide lui aussi.

Oh, Monsieur Baptiste.

Ah oui, tout cela est absurde et triste, comme moi ! Comme moi, qui étais là, il y a de cela des années, là, devant ce lit, dans cette chambre-là. Et elle était là, elle aussi, souriante, heureuse, belle dans la fraîcheur de la nuit. Et elle disait : « Comme c'est simple l'amour. » Et moi, je ne l'ai pas écoutée ! Je ne l'ai pas prise dans mes bras ! Non, j'ai posé des conditions : « M'aimez-vous comme je vous aime ! » J'ai fermé la porte, cette porte-là, pour toujours, entre moi et mon amour !<sup>494</sup>

Beide Hauptfiguren nähern sich unabhängig voneinander der Position der jeweils anderen Figur an. Während Baptiste bedauert, die physische Liebe nicht ernst genommen zu haben, geht es Garance genau umgekehrt: in den Jahren der physischen Trennung von Baptiste lernt Garance, was es bedeutet, auf geistige Weise zu lieben. Frédérick vertraut sie an, dass kein Tag vergangen sei, an dem sie nicht an Baptiste gedacht habe.<sup>495</sup> Als sie nach ihrer sechsjährigen Abwesenheit zusammen mit dem Comte de Montray nach Paris zurückkehrt, besucht sie, ohne Baptiste zu informieren, dessen Pantomime-Darstellungen im *Funambules*.

Der Geliebte ist sowohl dem visuellen als auch dem auditiven Sinn zugänglich, und dennoch bleibt die räumliche Distanz zwischen Bühne und Publikum unüberwindbar. Die Erinnerung an die geteilten Momente einer größeren physischen Nähe stimulieren den Entstehungsprozess der geistigen Liebe, sie werden in dem Zeitraum, in dem der Körper des Geliebten nicht oder nur stark eingeschränkt zugänglich ist, auf geistiger Ebene konserviert – wie Nathalie treffend bemerkt.<sup>496</sup> Durch die visuelle und akustische Präsenz des Geliebten, welche die Erinnerung auffrischt, und die zugleich bestehende physische Unerreichbarkeit wird Garances Liebe zu Baptiste um eine *zeitliche* Dimension erweitert, sie erfährt eine Art Immunisierung gegenüber den Veränderungen der sinnlichen Wahrnehmungsrealität.

---

<sup>494</sup> ENF (02:27:43-02:28:50); vgl. PRÉV, 145. DF: „**B:** Man könnte aus dem *Othello* eine hübsche Pantomime machen. Ein Mann tötet seine Liebe, der Ärmste geht daran zugrunde. (nach einer Pause:) Eine sinnlose und triste Geschichte wie so viele andere. Wie meine. Wie Ihre, Madame Hermine. Ihr Dasein ist so leer, wie ihre leeren Zimmer. Und Ihr Herz... ist genauso leer. **H:** Monsieur Baptiste. **B:** Ah, das ist alles so absurd, und trist, wie ich. Der ich vor Jahren hier stand, vor diesem Bett, in diesem Zimmer. Und sie? Sie war auch hier. Lächelnd. Glückliche. Sie war schön in der Kühle der Nacht. Sie sagte: ‚Liebe ist doch so einfach.‘ Ich habe nicht auf sie gehört! Ich habe sie nicht in meine Arme genommen! Nein, ich habe Bedingungen gestellt: ‚Lieben Sie mich, so wie ich Sie liebe!‘ Ich habe diese Tür zugeschlagen, diese Tür, zwischen mir und meiner Liebe!“

<sup>495</sup> ENF (02:05:18-24); vgl. PRÉV, 133: „**F:** Tu l'aime bien... **G:** Depuis le premier jour où je suis partie, pas un jour n'est passé sans que je pense à lui.“ DF: „**F:** Du liebst ihn sehr? **G:** Seit dem Tag, an dem ich fortgegangen bin, ist kein Tag vergangen, an dem ich nicht an ihn hätte denken müssen.“

<sup>496</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 230.



In einem Gespräch zwischen Garance und ihrem Ehemann, dem Grafen Édouard de Montray (Louis Salou), der gemäß der kulturellen Kodices der erzählten Epoche<sup>497</sup> über den zweifelhaften Vorteil verfügt, ihren Körper als sein persönliches Eigentum betrachten zu können, wird die Stärke der ‚geistigen Veredelung‘<sup>498</sup> deutlich, die ihre Liebe zu Baptiste inzwischen erfahren hat:

- Édouard:** Je vous aime, Garance, comme aucun homme...
- Garance:** ...ne pourra jamais m'aimer ! Alors de quoi vous plaigniez-vous ?
- Édouard:** Je voudrais que vous m'aimiez.
- Garance:** Mais je vous aime, mon ami. Vous êtes séduisant, vous êtes riche, vous avez beaucoup d'esprit, vos amis vous admirent, les autres vous craignent, vous plaisez beaucoup aux femmes, enfin tout le monde vous aime, Édouard. Vraiment, il faudrait que je sois bien difficile pour ne pas faire comme tout le monde !
- Édouard:** Taisez-vous Garance, vous savez bien ce que je désire, ce que je veux.
- Garance:** Vous êtes extraordinaire, Édouard ! Non seulement vous êtes riche, mais encore vous voulez qu'on vous aime comme si vous étiez pauvre ! Et les pauvres, alors... soyez un peu raisonnable, mon ami, on ne peut tout de même pas tout leur prendre, aux pauvres !
- Édouard:** Garance, comprenez-moi.
- Garance:** Je vous comprends, Édouard, et j'ai toujours fait et je ferai encore tout pour vous être agréable. Mais ne me demandez pas l'impossible. Pourtant, si vous voulez, si cela peut vous plaire, demain tout Paris saura que non seulement je vous aime, mais que je suis folle de vous ! Oui, folle de vous. Je le dirai à tout le monde, je le crierai sur les toits. Mais à vous... à vous tout seul, mon ami, je vous dirai ceci : J'ai aimé un homme et je l'aime encore. Je ne suis revenue à Paris que pour le revoir. Il m'a fait dire qu'il m'avait oubliée... et maintenant je n'ai plus qu'une idée... repartir... m'en aller...<sup>499</sup>

---

<sup>497</sup> Laut Préverts Originaldrehbuch (vgl. 2005 [1945], 53) beginnt die Filmhandlung im Paris der Jahre 1827/28: „[...] un coin du ciel de Paris avec ses nuages calmes et gris... Nous sommes en 1827 ou 1828, peu importe.“ / „[...] ein Stück Himmel von Paris mit seinen ruhig dahinziehenden grauen Wolken... Wir sind im Jahr 1827 oder 1828, das spielt keine Rolle.“ Da sich Baptiste und Garance in der erzählten Geschichte sechs Jahre lang nicht begegnen, lässt sich das am Ende des Films erzählte Wiedersehen auf die Jahre 1833/34 datieren.

<sup>498</sup> Diesen Prozess der ‚geistigen Veredelung‘ bezeichnet der französische Romantiker Stendhal 1822 in einer berühmten Stelle seines Buches *De l'amour (Über die Liebe)* als „cristallisation“: „Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez : [Abs., Anm. M] Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. [Abs., Anm. M.] Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections (Stendhal 1965 [1822], 34f.). Dt. 2007, 45: „Im Hirn eines Liebenden, das vierundzwanzig Stunden hindurch in Aufruhr ist, geht vergleichsweise folgendes vor: [Abs., Anm. M] In den Salzburger Salzgruben wirft man in die Tiefe eines verlassenen Schachtes einen entblätterten Zweig; zwei oder drei Monate später zieht man ihn über und über mit funkelnden Kristallen bedeckt wieder heraus; selbst die kleinsten Zweiglein, nicht größer als die Kristallen einer Meise, sind überzogen mit zahllosen schillernden, blitzenden Diamanten; man erkennt den einfältigen Zweig gar nicht wieder. [Abs., Anm. M.] Ich bezeichne als Kristallisation die Tätigkeit des Geistes, in einem jeden Werkzeuge eines geliebten Menschen neue Vorzüge zu entdecken.“

<sup>499</sup> ENF (02:24:44-02:26:01); vgl. PRÉV, 143f. DF: „E: Ich liebe Sie, Garance, wie kein anderer Mann... G: ...mich niemals lieben können wird. Worüber beklagen Sie sich also? E: Ich möchte, dass Sie mich

In dieser Textstelle wird die Differenz zwischen physischer Liebe und geistiger Liebe extrem zugespitzt: die Entstehung ersterer führt Garance hier auf sexuelle Attraktivität, materiellen Besitz und gesellschaftliches Ansehen zurück, während sie letztere – ähnlich wie Gilles in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, als er Hélène auf in der Szene auf dem Flughafen vorwirft, ihren Koffer mehr zu lieben als ihn<sup>500</sup> – zugleich dematerialisiert (als Liebe „de[r] Armen“), individualisiert (als dem gesellschaftlichen Schein widersprechend), internalisiert (als ein Geheimnis, das sich vor der Außenwelt verbergen lässt) und entzeitlicht (als persönliche Motivation, die sich auch nach vielen Jahren der physischen Trennung noch aktivieren lässt).

Édouard, mit dem Garance die erstgenannte Form der Liebe teilt, würde alles dafür geben, auch in den Genuss der letztgenannten Art der Liebe zu kommen. Baptiste geht es genau umgekehrt: er würde am liebsten Édouards Stelle einnehmen – ohne allerdings auf die geistige Liebe Garances verzichten zu wollen. Folgt man der narrativen Struktur des Films, so scheitern die Hoffnungen aller drei Figuren. Auch Garance und Baptise bleiben – abgesehen von drei Ausnahmen: zwei Küssen und einer romantischen Nacht – ‚geteilte Wesen‘: sie sind außerstande, physische und geistige Liebe längere Zeit auf eine Person zu beziehen. Das zeitliche Dilemma, das auch in den Filmen *Téchinés* eine zentrale Rolle einnimmt, lässt eine Vereinbarkeit von *realen* Beziehungen (unabhängig davon, ob diese über einen rechtlichen Status verfügen, wie z.B. die Ehe, oder nicht) und geistiger Liebe nicht zu. Diese Erfahrung ist Gegenstand eines Gesprächs zwischen Nathalie und Baptiste:

**Nathalie:** [...] Enfin je pense que peut-être un jour, malgré tout, tu m'aimeras.

**Baptiste:** Tu es gentille, Nathalie !

**Nathalie:** Toi aussi, Baptiste. C'est pas notre faute ce qui arrive. Mais toute de même, c'est bête, c'est mal fait, on tourne en rond comme les chevaux de Franconi. Je t'aime et toi tu ne m'aimes pas. Tu aimes Garance, et Garance aime Frédérick.

**Baptiste:** Comment sais-tu ? Pourquoi dis-tu que Garance aime Frédérick ?

---

lieben. **G:** Aber ich liebe Sie ja, mon ami. Sie sind anziehend, Sie sind reich, Sie haben sehr viel Esprit, Ihre Freunde bewundern Sie, die andern fürchten Sie, Sie sind ein Frauentyp. Kurz: alle Welt liebt Sie. Ich müsste schon sehr kompliziert sein, wenn ich zu Ihnen nicht so sein wollte wie alle Welt. **E:** Schweigen Sie, Garance. Sie wissen genau, was ich begehre, was ich wünsche. **G:** Sie sind erstaunlich, Édouard. Sie sind nicht nur reich, Sie verlangen auch noch, dass man Sie liebt, als ob Sie arm wären. Und den Armen? Ganz ernsthaft, mon ami. Denen soll man doch nicht alles nehmen. **E:** Garance, versuchen Sie, mich zu verstehen. **G:** Ich verstehe Sie, Édouard. Ich habe alles getan und werde alles tun, um ihnen gefällig zu sein. Aber verlangen Sie nichts Unmögliches. Trotzdem: Wenn Sie es möchten, wenn es Ihnen Freude macht, dann wird morgen ganz Paris wissen, dass ich Sie nicht nur liebe, dass ich in Sie versessen bin. Ja, dass ich in Sie versessen bin. Ich werde es jedem sagen, ich werde es von den Dächern rufen, aber Ihnen, Ihnen allein, mon ami, Ihnen werde ich das sagen: Ich habe einen Mann geliebt, und ich liebe ihn noch. Ich bin nach Paris gekommen, um ihn wiederzusehen. Er hat mir sagen lassen, er habe mich vergessen. Jetzt hab' ich nur noch einen Gedanken: abzureisen, fortzugehen.“

<sup>500</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 15.

**Nathalie:** Je ne sais pas, moi... je croyais. Puisqu'ils vivent ensemble.  
**Baptiste:** Qu'est-ce que ça prouve ? Rien. Si tous les gens qui vivent ensemble s'aimaient, la terre brillerait comme un soleil !<sup>501</sup>

Die erwähnten Ausnahmen bestätigen die Hypothese, die Baptiste in seinem letzten Satz aufwirft. Angesichts einer diegetischen Zeitspanne von sechs Jahren sind die Momente, in denen es Baptiste und Garance gelingt, sich *gleichzeitig* sowohl auf physische als auch auf geistige Weise zu lieben, vergleichsweise kurz. Am Ende der erzählten Geschichte, als sich Garance und Baptiste wider Erwarten zufällig wiedertreffen, als sie ihm gesteht, dass sie nie aufgehört hat, ihn zu lieben, und als Baptiste umgekehrt zu erkennen gibt, dass er die sexuelle Liebe zu Unrecht verachtet hat, kommt es für die Dauer einer Nacht vorübergehend zu einer romantischen Zusammenführung der materiellen und nicht-materiellen Ebene. ‚Sex‘ und ‚Liebe‘ bilden für wenige Augenblicke keinen Gegensatz mehr:

**Garance:** Comme c'est beau la lumière de la lune ! Regardez, Baptiste, elle brille pour nous comme le premier soir. Comme le premier soir, la fenêtre est grande ouverte. (*Elle va vers la fenêtre.*) C'est merveilleux, tout est pareil, rien n'a changé ! Toujours la table à la même place ! (*Elle se dirige vers le lit.*) Voilà le lit où je dormais.

**Baptiste:** Vous non plus, Garance, vous n'avez pas changé. Dans votre voix toujours la même douceur, toujours la même lumière dans vos yeux.

**Garance:** Une petite lueur !

(*Ils s'assoient sur le lit et s'allongent doucement. Baptiste met ses mains dans le manteau de Garance. La caméra se dirige vers la fenêtre, illuminée par la lumière de la lune.*)

**Baptiste:** Et votre cœur qui bat, sous ma main.

**Garance:** Baptiste...

**Baptiste:** Vous aviez raison, Garance, c'est tellement simple, l'amour..<sup>502</sup>

---

<sup>501</sup> ENF (01:21:06-37); vgl. PRÉV, 95. DF: „**N:** [...] Ich glaube, dass... dass du mich trotz allem eines Tages noch lieben wirst. **B:** Du bist nett, Nathalie. **N:** Du auch, Baptiste. **B:** Wir können nichts für das, was auf uns zukommt. Aber es ist trotzdem dumm, schlecht eingerichtet. Wir drehen uns im Kreise, wie François' Pferde. Ich liebe dich, aber du liebst mich nicht. Du liebst Garance. Aber Garance liebt Frédéric. **B:** Woher weißt du das? Woher weißt du, dass Garance Frédéric liebt? **N:** Natürlich weiß ich es nicht. Aber sie... sie leben ja zusammen! **B:** Was beweist das? Nichts! Wenn alle Menschen, die zusammenleben, sich lieben würde, dann würde die Erde strahlen wie die Sonne!“

<sup>502</sup> ENF (02:43:12-02:44:17); vgl. PRÉV, 153-156. DF: „**G:** Wie schön das Mondlicht ist. Sehen Sie nur, Baptiste. Es leuchtet für uns wie am ersten Abend. (*Sie geht ans Fenster.*) Wie am ersten Abend ist das Fenster weit auf. Es ist wunderbar. Es ist alles noch so, wie es war. Nichts hat sich geändert. Der Tisch steht immer noch an derselben Stelle. (*Sie geht zum Bett.*) Das Bett, in dem ich schlief. **B:** Sie, Garance, haben sich auch nicht verändert. In Ihrer Stimme ist immer noch dieselbe Süße, in Ihren Augen ist immer noch dasselbe Licht. **G:** Ein kleiner Schimmer. (*Sie setzen sich aufs Bett, die Oberkörper fallen langsam zurück. Baptiste lässt seine Hand in ihren Mantel gleiten. Die Kamera schwenkt auf das Fenster, durch das das Mondlicht fällt.*) **B:** Ihr Herz schlägt unter meiner Hand. **G:** Baptiste... **B:** Sie hatten Recht, Garance: Die Liebe ist so einfach.“

Diese Szene wäre in einem Film *Téchinés* undenkbar. Sie lässt sich als Hintergrundfolie dafür verwenden, um den Unterschied zwischen einer dekonstruktivistischen und einer romantischen Kritik einer rein geistigen Liebesvorstellung zu verdeutlichen. Der romantische Ansatz integriert die sexuelle Perspektive in einen geistigen, nicht-physischen, den Bedingungen der äußeren Sinnesrealität entzogenen Rahmen (zugespitzt könnte man behaupten: er versucht, die Möglichkeit einer Synthese zwischen empiristischen und rationalistischen Systemen der Weltaneignung, die Kant in erkenntnistheoretischer Hinsicht begründet, auf das Feld des Handelns, d.h. auf moralphilosophische Fragen zu übertragen – für welche Kant eine absolute Trennung von intelligibler und sinnlicher Realität vorsah).

In der oben zitierten Dialogsequenz findet das statt, wovon François in *LES ROSEAUX SAUVAGES* zu Beginn des – anti-romantischen – Gesprächs mit Serge träumt: der Fluss der physikalischen Zeit scheint für wenige Momente unterbrochen. Ein spezifischer Zeitpunkt, der längst vergangen ist, scheint reprozierbar zu sein, so als hätte es die Zeit zwischen diesem Punkt und der gegenwärtigen Situation nicht gegeben<sup>503</sup> – obwohl sich die Garance und Baptiste zugleich der Vergänglichkeit, und angesichts der langen Zeit, die sie auf diese Begegnung gewartet haben: der Kostbarkeit dieser Momente bewusst sind. Die geschilderte Situation setzt an dem Zeitpunkt wieder an, an dem Baptiste sechs Jahre zuvor die Flucht ergriffen hatte, nur mit dem Unterschied, dass er inzwischen ein Verständnis dafür entwickelt hat, was Garance damit meinte, als sie davon sprach, dass „[d]ie Liebe [...] so einfach“ sei:

- Garance:** Jamais je ne vous ai oublié. Et même dans mes rêves, toujours vous étiez là. Vous m'avez empêchée de vieillir, de devenir bête, de m'abîmer... Je trouvais ma vie tellement vide et je me sentais si seule ! Mais je me disais, tu n'as pas le droit d'être triste, tu es tout de même heureuse, puisque quelqu'un t'a aimée !
- Baptiste:** Mais je vous aime encore, je n'ai jamais cessé. Et vous Garance, m'aimez-vous... Non, ne me répondez pas. Je ne demande rien. Vous êtes là, c'est la seule chose qui compte. Oui, vous êtes là, vivante dans mes bras, comme la première fois. Non, je ne désire rien. Simplement... la chaleur de votre corps contre le mien, cette bouche qui est votre bouche, ces yeux qui sont vos yeux...<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> In der deutschen Synchronfassung wird dieser Zusammenhang durch eine sprachliche Eigenheit des Deutschen noch verstärkt: die Figuren markieren dadurch, dass sie drei mal die Demonstrativpronomina ‚dieselbe‘ bzw. ‚dasselbe‘ verwenden („[die]selbe[...] Stelle“, „dieselbe Süße“, „dasselbe Licht“), dass es nicht nur um Ähnlichkeit geht, sondern um *Identität* – andernfalls hätte man, streng genommen, auf die Artikel-Adjektiv-Kombinationen ‚die gleiche‘ bzw. ‚das gleiche‘ zurückgreifen müssen.

<sup>504</sup> ENF (02:36:25-02:37:18); vgl. PRÉV, 150f. DF: „**G:** Ich habe Sie nie vergessen. Selbst in meinen Träumen waren Sie immer da. Ihnen habe ich zu danken, dass ich nicht gealtert bin, dass ich nicht zerstört wurde, dass ich nicht zugrunde gegangen bin. Mein Leben war leer. Ich fühlte mich immer allein. Aber ich habe mir gesagt, du hast kein Recht, traurig zu sein. Im Gegenteil, sei glücklich, du bist einmal geliebt worden. **B:** Aber ich liebe Sie noch! Ich habe nie aufgehört! Und Sie, Garance? Lieben Sie mich? Nein! Antworten Sie mir nicht. Ich verlange nichts. Sie sind da, das ist das einzig Wichtige. Ja, Sie sind

Baptiste nimmt Garance nun auch als Person wahr, als eine singuläre Erscheinung mit einem nur ihr eigenen Körper, und nicht mehr nur als eine abstrakte Größe innerhalb einer geistigen Liebesvorstellung, in der das Prinzip der *Dauer* und der Freiheit von äußeren Unwägbarkeiten über die Neugierde auf den anderen und die Sensibilität für dessen individuelle, unverwechselbare Schönheiten gesetzt wird. Umgekehrt hat Garance *bewiesen*, dass sie dazu in der Lage ist, die Liebe zu Baptiste über einen langen Zeitraum zu bewahren; ihre rein physische Liebe zu Frédérick ist dagegen längst ein Teil der Vergangenheit.

Im Unterschied zu dem wechselseitigen Verständnis, das sich in *LES ENFANTS DU PARADIS* zwischen den beiden Hauptfiguren entwickelt (der durch die lange physische Trennung bewirkte Schmerz zwingt beide, sich jeweils in die Perspektive des anderen hineinzusetzen), bleibt François am Ende von *LES ROSEAUX SAUVAGES* mit seinem Widerstand gegenüber der Irreproduzibilität vergangener Ereignisse allein. François' Plädoyer für die Konservierung des Vergangenen in der Erinnerung („Moi, je n'oubliera rien, ça c'est sûr“; DF: „Ich vergesse nichts, da bin ich mir sicher“<sup>505</sup>) zeugt Serges Ansicht nach von Blindheit gegenüber dem Wandel der sinnlichen Realität. Es gibt Serge zufolge nichts, was sich nicht verändert („tout passe“; DF: „alles [...]geht [vorbei]“<sup>506</sup>). Selbst die Erinnerung an Menschen, die einem viel bedeuten, z.B. diejenige an seinen Bruder Pierre, verliere mit der Zeit an Intensität.

Zwischen Gilles und Héléne in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* existiert eine ähnliche Differenz des Umgangs mit den Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse wie zwischen François und Serge. Diese Differenz lässt daran zweifeln, ob eine *Gemeinsamkeit* des Erlebens jemals bestand, oder ob letztere nicht auch in der Vergangenheit nur eingebildet war. Gilles wirft der letzten Szene des Films vom Bahnsteig aus einen nostalgischen Blick auf das Café, in dem das erste Treffen mit Héléne stattfand.<sup>507</sup> Damals saß er der Schlafenden schweigend die ganze Nacht gegenüber – wobei er sich, aus einer romantischen Perspektive betrachtet, in sie verliebte. Nüchtern analysiert, könnte man dagegen behaupten: er hatte genügend Zeit, ihre sexuelle Attraktivität zum Anlass zu nehmen, auf gedanklicher Ebene Projektionen zu entwickeln, die nur eine Sublimierung des sexuellen Begehrens darstellen, ein Resultat der (durch einen im Verlauf einer langen kulturhistorischen Evolution mühsam erlernten Kommunikationscode begründete) Verschiebung des Sexualaktes auf einen Zeitpunkt, zu dem auch Héléne von sich aus ihr

---

da. Lebendig, ich halte Sie fest, wie das erste Mal. Nein, ich begehre nichts. Ich sehne mich nur... nach der Wärme Ihres Körpers an meinem. Dieser Mund, dieser Ihr Mund, diese Augen, diese Ihre Augen...“

<sup>505</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 180.

<sup>506</sup> Vgl. ebd.

<sup>507</sup> Vgl. Abb. 115 u. 116, S. 247.

Einverständnis dazu gibt, mit ihr Sex zu haben (vgl. die Szene, in der sie ihn mitten in der Nacht im Hotel seiner Mutter aufsucht<sup>508</sup>). Die Szene auf dem Bahnsteig, in welcher derselbe Ort (das hell erleuchtete Café) zu einem anderen Zeitpunkt gezeigt wird (alle Plätze sind inzwischen leer<sup>509</sup>), rückt schmerzlich ins Bewusstsein, dass Hélène unwiderruflich abgereist ist. Letztere zerreißt in der Zugszene das Foto von Gilles, das sie von dessen Schwester geschenkt bekommen hatte. Diese Geste visualisiert Hlnes Absicht, radikal mit der Vergangenheit zu brechen, um kein zweites Mal – wie nach dem Tod ihres Mannes – in einem schmerzhaften Erinnerungsprozess gefangen zu sein.

Gilles dagegen setzt sich bewusst diesem Prozess aus. Im Dialog mit einer nur als Produkt seiner Einbildungskraft anwesenden Hlne ‚beschwört‘ er in der letzten Szene des Films einen Neubeginn, der an ihre erste Begegnung im Bahnhofscaf anknüpfen *könnte*. Die Verwendung irrealer Komparativstze („On peut même faire comme si on se connaissait pas. Comme si on s’était jamais vu. Comme si c’était la première fois“<sup>510</sup>) unterstreicht den, gemessen an der äußeren Wahrnehmungswirklichkeit, unrealen Charakter seiner Äußerungen. Die von Gilles verbalsprachlich formulierte Realität und diejenige, die durch den Film mit audiovisuellen Mitteln repräsentiert wird, weisen eine nicht zu überbrückende Differenz auf. Erstere ist eine Wunschvorstellung zweiten Grades: Gilles imaginiert eine Situation, in der er und Hlne einen Neubeginn simulieren, den sie in ihrer Phantasie mit dem Moment ihrer ersten Begegnung gleichsetzen. Im Gegensatz dazu existiert Hlne in der audiovisuell repräsentierten Realität nicht als Gesprächspartnerin, so dass auch keine gemeinsame Utopie entwickelt werden kann: Gilles ist allein, er sitzt auf einem leeren Bahnsteig und redet mit sich selbst.

Im Unterschied dazu kulminiert die romantische Wiederbegegnung von Baptiste und Garance in *LES ENFANTS DU PARADIS* trotz aller Differenzen, die sowohl in physischer als auch psychischer Hinsicht weiterhin zwischen den beiden Figuren bestehen, in einer *Identitäts*-Erfahrung: beide erinnern sich gemeinsam am selben Ort an dieselben Dinge und denselben emotionalen Zustand – was nicht objektiv überprüfbar ist, was jedoch der sprachliche Code, den sie verwenden, suggeriert. Sie knüpfen im gegenwärtigen Erleben unmittelbar an einen Moment an, der lange zurückliegt. Lichtgestaltung und Requisite erzeugen ein in Vergangenheit und Gegenwart identisches Raumdesign, und der emotionale Zustand der beiden Figuren korrespondiert dieser gestalterischen Tatsache. In der Schlussszene von *HÔTEL DES AMÉRIQUES*

---

<sup>508</sup> Vgl. HDA (00:18:24-00:19:37).

<sup>509</sup> Vgl. Abb. 116, S. 247.

<sup>510</sup> DF: „Wir können sogar so tun, als kennen wir uns nicht, als hätten wir uns nie gesehen, als wär's das erste Mal.“

unterscheidet sich das Erscheinungsbild des Cafés zwar ebenso wenig von demjenigen zu Beginn der erzählten Geschichte, doch die räumliche und sprachliche Positionierung der Figuren relativ zu der – im doppelten Wortsinn *unberührt* wirkenden – Realität der Dinge hat sich entscheidend verändert.



Abb. 113: HÔTEL DES AMÉRIQUES (00:04:13)



Abb. 114: HÔTEL DES AMÉRIQUES (00:04:14)



Abb. 115: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:27:24)

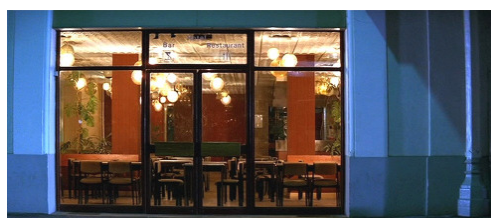


Abb. 116: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:27:27)



Abb. 117: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:27:30)



Abb. 118: HÔTEL DES AMÉRIQUES (01:27:28)

In HÔTEL DES AMÉRIQUES sitzen sich beide Hauptfiguren zu Beginn des Films *im* Café gegenüber. Hélène wirft in dem Moment, in dem Gilles die Jukebox anstellt, einen Blick auf den menschenleeren Bahnsteig. Am Ende befindet sich Gilles *außerhalb* des Cafés; er blickt vom Bahnsteig aus auf die leeren Tische und Stühle hinter der Glasfassade. Hélène ist nicht mehr anwesend, und Gilles führt ein Selbstgespräch. Durch die Kontrastierung der Konstanz des Handlungsortes mit der Umkehrung von Blickrichtung und Kameraperspektive, dem Wechsel der blickenden Figur, der physischen Abwesenheit der Gesprächspartnerin in der Schlusszene und, abhängig davon, der Fiktionalisierung der Kommunikationssituation (Sender und Empfänger der kommunizierten Person sind am Ende identisch) wird der zeitliche Wandel, der

den Schmerz der betroffenen Figur verursacht (vgl. die Träne, die über Gilles Wangen rollt), deutlich ins Bewusstsein der Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen gerückt.

In *LES ENFANTS DU PARADIS* ändern sich weder das Raumdesign noch die räumliche und sprachliche Positionierung der Figuren: Garance und Baptiste müssen nicht, wie in Gilles Selbstgespräch, so tun, *als ob* alles so *wäre* wie beim ersten Mal. Garance konstatiert im Indikativ: „C'est merveilleux, tout est pareil, rien n'a changé.“<sup>511</sup> Die Realität, auf die die sprachliche Äußerung Garances verweist, korrespondiert einer Raumsituation, welche von beiden Figuren – und auch den Rezipient/innen – als identisch mit derjenigen wahrgenommen wird, die während der ersten, sechs Jahre zurückliegenden Begegnung bestand. Dadurch schmilzt die dazwischenliegende Zeit zusammen, als hätte sie es nie gegeben.

Diese Erfahrung bleibt den Figuren *Téchinés* verwehrt. Die Skepsis des auf radikale Weise empiristischen Filmemachers überwiegt. Selbst in der letzten Szene von *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004), in der die dramatische Konstellation nahe an einen vergleichbar romantischen Punkt heranreicht, macht sich die Linearität des Zeitflusses bemerkbar: Cécile verbrennt das Foto, das sie und Antoine als junges Liebespaar zeigt. Antoine hatte es während seines unangekündigten Besuchs bei ihr zu Hause in einem unbeobachteten Moment unter ihr Bett geklebt, in der Absicht, ihre Liebe zu ihm auf magische Weise wieder ‚zum Leben zu erwecken‘.<sup>512</sup>



Abb. 119: *LES TEMPS QUI CHANGENT* (00:41:48)



Abb. 120: *LES TEMPS QUI CHANGENT* (00:42:34)

---

<sup>511</sup> DF: „Es ist wunderbar. Es ist alles noch so, wie es war. Nichts hat sich geändert.“ Vgl. S. 243.

<sup>512</sup> Vgl. TQC (00:41:46-00:42:43), sowie die untenst. Abb.





Abb. 121: LES TEMPS QUI CHANGENT (00:42:41)

Der Akt der Zerstörung des Fotos in der letzten Szene des Films ist hinsichtlich seiner dramaturgischen Bedeutung ambivalent. Einerseits könnte er als Bestätigung dafür gewertet werden, dass Antoines Wunsch in Erfüllung gegangen ist und dass daher das Foto überflüssig geworden ist: es hat seinen Zweck erfüllt. Dies entspräche einer märchenhaften, höchst romantischen Interpretation. Andererseits könnte man auch genau umgekehrt argumentieren: Cécile macht deutlich, dass sie nicht geneigt ist, sich durch einen derartigen ‚Liebeszauber‘ beeinflussen zu lassen (dieser ‚Zauber‘ besteht auch in einem nicht-religiösen Kontext: Fotos gelingt es, vergangene Momente dauerhaft dem Zugriff der physikalischen Zeit zu entziehen). Die Zerstörung des Fotos signalisiert dann: die Vergangenheit ist endgültig vergangen.

Durch den Geruch des brennenden Fotos erwacht Antoine aus dem Koma. Es gibt einen langen – stummen – Augenkontakt der beiden Figuren, und Cécile streicht zärtlich über Antoines Hand. Und dann erfolgt die Abblende. Im Vergleich mit vielen anderen intensiven, mit einem hohen Maß an Emotionalität verbundenen Begegnungen der Figuren in den Filmen *Téchinés*, in der jeweils entweder die physische oder die geistige Perspektive überwiegt, weist der geschilderte Moment in *LES TEMPS QUI CHANGENT* eine romantisierende Tendenz auf: Körper und Geist zweier Figuren scheinen für einen kurzen Augenblick versöhnt, der cartesianische Dualismus scheint für Bruchteile von Sekunden außer Kraft gesetzt.



Abb. 122: LES TEMPS QUI CHANGENT (00:42:41)



Abb. 123: LES TEMPS QUI CHANGENT (01:33:23)



Abb. 124: LES TEMPS QUI CHANGENT (01:33:31)



Abb. 125: LES TEMPS QUI CHANGENT (01:33:39)

Bei genauerer Analyse der erzählten Situation wird allerdings klar, dass es sich um einen höchst fragilen Zustand handelt – wesentlich fragiler als derjenige, in dem sich Baptiste und Garance in der Liebesszene am Ende von *LES ENFANTS DU PARADIS* befinden: Antoine ist gerade aus dem Koma erwacht, große Teile seines Körpers sind noch bewegungsunfähig, Cécile nimmt in physischer Hinsicht eine weitaus aktivere Rolle ein. Im Unterschied zu der Szene in *LES ENFANTS DU PARADIS*, die vollkommen frei von Bedrohungen ist (diese machen sich erst am nächsten Morgen bemerkbar), wirft der nächste zeitliche Umbruch in *LES TEMPS QUI CHANGENT* bereits seine Schatten voraus: das genannte Ungleichgewicht zwischen den Figuren wird – dies ist trotz der Abblende sicher – wieder stark ins Bewusstsein gerückt werden, im nächsten Moment wird die Differenz zwischen wahrnehmbaren Realitäten und geistigen Ansprüchen wieder an Dominanz gewinnen, wird das Krankenhauspersonal ‚hereinstürmen‘, werden verbalsprachliche Formulierungen gesucht werden müssen, um psychische wie physische Zustände in ein adäquates sprachliches Gerüst zu pressen, wird sich die Dynamik, die durch die ständige Veränderung der Sinnesrealität hervorgebracht wird, wieder durchsetzen.

Sollte Antoine als Konsequenz des Arbeitsunfalls mehrere Wochen im Bett verbringen müssen oder gar eine langfristige Behinderung davontragen, wird sich Cécile von ihm u.U. ähnliche Vorwürfe anhören müssen, wie sie Gilles in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* gegenüber Hélène zum Ausdruck bringt, als diese ihn eine längere Zeit am Krankenbett umsorgt: er „brauche keine Sozialhelferin“<sup>513</sup>. Und auch der umgekehrte Fall ist denkbar: Gilles könnte ihr vorhalten, dass sie sich nicht genug um ihn kümmere. In der Liebe „gibt man zu viel, zu wenig und nie das, was erwartet wird“<sup>514</sup> – diese Interviewäußerung Téchinés, die in seinen Filmen variantenreich in Szene gesetzt wird, lässt sich auch auf das Ende von *LES TEMPS QUI CHANGENT* beziehen. Der Moment, in dem Antoine aus dem Koma erwacht und in dem ein Hauch von

---

<sup>513</sup> HDA (01:8:27/28), DF. OF: „J'ai pas besoin d'une assistante sociale.“

<sup>514</sup> Vgl. Téchiné in: Rothe 1995; im Kontext zit. auf S. 297.

romantischer Liebe aufblitzt, ist nur ein winziger Punkt des Übergangs, an dem Körper und Geist zweier Figuren mehr oder weniger zufällig keinen Gegensatz bilden.<sup>515</sup>

Auch die Romantik der Liebesszene in *LES ENFANTS DU PARADIS* wird wieder aufgelöst, allerdings erst im Unterschied zu allen im Ansatz vergleichbaren Situationen in den Filmen *Téchinés* erst dann, nachdem ausreichend diskursive und diegetische Zeit zur Verfügung stand, um die *Realität* der physischen wie geistigen Einheit der beiden Hauptfiguren glaubhaft zu machen. Soweit es um die Vorstellung einer *rein* physischen oder einer *rein* geistigen Liebe geht, erfüllt das romantische Liebesideal, das in *LES ENFANTS DU PARADIS* gegen die im selben Film behauptete Gültigkeit des zeitlichen Dilemmas verteidigt wird, damit bis zu einem gewissen Grad selbst eine dekonstruktivistische Funktion.

Dies gilt für romantische Ansätze generell: es besteht eine nicht zu leugnende Übereinstimmung zwischen romantischer Kritik (z.B. derjenigen, die in Schlegels *Lucinde* erkennbar ist<sup>516</sup>) und derjenigen dekonstruktivistischer Ansätze, sei es im philosophischen Kontext (z.B. bei Derrida) oder im kinematographischen (wie bei *Téchiné*). In *LES ENFANTS DU PARADIS* wird Baptistes anfänglicher Glaube an eine Art der Liebe dekonstruiert, die sich primär aus der Phantasie eines Einzelnen speist und die sich gegenüber den Veränderungen der Sinnesrealität für *autonom* hält. Doch einer Kritik wird auch die Perspektive unterzogen, die vor der langjährigen Trennung der beiden Protagonist/innen von Garance vertreten wird: ihre gescheiterte Beziehung mit Frédéric<sup>517</sup> und ihr Streitgespräch mit Édouard<sup>518</sup> machen klar, dass eine Form der Liebe, die durch Sex, Macht und materiellen Besitz definiert ist, eine Leere hinterlässt, die das persönliche Glücksempfinden stark beeinträchtigen kann.

Differenzen zwischen romantischer und dekonstruktivistischer Kritik bestehen jedoch hinsichtlich der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer umfassenden Synthese aus physischen und metaphysischen Elementen. Diese Synthese wird in romantischen Liebeskonzeptionen – unabhängig davon, ob letztere in literarischer oder kinematographischer Form zum Ausdruck kommen<sup>519</sup> – als *realisierbar* behauptet. Die zeitliche Dauer der Realisierbarkeit weicht dabei innerhalb romantischer Ansätze stark voneinander ab. Während sie sich z.B. in Schlegels

---

<sup>515</sup> Zur Ambivalenz dieser Szene vgl. auch S. 275ff.

<sup>516</sup> Vgl. Anm. 558, S. 263.

<sup>517</sup> Vgl. ENF (01:22:31-01:25:57); PRÉV, 96-98.

<sup>518</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 241f.

<sup>519</sup> Häufig sind motivhistorische Verschränkungen von Film und Literatur zu beobachten. So ist das von Prévert verfasste Drehbuch von *LES ENFANTS DU PARADIS* laut Chardère (2005b, 9) durch die literarische Romantik geprägt: „Jacques Prévert, qui aimait Victor Hugo, a su s'inscrire, avec ce chef-d'œuvre romantique, dans la ligne de son lyrisme généreux.“ / „Jacques Prévert, der Victor Hugo liebte, vermochte sich mit diesem romantischen Meisterwerk in die Tradition dessen großzügiger Poesie einzuschreiben.“

*Lucinde* – gemäß der Wunschvorstellung der männlichen Hauptfigur – auf das *ganze* Leben erstreckt,<sup>520</sup> beschränkt sie sich in *LES ENFANTS DU PARADIS* auf nur wenige Situationen: einen Kuss auf offener Straße<sup>521</sup> und, sechs Jahre später, zwei weitere Küsse auf dem Balkon des *Grand Théâtre*<sup>522</sup> sowie eine Nacht in einem vom Mond erleuchteten Zimmer.<sup>523</sup>



Abb. 126: *LES ENFANTS DU PARADIS* (01:03:27)

Obwohl eine romantische Einheit von Körper und Geist in *LES ENFANTS DU PARADIS* als prinzipiell realisierbar dargestellt wird, bleiben Baptiste und Garance über weite Teile der Handlung hinweg ‚gespaltene‘ Wesen: die meiste Zeit lieben sie auf geistige Art jeweils eine andere Figur als diejenige, mit der sie zusammenleben. Das zeitliche Dilemma, das die dramaturgische Entwicklung der Filme *Téchinés* dominiert, ist auch in *LES ENFANTS DU PARADIS* nicht außer Kraft gesetzt. Auch dort ist neben den beiden im zeitlichen Dilemma vorgezeichneten Verhaltensdispositionen keine dritte Option erkennbar, die sich über einen längeren Zeitraum hinweg verwirklichen ließe: geistige Liebe ist durch physische Abwesenheit ‚erkauft‘; körperliche Präsenz zerstört die Freiräume, die notwendig sind, damit sich – wie bei Carné – in wenigen Momenten die romantische Liebe als eine im ontologischen Sinn reale Größe entfalten kann bzw. damit – wie bei *Téchiné* – die Illusionsbildung funktioniert, die den Figuren den Eindruck vermittelt, sie seien auf romantische Weise ineinander verliebt.

Romantische Momente markieren in *LES ENFANTS DU PARADIS* die seltenen, doch im Unterschied zu den Filmen *Téchinés* realen Koinzidenzen beider sich gegenseitig ausschließender Alternativen des zeitlichen Dilemmas: Punkte eines sensiblen Gleichgewichts,

---

<sup>520</sup> Vgl. Anm. 188, S. 93.

<sup>521</sup> Vgl. die untenstehende Abb. Der Kuss bildet den Höhepunkt einer Szene, in der Baptiste und Garance ihre Kindheitserinnerungen austauschen: ENF (01:01:21-01:04:05); vgl. PRÉV, 86f.

<sup>522</sup> Vgl. ENF (02:36:20-02:37:35), hier zit. auf S. 244 (vgl. PRÉV, 150f.); u. ENF (02:41:19-33); vgl. PRÉV, 153.

<sup>523</sup> Vgl. ENF (02:42:55-02:44:18); hier zit auf S. 243 (vgl. PRÉV, 153-156).

auf die das analytische, distinktive Denken eine kurze Zeit lang keinen Zugriff zu besitzen scheint. Die im narrativen Diskurs verifizierbare Sehnsucht der Figuren nach zeitlicher Konstanz, nach Unabhängigkeit von den Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung, und der sich im selben Diskursuniversum mit nicht minder großer Evidenz zugleich manifestierende Wille, sich der mit eben dieser Wahrnehmung verbundenen physischen – insbesondere: sexuellen – Lust hinzugeben, setzen sich auf paradoxe Weise vorübergehend *gleichzeitig* durch. Situationen innerhalb der erzählten Geschichte, die von dieser romantischen Konzeption geprägt sind, lassen sich mit einem Balanceakt auf einem Gebirgsgrat vergleichen: der Absturz zu einer der beiden Seiten ist nur eine Frage der Zeit.<sup>524</sup>

Am Ende von *LES ENFANTS DU PARADIS* befinden sich Garance und Baptiste wieder dort, wo sie vor ihrer romantischen Nacht waren: Baptiste versucht verzweifelt, die Kutsche zu erreichen, in der Garance sich von ihm entfernt. Dass ihm dies nicht gelingt, liegt daran, dass zwischen ihnen eine ausgelassene Menschenmenge tobt, die Karneval feiert.<sup>525</sup> Entschlüsselt man die visuelle und akustische Metaphorik dieser letzten Szene des Films, so ergibt sich: die geistige Liebe zwischen den beiden Hauptfiguren besteht fort, auf Kosten der räumlichen Nicht-Präsenz ihrer Körper. Baptiste verliert Garance aus den Augen; Garance sitzt in der Kutsche und starrt mit unbewegtem Gesichtsausdruck vor sich hin. In beiden Fällen ist der Geliebte bzw. die Geliebte der visuellen Wahrnehmung nicht mehr zugänglich. Ähnliches gilt für die akustische Ebene. Beide Figuren sind ihrer Stimme beraubt: diejenige Baptistes wird durch die Menge übertönt, und Garance schweigt. Im Gegensatz dazu bringen die auf der Straße tanzenden, in Karnevalskostüme gekleideten Menschen, in deren Gesichtern sich eine

---

<sup>524</sup> ietzsche und aglia machen auf unterschiedliche Weise auf diesen Zusammenhang aufmerksam. ietzsche (1987b [1886], 21) zufolge löst sich die romantischen fantasien anvisierte Synthese zwischen Physischem und etaphysischem häufig zugunsten der etaphysischen Seite auf: „[...] ihr jungen romantiker: [...] es sehr wahrscheinlich, dass es so endet, dass *ihr* so endet, nämlich « getröstet », wie geschrieben steht, trotz aller Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, « etaphysisch getröstet », kurz, wie romantiker enden, *christlich*“ (Hv.i.O.). aglia (1990, 3; dt. 1992, 14) beschreibt das gegenteilige Phänomen. Die physische Seite innerhalb der paradoxen Konstellation, die das romantische Denken erzwingt, setzt sich zwangsläufig irgendwann gegenüber der etaphysischen durch: „My theory is that whenever sexual freedom is sought or achieved, sadomasochism will not be far behind. romanticism always turns into decadence.“ Während ietzsche vor der Dominanz etaphysischer Anteile in romantischen Idealvorstellungen warnt, um den ‚Feind‘ zu identifizieren, gegen den sich sein ‚Kreuzzug‘ gegen das ‚Apollinische‘ richtet (vgl. auf ähnliche Weise auch acan 2001a [E: 1960/61, ED: 1991], 464f; dt. 2008, 481), ist aglia davon überzeugt, dass die Unterschätzung naturgegebener sexual- und aggressionstribe in romantischen Konzeptionen dazu führt, dass sich diese schließlich in weit stärkerem Maß bemerkbar machen, als wenn ‚die Natur‘ im Menschen von vornherein starken Zwängen unterworfen wird. Sie wendet sich damit gegen die an anderen Stellen dieser Untersuchung diskutierte Repressionshypothese (vgl. S. 149ff. u. S. 305), der zufolge kulturbedingte Unterdrückungsmechanismen unkontrollierbare ewaltausbrüche verursachen können.

<sup>525</sup> Vgl. ENF (02:52:48-02:56:39).

Vielzahl unterschiedlichster Emotionen spiegelt, eine ohrenbetäubende Mischung aus Geschrei, Musik und Gesang hervor. Während Garance und Baptiste durch die radikale Einschränkung ihrer Wahrnehmungs- und Kommunikationsfähigkeit auf ihre Innenwelten zurückgeworfen werden, zelebriert die Menschenmenge, die die beiden Figuren voneinander trennt, die Intensität und zugleich die Vergänglichkeit der äußeren Sinnesrealität.

Die dialektische Spannung zwischen Geistigem und Physischem (in Nietzsches Terminologie: zwischen Apollinischem und Dionysischem<sup>526</sup>), die in Platons *Symposion* in der Konfrontation von Sokrates und Alkibiades ihren dramaturgischen Höhepunkt erreicht,<sup>527</sup> findet in der letzten Szene von *LES ENFANTS DU PARADIS* ein einprägsames filmisches Pendant. Allerdings sind die Schwerpunkte der Dialektik im Vergleich zur platonischen Konzeption leicht verschoben: im *Symposion* wird der sokratischen Position mehr Gewicht eingeräumt; die Liebe zum absolut Wahren, Schönen und Guten stellt den Wertungen des platonischen Textes zufolge die eigentliche Motivation philosophischen Denkens dar, auch wenn sie im sexuellen Begehren eine notwendige Stimulierung erfährt.<sup>528</sup> Zwischen Sokrates und Alkibiades besteht eine wechselseitige Abhängigkeit, doch diese besitzt eine ‚Schieflage‘ (die im Neoplatonismus weiter verstärkt wird und von Lacan eine gegensätzliche Gewichtung erfährt<sup>529</sup>): Sokrates ist weniger von Alkibiades abhängig als letzterer von ihm. In temporalen Kategorien formuliert: der Suche nach dem Unveränderlichen, nach objektiven und zeitunabhängigen Wahrheiten – und als Zielpunkt: nach einer einzigen universalen Wahrheit – wird durch den platonischen Sokrates (im Rekurs auf Diotima) eine größere philosophische Relevanz zugesprochen als dem Bereich des Sinnlichen, das einem ständigen zeitlichen Wechsel unterliegt. Dennoch kommt der Sinneswahrnehmung eine initiiierende Wirkung zu: ohne sie verlöre das philosophische Denken seine Basis. Die platonische Konzeption ist, wenn man sowohl die sokratische Position als auch die von Alkibiades vorgebrachten Einwände berücksichtigt, paradox: die Dialektik von geistiger Liebe und Sexualität soll zugunsten ersterer überwunden werden, aber letztere stellt eine *conditio sine qua non* für erstere dar.

In der Schlusszene von *LES ENFANTS DU PARADIS* wird diese Paradoxalität durch eine leichte Verschiebung der Schwerpunkte innerhalb der platonischen Dialektik verschärft: Geist und Körper, zeitliche Konstanz und fortwährende Veränderung stehen sich *gleichberechtigt* – und dadurch noch unversöhnlicher – gegenüber. Während in Platons *Symposion* die Hoffnung

---

<sup>526</sup> Vgl. Nietzsche 1987a [1872], 1987b [1886].

<sup>527</sup> Vgl. SYM, 167-173 [217b-219e].

<sup>528</sup> Vgl. SYM, 147-153 [209e-212c].

<sup>529</sup> Vgl. Lacan 2001a [E: 1960/61, ED: 1991, dt. 2008].

ausgedrückt wird, es könnte trotz der prinzipiell unauflösbaren Bindung an die sinnliche Wahrnehmungsrealität dennoch möglich sein, sich im Prozess des philosophischen Denkens von dieser zu distanzieren (ein Ansatz, der in der Kantischen Moralphilosophie wiederkehrt<sup>530</sup>), bleibt die Dialektik von Körper und Geist in *LES ENFANTS DU PARADIS* die meiste Zeit erhalten, und in den wenigen romantischen Momenten, in denen sie aufgelöst wird, geschieht dies weder zugunsten noch zu Lasten der physischen oder der geistigen Seite.

Entsprechend der beiden Alternativen des zeitlichen Dilemmas wird das, was in *LES ENFANTS DU PARADIS* als ‚Liebe‘ bezeichnet wird, entweder als ein rein physisches Phänomen etabliert (wie in den ehelichen Beziehungen zwischen Garance und Édouard und zwischen Baptiste und Nathalie), oder als eine rein geistige Verbindung (wie diejenige, die sechs Jahre lang zwischen Garance und Baptiste besteht). Jede der vier erwähnten Figuren sehnt sich fortwährend nach einer stärkeren Präsenz des jeweils gegenteiligen Pols der Dialektik – ohne den jeweils gerade dominanten Pol aufgeben zu wollen: Édouard bringt gegenüber Garance zum Ausdruck, dass er von ihr auch auf geistige Weise geliebt werden möchte.<sup>531</sup> Nathalie erhofft sich dasselbe von Baptiste.<sup>532</sup> Und Garance und Baptiste träumen von einer im physischen Sinn realen Wiederbegegnung.<sup>533</sup> Alle vier Figuren orientieren sich an einem romantischen Ideal: sie wollen zugleich auf physische wie geistige Art lieben und geliebt werden. Nur Garance und Baptiste gelingt es am Ende des Films, sich für kurze Zeit diesem Ideal anzunähern.

*LES ENFANTS DU PARADIS* ist zugleich ein romantischer und ein anti-romantischer Film (was zu seiner Klassizität beiträgt<sup>534</sup>): er spricht der romantischen Liebe, welche dazu in der Lage ist, die Dialektik von geistiger und physischer Liebe aufzuheben, eine ontologische Existenz zu; gleichzeitig macht er klar, dass sich diese Liebesvorstellung tatsächlich nur äußerst selten konkretisiert: dann, wenn die zwischen zwei Figuren bestehende sexuelle Anziehungskraft über einen langen Zeitraum – im vorliegenden Fall: über sechs Jahre – sublimiert wird, um schließlich, via einer zufällig erfolgenden Wiederbegegnung, für die Dauer einer Nacht den Körper-Geist-Dualismus außer Kraft zu setzen. Sobald die Nacht vorüber ist, verflüchtigt sich

---

<sup>530</sup> Vgl. S. 127ff. u. 302ff.

<sup>531</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 241f.

<sup>532</sup> Vgl. S. 230.

<sup>533</sup> Vgl. S. 240ff., 243f.

<sup>534</sup> Laut Aurouet (2011) wurde *LES ENFANTS DU PARADIS* 1995 anlässlich des 100. Geburtstags der Filmkunst von einer Jury aus französischen Journalist/innen und Historiker/innen aus einem Korpus von insgesamt 1000 Filmen (der eine Vorauswahl aus 20.000 zwischen 1944 und 1994 gedrehten Langfilmen darstellte) mit 688 von 822 Stimmen zum besten Film aller Zeiten gewählt. Vgl. auch Morisson 2006.

die romantische Liebe, und die Mechanismen des zeitlichen Dilemmas gewinnen wieder die Oberhand. Eine *dauerhafte* Überwindung der Opposition zwischen physischen und metaphysischen Realitäten, wie sie in Schlegels *Lucinde* propagiert wird,<sup>535</sup> bleibt auch im Universum der in *LES ENFANTS DU PARADIS* erzählten Geschichte eine Utopie.<sup>536</sup>

Ungeachtet der Tatsache, dass sich das zeitliche Dilemma über längere Zeiträume hinweg nicht ‚aushebeln‘ lässt, gibt es jedoch, wie die vorhergehenden Szenenanalysen zeigen sollten, in *LES ENFANTS DU PARADIS* einige wenige Momente, in denen der romantischen Liebe, den Setzungen des audiovisuellen Textes zufolge, eine ontologische Existenz zugesprochen wird.<sup>537</sup> Dies ist in den Filmen *Téchinés* zu keinem Zeitpunkt der Fall. Dort werden entsprechende philosophische bzw. religiöse Überzeugungen zwar von verschiedenen Figuren vertreten, aber diese werden im Verlauf der narrativen Entwicklung Dekonstruktionsprozessen unterworfen, welche jede Form von romantischer Idealisierung harten Belastungsproben aussetzen. Letztere gehen entweder negativ aus, oder die weitere Entwicklung bleibt offen (wie am Ende von *LES TEMPS QUI CHANGENT*). In der Konsequenz lassen sich manche Figuren darauf ein, ihre Idealvorstellungen zu modifizieren bzw. aufzugeben – was ihnen ermöglicht, neue Perspektiven einzunehmen und neue Erfahrungen zu machen. Andere Figuren beschließen, trotz der Einwände, mit denen sie konfrontiert werden, an ihren Idealen festzuhalten. Dies hat in den Filmen *Téchinés* durchgehend negative Auswirkungen: die betroffenen Figuren werden krank oder verrückt, fügen sich selbst oder anderen Figuren physischen oder psychischen Schaden zu, im Extremfall: begehen Selbstmord oder versuchen, diejenigen Figuren zu töten, deren Verhalten zu ihren Idealen in Widerspruch gerät.

In *LES ROSEAUX SAUVAGES* werden diese Zusammenhänge in La Fontaines Fabel *Le chêne et le roseau*<sup>538</sup>, auf die der französische Titel des Films anspielt,<sup>539</sup> metaphorisch gespiegelt. Monsieur Morelli (Jacques Nolot), der Madame Alvarez (Michèle Moretti) nach ihrem

---

<sup>535</sup> Vgl. Anm. 188, S. 93.

<sup>536</sup> Vgl. Shambu (2001): „Perhaps the most crushing lesson to emerge from the theatre-life dialectic by film's end is probably this: Love and happiness are much more easily achieved in the indoor make-believe space of unreality than on the wide-open boulevard of life.“

<sup>537</sup> Prévert ontologisiert die romantische Liebesvorstellung auch in anderen Texten, z.B. in dem Gedicht „Cet amour“ („Diese Liebe“), das in dem erstmals 1946 publizierten Sammelband *Paroles* enthalten ist (vgl. 2007 [1946], 140-142). In dem genannten Gedicht wird *die* Liebe direkt adressiert. Die Texte Préverts haben – neben denjenigen anderer Autor/innen – auf signifikante Weise zur Mythologisierung von Paris als ‚Stadt der Liebe‘ beigetragen.

<sup>538</sup> Dt. *Die Eiche und das Schilfrohr*, vgl. La Fontaine 2009 [1668].

<sup>539</sup> Der Film war eine Auftragsproduktion für ARTE. Der Titel der Fernsehfassung stimmt mit dem Titel der Fabel La Fontaines überein, vgl. *LE CHÊNE ET LE ROSEAU* (DER NEUE, FR 1994). Im Unterschied dazu wurde der Titel der Kinofassung etwas abgewandelt (*LES ROSEAUX SAUVAGES*, dt. *WILDE HERZEN*), doch mit den ‚roseaux‘ (‚Schilfrohren‘) bleibt ein unmittelbarer Bezug zur Fabel erhalten.



Nervenzusammenbruch vertritt, lässt François die Fabel im Literaturunterricht in vollem Umfang rezitieren.<sup>540</sup> Die schriftliche Aufgabe, die Fabel zu interpretieren, die Morelli den Schülern im Anschluss an François' mündlichen Vortrag stellt, definiert zugleich in rezeptionsästhetischer Hinsicht einen Schlüssel zum Verständnis des Films.

Die Eiche tritt gegenüber dem Schilfrohr mit erheblicher Arroganz auf: sie hält sich, da sie über ein großes Wurzelwerk und einen mächtigen Stamm verfügt, für wesentlich stärker als das Schilfrohr, und infolgedessen für beständiger gegenüber jeder Art von Veränderung. Dann werden sowohl das Schilfrohr als auch die Eiche mit dem Wind konfrontiert. Die Eiche scheint recht zu behalten. Doch als sich der Wind in einen Sturm verwandelt, biegt sich das Schilfrohr, und die Eiche wird entwurzelt.

Das Schilfrohr steht in *LES ROSEAUX SAUVAGES* für Figuren wie François und Maïté, die zunächst an die geistige Liebe glauben, dann jedoch ihre ersten sexuellen Erfahrungen machen – aber auch für Serge und Henri. Letztere vertreten zwar über weite Teile des Films die essentialistische Auffassung, dass das menschliche Verhalten ausschließlich durch „die Natur“ („la nature“<sup>541</sup>) bzw. „de[n] Sex“ („le sexe“<sup>542</sup>) geprägt sei (in ihrer ideologischen ‚Verbissenheit‘ hinsichtlich dieses Standpunkts ähneln sie eher der Eiche), doch in Folge ihrer Interaktion mit François und Maïté beginnen sie an diesen Überzeugungen zu zweifeln.<sup>543</sup> Der Sturm in der Fabel symbolisiert den zeitlichen Wandel, die unvorhersehbaren Veränderungen, die über die Figuren ‚hereinbrechen‘: „l’avenir“ nach Derrida.<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Vgl. LRS (00:52:00-00:54:00).

<sup>541</sup> Vgl. S. 120.

<sup>542</sup> Vgl. S. 125.

<sup>543</sup> In der Abschiedsszene von Henri und Maïté lässt sich eine Umkehrung der Rollenmuster beobachten: während Maïté dafür plädiert, die gemeinsame sexuelle Erfahrung als solche zu akzeptieren, versucht Henri, sie – mit der Begründung, dass er sich auch auf geistig-emotionaler Ebene mit ihr verbunden fühle – dazu zu überreden, eine langfristige Beziehung mit ihm einzugehen, vgl. S. 293. Serge nimmt insofern von seiner essentialistischen Haltung Abstand, als dass er gegenüber François am Ende des Films zum Ausdruck bringt, dass er Irène, die Frau seines verstorbenen Bruders, doch nicht heiraten wird, vgl. LRS (01:40:59-01:41:41). Trotz der Schwierigkeiten, als künftiger Landwirt eine Frau zu finden und obwohl er mit Irène bereits Sex hat (vgl. den Dialog auf S. 158f.), entschließt er sich letztlich (im Unterschied zu der Figur des Serge in Chabrols *LE BEAU SERGE*), seine Partnerwahl doch nicht an den traditionalistischen, als ‚naturegegeben‘ ontologisierten Maßstäben der Dorfgemeinschaft zu orientieren. François' ‚flammender‘ Appell für die Liebe (er ‚beschwört‘ Serge eindringlich, nicht jemanden zu heiraten, den er nicht liebe, vgl. ebd.), hinterlässt trotz Serges erster Reaktion, in der er François Weltfremdheit unterstellt (vgl. ebd.), Spuren – allerdings weisen diese nicht in die Richtung, die François' sich erhofft hatte: er hätte sich gewünscht, dass Serge alternativ zu seinen Hochzeitsplänen an einer homosexuellen Beziehung mit ihm interessiert gewesen wäre, was jedoch nicht der Fall ist (vgl. S. 175f.). Diese dramaturgische Struktur entspricht einem Schema, das sich auch in anderen Filmen *Téchinés* beobachten lässt: eine Figur gibt einer anderen Figur einen starken Impuls, letztere nimmt diesen Impuls auf, schlägt aber dann eine Richtung ein, die mit den Intentionen des Impulsgebers bzw. der Impulsgeberin nicht übereinstimmt.

<sup>544</sup> Vgl. S. 221.

Die semantischen Eigenschaften der Eiche korrespondieren denjenigen von Figuren wie Madame Alvarez, Maïtés Mutter. Letztere vertritt ‚hartnäckig‘ eine spezifische ideologische Position, ohne auf die Komplexität konkreter Situationen reagieren zu können: sie engagiert sich seit langem in der Kommunistischen Partei, und sie ist gegen den Algerienkrieg; doch als sie von Serges Bruder Pierre (Éric Kreikenmayer) um Hilfe bei seiner Desertion gebeten wird (er habe gehört, dass französische Kommunisten während des Zweiten Weltkriegs fahnenflüchtige Soldaten vor den Nazis versteckt haben), fühlt sie sich nicht zuständig.<sup>545</sup> Sie predigt im Rahmen ihres Literaturunterrichts ein hohes Ideal von Humanität, dem sie selbst nicht gerecht wird. Als sie kurze Zeit später erfährt, dass Pierre im Krieg stirbt, erleidet sie einen Nervenzusammenbruch, von dem sie sich nur mühsam erholt.<sup>546</sup>

Auch auf verbalsprachlicher Ebene werden Fabelinhalt und Figurenverhalten zueinander in Analogie gesetzt: Monsieur Morelli zieht einen Vergleich zwischen dem Auftreten der Eiche in der Fabel und Henris ‚Unbeweglichkeit‘ in der Algerienfrage.<sup>547</sup> Henris politische Position ist in Folge der Ermordung seines Vaters durch die FLN von Hass auf die französische Linke geprägt, welche sich für die Unabhängigkeit Algeriens einsetzt. Kurz vor dem Abitur (baccalauréat) bricht Henri die Schule ab, um auf diese Weise seine Verachtung gegenüber dem ‚Verrat‘ deutlich zu machen, den Morelli seiner Ansicht nach an den Algerienfranzosen begangen habe. Erst Henris Begegnung mit Maïté, die wie ihre Mutter überzeugte Kommunistin ist und die er fast durch einen Brandanschlag getötet hätte, trägt dazu bei, dass er beginnt, seine bisherige ideologische ‚Verbissenheit‘ in Frage zu stellen.<sup>548</sup>

Morelli, der eigenen Angaben zufolge 15 Jahre lang in Algier unterrichtet hat, ist, wie sich gegen Ende des Films herausstellt, mit einer Algerierin verheiratet. Ihr Verhalten lässt darauf schließen, dass sie entweder an einem Kriegstrauma leidet oder aus Angst, mit rassistischem Verhalten konfrontiert zu werden, die Öffentlichkeit scheut.<sup>549</sup> Beide Hypothesen verschärfen

---

<sup>545</sup> Vgl. LRS (00:05:45-00:10:04).

<sup>546</sup> Vgl. Abb. 87-96, S. 166.

<sup>547</sup> Vgl. LRS (00:54:19-00:55:05).

<sup>548</sup> Vgl. S. 94ff. Eine ähnliche Figurenkonstellation wie diejenige, die sich in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) im Hinblick auf Maïté und Henri beobachten lässt, findet sich in *LES INNOCENTS* (1987): Stéphane (Simon de La Brosse), Mitglied einer rechtsextremen Gruppierung, die Jagd auf Ausländer/innen und Obdachlose macht, ändert seine ideologische Haltung erst, nachdem er sich in Jeanne (Sandrine Bonnaire) verliebt. Letztere ist auf der Suche nach ihrem taubstummen Bruder Alain (Stéphane Onfroy). Dieser lebt inzwischen mit Saïd (Abdellatif Kechiche) zusammen, welcher Stéphane bei einem von der erwähnten Gruppierung verübten Brandanschlag mit einem Messer schwer verletzt hatte. Der von Jeanne initiierte Versuch, Saïd und Stéphane miteinander zu versöhnen, kommt zu spät: am Ende des Films sterben beide männlichen Hauptfiguren durch ein Attentat der rassistischen Freunde von Stéphane.

<sup>549</sup> Während sich Morelli und Alvarez im Café treffen, wartet Morrellis Frau im Auto auf dem Parkplatz vor dem Café, vgl. LRS (01:23:33-01:25:03).

den Kontrast zwischen dem pädagogischen Ansatz Morellis und demjenigen seiner Kollegin Alvarez. Morelli handelt auf eine Art und Weise, als fühlte er sich dem christlichen Grundsatz der Feindesliebe verpflichtet: er ist dazu bereit, in seiner Freizeit Henri Nachhilfestunden zu geben, damit dieser das Abitur schafft – obwohl er mit der OAS sympathisiert. Madame Alvarez dagegen lehnt es ab, sich näher mit Henri zu befassen, da dieser eine politische Ideologie vertritt, die ihrer eigenen diametral entgegengesetzt ist. Der Kontrast zwischen dem unterschiedlichen Verständnis von Humanität, das die beiden Kolleg/innen vertreten, wird in einem Gespräch deutlich, das gegen Ende des Films, nachdem Madame Alvarez wieder aus der Psychiatrie entlassen worden ist, während eines Restaurantbesuchs stattfindet:

- Morelli:** Les élèves n'ont posé aucune question sur son départ. Moi, j'ai fait aucun commentaire sur sa disparition. Ce qui m'a le plus surpris dans tout ça, c'est l'indifférence générale.
- Alvarez:** Et le conseil de discipline ?
- Morelli:** Il a voté son renvoi. Tout ça a été réglé en dix minutes. C'était plutôt comique car il s'était renvoyé lui-même. J'ai essayé de joindre sa mère à Philippeville mais elle avait quitté l'Algérie. Alors, on a rédigé une lettre officielle et puis on l'a expédiée à une adresse qui n'existe plus. C'est absurde, alors.
- Alvarez:** Le proviseur n'a pas fait de recherches ?
- Morelli:** Non, il a répété toujours la même chose : « Après tout, il a 21 ans. » (*après une pause:*) Je ne comprends pas. Il était sur le point de réussir. Il a fait des progrès. J'avais même senti une espèce de... de confiance. On a parlé sur Salan, la condamnation...
- Alvarez:** (*en l'interrompant :*) Je suis navrée mais le cas Mariani, je n'arrive pas à m'intéresser, on ne peut pas s'intéresser à tout le monde. (*après une pause:*) Pour moi, il a tort. Il a tort sur toute la ligne.
- Morelli:** Vous avez de la chance. Vous pouvez dire : Il a tort, il a raison, c'est bien, c'est mal, je suis pour, je suis contre. Moi, je peux pas.<sup>550</sup>

Die Standpunkte beider Pädagog/innen stehen sich zunächst gleichwertig gegenüber. Im Verlauf des Gesprächs wird auf der Ebene der filmischen Narration wird keine Entscheidung darüber getroffen, welche Haltung zu bevorzugen ist: Madame Alvarez verteidigt die Auffassung, dass mit Unterstützer/innen rechter Ideologien jede Kooperation abzulehnen ist – eine

<sup>550</sup> LRS (01:22:21-01:23:10). DF: „**M:** Die Schüler haben keine Fragen über sein Fortgehen gestellt. Und ich habe keinen Kommentar über sein Verschwinden abgegeben. Was mich am meisten überrascht hat, war die allgemeine Gleichgültigkeit. **A:** Und der Disziplinarausschuss? **M:** Hat für seine Verweisung gestimmt. Es wurde alles in zehn Minuten geregelt. Komisch war vielmehr, dass er sich selbst verwiesen hat. Ich hab' versucht, seine Mutter zu erreichen, aber sie hat Algerien verlassen. Also wurde unser offizieller Brief an eine Adresse geschickt, die es nicht mehr gibt. Das ist absurd, oder? **A:** Hat der Direktor keine Nachforschungen angestellt? **M:** Nein. Er wiederholte immer dasselbe: « Alles in allem ist er 21. » (*nach einer Pause:*) Ich versteh's nicht. Es wäre mir fast gelungen. Er hat Fortschritte gemacht. Ich spürte sogar eine Art von... von Vertrauen. Wir haben von Salan gesprochen, von der Verurteilung... **A:** (*fällt ihm ins Wort:*) Ich kann mich nicht für den Fall Mariani interessieren. Man kann sich nicht für jeden interessieren. (*nach einer Pause:*) Ich finde, er hat Unrecht. Auf der ganzen Linie. **M:** Sie haben Glück. Sie können sagen: er hat Unrecht, er hat Recht, das ist gut, das ist schlecht, ich bin dafür, ich bin dagegen. Ich kann das nicht.“

Argumentation, die insofern nachvollziehbar ist, als dass jede Art von Kooperation als Bestätigung der betreffenden Ideologie gewertet werden könnte; dies wiederum würde dazu beitragen, dass Menschen diskriminiert und im Extremfall ermordet werden. Morelli rückt im Unterschied dazu die Möglichkeit ins Bewusstsein, dass sich mit ideologischen Gegnern, insbesondere dann, wenn es sich um Jugendliche handelt, ein Vertrauensverhältnis aufbauen lässt, das dazu beitragen kann, die ideologischen ‚Verkrustungen‘ aufzubrechen und letztlich die Ideologie selbst zu modifizieren bzw. aufzugeben.

In der folgenden Szene wird der dialektische Ansatz, der in dem oben zitierten Dialog zwischen Alvarez und Morelli erkennbar ist, zugunsten von Morelli verschoben. Dieser führt Alvarez zum Parkplatz vor dem Restaurant und stellt ihr seine Frau Aïcha (Fatia Maïté) vor, die während des Essens im Auto gewartet hat. Madame Alvarez reagiert betroffen: sie starrt dem Auto hinterher, mit dem das Ehepaar Morelli ‚davonbraust‘, und lässt anschließend, begleitet von der einsetzenden Filmmusik, ihren Blick über das Tal schweifen, in dem die Kleinstadt liegt, in der sie lebt und unterrichtet. Ihr ist die emotionale Erschütterung darüber anzumerken, dass Monsieur Morelli, obwohl er – im Gegensatz zu ihr – einen persönlichen Grund dazu hätte, jeden Kontakt mit einem Sympathisanten der OAS zu verweigern, dazu bereit war – jenseits aller politischen Ideologien, und genau dadurch politisch – Henri dabei zu helfen, sein Abitur zu bestehen. Durch diese Szene wird das von Madame Alvarez praktizierte starre Festhalten an einem invarianten, einmal für alle Zeiten und alle konkreten Einzelfälle fixierten Gedankengebäude ein weiteres Mal dekonstruiert.



Abb. 127: LRS (01:23:54)



Abb. 128: LRS (01:33:39)



Abb. 129: RS (01:24:23)



Abb. 130: LRS (01:24:33)



Abb. 131: LRS (01:24:42)



Abb. 132: LRS (01:25:02)

Lässt sich daraus, dass Téchiné die negative Wertung, die das Bild der Eiche in der Fabel La Fontaines erfährt, in *LES ROSEAUX SAUVAGES* mit Figuren in Verbindung bringt, die bestimmten Ideologien (egal welcher Couleur) verhaftet sind, schließen, dass Téchiné einem politischen Opportunismus das Wort redet? Lässt sich das Gegenbild – das des Schilfrohrs, das sich zeitlichen Veränderungen gegenüber als flexibel erweist – nicht auch auf diese Weise deuten? Die Frage ist brisant, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund des Vorwurfs, mit dem Téchiné in Bezug auf Gender-Fragen konfrontiert wurde: Homosexuelle würden in seinen Filmen durchweg als Opfer dargestellt, denen es häufig nicht gelinge, sich aus heterosexuellen Beziehungen zu lösen.<sup>551</sup> Aus derartigen Äußerungen lässt sich die (unausgesprochene) Forderung herauslesen, Téchiné möge sich doch in seinen Filmen offensiver für die politische Gleichberechtigung der Homosexuellen einsetzen. Diese Thematik soll im nächsten Kapitel wieder aufgegriffen werden.

Die Filme Téchinés sind auf radikale Weise ideologiekritisch: sie verteidigen nicht die eine Ideologie zugunsten der anderen, sondern stellen *jede* Ideologie in Frage. Dies gilt sowohl im Hinblick auf politische Kontexte als auch – was für die vorliegende Untersuchung von größerem Interesse ist – in Bezug auf metaphysisch begründete Liebesvorstellungen. Dabei ist unerheblich, ob durch letztere eine rein geistige, rein sexuelle oder romantische Form der Liebe als jeweils *einzig* Wahrheit propagiert wird. Dieselbe Art von kinematographischer Totalitarismus-Kritik, die in den Filmen Téchinés gegenüber den genannten Liebesidealen zum Ausdruck kommt und die sich in besonderem Maß auf die dekonstruktivistische Wirkung des linearen Zeitflusses stützt, richtet sich auch, so viel sei hier schon vorweggenommen, gegen die essentialistische Festschreibung sexueller Orientierungen.

---

<sup>551</sup> Vgl. Brassart 2000, 316 u. 318f., hier 316 u. 317.

### 4.3 Die Dekonstruktion einer Metaphysik der Sexualität

Si je me suis peu servi du mot « matière », ce n'est pas [...] par une méfiance du type idéaliste ou spiritualiste. C'est que, dans la logique ou la phase du renversement, on a trop vu ce concept réinvesti de valeurs « logocentriques », associées à celles de chose, de réalité, de présence en général, présence sensible, par exemple, de plénitude substantielle, de contenu, de référend, etc. Le réalisme ou le sensualisme, l'« empirisme », sont des modifications du logocentrisme (j'ai beaucoup insisté sur le fait que l'« écriture » ou le « texte » ne se réduisaient pas non plus à la présence sensible ou visible du graphique ou du « littéral »). Bref, le signifiant « matière » ne me paraît problématique qu'au moment où sa réinscription n'éviterait pas d'en faire un nouveau principe fondamental, où, par une régression théorique, on le reconstituerait en « signifié transcendantal ». Le signifié transcendantal n'est pas seulement le recours de l'idéalisme au sens étroit. Il peut toujours venir rassurer un matérialisme métaphysique.<sup>552</sup>

Jacques Derrida, 1971

Is the breakdown of gender binaries [...] so monstrous, so frightening, that it must be held to be definitionally impossible and heuristically precluded from any effort to think gender?

Judith Butler, 1999<sup>553</sup>

In Abrede gestellt wird [...], dass genetische und hormonelle Faktoren als bedeutungs- und sinngebende Motoren sexueller Gefühle, Phantasien, Verhaltensweisen und Identitäten gelten können. Die im Laufe der Evolution entstandenen physischen und psychischen Eigenschaften des Menschen sehen gerade im Bereich des Sexuellen kein simples Instinkthandeln mehr vor. Vielmehr umfasst die menschliche ‚Natur‘ ein vielfältiges, heterogenes, vielleicht sogar widersprüchliches sexuelles Repertoire. Die sexuelle ‚Begierde‘ des Menschen ist Natur und Kultur zugleich.

Franz Xaver Eder, 2009<sup>554</sup>

In den Filmen *Téchinés* liegt der Schwerpunkt des Körper-Geist-Dualismus auf dem physischen Pol. Dennoch wird der Dualismus nicht vollständig aufgelöst, er erhält sich – wie in den

---

<sup>552</sup> Derrida 1972 [1971], 88f. Dt. 1986, 127f.: „Dass ich das Wort ‚Materie‘ selten gebrauche, liegt nicht [...] an einem Misstrauen idealistischer oder spiritualistischer Art. Es liegt vielmehr daran, dass man diesen Begriff in der Logik oder in der Phase des Umsturzes zu sehr mit ‚logozentrischen‘ Werten angereichert sah, die mit denen des Dinges, der Realität, der Präsenz im allgemeinen, der sinnlichen Präsenz zum Beispiel, der substantiellen Fülle, des Inhalts, des Referenten usw. in Verbindung stehen. Der Realismus oder der Sensualismus, der ‚Empirismus‘ sind Abwandlungen des Logozentrismus (ich bin besonders auf die Tatsache eingegangen, dass die ‚Schrift‘ oder der ‚Text‘ sich auch nicht auf die spürbare oder sichtbare Präsenz des graphischen oder des ‚Buchstäblichen‘ beschränken). Kurzum, der Signifikant ‚Materie‘ erscheint mir nur dann problematisch, wenn man durch seine Wiedereinschreibung nicht verhindern kann, ihn zu einem neuen Fundamentalprinzip zu machen, wenn man ihn aufgrund seiner theoretischen Regression als ‚transzendentes Signifikat‘ wiederherstellen würde. Nicht nur der Idealismus im engen Sinn greift auf das transzendente Signifikat zurück. Es kann auch immer wieder einen metaphysischen Materialismus festigen.“

<sup>553</sup> Butler 2007 [1990], Vorwort der Auflage von 1999, S. VIIIff.

<sup>554</sup> Eder 2009 [2002], 16.

Dramen Brechts – in Form einer sowohl philosophisch als auch narrationslogisch begründeten Dialektik. Wie z.B. in Brechts *Baal* die materialistische Weltansicht Baals mit der metaphysischen des Priesters kontrastiert wird,<sup>555</sup> verschwinden die Idealvorstellungen einer rein geistigen sowie einer romantischen Art der Liebe in den Filmen *Téchinés* nicht ganz – ähnlich wie in der platonischen Dialektik, bei einer umgekehrten Schwerpunktsetzung, die sexuelle Liebe präsent bleibt.<sup>556</sup> Dennoch unterwirft *Téchiné* die metaphysische (Teil-)Konzeption der genannten Liebesvorstellungen einer radikalen Kritik – wie dies umgekehrt in Platons *Symposion* mit der sinnlichen Wahrnehmungsrealität geschieht<sup>557</sup> (während das romantische Liebesideal versucht, zwischen Geistigem und Sinnlichem die Waage zu halten<sup>558</sup>).

Brecht und *Téchiné* verkehren die platonische Dialektik in ihr Gegenteil. Wie bereits in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde, schlägt sich dies in den Filmen *Téchinés* darin nieder, dass in den jeweils erzählten Figurenkonstellationen und dramaturgischen Abläufen sowohl der sexuellen Liebe als auch der Irreversibilität der physikalischen Zeit jeweils ein hohes dekonstruktivistisches Potential zukommt. Die dialektische Konzeption hat jedoch zur Folge, dass die diesen dekonstruktiven Momenten entgegengesetzten Pole, eine geistig-emotionale Form der Liebe sowie die Sehnsucht der Figuren nach Konstanz, ihre Bedeutung nicht vollständig einbüßen. Sie sind weiterhin auf signifikante Weise wahrnehmbar.

Dies ist zum einen in negativer Hinsicht der Fall, z.B. insofern, als dass manche Figuren besonders stark unter bestimmten, sich unerwartet einstellenden Veränderungen (wie Krankheiten, Unfällen, Todesfällen etc.) leiden, oder dass sich plötzlich eine ähnliche Art der Leere bemerkbar macht wie diejenige, die Garance in *LES ENFANTS DU PARADIS* in ihrer Ehe mit Édouard empfindet. Zum anderen gibt es Figuren, die versuchen, dem Fluss der linearen Zeit einen gewissen – nie absoluten – Widerstand entgegenzusetzen, z.B. dadurch, dass sie bestimmte Wahrnehmungseindrücke konservieren, sei es in Form von Erinnerungen, sei es mit Hilfe

---

<sup>555</sup> Vgl. BFA I, 54-56 [= Brecht 1989 [1919], 54-56]; Szene: „Gefängniszelle“; auszugsw. zit. auf S. 289.

<sup>556</sup> Vgl. z.B. die Rede des Alkibiades in Platons *Symposion* (SYM, 167-173 [217b-219e]), welche von Lacan (2001a [E: 1960/61, ED: 1991, dt. 2008]) zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen zum psychoanalytischen Begriff der *Übertragung* gemacht wird.

<sup>557</sup> Vgl. den von Sokrates und Diotima propagierten ‚Stufenweg der Erkenntnis‘: SYM, 147-153 [209e-212c].

<sup>558</sup> Vgl. die sowohl gegen eine rein physische als auch eine rein geistige Art der Liebe gerichtete Kritik, die in Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) zum Ausdruck kommt. Paradigmatisch für diese ‚janusköpfige‘ Kritik sind die beiden folgenden Textstellen: „Ein Libertin mag verstehen, mit einer Art von Geschmack den Gürtel zu lösen. Aber jenen höhern Kunstsinn der Wollust, durch den die männliche Kraft erst zur Schönheit gebildet wird, lehrt nur die Liebe allein den Jüngling“ (KA V, 21); „Die begeisterte Diotima hat ihrem Sokrates nur die Hälfte der Liebe offenbart. Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuss einer schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist die völlige Einheit beider“ (KA V, 60).

technischer Medien wie Fotografien, Tonbandgeräten oder Filmaufnahmen. Dies gilt z.B. für Figur des François aus *LES ROSEAUX SAUVAGES*, der Serge gegenüber betont, nichts von den gemeinsamen Erlebnissen vergessen zu wollen und der, wie man in *LOIN* erfährt, später Filmregisseur wird; oder auch für Marie in *LES VOLEURS*, welche die Erinnerungen Juliettes auf Kassetten aufzeichnet und schließlich in ein Buchmanuskript transformiert.

In den folgenden drei Unterkapiteln werden diejenigen Momente und Phasen innerhalb der dramaturgischen Entwicklung, in denen sich die Körper-Geist-Dialektik trotz einer bereits erfolgten Dekonstruktion des geistigen Pols erneut zu etablieren scheint, einer genaueren Analyse unterzogen. Dabei wird es zunächst primär um die Liebesgeschichte gehen, die in *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004) erzählt wird, insbesondere um deren vermeintlich romantisches Ende. Danach wird die in vielen Filmen *Téchinés* zu beobachtende Auflösung traditioneller Genderidentitäten thematisiert, in der sich u.a. ein Einfluss der lesbischen Theoretikerin Monique Wittig (1935-2003) bemerkbar macht. Und schließlich werden die komplexen Abhängigkeitsrelationen ausgelotet, von denen die Dreiecksbeziehung geprägt ist, die eines der dynamischen Zentren in *Téchinés* kommerziell erfolgreichstem Film *LES VOLEURS* (1996) bildet. In allen drei Unterkapiteln wird sich herausstellen, dass die Kritik an einer essentialistischen Sexualitätsauffassung, die in den Filmen *Téchinés* kommuniziert wird, nicht mit einer Rückkehr zu rein metaphysischen Liebeskonzeptionen verbunden ist, in welchen der sexuellen Liebe nur ein marginaler Stellenwert zukommt.



### 4.3.1 Die Dialektik von Liebe und Sex in LES TEMPS QUI CHANGENT (2004)

Ein signifikantes Beispiel dafür, dass die Dialektik zwischen geistiger und physischer Liebe in den Filmen *Téchinés* erhalten bleibt, auch wenn der letztgenannten Art der Liebe, über längere diegetische Zeiträume betrachtet, ein höherer Realitätsstatus zugesprochen wird, ist die Wiederbegegnung Antoinés (Gérard Depardieu) und Céciles (Catherine Deneuve) in *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004). Die beiden Hauptfiguren haben sich knapp 32 Jahre nicht gesehen. Sie waren, bevor sie sich auf Céciles Initiative hin trennten, ein Liebespaar. Cécile hatte Antoine wegen eines anderen Mannes verlassen, den sie schließlich geheiratet hatte. Nachdem sie sich auch von diesem getrennt hatte, hat sie ein zweites Mal geheiratet. Als Antoine nun ein halbes Leben später in Tanger auftaucht, liebt er Cécile immer noch. Für Cécile dagegen ist ihre Liebe zu Antoine längst ein Teil der Vergangenheit.

Als Céciles Auto unerwartet mitten im Wald stehen bleibt und sich der Motor nicht wieder in Gang setzen lässt, hofft Antoine, dass Cécile, aus ihrer alltäglichen Umgebung gerissen, erneut amouröse Gefühle für ihn entwickelt. Doch er wird enttäuscht. Der Dialog, der sich entwickelt, während sich die beiden Figuren quer durch den Wald zur Felsküste und danach zur Stadt ‚durchschlagen‘, um wegen des liegengebliebenen Wagens Hilfe zu holen, macht in großer Schärfe die unterschiedlichen Perspektiven auf die Vergangenheit deutlich. Antoine gibt Cécile zu verstehen, dass er daran glaubt, dass die Liebe zwischen ihnen nie aufgehört habe. Cécile bezieht den gegenteiligen Standpunkt, der an die lakonische Formel „tout passe“ (DF: „alles [...]geht [vorbei]“) erinnert, mit der Serge in *LES ROSEAUX SAUVAGES* auf die Vergänglichkeit der physischen wie der geistigen Liebe hinweist.<sup>559</sup>

Weder hinsichtlich der Argumente und Gegenargumente noch in der Inszenierung des non-verbalen Figurenverhaltens wird der einen oder der anderen Figur ein Vorzug gegeben, der die Gewichtungen innerhalb der dialektischen Konstellation zugunsten einer ihrer Pole verschieben könnte. Die im Folgenden zitierte Dialogsequenz ist, sowohl hinsichtlich des Drehbuchtexes als auch der schauspielerischen Präsenz der beiden Hauptdarsteller/innen, eine Meisterleistung des französischen Kinos:

**Antoine:** A quoi tu penses ?  
**Cécile:** A rien de spécial...  
**Antoine:** Moi, j'aimerais qu'on se perde et que personne ne nous retrouve.  
**Cécile:** Et bien ça ne risque pas ici, on se repère facilement à cause de la mer. Regarde, on la voit là-bas.

---

<sup>559</sup> Vgl. S. 180.

**Antoine:** C'est curieux, mais j'ai le sentiment que depuis tout ce temps tu m'as complètement oublié.

**Cécile:** Ben c'est normal, je vis pas dans le passé. J'ai fait ma vie Antoine, t'as bien vu.

**Antoine:** Ben oui, je vois, hélas. Moi c'est le contraire, c'est l'absence qui m'a rapproché de toi. Plus ça durait, plus tu me manquais.

**Cécile:** Tu me fait croire que je te manque depuis 30 ans ?

**Antoine:** 31 ans, 8 mois et 20 jours exactement. Mais j'ai toujours su que je te retrouverais.

**Cécile:** C'est le hasard, Antoine.

**Antoine:** Non, c'est pas le hasard. Je t'ai cherché, qu'est-ce que tu crois ? Et puis un jour j'ai su que tu vivais là. Le plus dur pour moi, ça a été d'être nommé à Tanger. Ça m'a pris du temps, j'ai remué ciel et terre. Enfin, j'ai pas pu arriver plus tôt.

**Cécile:** Je vois pas très bien où tu veux en venir.

**Antoine:** Mais... On a toujours dit qu'on s'aimerait pour la vie. Tu te souviens pas ?

**Cécile:** Mais qu'est-ce que tu racontes, je suis sûre que t'as aimé d'autres femmes ?

**Antoine:** Mais je ne te parle pas de sexe ! Ça n'a rien à voir. On ne change pas d'amour comme on change de partenaire.

**Cécile:** Mais qu'est-ce que tu attends de moi exactement ?

**Antoine:** Qu'on finisse nos jours ensemble.

**Cécile:** Mais t'es complètement malade, mon pauvre Antoine.

**Antoine:** Oui, je savais que tu me dirais ça... Mais ça n'a pas d'importance, je ne veux pas te forcer. Je t'attendrai.

*(Cécile lui tourne le dos.)*

**Cécile:** Les fleurs, c'est toi qui me les a envoyées ?

**Antoine:** Ah oui, je savais que tu aimais les roses, bien ça me fait plaisir que tu aies compris.

**Cécile:** Écoute Antoine, si tu veux qu'on se revoie, tu me parles plus de tout ça, on a plus 20 ans. La passion c'est fini, c'est derrière nous. D'accord ?

**Antoine:** D'accord, si tu veux. Et devant nous, qu'est-ce qu'il y a ?

**Cécile:** Il y a rien. Tu vois, c'est comme cette forêt, ça s'arrête là. Après, c'est la falaise, c'est le vide.

**Antoine:** C'est pas vrai ce que tu dis, il y a pas rien. Il y a la mer, et puis regarde, il y a un ferry qui traverse. Et puis là-bas il y a de la brume, et derrière la brume il y a l'Espagne, et l'Espagne c'est le début de l'Europe.

**Cécile:** Arrête Antoine, arrête, tu me fatigues, je sais même plus pourquoi on est venu.<sup>560</sup>

---

<sup>560</sup> TQC (00:45:53-00:48:55). DF: „A: Woran denkst du? C: An nichts besonderes. A: Ich wünschte, wir würden uns verirren und niemand würde uns finden. A: Leider keine Chance, wir sind viel zu nah am Meer, siehst Du? [Es ist\*] gleich da vorne. Ich hab' das komische Gefühl, dass... du mich im Lauf der Jahre völlig vergessen hast. C: Ich lebe eben nicht in der Vergangenheit. Das Leben geht halt weiter. A: Ja, das seh' ich. Bei mir war das anders. Ich kann dir näher, je länger du weg warst. Ich hab' dich täglich mehr vermisst. C: Du hast mich wohl kaum dreißig Jahre vermisst. A: Einunddreißig Jahre, acht Monate und zwanzig Tage. Aber ich wusste immer, dass ich dich finde. C: Das war Zufall. A: Das war es nicht. Ich hab' nach dir gesucht. Ich fand heraus, du lebst in Tanger. Aber es war nicht leicht, mich hierher versetzen zu lassen. Ich habe Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt. Jedenfalls konnte ich nicht früher kommen. C: Ich weiß nicht, was du meinst. A: Aber... Wir haben uns doch ewige Liebe geschworen. Weißt du nicht mehr? C: Ich bin sicher, du hattest andere Frauen. A: Ich spreche nicht von Sex. Verstehst du das nicht? Liebe kann man nicht wechseln, wie einen Sexpartner. C: Was erwartest du jetzt von mir? A: Dass wir zusammen alt werden. C: Du bist ja verrückt, Antoine. A: Ich wusste, dass du das sagst. Das ist nicht wichtig. Ich werde dich nicht zwingen. Ich warte auf dich. *(Cécile wendet sich ab.)* C: Die Blumen waren von dir? A: Aber ja! Ich weiß, du liebst Rosen. Schön, dass du's rausgefunden hast. C: Hör zu, Antoine. Das Ganze ist doch Blödsinn. Wir sind nicht mehr zwanzig. Das ist längst Vergangenheit. Okay, einverstanden? A: Sicher. Wenn du so willst. Und jetzt? Was liegt jetzt vor uns? C: Gar nichts. So wie dieser Wald hier endet. Nach der Klippe kommt nichts mehr. A: Stimmt doch gar nicht, dass da nichts

Im Vergleich mit der Wiederbegegnung von Baptiste und Garance in *LES ENFANTS DU PARADIS*, die sich nach sechs Jahren zum ersten Mal wiedersehen, wird klar, mit welchen Mitteln Téchiné jeden Ansatz von Romantik konterkariert: Antoine träumt, ähnlich wie François in *LES ROSEAUX SAUVAGES*, als er sich am Ufer der Garonne mit Serge unterhält, sowohl von einer auf *dieselbe* Art erinnerte Vergangenheit als auch einer gemeinsamen Zukunft. Beide Wunschvorstellungen existieren in der Liebesszene in *LES ENFANTS DU PARADIS* als sinnlich wahrnehmbare Realität: in dem von Baptiste angemieteten Zimmer finden Baptiste und Garance dieselben räumlichen Bedingungen vor wie sechs Jahre zuvor, dies ermöglicht es ihnen, unmittelbar an ihr damaliges Erleben anzuknüpfen. Zudem fühlten sie sich damals wie zum gegenwärtigen Zeitpunkt durch ein Gefühl der gegenseitigen Liebe verbunden, dessen Intensität sich dadurch verstärkt hat, dass Baptistes geistiges Ideal um eine konkrete Seite erweitert wurde und dass Garances zunächst primär sexuell motivierte Liebe eine langjährige geistige ‚Veredelung‘ erfuhr. Hinsichtlich der Zukunft werden von Baptiste und Garance keine Angaben gemacht, sie wird ausgeblendet. Gegenwart und weit zurückliegende Vergangenheit, die in der Wahrnehmung der Figuren direkt aneinander anschließen, füllen das Zeiterleben vollkommen aus: es bleibt kein Platz für Gedanken an die Zukunft. Diese ist unbestimmt – wie Derridas „avenir“<sup>561</sup>, doch in einem positiven Sinn: das Erleben des Gegenwärtigen ist derart umfassend (im wörtlichen Sinn: Körper und Geist zweier Personen nähern sich stark aneinander an), dass die Gestaltung der Zukunft an Dringlichkeit verliert.

In der oben zitierten Dialogsequenz aus *LES TEMPS QUI CHANGENT* bleibt all dies ein romantischer Traum, da Cécile verständlicherweise nicht dazu bereit ist, sich in das von Antoine imaginierte Bild einzupassen. Sie hatte ihn vor knapp 32 Jahren verlassen, da er zu besitzergreifend war.<sup>562</sup> In dieser Hinsicht hat sich Antoine kaum geändert – auch wenn er betont, dass Cécile frei entscheiden könne, was sie tun wolle: er „werde [sie] nicht zwingen“ (DF; OF: „[...] je ne veux pas te forcer“). Seine Wortwahl macht deutlich, dass er immer noch der Auffassung ist, dass er Macht auf sie ausüben *könnte* – was lächerlich ist: Cécile hat ihn fast 32 Jahre lang nicht gesehen, sie ist schon zum zweiten Mal verheiratet, sie arbeitet in Tanger als Radiomoderatorin. Selbst wenn Antoine wollte, könnte er sie zu nichts zwingen. Dass er diese

---

mehr kommt. Da ist das Meer, und ein Fährschiff, das es überquert. Und dann kommt der Nebel. Und hinter dem Nebel liegt Spanien, und mit Spanien beginnt Europa. C: Hör auf, Antoine, du verwirrst mich. Ich weiß nicht mehr, warum wir hier sind.“ [\* Die dt. Synchronfassung („C: [...] Das ist das Haus, gleich da vorne.“) entspricht an dieser Stelle nicht dem frz. Originaldialog, in letzterem bezieht sich Cécile nicht auf das Haus, das sie Antoine zeigen will, sondern auf das Meer; Anm. M.]

<sup>561</sup> Vgl. S. 221.

<sup>562</sup> Vgl. den Dialog zwischen Antoine und Nathan, S. 270.

Formulierung dennoch verwendet, flößt nicht gerade Vertrauen im Hinblick auf eine gemeinsame Zukunft mit ihm ein.

Im Gegensatz dazu hat sich Baptiste in *LES ENFANTS DU PARADIS* vor dem Wiedersehen auf entscheidende Weise geändert: er hat von Garance gelernt. Er nimmt sechs Jahre später das wahr, was er vorher nicht sehen wollte: dass sie über einen Körper von außerordentlicher Schönheit verfügt, der durch kein geistiges Prinzip ersetzbar ist. Als er Garance auf dem Balkon des *Grand Théâtre* zum zweiten Mal begegnet, stellt er keine Forderungen, nicht einmal die, dass Garance ihn lieben müsse. Einer der revolutionären Aspekte der romantischen Liebe ist ihre Freiwilligkeit: sie kann nicht erzwungen werden. Garance macht zu Beginn von *LES ENFANTS DU PARADIS* in aller Öffentlichkeit – in Anwesenheit eines Polizisten – explizit darauf aufmerksam, dass sie eine freiheitsliebende Person ist.<sup>563</sup>

Baptiste nimmt diese Freiheitsliebe zunächst nicht ernst genug: während der ersten Begegnung in dem vom Mond beschienenen Zimmer gibt er Garance zu verstehen, dass er sich nichts so sehr wünsche, als dass sie ihn auf genau *dieselbe* Weise liebe wie er sie – und dann lässt er sie mit dieser Aussage allein. Die Einsamkeit der darauf folgenden sechs Jahre verhilft ihm zu der Einsicht, dass er einen Fehler gemacht hat. Am Ende des Films ist er dazu bereit, Garance als eine Person zu akzeptieren, die *anders* ist als er.

Antoine dagegen versucht, Cécile in eine Richtung zu drängen, die der Vorstellung entspricht, die er sich in seinen Träumen ausgemalt hat: er möchte mit ihr seinen Lebensabend verbringen – in Europa. *Er* übernimmt die Planung der Zukunft, so als arbeite er, wie in seinem beruflichen Tätigkeitsfeld, an einem Ingenieursprojekt. Cécile verschwendet keine Sekunde daran, seine Vorschläge ernsthaft in Betracht zu ziehen. Sie verteidigt *ihre* Wahrnehmung der Vergangenheit. Sie hat Antoine verlassen, da sie sein Besitzdenken damals schon nicht ertragen hat. Schon zu diesem Zeitpunkt war klar, dass sich das Versprechen der „ewige[n] Liebe“ (DF; OF: „On a toujours dit qu'on s'aimerait pour la vie“) nicht halten ließ. Vor diesem Hintergrund ist absurd, dass Antoine sie fast 32 Jahre später an diese Worte erinnert.<sup>564</sup>

Die romantische *Utopie*, alle Widersprüche, z.B. denjenigen zwischen der Intensität einer starken psycho-physischen Annäherung und des Mangels an emotionaler Dichte, den ein längeres Leben zu zweit aufweisen kann, ignorieren zu können, wurde bereits in der Vergangenheit als solche entlarvt. Die Differenzen zwischen Antoine und Cécile beziehen sich auf alle Zeitebenen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Selbst in der Wahrnehmung

---

<sup>563</sup> Vgl. S. 278.

<sup>564</sup> Vgl. den Dialog zwischen Cécile und ihrer Freundin Rachel, S. 280.

*derselben* Gegenstände besteht keine Einigkeit: für Cécile markiert die Steilküste einen Abgrund, hinter dem „nichts“ (DF; OF: „rien“) kommt – was ihrer eigenen Interpretation dieser Metapher zufolge der Tatsache korrespondiert, dass sie keine gemeinsame Zukunft mit Antoine sieht. Letzterer behauptet dagegen, dass die Küste den Ausblick auf das Meer und den dahinterliegenden europäischen Kontinent ermögliche; seiner Auffassung nach ist der zitierte Dialog mit Cécile der erste Schritt auf einem Weg, der beide Figuren in dieselbe Richtung führen wird: diejenige, die er vorgibt.

Obwohl die Meinungsverschiedenheiten zwischen Cécile und Antoine kaum größer sein könnten, zeugt der Umstand, dass beide Figuren die Kommunikation nicht abreißen lassen, dass sie sich im Gegenteil in ein intensives Gespräch ‚verstricken‘, von einem Mindestmaß an geistig-emotionaler Bindung. Der Dialog liefert Denkanstöße: Antoine ist gezwungen, sich erneut die schmerzhafteste Frage zu stellen, *warum* Cécile ihn vor Jahren verlassen hat. Mit dieser Frage konfrontiert ihn in einer anderen Szene auch Nathan, der Ehemann von Cécile – und auch die marokkanische Betreuerin, die für sein Kulturprogramm in Tanger zuständig ist: beide sprechen ihn auf sein Besitzdenken an.

Cécile dagegen zeigt sich im Nachhinein von der Stärke seiner – wenn auch egozentrischen – Liebe beeindruckt. Antoinens Hinweis, dass es ihm nicht um Sex gehe („[...] je ne te parle pas de sexe ! Ça n'a rien à voir. On ne change pas d'amour comme on change de partenaire.“<sup>565</sup>), unterscheidet ihn auf signifikante Weise von Nathan, Céciles Ehemann. Dieser nimmt sich ständig neue Geliebte, um der Erfahrung zu entgehen, dass sich die physische Liebe abnutzt („wie eine Kokosnuss, die gut ist, solange sie frisch ist, und die man ausspeien muss, wenn der Saft ausgequetscht ist und das Fleisch überbleibt, welches bitter schmeckt“<sup>566</sup> – um den Satz im Baalschen Sinn zu ergänzen).

Nathans Verhalten stellt eine Konsequenz des zeitlichen Dilemmas dar: er verfügt über das – aus Sicht Antoinens: unschätzbare – Privileg, mit Cécilé zusammenleben zu können, doch deren ständige Anwesenheit reduziert den Freiraum, innerhalb dessen sich eine geistig-emotionale Art der Liebe entwickeln könnte, auf ein Maß, das unter dem Wert liegt, den Nathan und Cécile zu ertragen imstande sind. Die Folge ist eine fortwährende Anspannung: die alltäglichen Differenzen rücken immer stärker ins Bewusstsein. Antoine dagegen gesteht im Gespräch an der Steilküste, dass seine Liebe zu Cécile umso stärker wurde, je länger er von ihr

---

<sup>565</sup> DF: „Ich spreche nicht von Sex. Verstehst du das nicht? Liebe kann man nicht wechseln, wie einen Sexpartner.“

<sup>566</sup> BFA I, 29 [= Brecht 1989 [1919], 29]; Szene: „Baals Dachkammer“. Vgl. S. 195.

getrennt war („[...] c'est l'absence qui m'a rapproché de toi. Plus ça durait, plus tu me manquais.“<sup>567</sup>). Als sich Antoine und Nathan eines Abends zufällig im Spielkasino treffen, diskutieren sie mit einer Offenherzigkeit, die nicht der Komik entbehrt, ihre unterschiedlichen Positionen in Bezug auf Cécile. Die beiden unterschiedlichen Arten des ‚Mangels‘, den sie jeweils empfinden, korrespondieren den beiden Handlungsalternativen, die sich im Rahmen des ‚zeitlichen Dilemmas‘ beschreiben lassen:

- Antoine:** Elle vous a raconté comment on s'est connu ?  
**Nathan:** Non, elle m'a simplement dit que vous étiez amoureux d'elle, un truc de gosse.  
**Antoine:** Un truc de gosse, ah bon.  
**Nathan:** Elle m'a dit aussi que vous étiez possessif et jaloux.  
**Antoine:** C'est normal, je tenais à elle. Et puis elle m'a quitté pour épouser un psychiatre. Alors lui, c'était pas un gosse, il avait 10 ans de plus qu'elle. Le docteur... Bertrand Ferri, vous le connaissez peut-être ?  
**Nathan:** Oui, elle vivait avec lui quand je l'ai rencontrée.  
**Antoine:** Elle vous a suivi à Tanger, ça m'étonne pas d'elle.  
**Nathan:** Non, on a d'abord vécu que à Casablanca, c'est ma ville d'origine.  
**Antoine:** Ah, je vous admire docteur. Vous avez réussi à faire votre vie avec elle. C'était mon rêve. Ça l'est encore, d'ailleurs. Pour ne rien vous cacher, je suis venu à Tanger dans l'espoir de vous l'enlever.

*Nathan éclate de rire.*

- Nathan:** Je ne suis pas sûr qu'elle soit d'accord, vous lui en avez parlé ?  
**Antoine:** Ben oui, forcément, je suis là pour ça.  
**Nathan:** Et alors ?  
**Antoine:** Alors c'est non. (*après une pause* :) Pour l'instant. Elle m'a même interdit de la voir. Je ne sais plus quoi faire.  
**Nathan:** Je ne suis pas sûr de pouvoir vous aider, je suis plutôt même mal placé.  
**Antoine:** Ben oui, évidemment. Est-ce que vous l'aimez ?  
**Nathan:** Oh vous savez les couples au bout de 20 ans c'est plus l'amour fou, c'est autre chose.  
**Antoine:** Il vous arrive de la tromper ?  
**Nathan:** Bien sûr, et elle le sait, ça pose pas de problème.  
**Antoine:** Oui, c'est vrai que la polygamie, c'est culturel.  
**Nathan:** (*Rires.*) Non, il s'agit pas de ça. Je n'ai qu'une femme mais plusieurs maitresses, plusieurs cultures aussi.  
**Antoine:** Moi j'ai toujours pensé à elle-même quand j'étais avec d'autres femmes.  
**Nathan:** Moi c'est le contraire. Comme je vis avec elle des fois j'ai besoin de nouveautés.<sup>568</sup>

<sup>567</sup> DF: „Ich kam dir näher, je länger du weg warst. Ich hab' dich täglich mehr vermisst.“

<sup>568</sup> TQC (01:02:50-01:03:58). DF: „**A:** Hat sie erzählt, wie wir uns kennenlernten? **N:** Nur dass Sie in Sie verliebt waren, Kinderkram. **A:** Kinderkram, wirklich. **N:** Besitzergreifend und eifersüchtig. **A:** Ganz normal, das war Liebe. Sie verließ mich wegen eines Psychiaters. Er war viel älter, ungefähr zehn Jahre. Doktor... Bertrand Ferri, kennen Sie ihn vielleicht? **N:** Sie war seine Frau, als wir uns kennenlernten. **A:** Und folgte Ihnen nach Tanger. Wundert mich nicht. **N:** Wir lebten zuerst in Casablanca, da komm' ich her. **A:** Ich beneide Sie. Sie durften gemeinsam mit ihr leben! Ich hatte nicht das Privileg, leider nicht. Ich will Sie nicht anlügen. Ich bin nur hier, um sie Ihnen wegzunehmen. (*Nathan bricht in Lachen aus.*) **N:** Ich bin nicht sicher, ob sie Sie will, fragen Sie sie! **A:** Hab' ich schon, deshalb bin ich hier. **N:** Und? **A:** Sie sagte nein. (*nach einer Pause:*) Im Moment. Hat mir verboten, Sie zu besuchen. Was soll ich machen? **N:** Ich bin wohl kaum der richtige, um ihnen dabei zu helfen. **A:** Selbstverständlich nicht. Lieben Sie sie? **N:**

Dass zwischen Nathan und Cécile kaum noch ein geistig-emotionaler Zusammenhalt spürbar ist, wird am Ende des Films, als Antoine aufgrund seines Arbeitsunfalls im Koma liegt, dazu beitragen, dass Cécile sich entscheidet, Antoinens bewusstlosen Körper nach Frankreich zu begleiten. Sie entscheidet sich von einem Tag auf den anderen, Nathan zu verlassen. Der Hauch von Romantik, der mit diesem Wandel der ursprünglichen Intentionen Céciles verbunden ist, wird dadurch getrübt, dass Antoine ihn nicht wahrnehmen kann.

Cécile handelt *allein* – zu einem Zeitpunkt, in dem eine Interaktion mit Antoine nicht möglich ist. Sie entscheidet sich, mit ihm nach Europa zurückzukehren – doch er weiß nichts davon. Die zeitliche Versetzung zwischen der Äußerung eines bestimmten Begehrens und dessen Erfüllung in einem Moment, in dem ersteres gar nicht mehr besteht bzw. in dem, wie im vorliegenden Fall, letztere nicht unter denselben Konditionen erfolgt wie ursprünglich erhofft, ist symptomatisch für die Filme *Téchinés*. Diese Art der Versetzung etabliert einen hohen Kontrast zu der Liebesszene in *LES ENFANTS DU PARADIS*: dort hatte das Begehren durch den Umweg von sechs Jahren, welcher der Ausbildung wechselseitiger Empathie geschuldet war, an Intensität gewonnen, so dass seine Erfüllung von einem starken Glücksgefühl begleitet ist.

Die dialektische Konzeption der zitierten Szene an der Steilküste räumt der metaphysisch begründeten Liebesvorstellung Antoinens einen Platz ein, der dem empiristischen Standpunkt, den Cécile vertritt, ebenbürtig ist. Metaphysisch ist Antoinens Liebesideal insofern, als dass sein Wunsch, mit Cécile bis zu seinem bzw. ihrem Tod zusammenzuleben, von den Veränderungen der sinnlich wahrnehmbaren Realität unabhängig ist. Antoine ist es – im Unterschied zu Nathan – egal, dass der Körper von Cécile inzwischen gealtert ist. Er verteidigt damit eine Kantische Position, der zufolge die moralische Würde des Menschen als Autonomie seiner Handlungen von der Kausalität der Erscheinungswelt definiert ist – letztere würde ihn zu einem anderen Verhalten drängen: physische Attraktivität stellt einen Initialreiz für die Aktivierung des sexuellen Begehrens dar. Diese Haltung Antoinens wird die Entscheidung Cécilés, Nathan zu verlassen, maßgeblich beeinflussen. Verteidigt *Téchiné* hier also die geistige Liebe?

Er beugt einer Mystifizierung des Sexuellen vor. Er zeigt, dass die Entscheidungen seiner Figuren nicht rein biologisch motiviert sind. Die Automatismen, welche durch die Sexualtriebe im Verhalten der Figuren hervorgerufen werden, stellen keine *absoluten* Konstanten dar.

---

Nach zwanzig Jahren Ehe ist es nicht mehr Liebe auf den ersten Blick. **A:** Haben Sie sie betrogen? **N:** Natürlich, und sie weiß das, kein Problem. **A:** Ja, Polygamie liegt in Ihrer Kultur. **N:** (*Lacht.*) Irrtum. Ich habe nur eine Frau, aber mehrere Geliebte, mehrere Kulturen. **A:** Sie war in meinem Kopf, selbst wenn ich mit anderen Frauen zusammen war. **N:** Bei mir ist das anders. Seit ich mit ihr lebe, brauche ich öfter mal was Neues.“

Figuren wie Antoine handeln im Widerspruch zu den Naturgesetzen. Doch Téchiné fällt durch die Darstellung eines derartigen Figurenverhaltens nicht einfach in eine Gegenposition zurück: er gesteht nicht plötzlich dem geistigen Pol des cartesianischen Dualismus einen größeren Realitätsstatus zu als dem physischen (was in der christlich geprägten abendländischen Philosophiegeschichte immer wieder der Fall war/ist).

Antoines Apologie der geistigen Liebe bringt Cécile dazu, Nathans Verhalten *kritischer* einzuschätzen als zu einem Zeitpunkt, als Antoine noch nicht in Tanger aufgetaucht war. Nathan behauptet mit großer Selbstsicherheit gegenüber Antoine, Cécile wisse davon, dass er sie hin und wieder betrüge, und dies stelle kein Problem dar. Die narrative Entwicklung entlarvt die letztgenannte Behauptung als Lüge. Die in den Filmen Téchinés wirksamen Dekonstruktionsmechanismen richten sich auch gegen eine Verabsolutierung dessen, was dazu beiträgt, geistige Ideale zu dekonstruieren. In dieser Hinsicht überschneidet sich ein in den Filmen Téchinés beobachtbares dramaturgisches Phänomen mit einem philosophischen Anliegen Derridas: dasjenige, was als Mittel der Dekonstruktion dient, wird seinerseits dekonstruiert – wie Peter Engelmann metaphorisch formuliert: die Leiter, mit deren Hilfe die dekonstruktivistische Kritik erfolgt, muss umgestoßen werden, damit diese nicht selbst zu einem Absolutum verklärt wird.<sup>569</sup>

Dies gilt, auf die Filme Téchinés übertragen, hinsichtlich der Ontologisierung bestimmter Vorstellungen von sexuellem Verhalten gleichermaßen wie für den Zynismus, der in einer Verabsolutierung der in *LES ROSEAUX SAUVAGES* von Serge gegenüber François geäußerten Behauptung, „que tout passe“ (DF: „dass alles vorbeigeht“<sup>570</sup>) stecken kann. Durch die Kontrastierung mit Antoines Idealismus in Bezug auf die Zeitunabhängigkeit einer geistig-emotionalen Art der Liebe erscheint Nathans Verhalten Cécile plötzlich als rücksichtslos. Dieses Verhalten wird insofern dekonstruiert, als dass es nicht eine zufällig eingenommene Haltung darstellt, die sich auf irgendeinen Einzelfall bezieht. Nathan *systematisiert* die seiner Auffassung nach von Cécile im Hinblick auf seine Untreue vertretene Position; er glaubt, sich auf ihre Toleranz verlassen zu können.

Nathan nimmt Cécile als singuläre Persönlichkeit nicht ernst – deren Wünsche sich ändern können. In *LES TEMPS QUI CHANGENT* verhindert der nicht ohne Ironie dargestellte, kindlich-naive Glaube Antoines an die „ewige Liebe“ (in Nathans Worten: „un truc de gosse“; DF: „Kinderkram“) die Extrapolation der genannten biologischen Beobachtungstatsache

---

<sup>569</sup> Vgl. Engelmann 1990, 22.

<sup>570</sup> Vgl. S. 180.



(„physische Schönheit weckt das sexuelle Begehren“) zu einem zeitlich invarianten, den menschlichen Willen „brechenden“ Naturgesetz (z.B. folgender Art: „die Abnahme der sexuellen Attraktivität des Partners bzw. der Partnerin rechtfertigt Untreue“). Dekonstruiert wird, damit zusammenhängend, auch das *Ideal*, in einer Liebesbeziehung könne jeder mit anderen Partner/innen Sex haben, ohne dass dies Rückwirkungen auf die Art der Primärbeziehung hat.

Auf der anderen Seite kehrt Téchiné nicht in eine unkritische Haltung gegenüber der geistigen Liebe zurück, auch wenn letztere hier als dekonstruierendes Moment gegenüber der sexuellen Liebe fungiert. Das emanzipatorische Potential der physischen Liebe, dessen Bedeutung in den Filmen Téchinés nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, erfährt auch in *LES TEMPS QUI CHANGENT* keine Relativierung. Antoine setzt sein ursprüngliches Anliegen nicht durch: Cécile äußert den gesamten Handlungsverlauf hindurch nicht die Absicht, ihr restliches Leben mit Antoine verbringen zu wollen. Sie verlässt Nathan – doch dies bedeutet nicht, dass sie Antoinés Vorschlag zustimmt. Als – graduelles – „Entgegenkommen“ lässt sich einzig ihr Plan werten, seinen bewusstlosen Körper in eine Spezialklinik nach Nordfrankreich zu begleiten.

Was aus diesem ersten, sowohl durch die Trennung von Nathan als auch durch den schlechten Gesundheitszustand Antoinés motivierten Schritt im Einzelnen folgen könnte, wird nicht thematisiert. Dass Antoine dann am Ende des Films wider Erwarten aus dem Koma erwacht, ändert die Situation von neuem. Die Frage, ob Cécile nun an ihrer Entscheidung, Tanager zu verlassen, festhalten wird, bleibt offen. Die innerhalb des diskursiven Zeitrahmens erzählten Ereignisse legen nahe: Cécile bewegt sich stärker von Nathans biologistischer Position weg, als dass sie sich auf Antoinés romantisches Ideal zubewegt.

Diese These wird auf visueller Ebene dadurch gestützt, dass Cécile das Foto verbrennt, auf dem sie und Antoine als junges Liebespaar zu sehen sind (Antoine hatte es heimlich unter Céciles Bett angebracht,<sup>571</sup> und letztere hatte es nach ihrer Trennung von Nathan gefunden, als sie versucht hatte, ihre Möbel bei ihrer Freundin Rachel (Tanya Lopert) unterzustellen). Genau dieser Akt – die Zerstörung des Vergangenen – bewirkt, dass Antoine aus dem Koma erwacht.<sup>572</sup> Im Gegensatz zu der Liebesszene in *LES ENFANTS DU PARADIS*, in der Baptiste und Garance unmittelbar an einen romantischen Moment anknüpfen, der vor vielen Jahren ihr Erleben nachhaltig geprägt hat, definiert hier die Auslöschung der durch das Foto stimulierten

---

<sup>571</sup> Vgl. Abb. 119-121, S. 248.

<sup>572</sup> Vgl. Abb. 122-125, S. 249.

Erinnerung einen im buchstäblichen Sinn *neuen* Anfangspunkt: den Beginn einer Entwicklung, die weder den beiden Hauptfiguren noch den Rezipient/innen bekannt ist.

Dies gilt zumindest dann, wenn man die Situation aus einer materialistischen Perspektive aus betrachtet; eine zweite – per se *metaphysische* – Deutung lässt sich nicht mit logischer Notwendigkeit ausschließen: man könnte mit nicht geringerer Evidenz argumentieren, dass es *die* Liebe Antoines war, welche *die* Liebe Céciles hervorgebracht hat – und in beiden Fällen würde es sich um *dieselbe* Liebe handeln. Dann wäre es dieser Liebe zu verdanken, dass Antoine schließlich aus dem Koma erwacht. Dem Foto, das Antoine unter Céciles Bett anbringt, käme in diesem Fall eine katalysatorische Rolle zu: es hätte den Prozess der Reanimierung der vergangenen Liebe beschleunigt – den magischen Praktiken vergleichbar, in deren Geheimnisse Antoine durch Nabila (Nabila Baraka), seine marokkanischen Betreuerin, eingeweiht wird. Eine derartige Interpretation der Schlusszene aus *LES TEMPS QUI CHANGENT* ist auf der Basis objektiver Kriterien nicht widerlegbar. Sie bezieht sich auf *dieselben* auf diskursiver (filmophanischer) Ebene gezeigten Tatsachen – doch die Konstruktion der Diegese hängt nicht nur vom audiovisuellen Text ab, sondern auch vom kulturellen Wissen sowie den ideologischen bzw. religiösen Prägungen der Rezipient/innen. Ob diese an eine ontologische Existenz *der* Liebe glauben oder nicht, hat Einfluss auf das Verständnis der Szene.

Dass Téchiné durch den Handlungsstrang, der um die Marokkanerin konstruiert ist, die textuelle Oberflächenstruktur des Films mit Indizien versieht, welche die letztgenannte Deutung stützen könnten, mahnt zu einer gewissen Vorsicht, was die Verstehensprozesse betrifft, in denen es um die Analyse von Verhaltensweisen geht, die durch die Liebe gesteuert zu sein *scheinen*. Dies ist Teil der in den Filmen Téchinés erkennbaren dialektischen Strategie: dekonstruiert wird, in geringerem Maße, auch das, was dekonstruiert – durch dasjenige, was in stärkerem Maße dekonstruiert wird. Rein geistige und romantische Liebesvorstellungen werden durch die Art der Liebe dekonstruiert, die sinnlich wahrnehmbar ist (insbesondere die sexuelle), doch dieser Dekonstruktionsprozess dreht sich dann um, wenn letztere selbst zu einem ideologischen System verabsolutiert wird, das sich potentiellen Einwänden gegenüber immun glaubt oder, schlimmer noch: diese zu unterdrücken versucht.

Der zuerst erwähnten, materialistischen Deutung der Schlusszene von *LES TEMPS QUI CHANGENT* sei hier allerdings eine höhere *dramaturgische* Relevanz zugestanden als der idealistischen Interpretation: zum einen deswegen, da Céciles Verhalten dann, wie gezeigt, wesentlich differenzierter beurteilt werden kann als nur als Re-Initialisierung einer längst vergangenen Liebe; zum anderen, da sonst die Situationskomik aus dem Blick geriete, die die

entsprechende Szene enthält. Die Komik ergibt sich daraus, dass Antoine (Gérard Depardieu) überdimensionierte Nase, in der Bildmitte kadriert, den Geruch des brennenden Fotos wahrnimmt, woraufhin er sich an den Erdbeben erinnert und schließlich aus dem Koma erwacht. Die visuelle Fokussierung der Nase stellt einen Zusammenhang zum Anfang des Films her, als Antoine im Supermarkt zufällig auf Cécile trifft, sich ihr jedoch nicht zu erkennen geben möchte. Der Plan scheitert, da er in der Aufregung gegen eine Glaswand rennt, die er nicht bemerkt hatte – einer dieser signifikanten *Unfälle*, durch welche die Handlung in eine andere Richtung gelenkt wird. Antoine stürzt zu Boden und verstaucht sich die Nase, woraufhin Nathan und Cécile herbeieilen; Nathan, der Arzt ist, leistet erste Hilfe.

Auf der Ebene sekundärer Analogien lässt sich die Supermarkt-Szene dahingehend verstehen, dass Antoine nicht genügend auf seine Sinneswahrnehmung acht gibt: er hängt einer im Verlauf der langjährigen physischen Trennung (gemäß der Mechanismen des zeitlichen Dilemmas) hochgradig idealisierten Vorstellung von Cécile an. Als diese ihm nun zufällig über den Weg läuft, erleidet er den ersten von einer Reihe von ‚Realitätsschocks‘ – Realität im Sinne der äußeren Wahrnehmungswirklichkeit. Als er am Ende des Films im Koma liegt, arbeitet sein Bewusstsein im Gegensatz zum Beginn des Films ‚auf Sparflamme‘: es ist auf die lebensnotwendigen Funktionen reduziert und verfügt daher nicht über die Möglichkeit, romantische Phantasien zu entwickeln, die sich, Tagträumen vergleichbar, in die Wahrnehmung der äußeren Sinnesrealität ‚einschreiben‘.

Als Cécile das Foto verbrennt, ist es nun gerade seine Nase, die Antoinettes Bewusstsein auf eine Stufe erweitert, die ihm die Außenwahrnehmung ermöglicht – auf metaphorischer Ebene: der durch die Zerstörung der Vergangenheit (des Fotos) ermöglichte Neubeginn ist geprägt von elementaren – in Bezug auf die äußere Wirklichkeit: realistischeren – Sinneseindrücken. Antoine riecht das Feuer, hört das Geräusch des brennenden Fotos, das in dasjenige der auf ihn ‚einprasselnden‘ Erdmassen übergeht: in der Rückblende wird der Unfall gezeigt, der alles verändert hat, dann schlägt er die Augen auf, dreht langsam den Kopf und schaut aus dem Fenster: draußen wehen die Bäume im Wind, was auch auf der Tonebene zu hören ist – und was wie in *LES ROSEAUX SAUVAGES* eine Metapher für das ‚Lebendig-Sein‘ und den damit einhergehenden zeitlichen Wandel darstellt. Die Projektionen, die Antoine zu Beginn des Films gegen die Glaswand des Supermarkts rennen lassen, haben sich verflüchtigt. Cécile berührt seine Hand. Antoine erwidert diese Geste, indem er die ihre umschließt. Dann erfolgt die Ablende. Was die Figuren in diesem Moment denken, ist nicht eindeutig bestimmbar.

Dass Cécile Antoinés romantischem Traum von der niemals endenden Liebe entsprechen wird, ist in hohem Maße zweifelhaft. In der Liebesszene, die am Abend vor dem Arbeitsunfall stattfindet, wird deutlich, dass sie sich der Projektionsmechanismen bewusst ist, denen Antoine – ihrer Sicht zufolge – unterliegt. In der genannten Szene ‚schläft‘ Cécile mit Antoine, stellt jedoch bereits im Vorfeld klar, dass daraus kein weiteres Engagement abzuleiten sei. Sie war überraschend in dem Hotel aufgetaucht, in dem Antoine beherbergt ist – nachdem ihr Sohn Sami (Malik Zidi) ihr vorgeworfen hat, dass sie „wohl niemanden lieben [könne]“<sup>573</sup>, weder seinen Vater noch jemand anderen. Cécile beweist sich selbst umgehend das Gegenteil. Sie geht mit Antoine, der stark übermüdet von der Arbeit nach Hause kommt, auf dessen Zimmer. Dort bemüht sie sich zunächst darum, das Idealbild zu dekonstruieren, das sich Antoine in den knapp 32 Jahren, in denen sie sich nicht gesehen haben, zurechtgelegt hat:

- Cécile:** Bon, Antoine, voilà ce que j'ai à te dire. Ton histoire d'amour avec moi n'existe pas. Tu te bourres le bourrichon parce que c'est plus facile de rêver que de se coltiner quelqu'un de réel. Tu me fais penser à mon amie Rachel. Son amant vit à Rabat, elle lui parle tous les jours au téléphone mais ils ne se voient jamais. Il y a une chanson là-dessus. *Je t'aime encore plus quand tu n'es pas là car je peux rêver de toi*. Mais moi tu vois, je suis là. Avec un corps qui ne me plaît plus, avec une vie où tout fout le camp, qui m'empêche pas de me battre même si j'ai un peu perdu le cap. Alors ce que je te propose, c'est le contraire de ce que tu m'offres. Je veux... Je ne peux pas m'engager pour l'avenir avec toi, mais je veux bien faire une halte. Juste une halte, avant de reprendre la route, si tu es d'accord.
- Antoine:** Une halte ? Ça veut dire quoi, une halte ?
- Cécile:** C'est ce que je préfère dans la vie. C'est quand on oublie le but du voyage, quand on pense plus au chemin, quand on s'arrête, pour souffler un peu.
- Antoine:** D'accord. Faisons une halte. Mais j'aimerais bien me changer. T'as vu mes fringues ?
- Cécile:** J'ai trop parlé, excuse-moi.<sup>574</sup>

Cécile durchbricht in doppelter Hinsicht die Mechanismen des zeitlichen Dilemmas, das – wie der Dialog im Spielcasino zum Ausdruck bringt – sowohl das Verhalten Antoinés als auch

<sup>573</sup> TQC (01:18:49-01:18:57): „S: Toi, je sais pas si tu tiens à quelqu'un. C: Comment tu peux dire ça ? Tu crois que je suis pas capable d'aimer ?“. DF: „S: Du kannst wohl niemanden lieben. C: Wie kannst du sowas sagen? Glaubst du das wirklich?“

<sup>574</sup> TQC (01:20:31-01:21:52). DF: „C: Ich will dir etwas sagen, Antoine. Unsere Liebesgeschichte gibt es nicht mehr. Was immer du dir vorstellst, ist nur ein Traum, das ist einfacher als die Realität. Du bist wie meine Freundin Rachel. Ihr Freund lebt in Rabat. Sie telefonieren täglich, aber sehen einander kaum. Wie in dem Lied: *Ich liebe Dich mehr, wenn Du nicht hier bist, weil ich dann von Dir träumen kann*. Aber ich bin hier. Mit einem Körper, den ich nicht mehr mag und... einem Leben, das alle verlassen. Aber ich mache trotzdem weiter. Nur langsamer. Was ich dir anbiete, ist folgendes: Ich will... ich will keine Verpflichtungen, aber... ich mache eine Pause, nur 'ne Pause, bevor ich weitermache. Wenn du willst. A: Ne Pause? Was soll das bedeuten? C: Eine Pause von meinem Leben. Vergessen wir das Ziel, genießen wir den Weg, und halten inne, und atmen kurz. A: Einverstanden. Halten wir an. Aber ich würd' mich trotzdem gern duschen und umziehen. Ich kann nicht mehr. C: Ich vergaß. Entschuldige.“

Nathans bestimmt: zum einen entzieht sie sich der Einordnung in das Gedankengebäude, das sich Nathan im Hinblick auf ihre vermeintliche Toleranz gegenüber seinen Seitensprüngen zurechtgelegt hat; zum anderen konfrontiert sie Antoine mit ihrem *realen* Körper, der ihm nach der langjährigen Trennung nicht „verklärt“ und „verjüngt“<sup>575</sup> gegenübersteht – wie dies in *LES ENFANTS DU PARADIS* im Fall der Wiederbegegnung von Garance und Baptiste der Fall ist.

Für Antoine kommt das Angebot Céciles, mit ihm eine Nacht zu verbringen, überraschend. Es steht in denkbar größtem Widerspruch zu seinem an der Steilküste geäußerten Vorschlag, das restliche Leben gemeinsam zu verbringen, einer Idee, die explizit nicht sexuell motiviert war („[...] je ne te parle pas de sexe ! Ça n'a rien à voir. On ne change pas d'amour comme on change de partenaire“<sup>576</sup>). Dennoch nimmt Antoine Céciles Angebot an. Nachdem er geduscht hat, öffnet er die Balkontür. Man hört das Meer rauschen, und der Wind weht die Gardine in den offenen Türrahmen. Erneut markiert der Wind eine irreversible Veränderung: indem Cécile mit Antoine „schläft“, entfernt sie sich einen entscheidenden Schritt von Nathan; dennoch geht sie – in Bezug auf den Traum von der „ewige[n] Liebe“ – keinen Millimeter auf Antoine zu. Dies ändert sich erst nach dem Erdbeben, das Antoine am nächsten Morgen unter sich begräbt, und auch dann nur graduell.

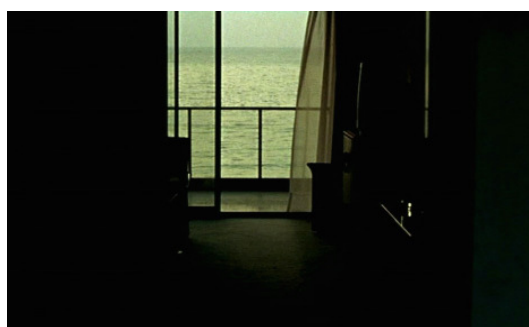


Abb. 133: *LES TEMPS QUI CHANGENT* (01:22:26)

Neben den unterschiedlichen Erwartungshaltungen der beiden Figuren im Hinblick auf die Zeit, die sie miteinander verbringen wollen (Antoine: den Rest seines Lebens; Cécile: eine Nacht), lässt sich im Vergleich mit der Wiederbegegnung von Baptiste und Garance in *LES ENFANTS DU PARADIS* eine weitere signifikante Differenz feststellen: Antoine verhält sich Cécile gegenüber extrem besitzergreifend, obwohl dies in der Vergangenheit zur Trennung geführt hatte. Wie

<sup>575</sup> Vgl. Nathalie im Dialog mit Garance, S. 230.

<sup>576</sup> DF: „Ich spreche nicht von Sex. Verstehst du das nicht? Liebe kann man nicht wechseln, wie einen Sexpartner.“

bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Szene an der Steilküste erwähnt wurde, begreift Baptiste im Gegensatz zu Antoine, dass genau diese Eigenschaft der ersehnten romantischen Einheit im Weg stand. Als sich die beiden Hauptfiguren aus *LES ENFANTS DU PARADIS* zufällig wiedertreffen, verzichtet Baptiste auf die Forderung, die diese Einheit verhindert hatte: er erwartet nicht mehr, dass Garance ihn auf dieselbe Weise liebt, wie er sie umgekehrt liebt.

Garance wird zu Beginn des Films als eine freiheitsliebende Figur etabliert. Nachdem ein Spießbürger, der ihr unterstellt hatte, seine Uhr gestohlen zu haben, sich für seinen Irrtum entschuldigt hat, entspinnt sich der folgende kurze Dialog zwischen Garance und dem Polizisten, der sie verhaften wollte:

**Garance:** Alors, je peux m'en aller ?  
**Gendarme:** Ben oui, vous êtes libre.  
**Garance:** Tant mieux, parce que moi, j'adore ça, la liberté.<sup>577</sup>

Erst zu einem Zeitpunkt der dramaturgischen Entwicklung, in dem Baptiste dazu bereit ist, die Freiheitsliebe Garances zu akzeptieren, kommt es zu der romantischen Einheit, nach der beide Figuren sich sehnen. Die in *Les Enfants du Paradis* propagierte enge Verbindung von Liebe und Freiheit – in der letztere eine notwendige Bedingung ersterer darstellt – birgt das revolutionäre Potential der philosophischen und literarischen Romantik, durch welche die Ehevorstellungen insbesondere im ‚westlichen‘ Kulturraum nachhaltig verändert wurden: das romantische Liebesideal beinhaltet als konstitutives Element die Forderung, dass die Willensfreiheit beider Partner/innen in wechselnden Situationen ständig neu bestätigt werden muss.<sup>578</sup>

Antoine wird diesem Anspruch nicht gerecht. Er äußert im Dialog an der Steilküste die Hoffnung, Cécile möge ihn lieben, wie er sie selbst liebt; sie habe ihm vor Jahren „ewige Liebe geschworen“ (DF; OF: „On a toujours dit qu'on s'aimerait pour la vie“<sup>579</sup>). Im Spielcasino konfrontiert Nathan Antoine mit dem Grund, warum sich Cécile ihrer eigenen Aussage zufolge von ihm getrennt habe: er sei „[b]esitzergreifend und eifersüchtig“ gewesen (DF; OF: „Elle m'a dit [...] que vous étiez possessif et jaloux“). Nabila (Nabila Baraka), die marokkanische Kulturvermittlerin, die Antoine eine Videokassette mit Filmausschnitten zum Thema ‚schwarze Magie‘ besorgt, kommt zu einer ähnlichen Einschätzung:

---

<sup>577</sup> ENF (00:27:32-00:27:40). DF: „**G:** Kann ich jetzt gehen? **GM:** Natürlich, Sie sind frei. **G:** Umso besser, ich liebe sie nämlich, die Freiheit“

<sup>578</sup> Vgl. dazu u.a. Fuchs 1999, Beck/Beck-Gemsheim 2005 [1999], Hillenkamp 2010.

<sup>579</sup> Vgl. S. 265f.

**Nabila:** Là, vous verrez. C'est une ‚lila‘, une thérapie pour exorciser les démons qui nous habitent.  
**Antoine:** Mais je... je n'ai pas besoin d'une thérapie, je ne suis pas malade.  
**Nabila:** Ça pourrait vous permettre de vous libérer de cette personne ?  
**Antoine:** Mais je n'ai pas besoin de me libérer. Je veux l'envoûter.  
**Nabila:** La plupart des envoûtements sont des actions maléfiques.  
**Antoine:** Mettons-nous d'accord. Je ne lui veux aucun mal.  
**Nabila:** On ne peut pas posséder quelqu'un sans lui faire du mal.  
**Antoine:** Bien. Bon, ben, écoutez... je vous remercie.<sup>580</sup>

Dass Antoine trotz dieser präzisen Analyse Nabilas weiterhin Schwierigkeiten hat, sich von dem Besitzdenken zu lösen, das der erträumten romantischen Liebe mit Cécile im Weg steht, wird zu Beginn der Liebesszene in Antoines Hotelzimmer deutlich. Kaum haben beide Figuren das Zimmer betreten, schließt Antoine von innen die Tür ab, da er befürchtet, dass Cécile es sich anders überlegt und ‚die Flucht ergreift‘, während er unter der Dusche ist. Cécile reagiert umgehend: sie fordert die Herausgabe der Schlüssel. Sie macht Antoine ein weiteres Mal auf den Zusammenhang zwischen Liebe und Freiheit aufmerksam:

**Cécile:** Mais qu'est-ce que tu fais ?  
**Antoine:** J'ai peur que tu t'envoles.  
**Cécile:** Mais je vais pas m'envoler, Antoine, c'est moi qui suis suivie et ça me fait plaisir d'être là, mais si tu commences par m'enfermer, ça va plus.<sup>581</sup>

Die letzte Geste, die in *LES TEMPS QUI CHANGENT* gezeigt wird, verweist auf denselben Zusammenhang. Als Antoine aus dem Koma erwacht ist, streicht Cécile zärtlich über seine Hand, woraufhin Antoine umgekehrt derart energisch ihre Hand umfasst, als wollte er signalisieren: nun bleiben wir für immer zusammen.<sup>582</sup> Ob Cécile diesem Ansinnen zustimmt, ist, wie gesagt, höchst fraglich – trotz der Zugeständnisse, die Téchiné an den geistigen Pol der Körper-Geist-Dialektik macht, um einer Absolutsetzung des physischen Pols vorzubeugen.

Die dialektische Strukturiertheit des Films lässt offen, bis zu welchem Grad Cécile von der romantischen Liebesvorstellung, die auf offensive Weise von Antoine vertreten wird, ‚infiziert‘ ist. Auf der Grundlage ihrer durch den audiovisuellen Text repräsentierten Handlungen und

---

<sup>580</sup> TQC (00:29:07-00:29:38). DF: „**N:** Auf der Kassette ist eine ‚Lila‘, eine Therapie gegen Dämonen, die uns innewohnen. **A:** Aber ich brauche keine Therapie, ich bin nicht krank. **N:** Es könnte Sie aber von dieser Person befreien. **A:** Ich will doch nicht befreit werden. Ich will ihre Liebe. **N:** Die meisten solcher Zauber sind böse. **A:** Damit eines klar ist: Ich will ihr nicht weh tun. **N:** Es verursacht Schmerz, jemanden zu besitzen. **A:** Vielleicht. Ich will daran denken. Vielen Dank auch.“

<sup>581</sup> TQC (01:20:00-01:20:13). DF: „**C:** Was machst du da? **A:** Ich will nicht, dass du gehst. **C:** Ich bin aus freien Stücken zu dir auf dein Zimmer gekommen, aber... ich will nicht von dir eingeschlossen werden.“

<sup>582</sup> Vgl. Abb. 125, S. 250.

Dialogbeiträge lässt sich mit Sicherheit nur behaupten, dass das plötzliche Erscheinen Antoinnes in Tanger letztendlich zur Konsequenz hat, dass sie Nathan verlässt. Da sie jedoch selbst gegenüber ihrer besten Freundin Rachel nicht darlegt, wie sie ihre gegenwärtigen Empfindungen gegenüber Antoine einschätzt, ist nicht klar, ob sie diese, wie Antoine, als Ausdruck einer im ontologischen Sinn *wirklich* existierenden Art der Liebe betrachtet, oder eher, gemäß ihrer Äußerungen vor der Liebesszene im Hotel, als eine Projektion auf den ehemals mit leidenschaftlicher Intensität Geliebten, als Zeichen eines Mangels, der anderswo sichtbar wird (in diesem Fall: in ihrer Beziehung mit Nathan).

Die im Hinblick auf diese Frage prinzipiell bestehende Ungewissheit (die selbst dann bestünde, wenn sich Cécile dem von Antoine verwendeten romantischen Kommunikationscode anschließen würde) wird in einem Gespräch mit Rachel deutlich, in dem sich Cécile zum ersten und einzigen Mal im Verlauf des Films unmittelbar zu ihrer einstigen Liebe zu Antoine äußert:

- Rachel:** Je comprends pas que tu te mettes dans des états pareils, tout ça pour un revenant !  
**Cécile:** Un revenant... Tu crois qu'on peut revoir sans risque un homme qu'on a aimé à la folie ?  
**Rachel:** Je sais pas ce qui s'est passé entre vous, t'as jamais voulu m'en parler ! Alors comme ça tu l'as aimé à la folie ?  
**Cécile:** Oui. Il y avait à la fois du désir et de l'amour et je n'ai jamais connu ça avec un autre. Nathan je l'ai beaucoup désiré, il m'a donné beaucoup de plaisir, mais je n'ai jamais réussi à l'aimer. Je vois trop l'ennemi en lui.  
[...]  
**Rachel:** Tu devrais coucher avec Antoine, c'est le seul moyen d'en finir. Moi ça m'était arrivé à New York avec un type que j'avais pas vu depuis dix ans. On s'était revu par hasard, on a passé une nuit ensemble et après on s'est rendu compte que c'était terminé, qu'il y avait plus rien entre nous. On s'est dit « au revoir » sans aucune souffrance, avec un vrai soulagement.  
**Cécile:** Ça n'a rien à voir avec Antoine. Il ne s'agit pas de coucher avec lui ou non, c'est autre chose. J'ai l'impression qu'après tout ce temps il est revenu à Tanger pour... pour exiger ce qui lui est dû.<sup>583</sup>

In diesen Dialogsequenzen ist Cécile eine gewisse Trauer über den Verlust der vergangenen Liebe zu Antoine anzumerken, woraus sich schließen lässt, dass mit dieser ein hohes

---

<sup>583</sup> TQC (00:59:59-01:00:57). DF: „**R:** Ich weiß gar nicht, wieso du dich wegen eines Gespenstes so aufregst. **C:** Es ist halt nicht leicht, jemand wiederzusehen, in den man furchtbar verliebt war. **R:** Was ist denn passiert? Du sprichst ja nie darüber. Warst du so richtig verliebt? **C:** Ja. Voller Verlangen und Liebe, so was hab' ich nie wieder erlebt. Mit Nathan kannte ich Verlangen, aber irgendwie konnte ich ihn nicht lieben. Ich empfand ihn immer als Gegner. [...] **R:** Schlaf mit Antoine. Mach' der Sache so ein Ende. Hab' ich mal in New York gemacht. Traf' jemanden nach zehn Jahren wieder. Nach einer gemeinsamen Nacht wussten wir, da ist nichts mehr zwischen uns. Das wird mit Antoine und dir genauso sein. Wir sagten ‚auf Wiedersehen‘ und trennten uns voller Erleichterung. **C:** Es geht dabei nicht um Sex. Bei Antoine ist es was völlig anderes. Er glaubt, ich gehöre nach 30 Jahren immer noch ihm. Und deswegen ist er gekommen.“



Glücksempfinden verbunden war.<sup>584</sup> Andererseits signalisiert Cécile jedoch die Ablehnung des von Antoine mit ungebrochener Kontinuität verkörperten Besitzdenkens. Dieses hatte einst zur Trennung geführt und stellt auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt das größte Hindernis dar, warum Céline sich den Zukunftsphantasien Antoinés verweigert. Darüber hinaus lässt sich aus ihren Worten eine gewisse Unzufriedenheit mit dem genau umgekehrten Verhalten Nathans heraushören. Letzterer gesteht Cécile zwar mehr Freiheiten zu als Antoine, nimmt sich aber auch selbst welche: z.B. diejenige, sie mit jüngeren Frauen zu betrügen.

Die Melancholie und das Pathos, mit denen Céciles ihre Äußerungen ‚einfärbt‘, verraten einerseits den hohen emotionalen Wert, den Cécile ihrer einstigen Liebe zu Antoine beimisst; zugleich indizieren die genannten Kommunikationsmodi einen Verlust, der über die Tatsache, dass der Zugang zu der geliebten Person ‚versperrt‘ ist, hinausgeht: denjenigen des Glaubens an eine Liebesvorstellung, in der die Liebe als eine ontologische Größe auftritt, welche die Liebenden zu einem bestimmten Verhalten *zwingt*.<sup>585</sup> Cécile hält Antoine vor, dass es in *seiner* Macht gestanden habe und immer noch steht, sein Verhalten ihr gegenüber zu ändern. Letzteres wäre unmöglich, wenn *die* Liebe den Willen derart determinieren würde, dass alle anderen Handlungsoptionen dadurch automatisch entfielen.

Dass Cécile Antoine sein Besitzdenken zum Vorwurf macht, kommt einer Dekonstruktion der Idee einer ontologischen Existenz der ‚ewigen Liebe‘ gleich: Cécile macht klar, dass Antoine sich nicht auf *die* Liebe berufen kann, um sein Besitzdenken zu legitimieren. Sie postuliert einen gewissen Grad an Selbstverantwortlichkeit, der einer Unterwerfung unter das genannte Liebesideal widerspricht (im Gespräch mit Nathan vertritt Antoine genau die hier von Cécile kritisierte Argumentation: er entschuldigt seine Eifersucht und sein Besitzdenken damit, dass er Cécile geliebt habe bzw. immer noch liebe<sup>586</sup>). Politischer formuliert: Cécile lehnt es ab, sich einer Liebesvorstellung unterzuordnen, mit der sich insofern *alles* rechtfertigen lässt, als dass einer quasi-göttlichen Instanz die Verantwortung für das eigene Denken und Handeln zugeschoben werden kann.<sup>587</sup>

---

<sup>584</sup> Vgl. auch die Intertextualität in Bezug auf den Dialog zwischen Rudel und Élise am Ende von *HÔTEL DES AMÉRIQUES*: dort konstatiert Rudel im Hinblick auf Hélène, dass „[e]s [...] immer ein Risiko [sei], die wiederzusehen, die man einmal geliebt hat“ (HDA, 01:25:41-01:25:44, DF; OF: „[...] on revoit jamais sans risque les personnes qu'on a aimées, non ?“).

<sup>585</sup> Die Verknüpfung von Liebe und *Notwendigkeit* blickt auf eine lange kulturhistorische Tradierung zurück, vgl. z.B. Gibran 2003 [engl. 1923], 16: „[...] meint nicht, ihr könntet den Lauf der Liebe bestimmen, denn befindet sie euch für würdig, bestimmt vielmehr sie euren Lauf.“

<sup>586</sup> Vgl. S. 270.

<sup>587</sup> Vgl. die Argumentation von Gilles in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, als dieser Hélène mit dem Hinweis auf die „höhere Gewalt“ („force majeure“) der Liebe dazu überreden versucht, von einer Minute auf die andere ihre Arbeit im Krankenhaus ruhen zu lassen, um mit ihm zu einem Kurzurlaub nach aufzubrechen (HDA,

Die Figur des Baptiste in *LES ENFANTS DU PARADIS* akzeptiert diese Kritik – mit sechsjähriger Verzögerung.<sup>588</sup> Im gleichen Zeitraum weist das Verhalten Garances genau die umgekehrte Tendenz auf: Garance entwickelt in Folge der physischen Trennung von Baptiste eine geistige Energie, die sich nicht aus der sinnlich wahrnehmbaren Realität speist. Beide Hauptfiguren gelangen auf diese Weise zu einer paradoxen – genuin romantischen – Liebeskonzeption: sie betrachten ihren Willen als durch *die* Liebe determiniert und fühlen sich dennoch frei genug, den Willen des anderen zu respektieren. Dieser eklatante Widerspruch stellt die primäre Ursache für die kurze ‚Verfallszeit‘ des romantischen Liebesideals dar. Baptiste und Garance gelingt es für die Dauer einer Nacht, das genannte Paradox aufrechtzuerhalten. Am nächsten Morgen, als Nathalie auftaucht, zerfällt es in seine einander kontradiktorisch entgegengesetzten Bestandteile: die Freiheit, den Willen des anderen zu respektieren (symbolisiert durch Garance, die dadurch, dass sie abreist, den Zustand der Nicht-Präsenz der Körper der beiden Geliebten wiederherstellt – was zwar eine grenzenlose Freiheit ermöglicht, da alle potentiellen Konfliktfelder, die die physische Präsenz erzeugt, in unerreichbare Ferne rücken, was jedoch auch den Schmerz über den physischen Verlust des bzw. der anderen hervorbringt); und, auf der anderen Seite, den physischen Genuss, aber auch das Aneinander-Gebundensein der Körper und, dadurch bedingt, den Kampf um die Deutungshoheit in Bezug auf die spezifische Art der Determinierungen durch *die* Liebe – einen Kampf, in dem früher oder später die persönlichen Interessen sichtbar werden, denen durch ‚die Liebe‘ eine göttliche bzw. gottähnliche – und damit unangreifbare – Legitimierung zugesprochen werden soll. Die letztgenannte Strategie wird umso fragwürdiger, je mehr Zeit vergeht; und dies ist auch dann der Fall, wenn die Figuren in der Bereitschaft zum Austragen der erwähnten Interessenkonflikte zunächst die *wahre*, da nach außenweltlichen Kriterien einzig *reale* Liebe zu erkennen glauben (wie Nathalie dies tut, um ihre Position gegenüber Garance zu verteidigen).

Die in den Filmen *Téchinés* auftretenden Dekonstruktionsprozesse richten sich gegen alle drei in *LES ENFANTS DU PARADIS* dargestellten Projektionsphänomene: gegen die romantische Liebe, die Körper und Geist in eine paradoxe Synthese zwingt; gegen die rein geistige Liebe, die versucht, sich allen Relativierungen, die sich auf die Sinneswahrnehmung stützen, a priori zu entziehen; gegen eine rein physische Form der Liebe, die suggeriert, sie sei dazu in der Lage, der zeitlichen Kontingenz eine gewisse Sicherheit entgegenzusetzen.

---

00:58:37-00:59:04; hier S. 14). Vgl. auch Brøgger 1986 [dän. 1973] sowie Böhme 1988, 306: „Zu oft ist die Liebe die Falle der Unterwerfung gewesen.“

<sup>588</sup> Vgl. den Dialog auf S. 244.

### 4.3.2 Von der Kritik der Ehe zur Auflösung etablierter Genderidentitäten

Der Sexualakt wird von der bürgerlichen Gesellschaft weit überschätzt: er bedarf keiner geistigen Legitimierung, und er erzeugt keine über ihn selbst hinausreichende Verpflichtung. Diese Auffassung verbindet Téchiné nicht nur mit Brecht, sondern auch mit Fassbinder. In den künstlerischen Texten der genannten Regisseure etabliert der Sexualakt als solcher – nichts. Alle drei folgen dem Diktum Lacans, dass sexuelle Beziehungen nicht existieren.<sup>589</sup> Fassbinder plädiert mit Filmen wie z.B. *MARTHA* (BRD 1974) dafür, differierende Interessen nicht durch eine idealistische Liebesvorstellung zu ‚übertünchen‘, da ein derartiges Vorgehen in der Regel strategischen Überlegungen geschuldet ist: es dient der Durchsetzung einseitiger – häufig patriarchalischer – Machtansprüche. Konsequenterweise dekonstruiert Fassbinder in zweiten Episode der Kollektivproduktion *DEUTSCHLAND IM HERBST* (BRD 1978, u.a. Alexander Kluge / Volker Schlöndorff / Edgar Reitz)<sup>590</sup> seine ‚Beziehung‘ zu Armin Meier, mit dem er von 1974 bis 1978 zusammenlebt, vor der Kamera als nicht-existent – gemessen an einem romantischen Liebesideal, das ein Mindestmaß an geistig-emotionalen Zusammenhalt fordert. Die genannte Episode ist eine ‚Selbstentblößung‘ im doppelten Sinn: zum einen bewegen sich sowohl Fassbinder als auch sein Partner fast den gesamten erzählten Zeitraum hindurch nackt durch den Film; zum anderen entlarvt Fassbinder mit einer im deutschen Kino kaum überbotenen Radikalität die Machtstrukturen, die er selbst produziert.

Die Radikalität, mit der Fassbinder in *DEUTSCHLAND IM HERBST* die Institution der Ehe, aber auch außereheliche Lebens(abschnitts)partnerschaften – inklusive seiner eigenen – als sadomasochistische Mikrokosmen seziert, erinnert an die bereits zitierte Szene zwischen Johanna und Baal in Brechts *Baal*, in der letzterer ersterer zu verstehen gibt, dass Sex mit Liebe prinzipiell nichts zu tun habe. Hinsichtlich der Ehe- und der Romantikkritik, die in den Filmen Fassbinders zum Ausdruck kommt, lässt sich ein intertextueller Bezug zu Sades *La philosophie dans le boudoir* herstellen. Die Libertins Dolmancé und Madame de Saint-Ange warnen dort ihre Schülerin Eugénie sowohl vor der Ehe als auch vor der Liebe: beides beeinträchtigt den sexuellen Genuss auf entscheidende Weise. Die genannten Figuren betrachten den Ehebruch als legitimes Mittel, ‚das Recht der Natur‘ gegenüber kulturbedingten Gesetzen, die gegen die sexuelle Lust gerichtet sind, wieder herzustellen. Allerdings argumentieren Dolmancé und

---

<sup>589</sup> Vgl. Lacan 2001b [1973], 455.

<sup>590</sup> Vgl. *DEUTSCHLAND IM HERBST* (00:04.25-00:29:51).

Saint-Ange unterschiedlich. Letztere rechtfertigt den Ehebruch damit, dass die Ehe Frauen in ein totalitäres Abhängigkeitsverhältnis gegenüber ihren Ehemännern stürze.<sup>591</sup>

Dans quelque état que se trouve une femme, ma chère, soit fille, soit femme, soit veuve, elle ne doit jamais avoir d'autre désir que de se faire foutre du matin au soir : c'est pour cette unique fin que l'a créée la nature ; mais si, pour remplir cette intention, j'exige d'elle de fouler aux pieds tous les préjugés de son enfance, si je lui prescris la désobéissance la plus formelle aux ordres de sa famille, le mépris le plus constaté de tous les conseils de ses parents, tu conviendras, Eugénie, que, de tous les freins à rompre, celui dont je lui conseillerai le plus tôt l'anéantissement sera bien sûrement celui du mariage. [Abs., Anm. M.] Considère en effet, Eugénie, une jeune fille à peine sortie de la maison paternelle ou de sa pension, ne connaissant rien, n'ayant nulle expérience, obligée de passer subitement de là dans les bras d'un homme qu'elle n'a jamais vu, obligé de jurer à cet homme, aux pieds des autels, une obéissance, une fidélité d'autant plus injuste qu'elle n'a souvent au fond de son cœur que le plus grand désir de lui manquer de parole. Est-il au monde, Eugénie, un sort plus affreux que celui-là ? Cependant la voilà liée, que son mari lui plaise ou non, qu'il ait ou non pour elle de la tendresse ou des mauvais procédés ; son honneur tient à ses serments : il est flétri si elle les enfreint ; il faut qu'elle se perde ou qu'elle traîne le joug, dût-elle en mourir de douleur. Eh ! non, Eugénie, non, ce n'est point pour cette fin que nous sommes nées ; ces lois absurdes sont l'ouvrage des hommes, et nous ne devons pas nous y soumettre. Le divorce même est-il capable de nous satisfaire ? Non, sans doute. Qui nous répond de trouver plus sûrement dans de seconds liens le bonheur qui nous a fuies dans les premiers ? Dédommageons-nous donc en secret de toute la contrainte de nœuds si absurdes, bien certaines que nos désordres en ce guerre, à quelques excès que nous puissions les porter, loin d'outrager la nature, ne sont qu'un hommage sincère que nous lui rendons ; c'est obéir à ses lois que de céder aux désirs qu'elle seule a placés dans nous ; ce n'est qu'en lui résistant que nous l'outragerions. L'adultère que les hommes regardent comme un crime, qu'ils ont osé punir comme tel en nous arrachant la vie, l'adultère, Eugénie, n'est donc que l'acquit d'un droit à la nature, auquel les fantaisies de ces tyrans ne sauraient jamais nous soustraire.<sup>592</sup>

---

<sup>591</sup> In die genannte Abhängigkeit fällt auch, dass Frauen in der Ehe dazu gezwungen werden, ihren Körper zur Reproduktion von Nachkommen zur Verfügung zu stellen. Am Ende von Benoît Jacquots Film SADE (F 2000; 01:28:11-01:28:22) macht die Figur des Sade (Daniel Auteuil) die weibliche Hauptfigur, Emilie de Lancris (Isild Le Besco), explizit auf diesen Zusammenhang aufmerksam: „S: Si vous vous mariez, aimez votre mari à la rigueur. Ne faites pas trop d'enfants. Ou pas du tout, ça déforme le corps, et vingt ans après, on se retrouve face à des ennemis.“ DF: „S: Wenn Sie heiraten, dann lieben Sie Ihren Mann notfalls, doch machen Sie nicht zu viele Kinder – oder besser gar keine, das deformiert Ihren Körper, und später steht man Feinden gegenüber.“

<sup>592</sup> Sade 1976 [1795], 86-88. Dt. 2004, 368f.: „In welchem Stand sich eine Frau auch befindet, meine Liebe, sei sie ein Mädchen, sei sie Frau, sei sie Witwe, soll sie nie ein anderes Ziel, eine andere Beschäftigung haben, als sich von morgens bis abends ficken zu lassen: einzig zu diesem Zweck hat die Natur sie geschaffen; doch wenn ich zur Erfüllung dieses Plans von ihr verlange, alle Vorurteile der Kindheit mit Füßen zu treten, wenn ich ihr den entschiedensten Ungehorsam gegenüber den Befehlen ihrer Familie, die bewussteste Verachtung aller Ratschläge ihrer Eltern vorschreibe, so wirst du mir zugeben, Eugenie, dass derjenige der zu zerbrechenden Schranken, deren Vernichtung ich ihr zuallererst raten würde, sicherlich die der Ehe ist. [Abs., Anm. M.] Betrachte doch ein junges Mädchen, das kaum aus dem Elternhaus oder seiner Pension heraus ist, nichts weiß, keine Erfahrung besitzt und gezwungen wird, von da aus plötzlich in die Arme eines Mannes überzugehen, den es nie gesehen hat, gezwungen wird, diesem Mann zu Füßen des Altares einen gehorsam, eine Treue zu schwören, die umso ungerechter sind, als sie oft im Grunde ihres Herzens nur den größten Wunsch spürt, ihn zu betrügen. Eugenie, gibt es auf der Welt ein grässlicheres Schicksal als dieses? Doch nun ist sie gebunden, ob ihr Gatte ihr gefällt oder nicht, ob er zärtlich zu ihr ist oder sie schlecht behandelt; ihre Ehre hängt an ihren Eiden: sie ist geschändet, wenn sie sie bricht; sie kann sich nur ins Verderben stürzen oder das Joch schleppen, wenn sie auch vor Schmerz daran stirbt. Aber nein, Eugenie, nein, nicht zu diesem Zweck sind wir geboren; diese

Dolmancé betont im Unterschied zu dieser Argumentation das seiner Auffassung Männern von der Natur verliehene Recht, mit allen Frauen, die ihnen attraktiv erscheinen, Sex zu haben und diese, wenn notwendig, auch dazu zu zwingen:

En vain les femmes doivent-elles faire parler, pour leur défense, ou la pudeur ou leur attachement à d'autres hommes ; ces moyens chimériques sont nuls [...]. L'amour, qu'on peut appeler la *folie de l'âme*, n'a pas plus de titres pour légitimer leur constance : ne satisfaisant que deux individus, l'être aimé et l'être aimant, il ne peut servir au bonheur des autres, et c'est pour le bonheur de tous, et non pour un bonheur égoïste et privilégié, que nous ont été données les femmes. Tous les hommes ont donc un droit de jouissance égal sur toutes les femmes : il n'est donc aucun homme qui, d'après les lois de la nature, puisse s'ériger sur une femme un droit unique et personnel.<sup>593</sup>

Die Sexszene zwischen Alex (Daniel Auteuil) und Juliette (Laurence Côte) in *Téchinés LES VOLEURS* weist, wie bereits an früherer Stelle gezeigt wurde, signifikante Parallelen zu Textstellen aus Sades *Philosophie dans le boudoir* auf.<sup>594</sup> Dies betrifft auch die Kontrastierung von Liebe und Ehe auf der einen Seite gegenüber Sex auf der anderen. In der entsprechenden Szene macht Alex in Form eines (mittels Voice-Over kommunizierten) inneren Monologs darauf aufmerksam, dass die Tatsache, dass er und Juliette nicht verliebt gewesen seien, ihnen „Raum für eine große Lust [gegeben habe]“<sup>595</sup>. Die Filme *Téchinés* kritisieren wie diejenigen Fassbinders – und wie auch die Texte Brechts und Sades – sowohl die Ehe als auch die romantische Liebe dahingehend, dass erstere einen institutionellen und letztere einen geistig-emotionalen Rahmen für das Praktizieren von Sexualität schaffe, der weit über den Sinn entsprechender Vorgänge – physische Lust zu produzieren – hinausgehe, und der diesen Sinn häufig sogar unterminiere.

Es gibt kaum einen Film *Téchinés*, in dem nicht das Scheitern einer (heterosexuellen) Ehe thematisiert wird. In *LE LIEU DU CRIME* (1986) erträgt Lili (Catherine Deneuve) kaum noch den

---

absurden Gesetze sind das Werk der Männer, und wir dürfen uns ihnen nicht unterwerfen. Der Ehebruch, den die Menschen als Verbrechen betrachten, den sie als solches zu bestrafen gewagt haben, indem sie uns das Leben nahmen, der Ehebruch, Eugenie, ist also nur die Erfüllung eines Rechtes gegenüber der Natur, das die Launen jener Tyrannen uns niemals nehmen können.“

<sup>593</sup> Sade 1976 [1795], 222, H.v.i.O. Dt. 2004, 416: „Die Liebe, die man *Wahnsinn der Seele* nennt, besitzt auch keine besseren Rechte, den Widerstand der Frauen zu legitimieren; da sie nur zwei Individuen, das liebende und das geliebte Wesen, befriedigt, kann sie nicht dem Glück der anderen dienen, und es geschah doch zum Glücke aller und nicht eines egoistischen und privilegierten Glückes wegen, dass uns die Frauen gegeben wurden. Alle Männer haben also ein gleiches Recht auf den Genuss aller Frauen; nach den Gesetzen der Natur gibt es daher keinen Mann, der ein persönliches und einmaliges Recht an einer Frau beanspruchen kann“ (H.v.i.O.).

<sup>594</sup> Vgl. S. 133ff.

<sup>595</sup> VOL (00:14:01-22), DF. OF: „Le fait de ne pas être amoureux d'elle me faisait du bien. [...] Nous étions unis par un sentiment de mépris réciproque, et ces hostilités débouchaient naturellement sur un grand plaisir.“ Im Kontext zit. auf S. 134f.

psychischen wie physischen Druck, den ihr Ex-Mann Maurice (Victor Lanoux) auch nach der Scheidung von ihm noch auf sie ausübt (er erpresst sie mit der Androhung, ihr das Sorgerecht für ihren gemeinsamen Sohn Thomas (Nicolas Giraudi) per Gerichtsbeschluss entziehen zu lassen, da sie sich seiner Ansicht nach aufgrund ihrer beruflichen Selbständigkeit nicht ausreichend um ihn kümmert; darüber hinaus zwingt er sie, mit ihm zu schlafen, während er Super-8-Filme mit Urlaubserinnerungen projiziert). Lili lässt sich schließlich mit Martin (Wadeck Stanczak) ein, einem Unbekannten, der durch einen Mord an seinem Komplizen verhindert, dass dieser Thomas umbringt.

In *LES INNOCENTS* (1987) betrügt Monsieur Klotz (Jean-Claude Brialy), Dirigent eines Orchesters in Toulon, seine Ehefrau (Tanya Lopert) mit Saïd (Abdellatif Kechiche). Im selben Film leidet Jeanne (Sandrine Bonnaire) an einer Männerphobie – bis zu dem Zeitpunkt, in dem sie sich in Stéphane verliebt. Dasselbe Motiv wird – mit fast identischem Wortlaut<sup>596</sup> – in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) wieder aufgenommen: Maïté hat eine Abneigung gegenüber allen Männern (außer gegenüber François, mit dem sie auf rein geistige Weise verbunden ist), da ihr Vater ihre Mutter wegen einer Jüngerin verlassen hat. In *LOIN* (2001) entscheidet sich Farida (Nabila Baraka), trotz ihrer angespannten finanziellen Lage und trotz der Vorurteile, mit der sie von Seiten der patriarchalischen Gesellschaft, in der sie lebt, konfrontiert ist, ihr Baby allein aufziehen. Serge (Stéphane Rideau) dagegen gesteht während eines Gesprächs mit Nezha (Rachida Brakni) im Hafen von Tanger, dass er einen „Kumpel“ (DF; OF: „un pote“) habe, der von einem Tag auf den nächsten seinen Job aufgegeben und Frau und Kinder allein zurückgelassen habe.<sup>597</sup> Zieht man das Wissen über *LES ROSEAUX SAUVAGES* hinzu (Serge ist dort

---

<sup>596</sup> Vgl. INN (00:35:01-10): „**Jeanne:** Je voulais vous dire... je voulais dire qu'avant de te rencontrer, je détestais les hommes, tous les hommes. Je croyais qu'ils existaient pour me faire du mal. Pour me marquer comme on marque le bétail à la campagne.“ DF: „**J:** Bevor ich Dir begegnet bin, hab' ich sie gehasst, die Männer. Alle Männer. Ich dachte, sie wollten mir alle nur Böses tun. Sie würden mich zeichnen, so wie das Vieh, auf dem Land.“ LRS (00:27:05-15): „**Maïté:** „Je déteste les grandes passions. Quand mon père a plaqué ma mère, ça m'a servi de leçon. Toutes ces femmes marquées par les hommes ça me fait penser au bétail qu'on marque pour l'abattoir.“ DF: „**M:** Ich hasse die großen Leidenschaften. Als mein Vater meine Mutter sitzen ließ, war mir das eine Lehre. All diese Frauen, die von den Männern gezeichnet wurden, wie Vieh, das man für den Schlachthof stempelt.“ Absurderweise werden sowohl Jeanne als auch Maïté schließlich von Männern entjungfert, die über ein großes Gewaltpotential verfügen: Stéphane überfällt obdachlose Immigranten aus dem Maghreb, und Henri ist dazu bereit, einen Brandanschlag auf ein Büro der Kommunistischen Partei zu verüben.

<sup>597</sup> Vgl. LOIN (01:22:37-01:23:26): „**N:** Excuse-moi, Serge, j'ai vraiment pensé que t'avais dérapé. **S:** Et alors, si j'avais dérapé ? Toi, tu crois que les gens, ils doivent toujours faire la même chose dans la vie ? Que... qu'ils doivent toujours suivre la même route ? (*après une longue pause* :) J'ai un pote, un jour, il a quitté son travail, il a quitté sa femme, ses enfants, il a tout laissé tomber quoi. **N:** Qu'est-ce qu'il est devenu ? (*après une longue pause* :) **S:** Je sais pas. On n'en a plus entendu parler.“ Engl. UT: „**N:** Sorry, Serge, I thought you'd screwed up. **S:** What if I had? Do people have to stay the same and always follow the same path? I know a guy who quit his job and left his wife and kids... **N:** What happened to him? **S:**

privat wie beruflich den Zwängen der bäuerlichen Tradition ausgesetzt), so spricht viel für die These, dass er selbst dieser „Kumpel“ ist, und dass die erzählte Geschichte einen Teil des Traumas darstellt, das verhindert, dass er sich mit Sarah (Lubna Azabal) auf eine langfristige Beziehung einlassen kann.

In *ALICE ET MARTIN* (1998) wird die Unfähigkeit eines erfolgreichen Pariser Geschäftsmannes (Pierre Maguelon als Victor Sauvagnac) erzählt, seinen unehelichen Sohn Martin (Alexis Loret) in seine ‚reguläre‘ Familie zu integrieren, in der es bereits drei ältere Söhne gibt. In *LES VOLEURS* (1996) beklagt Mireille (Fabienne Babe) gegenüber Alex (Daniel Auteuil), dass ihr Ehemann Ivan (Didier Bezace) in Lyon mit anderen Frauen schläft, während sie selbst in dem abgelegenen Haus der Familie in den französischen Alpen gefangen sei. Im gleichen Film wirft Marie (Catherine Deneuve) ihrem Ex-Mann Lucien (Didier Raymond) vor, sie auch nach der Trennung noch wie einen Gegenstand zu behandeln – und dabei zugleich zu versuchen, die Fassade zu wahren. In *LES TÉMOINS* (2007) weichen beide Ehepartner (Emmanuelle Béart als Sarah und Sami Bouajila als Mehdi) potentiellen Konflikten dadurch aus, dass sie sich größtenteils aus dem Weg gehen. Sie suchen in hetero- und homosexuellen Liebesaffären außerhalb ihrer Ehe die emotionale Intensität, die ihnen ihre Beziehung nicht mehr bietet – und sind daher zeitlich nicht dazu in der Lage, sich um ihr gemeinsames Baby zu kümmern. Die Rolle des Babysitters übernimmt schließlich der schwule Arzt Adrien (Michel Blanc), der sich nach nichts mehr sehnt, als einer eheähnlichen Beziehung mit Manu (Johan Libéreau). Doch letzterer verliebt sich in Mehdi und erkrankt schließlich an AIDS. In *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) beschließen Émilie (Catherine Deneuve) und Bruno (Jean-Pierre Bouvier) an Weihnachten, dem langjährigen Schweigen ein Ende zu machen und sich zu trennen. Die beiden Ehepartner/innen werfen sich vor, den Respekt voreinander verloren zu haben, sich nicht mehr gegenseitig wahrzunehmen und vergessen zu haben, dass es einmal eine Zeit gab, in der/die andere in physischer wie geistiger Hinsicht attraktiv erschien.<sup>598</sup>

Die in *LES TEMPS QUI CHANGENT* erzählte Ehe zwischen Nathan (Gilbert Melki) und Cécile (erneut Catherine Deneuve) ist von ähnlichen Schwierigkeiten geprägt. Nathan lässt Cécile die Freiheiten, die ihre Jugendliebe Antoine (Gérard Depardieu) ihr nicht zugestehen wollte, doch er bringt kein Interesse für die Welten auf, in der sich seine Frau bewegt – stattdessen hat er Affären mit jüngeren Frauen (ein Verhalten, das in den Filmen *Téchinés* nicht nur auf maskuline Figuren beschränkt bleibt: in *LES ÉGARÉS* (2003) betrügt Odile (Emmanuelle Béart)

---

No idea. No one heard from him.“

<sup>598</sup> Vgl. MSP (00:34:36-00:37:11).

ihren Ehemann, der während des deutschen Angriffs auf Paris in der Stadt zurückbleibt, mit Yvan (Gaspar Ulliel), einem Jungen, der ihr und ihren beiden Kindern dabei hilft, den Angriff unbeschadet auf dem Land zu überstehen). In *LES TEMPS QUI CHANGENT* ist Nathans und Céciles Sohn Sami (Malik Zidi) offiziell mit Nadia (Lubna Azabal) verheiratet, doch er hat hin und wieder Sex mit Bilal (Nadem Rachati), einem marokkanischen Jungen, der in Tanger damit sein Geld verdient, dass er die Villen reicher Leute in deren Abwesenheit bewohnt, um sie so gegen Einbruch zu schützen. Bilal stellt Sami die Frage, warum er sich nicht von Nadia trennt. Sami bleibt ihm die Antwort schuldig:

- Bilal:** Tu vas pas encore faire chier avec Paris. Je m'y suis bien amusé là-bas mais y rester, non, pas de question. Je l'ai toujours dit, je veux pas dépendre de toi.
- Sami:** Excuse-moi d'avoir parlé de Paris.
- Bilal:** Toujours prêt à s'excuser, comme tous les Européens. Et puis le coup du grand amour, ça aussi c'est européen.
- Sami:** Je comprends pas ce que tu veux dire.
- Bilal:** Tu sais bien comment ça se passe. T'es pas clair, Sami. C'est comme cette pauvre Nadia. Je comprends pas ce que vous faites ensemble.
- Sami:** Ben, j'ai besoin d'elle. Mais toi évidemment la complicité, tu connais pas. Tu méprises tout le monde.
- Bilal:** Non, c'est pas vrai Sami. Moi, je cherche pas à me faire aimer, je veux juste qu'on me respecte. Toi, tu sais pas ce que tu veux. Tu sais pas te décider sur rien.<sup>599</sup>

Ob die Frage nach der Existenz der romantischen Liebe tatsächlich eine spezifisch europäische Eigenart ist, wie Bilal behauptet, kann hier nicht genauer untersucht werden – dies würde eine umfangreiche interkulturelle Studie voraussetzen. Ein Gesichtspunkt der Verhaltensanalyse, die Bilal hier vornimmt, lässt sich jedoch auf die meisten Filme *Téchinés* übertragen: es ist nicht der institutionelle Rahmen der Ehe, der die Verhältnisse derjenigen Figuren zerstört, die sich entschließen, über einen längeren Zeitraum hinweg zusammen zu leben. Es sind der mangelnde Respekt für die Bedürfnisse des/der anderen, die mangelnde gegenseitige Wahrnehmung, die Sehnsucht danach, *selbst* geliebt zu werden, die mangelnde Konflikt- und Kompromissfähigkeit – die Tendenz, immer die eigenen Wünsche durchsetzen zu wollen, oder umgekehrt: dauerhaft auf eigene Wünsche zu verzichten –, was sowohl Ehen als auch alternative Beziehungsformen zur Qual macht und schließlich durch Affären ‚untergräbt‘ oder zerbrechen lässt.

---

<sup>599</sup> TQC (00:18:52-00:19:24). DF: „**B:** Mach dir keinen Kopf wegen Paris. Es war schön, aber ich konnte da nicht bleiben. Ich wollte nicht abhängig von dir sein. **S:** Tut mir leid, das erwähnt zu haben. **B:** Nur Europäer entschuldigen sich dauernd. Genau wie sie immer über Liebe sprechen. **S:** Was meinst du damit? **B:** Das weiß du genau. [...] Du bist nicht frei, Sami. Was ist denn mit Nadia? Was treibt ihr zwei eigentlich? **S:** Ich brauche sie. Aber das wirst du wohl niemals verstehen. Weil du niemanden an dich ranlässt. **B:** Das stimmt nicht, Sami. Ich brauch' bloß keine Liebe, nur Respekt. Du weißt nicht, was du willst. Du bist unentschlossen.“



Dieselben Phänomene, die in den oben erwähnten Beispielen im Zusammenhang mit der Ehe genannt wurden, lassen sich auch in Liebesbeziehungen beobachten, man denke z.B. an die Besitzansprüche, die Gilles in *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981) entwickelt; an das in *RENDEZ-VOUS* (1984) erzählte Unverständnis Paulots (Wadeck Stanczak) gegenüber den künstlerischen Eskapaden Ninas (Juliette Binoche), mit deren Hilfe sich diese in die Rolle der Julia einzufühlen versucht; oder an die lesbische Beziehung von Juliette (Laurence Côte) und Marie (Catherine Deneuve) in *LES VOLEURS*, wo sich beide Figuren in derart unterschiedlichen sozialen Realitäten bewegen, dass kaum erfüllbare Anforderungen an das Empathievermögen der beiden Figuren gestellt werden.<sup>600</sup>

Was ist die Konsequenz aus dem Scheitern aller Versuche der Figuren *Téchinés*, aus der Empfindung sexueller Lust, die sich im Verlauf kurzfristiger physischer Begegnungen einstellt, die Notwendigkeit eines dauerhaften materiellen wie geistig-emotionalen Engagements ableiten zu wollen – sei es im Rahmen der Ehe, sei es in Form von Liebesbeziehungen? Brecht lässt die Figur des Baal in seinem gleichnamigen Drama auf jeden metaphysischen Trost verzichten (wozu letztlich auch alle anderen Figuren gezwungen sind). Brecht spielt die Konsequenzen dieser Grundkonstellation im Detail durch: er treibt seinen Protagonisten gnadenlos in die Isolation. Baal stirbt am Ende des Stücks allein, krank und von allen Freunden verlassen, von Unbekannten lächerlich gemacht und bespuckt.<sup>601</sup> Baal zelebriert die physische Liebe, wann immer sich ihm die Gelegenheit dazu bietet; schließlich ist er satt. Danach kommt nichts mehr. In der Gefängniszene tritt Baal dem Geistlichen mit Todesverachtung gegenüber – und mit einer Variante der bereits zitierten Hymne auf die unauflösbare Verbindung zwischen Mensch und Natur.<sup>602</sup> Getreu der anti-kantianischen Handlungsmaxime, ausschließlich das zu tun, was ein Höchstmaß an sinnlicher Lust verspricht, verspricht Baal, auch noch aus dem Todeskampf persönlichen Profit zu ziehen:

- Baal:** *(ekstatisch erhebend, voll Sonne:)* Meine Seele ist das Sonnenlicht, das in dem Diamanten bleibt, wenn er in das unterste Gestein vergraben wird. Und der Trieb zum Blühen der Bäume im Frühling, wenn noch Frost ist. Und das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen. Und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.
- Der Geistliche:** Sie lästern Gott. Sie sind *das* Tier. Das Urtier! Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein. Eine Plage des Himmels. Aber Sie werden sterben.
- Baal:** Sterben? Ich lasse mich nicht überreden. Ich wehre mich bis aufs Messer. Ich will nicht ohne Haut leben. Ich ziehe mich in die Zehen zurück. Ich falle wie ein

<sup>600</sup> Vgl. S. 343f.

<sup>601</sup> Vgl. BFA I, 80-82 [= Brecht 1989 [1919], 80-82]; Szene: „Wald. Eine Bretterhütte“.

<sup>602</sup> Vgl. S. 193f.

Stier. Es muss noch Genuss sein im Sichkrümmen. Ich glaube an kein Fortleben und bin aufs Hiesige angewiesen.<sup>603</sup>

Es ist Teil der dialektischen Konzeption des Stücks, dass Brecht die moralischen Bewertungen den Rezipient/innen (und, wenn auch eher unfreiwillig, den Regisseur/innen) überlässt, etwa in Bezug auf die Frage, ob sich im Vergleich von Gefängnis- und Sterbeszene behaupten lässt, dass es Baal gelingt, dem Lustprinzip bis zum Ende treu zu bleiben.

Brechts *Baal* folgt, literatur- und philosophiehistorisch betrachtet, einer Spur, die Teil eines Verweisungssystems ist, innerhalb dessen die Texte Sades einen zentralen Platz einnehmen.<sup>604</sup> In der *Philosophie im Boudoir* (1795) antwortet Madame de Saint-Ange auf die Frage Eugénies, ob man nicht Angst haben müsse, wenn man die gesellschaftlich etablierten ‚Tugenden‘ nicht befolge:

C'est une extravagance de nos parents que ces prédictions de malheurs dans la voie du libertinage ; il y a des épines partout, mais les roses se trouvent au-dessus d'elles dans la carrière du vice ; il n'y a que dans les sentiers bourbeux de la vertu que la nature n'en fait jamais naître. Le seul écueil à redouter dans la première de ces routes, c'est l'opinion des hommes ; mais quelle est la fille d'esprit qui, avec un peu de réflexion, ne se rendra pas supérieure à cette méprisable opinion ? Les plaisirs reçus par l'estime, Eugénie, ne sont que des plaisirs moraux, uniquement convenables à certains têtes ; ceux de la *fouterie* plaisent à tous, et ces attrails séducteurs dédommagent bientôt de ce mépris illusoire auquel il est difficile d'échapper en bravant l'opinion publique, mais dont plusieurs femmes sensées se sont moquées au point de s'en composer un plaisir de plus. Fouts, Eugénie, fouts donc, mon cher ange ; ton corps et à toi, à toi, seule ; il n'y a que toi seule au monde qui aies le droit d'en jouir et d'en faire jouir qui bon te semble. [Abs., Anm. M.] Profite du plus heureux temps de ta vie : elles ne sont que trop courtes, ces heureuses années de nos plaisirs ! Si nous sommes assez heureuses pour en avoir joui, de délicieux souvenirs nous consolent et nous amusent encore dans la vieillesse. Les avons-nous perdues ?... des regrets amers, d'affreux remords nous déchirent et se joignent aux tourments de l'âge, pour entourer de larmes et de ronces les funestes approches du cercueil... [Abs., Anm. M.] Aurais-tu la folie de l'immortalité ? Eh bien, c'est en foutant, ma chère, que tu resteras dans la mémoire des hommes.<sup>605</sup>

---

<sup>603</sup> BFA I, 55 [= Brecht 1989 [1919], 55], Hv.i.O; Szene: „Gefängniszelle“.

<sup>604</sup> Vgl. die Intertextualitätsstrukturen, die zwischen der Gefängniszscene im *Baal* (ebd., 54-56) und Sades *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (*Gespräch eines Sterbenden und eines Priesters*, 1993 [1782]) bestehen. Eine ähnliche dramaturgische Konstellation findet sich auch in Stanley Kubrick Antikriegsfilm *PATHS OF GLORY* (*WEGE ZUM RUHM*, USA 1957, 00:56:16-00:59:14).

<sup>605</sup> Sade 1967 [1795], 84f. Dt. 2004, 366f.: „Es ist eine Narrheit unserer Eltern, uns auf dem Weg der Libertinage Unglück zu prophezeien; es gibt überall Dornen, doch auf der Laufbahn des Lasters sind sie mit Rosen bedeckt; nur auf den morastigen Pfaden der Tugend lässt die Natur solche niemals erblühen. Die einzige Klippe, die auf dem erstgenannten Weg zu fürchten ist, ist die Meinung der Leute. Doch welches geistvolle Mädchen stellt sich nicht mit ein wenig Nachdenken über diese Meinung? Die Lust, die die Hochschätzung schenkt, Eugenie, ist nur eine geistige Lust und nur gewissen Köpfen zuträglich; die Lust des Fickens gefällt allen, und diese verführerischen Reize entschädigen bald für die illusorische Verachtung, der man schwerlich die Stirn bietet, um die sich aber etliche vernünftige Frauen so wenig gekümmert haben, dass sie sich daraus noch ein weiteres Vergnügen machten. Ficke, Eugenie, ficke, mein teurer Engel; dein Körper gehört dir, dir allein; einzig du auf der ganzen Welt hast das Recht, ihn zu genießen und genießen zu lassen, wen du willst. [Abs., Anm. M.] Nutze die glücklichste Zeit deines

Die Figuren der Filme *Téchinés*, die sowohl in ihren Ehen als auch in ihren Liebesbeziehungen scheitern, sind – im Unterschied zu Baal, Dolmancé und der Madame de Saint-Ange – nicht dazu bereit, sich den Risiken zu stellen, die eine ausschließlich an der Vergrößerung der physischen Lust orientierte Lebenshaltung impliziert. Saint-Ange zufolge verfügt ein derartiges Sicherheitsdenken über keine Vorteile: die ‚Tugendbolde‘ sind ähnlichen Risiken ausgeliefert wie die ‚Lasterhaften‘, nur ohne dabei von dem Glück der physischen Lust zu profitieren („il y a des épines partout, mais les roses se trouvent au-dessus d'elles dans la carrière du vice“; „es gibt überall Dornen, doch auf der Laufbahn des Lasters sind sie mit Rosen bedeckt“).

Diese Logik überzeugt viele Figuren der Filme *Téchinés* nicht. Die Angst vor den unkalkulierbaren Wendungen, die in der Sinnesrealität auftreten können (z.B. in Form der im letzten Kapitel diskutierten ‚Unfälle‘), vor den Gefahren einer unbekannteren Zukunft, treibt sie dazu, Zustände gegenwärtigen oder vergangenen Glücks um jeden Preis verlängern bzw. reproduzieren zu wollen. Dies ist jedoch nicht möglich ohne geistige Konstruktionen, die zumindest eine minimale – nicht in der Sinneswahrnehmung gegebene – Verbindung zwischen verschiedenen zeitlichen Zuständen herstellt. Genau an diesem Punkt setzen metaphysische Vorstellungen an. Die Sehnsucht danach, auf eine geistig-emotionale Weise geliebt zu werden, ist Ausdruck der Angst vor der Kontingenz der sinnlichen Wahrnehmungsrealität.

Paradigmatisch für diesen Zusammenhang ist das Verhalten der Figur des François in *LES RESAUX SAUVAGES*, der, während (die Vergänglichkeit der Sinnenwelt spiegelnd) zu seinen Füßen die Garonne vorbeirauscht, zaghaft bei Serge anfragt, ob er sich nicht auch in Zukunft vorstellen könne, mit ihm Sex zu haben. François' Hoffnung wird enttäuscht – wie diejenige aller anderen Figuren *Téchinés*, die versuchen, langfristige Beziehungen einzugehen.

Doch in den Filmen *Téchinés* werden auch die Lebensauffassungen der von Brecht und Sade geschaffenen Figuren einer dekonstruktivistischen Kritik ausgesetzt: der Angst und der Trauer, die die Vergänglichkeit der sinnlichen Wahrnehmungsrealität auslösen kann, wird in den Filmen *Téchinés* ein *realer*, auf narrativer Ebene empirisch belegbarer Platz eingeräumt. Eine Figur von der absoluten Konsequenz eines Baal, eines Dolmancé oder einer Madame de Saint-Ange ist in den Filmen *Téchinés* nicht vorstellbar (zumindest nicht im Hinblick auf die Hauptfiguren). Diese würde in einen Interaktionsprozess mit den anderen Figuren involviert,

---

Lebens: sie sind nur allzu kurz, jene glücklichen Jahre unserer Lust! Sind wir glücklich genug, sie genossen zu haben, trösten und erfreuen uns wonnevolle Erinnerungen noch im Alter. Haben wir sie versäumt... bitteres Bedauern, schreckliche Gewissensbisse zerreißen uns dann, gesellen sich zu den Qualen des Alters und umgeben mit Tränen und Plagen das unheilvolle Nahen des Grabes. [Abs., Anm. M.] Wärest du so töricht, an die Unsterblichkeit zu glauben? Nur denn, wenn du fickst, meine Liebe, bleibst du den Menschen im Gedächtnis.“

der nicht ohne Folgen bliebe. Die entscheidende Differenz zwischen der Figur der Juliette in *Téchinés LES VOLEURS* und der Protagonistin der gleichnamigen Erzählung Sades besteht darin, dass letztere in voller Überzeugung die „Laufbahn des Lasters“ („*carrière du vice*“) einschlägt, während erstere bei der Philosophieprofessorin Marie einen metaphysischen Trost sucht, den ihr der Kriminalpolizist Alex, der sie in einer sadomasochistischen Abhängigkeitsrelation gefangen hält, verweigert. Die Angst der Figuren *Téchinés* vor der Kontingenz der Sinnesrealität entlarvt die Egozentrik und ideologische ‚Verbissenheit‘, die mit einer Hypostasierung sexueller Lust zum einzig wahren Lebensziel verbunden ist. Der zeitliche Wandel stellt insofern, als dass er sowohl rein geistige und romantische Formen der Liebe als auch die Idee einer absoluten, von allen Begrenzungen befreiten Sexualität zerstört, das primäre Dekonstruendum der Filme *Téchinés* dar.

Dieser Zusammenhang wird u.a. in dem Gespräch zwischen Maïté und Henri thematisiert, das am Ende von *LES ROSEAUX SAUVAGES* stattfindet, nachdem sie am Ufer der Garonne Sex hatten. Henri ist über weite Teile der Handlung hinweg davon überzeugt, dass sich alles in der Welt nur um zwei Dinge dreht: politische Macht und Sex. Ersteres zeigt sich z.B. darin, dass Henri ununterbrochen Radio hört, um die Nachrichten aus Algerien zu verfolgen, oder auch darin, dass er aus Protest über die seiner Ansicht nach reaktionäre Haltung Monsieur Morellis (Jacques Nolot), der versucht, ihm durch Nachhilfestunden das Abitur zu ermöglichen, die Schule kurz vor den Abschlussexamina abbricht. Dass es im Leben hauptsächlich um Sex geht, behauptet Henri gegenüber François, als dieser seine Besorgnis darüber äußert, dass Serge nicht zu einer Verabredung erschienen ist.<sup>606</sup> Henri ist der Auffassung, dass Serge leicht ersetzbar sei. François antwortet mit nicht überhörbarer Ironie: „Oui, c'est ça, puisque tu le dis.“ (DF: „Du musst es ja wissen“).<sup>607</sup>

Am Ende des Films ist Henri gezwungen, seine Einschätzung partiell zu relativieren. Maïté, die dadurch, dass sie sich von Henri entjungfern ließ, ihre ursprüngliche Absicht, dauerhaft auf die sexuelle Liebe verzichten zu wollen, aufgegeben hat, verändert ihrerseits auch Henri. Die sexuelle Begegnung mit Maïté erzeugt in Henri die Sehnsucht, die Überwindung der physischen Distanz auch um einen geistig-emotionalen Aspekt zu ergänzen. Henri macht Maïté das Liebesgeständnis, das Baal Johanna verwehrt:

---

<sup>606</sup> „Tu verras le cul dans la vie, il n'y a que ça de vrai. Il n'y a rien de meilleur alors il faut pas en faire un drame.“ DF: „Der Sex ist das einzige, das im Leben zählt. Das ist das einzig Wahre, also sollte man kein Drama draus machen.“ Im Kontext zit. auf S. 125.

<sup>607</sup> Vgl. S. 125.

- Maïté:** Il est à quelle heure ton train ?  
**Henri:** A six heures. Et puis comme j'ai plus de montre...  
**Maïté:** Il faut que tu te dépêches !  
**Henri:** Ça fait rien. Je prendrai le prochain. Demain matin. Et puis comme ça, ça nous laissera un peu de temps. A moins que... ben, si tu venais avec moi ?  
**Maïté:** Non c'est pas possible.  
**Henri:** Pourquoi ça c'est pas possible ? Moi, je t'aime, j'en suis sûr.  
**Maïté:** Moi aussi, je t'aime, mais c'est pas une raison pour vivre en couple. Ça je veux pas.  
**Henri:** A quoi ça sert qu'on se soit rencontré ?  
**Maïté:** Pourquoi est-ce qu'il faut toujours que ça serve à quelque chose ? Est-ce que la vie, ça sert à quelque chose ? Si j'ai pas réussi à te donner un peu de force, un peu d'espoir et bien je me suis trompée, en tous cas, toi tu m'en as donné.  
**Henri:** Je veux rester avec toi.  
**Maïté:** Non, il faut que t'y ailles.<sup>608</sup>

Henri schlägt Maïté eine langfristige Bindung vor. Der Zustand der physischen Nähe, der beim Sex mit ihr gegeben war und der in geringerer Intensität immer noch besteht (die Figuren küssen sich während des zitierten Dialogs), wird in Kürze der Vergangenheit angehören. Henri kämpft – ähnlich wie François in den Gesprächen mit Serge<sup>609</sup> – gegen die Unumkehrbarkeit des Zeitflusses. Doch aus dem Sexualakt sind keine zwingend notwendigen Konsequenzen ableitbar, schon gar nicht auf geistig-emotionaler Ebene. Sowohl Henri als auch François haben am Ende von *LES ROSEAUX SAUVAGES* ein ähnliches Problem wie Johanna im *Baal*: es gibt keine logische Verknüpfung von physischer und geistiger Liebe (umgangssprachlich formuliert: von Sex und Liebe), auch wenn genau dies durch die – begrifflich bewusst unscharf gehaltenen – Liebesbekenntnisse suggeriert werden soll: dort ist stets nur von einer einzigen Art der Liebe die Rede, so dass unklar bleibt, wo die physische Ebene endet und die geistige beginnt.

Téchiné erzählt in *LES ROSEAUX SAUVAGES* zwar die Hoffnung der Figuren, dass sich *die* Liebe als romantische Synthese der physischen und der geistigen Ebene einstellen möge, doch diese erfüllt sich nicht, da sich immer eine/r der Beteiligten entweder in physischer oder geistiger Hinsicht stärker zu einer dritten Figur hingezogen fühlt: Henri stößt bei Maïté auf Skepsis, was die geistige Ebene betrifft, zum einen wegen der kaum zu überbrückenden Differenzen in politischer Hinsicht, zum anderen, da auf geistig-emotionaler Ebene die Bindung

---

<sup>608</sup> LRS (01:43:05-01:43:50). DF: „**M:** Um wie viel Uhr fährt dein Zug? **H:** Um sechs. Da ich keine Uhr mehr habe... **M:** Du musst dich beeilen. **H:** Das macht nichts. Ich nehm' den nächsten. Morgen früh. Dann haben wir etwas mehr Zeit, hm? Es sei denn, na wenn du mit mir kämst? **M:** Nein, das ist nicht möglich. **H:** Wieso ist es nicht möglich? Ich liebe dich. Ich bin mir sicher. **M:** Ich liebe dich auch. Aber das ist kein Grund, als Paar zu leben. Das will ich nicht. **H:** Was nützt es dann, dass wir uns getroffen haben? **M:** Wieso muss es denn immer irgendetwas nützen? Nützt das Leben denn etwas? Wenn es mir nicht gelungen ist, dir ein bisschen Kraft zu geben, ein bisschen Hoffnung, dann hab' ich mich geirrt. Jedenfalls hast du mir das gegeben. **H:** Ich will bei dir bleiben. **M:** Nein, du musst gehen.“

<sup>609</sup> Vgl. S. 175f. u. 180.

an François Standards gesetzt hat, die Henri nicht erfüllen kann (dies macht die nachfolgende Szene deutlich, in der Maïté François mit Küssen ‚überschüttet‘); François dagegen ist, was die physische Seite der Liebe betrifft, stärker an Männern interessiert – Serge und Henri jedoch können (und wollen) Maïté auf geistig-emotionaler Ebene nicht ersetzen. Die Dekonstruktion der romantischen Liebe ist in diesen Fällen dadurch bedingt, dass die Erfüllung physischer und geistiger Sehnsüchte mit jeweils unterschiedlichen Figuren verknüpft wird. Téchiné dekonstruiert hier also das romantische Klischee, dass *alles* mit nur einer Person erreichbar sein müsse – ein Klischee, das im europäischen Kulturraum über eine starke philosophie-, literatur- und filmhistorische Grundlage verfügt.

Maïté gibt Henri zu verstehen, dass er den Sexualakt nur als solchen akzeptieren möge, ohne daraus Konsequenzen für die Zukunft abzuleiten. Ein vergleichbares Figurenverhalten findet sich auch in anderen Filmen Téchinés; es konstituiert eine Kritik gegenüber allen Versuchen, die Hypostasierung sexuell bedingter Automatismen zu einem sinnstiftenden System dadurch zu verschleiern, dass im Nachhinein gerade dieses System (meist: das der romantischen Liebe) zur Erklärung der genannten Automatismen herangezogen wird.

Eine explizite Formulierung dieser Kritik findet sich am Anfang von *LES VOLEURS*: in der Szene, in der Alex dadurch von Juliette überrascht wird, dass sie sich zu ihm ins Auto setzt und ihm an den Penis greift. Alex hatte sie wegen eines Ladendiebstahls auf dem Polizeirevier verhört, sie dann jedoch zu ihrer großen Verwunderung wieder freigelassen (auf ihre Nachfrage hin begründet er dies damit, dass er an den ‚großen Fischen‘ interessiert sei, nicht an den ‚kleinen‘). In der Szene im Auto ruft Juliette bei Alex eine Erektion hervor. Sie wertet dies als Zeichen von Interesse auf kognitiv-emotionaler Ebene. Alex streitet dies ab. Es handle sich um einen rein körperlichen Vorgang:

- Juliette:** Embrasse-moi. T'as rien à craindre, personne peut nous voir.  
**Alex:** Te fatigue pas, t'es pas du tout mon style. Alors tu es gentille, tu sors de ma voiture. Tu diras à mon frère que j'aime les belles femmes. Les femmes du monde, si tu vois ce que je veux dire.  
**Juliette:** Non mais attends ! Tu crois vraiment que c'est ton frère qui m'envoie ? T'es malade, je suis pas une pute.  
**Alex:** Qu'est-ce que tu fous là, alors ?  
**Juliette:** Je me demandais si un type comme toi, qui a plutôt l'air abruti par la routine, est encore capable de se réveiller.  
**Alex:** J'ai pas envie de coucher avec toi si c'est ça ce que tu veux savoir. J'espère que c'est clair.  
**Juliette:** En tout cas, ça t'empêche pas de bander.

**Alex:** Ben, ça ne prouve rien. Tu me tripotes, et je réagis, c'est normal.<sup>610</sup>

Dieser Dialogauszug macht – neben der Kritik an einer Überschätzung des Sexuellen – auf ein generelles Problem filmischer Repräsentation aufmerksam: Was eine Figur auf gedanklicher und emotionaler Ebene empfindet, muss, insofern dies nicht durch eine (Off-)Stimme verbalsprachlich kommuniziert wird, sowohl von den anderen Figuren als auch von den Rezipient/innen im Verlauf empathischer Prozesse kognitiv erschlossen werden – wodurch interpretationsbedingte Polyvalenzen ins Spiel kommen.

Selbst Vorgänge, die in der äußeren Sinnesrealität stattfinden, entziehen sich einer unmittelbaren Wahrnehmbarkeit. So sehen wir im vorliegenden Fall nur, dass Juliette Alex zwischen die Beine greift. Ob sein Penis tatsächlich erigiert, ist nicht verifizierbar. Der Vorgang ist Teil unserer Imagination, nicht Teil der Wahrnehmung. Da jedoch beide Figuren – die sich in der zitierten Sequenz zudem feindlich gegenüberstehen – übereinstimmend dasselbe Phänomen konstatieren, würde kein Zuschauer bzw. keine Zuschauerin daran zweifeln, dass in der *diegetischen* Realität, d.h. dem Handlungsraum der erzählten Geschichte, Alex' Penis *tatsächlich* erigiert (was unabhängig davon ist, ob dies auch auf *profilmischer* Ebene geschieht, d.h. ob der Schauspieler Daniel Auteuil in diesem Moment über einen erigierten Penis verfügt, ist für das Verständnis der Sequenz nicht relevant).



Abb. 134: LES VOLEURS (00:13:36)



Abb. 135: LES VOLEURS (00:13:49)

---

<sup>610</sup> VOL (00:13:35-00:13:54). DF: „**J:** Komm', küss mich. Kannst dich schon trauen, hier sieht uns keiner. **A:** Bemüh' dich nicht, du bist nicht mein Fall. Also steig' bitte aus, ja? Und sag' meinem Bruder, ich steh' auf schöne Frauen. Frauen mit Stil, wenn du verstehst, was ich meine. **J:** Das gibt's doch nicht. Du glaubst wirklich, dass dein Bruder mich geschickt hat? Du spinnst, ich bin doch keine Nutte. **A:** Was willst du dann hier? **J:** Ich möchte wissen, ob ein Typ, der so abgestumpft ist, durch die ganze Routine, noch imstande ist aufzuwachen. **A:** Ich hab' keine Lust, mit dir zu schlafen, falls es darum geht. Ich hoffe, das ist klar. **J:** Einen Ständer hast du trotzdem. **A:** Was beweist das? Du fummelst an mir rum, und ich reagiere.“



Abb. 136: LES VOLEURS (00:13:54)



Abb. 137: LES VOLEURS (00:13:55)

Während auf der Ebene der erzählten Geschichte eindeutig ist, dass Alex' Penis erigiert, ist auf derselben Ebene unklar, inwiefern er kognitiv-emotional an diesem Vorgang beteiligt ist. Hier gehen die Meinungen der betroffenen Figuren auseinander, und diese Ambivalenz bleibt in den weiteren Szenen, in denen Juliette und Alex auftreten, erhalten.

In der Sexszene in dem Hotel in Lyon,<sup>611</sup> die unmittelbar an die Autoszene anschließt, hat es den Anschein, dass Juliette die physische Interaktion zwischen ihr und Alex auf kognitiv-emotionaler Ebene stärker reflektiert als letzterer. Die Autoszene endet mit einer Nahaufnahme von Alex, und in der ersten Einstellung der Sexszene sieht man eine riesige Baumkrone vor dem Fenster des Hotels.<sup>612</sup> Die aus anderen Filmen Téchinois bekannte visuelle Metaphorik weist darauf hin, dass es sich bei dem Sex der beiden Hauptfiguren um einen Naturvorgang handelt, der quasi automatisiert abläuft.<sup>613</sup> Darüber hinaus bewegen sich die Blätter der Bäume im Wind, auch dies ein intertextuelles Motiv: ein Hinweis auf die Vergänglichkeit der physischen Begegnung zwischen Alex und Juliette, auf ihre im Vergleich zu anderen Tätigkeiten kurze Dauer (vgl. etwa den Kontrast zur Berufsroutine, die Juliette in der Autoszene kritisiert). Alex weist in Form des zu Beginn der Szene eingespielten inneren Monologs darauf hin, dass die Abwesenheit von Liebe „Raum für eine große Lust [gegeben habe]“<sup>614</sup>. Das Figurenverhalten korrespondiert, zumindest im Hinblick auf Alex, dem Lacanschen Diktum, dass sexuelle *Beziehungen* nicht existieren.<sup>615</sup>

Alex vollzieht eine radikale Trennung von Körper und Geist: er sieht in Juliette in erster Linie eine Möglichkeit der physischen Lustbefriedigung (darüber hinaus stellt sie für ihn, wie am Ende der Szene deutlich wird, eine potentielle Informationsquelle im Hinblick auf die

---

<sup>611</sup> Vgl. S. 133ff.

<sup>612</sup> Vgl. Abb. 39, S. 134.

<sup>613</sup> Vgl. die visuelle Präsenz der Bäume in der Verführungsszene zwischen Maïté und Henri in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (Abb. 44, S. 138; Abb. 51, S. 147), oder in derjenigen zwischen Mehdi und Manu in *LES TÉMOINS* (Abb. 23-33, S.114f.).

<sup>614</sup> DF. Vgl. im Kontext auf S. 134.

<sup>615</sup> Vgl. Lacan 2001b [1973], 455: „[...] *il n'y a pas de rapport sexuel*“ (Hv. i.O.).



kriminellen Machenschaften seines Bruders dar). Die durch Alex' innere Stimme vermittelte Einschätzung seines Verhaltens gegenüber Juliette korrespondiert einem Handlungsschema, das Téchiné in einem Interview zu *LES ROSEAUX SAUVAGES* in expliziter Abgrenzung zum Phänomen der Liebe durch die sozialpsychologische Kategorie des *Festes* beschreibt:

Wenn am Anfang des Films eine Hochzeit gefeiert wird und am Ende die Jugendlichen im Fluss baden, dann ist das die Ekstase der Natur: ein Fest, bei dem man alles gibt, was man hat – wie der Sommer. Vielleicht ist das Fest das Gegenteil der Liebe: Dort gibt man zu viel, zu wenig und nie das, was erwartet wird...<sup>616</sup>

Der Sex zwischen Juliette und Alex in *LES VOLEURS* ähnelt dem Verhalten der Hochzeitsgäste in *LES ROSEAUX SAUVAGES*: sie geben alles, was sie zu geben haben. Sie heben vorübergehend die moralischen Beschränkungen auf, an denen sie sich normalerweise orientieren – wie die betrunkenen Kumpel des Bräutigams, die den Schweinen Wein in die Futtertröge schütten, und wie der Bräutigam selbst, der Madame Alvarez sexuell belästigt. Das Fest stellt eine gesellschaftlich akzeptierte Ausnahmesituation dar, in der die sonst geltenden sozialen Regeln partiell außer Kraft gesetzt sind. Der kommunikative Code des Festes lässt es zu, dass innerhalb eines meist nicht exakt definierten Rahmens ein Verhalten entschuldbar bleibt, das unter alltäglichen Bedingungen als lächerlich oder als kriminell eingestuft würde.



Abb. 138: LRS (00:04:29)



Abb. 139: LRS (00:04:29)



Abb. 140: LRS (00.04.34)



Abb. 141: LRS (00:04:40)

---

<sup>616</sup> Téchiné in: Rothe 1995.

Die Sexszene in *LES VOLEURS* etabliert – wenn man den zu Beginn auf akustischer Ebene vermittelten inneren Monolog sowie die darauf folgende, in ihrer Konkretheit pornographisch wirkende Visualisierung des Vaginal- und Analverkehrs zwischen den beiden Hauptfiguren<sup>617</sup> in Betracht zieht – eine Situation, die derjenigen des Festes vergleichbar ist. Die einzige und universale Handlungsmaxime, an der sich Juliette und Alex bei ihren Treffen orientieren, ist die Steigerung der sinnlichen Lust. Sowohl dieser Grundsatz als auch die Konsequenz, mit der er von den beiden Figuren in die Praxis umgesetzt wird, erinnern an Sades Rechtfertigung der Libertinage. Im Vorwort der *Philosophie im Boudoir* (1795) wird das Lustprinzip durch die implizite Erzählerinstanz als naturgegeben postuliert:

Voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage : nourrissez-vous de ses principes, ils favorisent vos passions, et ces passions, dont de froids et plats moralistes vous effraient, ne sont que les moyens que la nature emploie pour faire parvenir l'homme aux vues qu'elle a sur lui ; n'écoutez que ces passions délicieuses ; leur organe est le seul qui doit vous conduire au bonheur.<sup>618</sup>

Alex erweist sich in der diskutierten Sexszene aus *LES VOLEURS* als klassischer Libertin, als *totalitärer* Dogmatiker der Lust: er spielt Sex gegen Liebe aus. In dem Gespräch, das während des ersten Treffens zwischen Alex und Marie stattfindet, bringt Marie die ideologische Position ihres Kontrahenten in Sätzen auf den Punkt, die eine fast wörtliche Ähnlichkeit mit der Interviewäußerung aufweisen, in der Téchiné ‚die Liebe‘ mit ‚dem Fest‘ kontrastiert:

- Marie:** Qu'est-ce que j'ai pu vous détester ! Je me demandais qu'est-ce que [Juliette] foutait avec un flic. Je me consolais en pensant que après tout, vous aviez un métier dangereux, et avec... avec un peu de chance, un jour ou l'autre, vous vous feriez descendre.
- Alex:** Mais c'est plutôt rare.
- Marie:** Ça arrive quand même.
- Alex:** Non mais je vous assure, ça arrive rarement quand même. Statistiquement, je veux dire. Je suis désolé de vous décevoir, mais... Moi, j'ai jamais souhaité une chose pareille pour vous.
- Marie:** Ça veut dire que vous n'étiez pas amoureux.
- Alex:** Si, mais je souhaitais autre chose.
- Marie:** Puis-je savoir quoi ?
- Alex:** Coucher avec vous. Enfin, avec Juliette et vous, tous les trois, gentilement.
- Marie:** (*Rires.*) Ah bon, d'accord ! (*Rires.*) La fête, quoi ! Comme dans l'antiquité ! Il paraît qu'avant le Christ, c'était la fête, après, c'est devenu l'amour.

---

<sup>617</sup> Vgl. Abb. 39-43, S. 134f.

<sup>618</sup> Sade 1976 [1975], 37. Dt. 2004, 335: „Wollüstige Menschen jeglichen Alters und jeden Geschlechts, euch allein schenke ich dieses Buch; macht euch seine Prinzipien zu eigen, sie fördern eure Leidenschaften, und diese Leidenschaften, aus denen kalte und platte Moralprediger euch ein Schreckbild machen, sind nichts anderes als die Mittel, die die Natur anwendet, um den Menschen zu dem zu bringen, was sie beabsichtigt. Einzig ihr Ursprung soll euch zum Glück führen.“

- Alex:** Oui, oui, c'est moins drôle.  
**Marie:** Sûrement. Ce qu'il y a de bien dans la fête c'est que chacun donne ce qu'il a, ni plus ni moins. Dans l'amour, ça suffit jamais. Ça ne s'arrête jamais. C'est toujours trop ou pas assez.  
**Alex:** Pour ça, l'amour, j'aime pas tellement. Je préfère savoir où je mets les pieds... enfin les pieds ou autre chose, quoi.

(Rires.)

- Marie:** Ah bon.  
**Alex:** Excusez-moi, c'est... (Rires.) c'est le Whisky, c'est le matin.  
**Marie:** Ah mais je vous en prie. Je sors pas du couvent ! (Rires.) Je sors pas du couvent et j'aime bien déconner. Qu'est-ce que vous croyez ?<sup>619</sup>

Wie Téchiné in dem weiter oben zitierten Interviewbeitrag trifft Marie hier die Unterscheidung von „la fête“ (DF: „d[ie] Orgie“; wörtlich: „das Fest“) und „l'amour“ (DF: „d[ie] Liebe“) im Rückgriff auf einen Sicherheitsdiskurs. In der Liebe besteht eine große *Unsicherheit* hinsichtlich der Quantität dessen, was man dem Partner bzw. der Partnerin geben sollte, da die diesbezüglich bestehenden Einschätzungen beider Partner/innen Marie (und auch Téchiné) zufolge niemals vollständig übereinstimmen. Dagegen zeichnet sich das Fest (und im Speziellen: die Orgie) insofern durch ein hohes Maß an *Sicherheit* aus, als dass die damit verbundenen offiziellen Abläufe je nach spezifischem Anlass stark konventionalisiert sind und dass die darüber hinaus bestehenden Freiräume ausschließlich dem Zweck dienen, die sinnliche Lust zu steigern. Während in der Liebe im buchstäblichen Sinn *umständlich* abgewogen werden muss, ob es zu einem bestimmten Verhalten keine Alternativen gibt, bestehen im Verlauf eines Festes in der Regel keine Irritationen über die zur Verfügung stehenden Handlungsmöglichkeiten.

Téchiné zieht in der zitierten Interviewpassage einen Vergleich zum Sommer: das mit zyklischer Regelmäßigkeit wiederkehrende Glück, das mit dem Erleben dieser Jahreszeit

---

<sup>619</sup> VOL (00:39:06-00:40:01). DF: „**M:** Was hab' ich Sie gehasst! Warum ein Bulle, hab' ich mich gefragt. Ich hab' mich dann damit getröstet, dass Sie einen gefährlichen Beruf haben, und... dass Sie mit ein bisschen Glück früher oder später abgeknallt werden. **A:** Das geschieht ziemlich selten. **M:** Man hört es aber immer wieder. **A:** Ja schon, aber das sind absolute Ausnahmen. Laut Statistik zumindest. Ich fürchte, ich muss Sie enttäuschen. Ich habe Ihnen noch nie etwas Böses gewünscht. **M:** Dann waren Sie doch nicht verliebt. **A:** Ich hab' mir andere Dinge gewünscht. **M:** Darf ich erfahren, was? **A:** Mit Ihnen zu schlafen. Ich meine, mit Juliette und ihnen, eben zu dritt. **M:** (Lacht.) Ah, ich verstehe. Sie wollten eine Orgie feiern, wie früher in der Antike. Ja, vor Christus waren es Orgien. Danach ist es Liebe geworden. **A:** War aber nicht mehr so lustig. **M:** Ja, das stimmt. Das Gute an der Orgie ist, dass jeder soviel gibt, wie er will. In der Liebe ist es nicht so einfach. Ja, entweder man gibt viel zu viel oder zu wenig. **A:** Genau. Deshalb ist mir Liebe auch nicht geheuer. Ich weiß gern, wo ich meine Nase oder was anderes reinstecke. (Beide lachen.) **A:** Also, entschuldigen Sie, bitte, das ist der Whisky, es ist zu früh. **M:** Ist doch nicht so schlimm. Ich komm' doch nicht aus dem Kloster. **A:** Nein, das nicht, aber... Ich bin nicht prude, ich mach' gerne Blödsinn, das ist kein Problem.“

verbunden sein kann (und das in *LES VOLEURS* explizit in Kontrast gesetzt wird zu der Qual, die das frühe Aufstehen im Winter hervorruft<sup>620</sup>), ist eine Empfindung, die von der Natur gesteuert wird, die nicht dem Willen des Menschen unterliegt. Während in Liebesbeziehungen je nach vorliegender Situation *entschieden* werden muss, was jeweils zu tun ist, sind der Ablauf der Jahreszeiten sowie die dadurch bedingten Veränderungen der Natur (z.B. die Tatsache, dass es im Sommer morgens bereits hell ist, dass angenehmere Temperaturen herrschen, dass es vielen – nicht allen – Menschen im Sommer in physischer und psychischer Hinsicht besser geht als im Winter) nicht das Resultat bewusster Entscheidungen. Sie zeichnen sich wie die Vorgänge, die durch die Sexualtriebe gesteuert werden, und wie die – teils durch bestimmte Ritualisierungen, teils durch das Lustprinzip geprägten – Verhaltensweisen, die im Verlauf eines Festes in Erscheinung treten, durch eine starke Regelmäßigkeit aus.

Die von Marie (und Téchiné) etablierte Distinktion Liebe vs. Fest basiert also auf einer Differenzierung in eine vom (freien) Willen der Figuren abhängige und daher in Bezug auf die Qualität der Interaktion zwischen den Figuren einen hohen Komplexitätsgrad aufweisende Ebene (welcher sich das Phänomen der romantischen Liebe zuordnen lässt); und, auf der anderen Seite, eine vom (freien) Willen unabhängige, sich durch eine vergleichsweise große Simplizität auszeichnende Sphäre (der sowohl das Phänomen der Sexualität angehört, als auch das des Festes; beide Phänomene unterliegen dem Einfluss eines *anderen* Willens, der nicht frei ist, sondern durch die Kausalketten beherrscht wird, die das Lustprinzip hervorbringt).

Der Sex zwischen Alex und Juliette, den Alex gern zu einer *ménage à trois* unter Beteiligung Maries erweitern würde, wird von Marie auf der zweitgenannten Ebene verortet, die sich durch einen geringeren Komplexitätsgrad auszeichnet – eine Einschätzung, die im oben zitierten Dialog Alex' Zustimmung findet. Das Fest ist im Gegensatz zur romantischen Liebe berechenbar: es geht immer um ein Maximum an sinnlichem Genuss. Aus demselben Grund warnt Dolmancé Eugénie in Sades *Philosophie im Boudoir* vor der Liebe, unter der er einen

---

<sup>620</sup> Vgl. VOL (01:04:18-01:04:23): „**Juliette:** J'aime pas l'hiver. Me lever quand il fait nuit, ça me tue.“ DF: „Furchtbar, der Winter. Ich mag nicht im Dunkeln aufstehen.“ Ein adäquates Phänomen findet sich in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, vgl. Anm. 105, S. 50. In *MA SAISON PRÉFÉRÉE (MEINE LIEBSTE JAHRESZEIT, 1993)* werden die Präferenzen der Figuren für eine bestimmte Jahreszeit individualisiert. Der Sicherheitsdiskurs, der an die Erwartung der regelmäßigen Wiederkehr der jeweils bevorzugten Jahreszeit geknüpft ist, bleibt jedoch erhalten (vgl. die letzte Szene des Films, in der die Titelgebung erklärt wird: MSP, 01:55:28-01:58:48). Dieser Zusammenhang korrespondiert einem Hauptmotiv der erzählten Geschichte: die einzelnen Figuren sind gezwungen zu begreifen, dass sich die Erwartungshaltungen anderer Figuren zum Teil stark von ihren eigenen unterscheiden – wodurch insbesondere in dem Handlungsstrang um Berthe (Marthe Villalonga), die von ihren (erwachsenen) Kindern dazu überredet wird, ins Altersheim zu ziehen, ein hohes Konfliktpotential akkumuliert wird.

„Wahnsinn der Seele“ („*folie de l'âme*“) versteht.<sup>621</sup> Dolmancé bevorzugt – wie Alex in *LES ROSEAUX SAUVAGES* – eine rein physische Art der Liebe („bloßen ‚Sex‘“<sup>622</sup>), da diese im Unterschied zu romantischen Konzeptionen, welche sich durch eine komplexe Interaktion von physischen und metaphysischen Faktoren auszeichnen, stärker rationalisierbar ist.

Dolmancé setzt sich, dieser Prämisse entsprechend, in der *Philosophie im Boudoir* als Meister einer ‚Arithmetik‘ der Sexstellungen in Szene: er komponiert aus den am Gruppensex beteiligten Körpern kunstvolle *tableaux vivants*. Angesichts der intertextuellen Bezüge zwischen *LES VOLEURS* und Sades *Philosophie im Boudoir*, die insbesondere in der Sexszene zwischen Alex und Juliette, aber auch an anderen Stellen des genannten Films evoziert werden, ist zu vermuten, dass Alex, als er Marie gesteht, dass er sich gewünscht habe, mit ihr und Juliette gleichzeitig zu ‚schlafen‘, entsprechende Körper-Konstellationen vor Augen hat.

Marie und Alex definieren ihr Verhältnis zu Juliette auf grundlegend unterschiedliche Weise: während sich Marie – trotz der damit verbundenen Selbstzweifel – auf eine romantische Form der Liebe einlässt, gibt Alex einer rein physischen Art Liebe den Vorzug. Die letztgenannte Vorstellung ist, wie sich im Folgenden zeigen wird, eine – Realität generierende – Fiktion: eine in den meisten Fällen phallogentrisch geprägte Hypostasierung bestimmter Körperteile zu einer universalen *Idee* von Sexualität. Es ist daher kein Zufall, dass Alex, als er zu Beginn des Gesprächs mit Marie die ‚angespannte‘ Kommunikationssituation etwas aufzuheitern versucht, ironisierend auf sein – im Rahmen der phallogentrischen Ideologie als ‚primär‘ bezeichnetes – Geschlechtsmerkmal verweist.

Nicht nur die Vorstellung einer rein physischen Art der Liebe ist das Produkt einer Ideologisierung. Dasselbe trifft auch auf das entgegengesetzte Phänomen zu. Auch die Vorstellung einer rein geistigen Form der Liebe geht auf einen – umgekehrt gerichteten – Idealisierungsprozess zurück: eine Abstrahierung von allen Objekten, die der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich sind. Dieser Prozess ist mit einer negativen Verabsolutierung des erwähnten Maximalprinzips verbunden: immer die höchstmögliche Quantität an physischem Genuss zu wollen, wie beim Fest (und im Speziellen: bei der Orgie), entbindet genauso von individuellen Entscheidungsprozessen, wie immer auf jede Lust zu verzichten, die das (durch kognitive Prozesse mitbestimmte) Resultat einer Affizierung der Sinnesorgane ist.

Im Hinblick auf moralische Konfliktsituationen (also nicht auf Fragen, die notwendige Tätigkeiten, wie z.B. Essen und Trinken, betreffen) erhebt Kant in der *Kritik der praktischen*

---

<sup>621</sup> Vgl. S. 285, Hv.i.O.

<sup>622</sup> Eder 2009 [2002], 32, hier 124.

*Vernunft* (1788) genau diese Verabsolutierung des Maximalprinzips ex negativo – die Autonomie moralischer Entscheidungen von der Kausalität der Erscheinungswelt – zum *einzigsten* ethischen Orientierungsprinzip:

Die Autonomie des Willens ist das alleinige Prinzip aller moralischen Gesetze und der ihnen gemäßen Pflichten; alle Heteronomie der Willkür gründet dagegen nicht allein oder gar keine Verbindlichkeit, sondern ist vielmehr dem Prinzip derselben und der Sittlichkeit des Willens entgegen. In der Unabhängigkeit nämlich von aller Materie des Gesetzes (nämlich einem begehrten Objekte) und zugleich doch Bestimmung der Willkür durch die bloße allgemeine gesetzgebende Form, deren eine Maxime fähig sein muss, besteht das alleinige Prinzip der Sittlichkeit. Jene Unabhängigkeit aber ist Freiheit im negativen, diese eigene Gesetzgebung aber der reinen, und, als solche, praktischen Vernunft ist Freiheit im positiven Verstande. Also drückt das moralische Gesetz nichts anders aus, als die Autonomie der reinen praktischen Vernunft, d.i. der Freiheit, und diese ist selbst die formale Bedingung aller Maximen, unter der sie allein mit dem obersten praktischen Gesetze zusammenstimmen können.<sup>623</sup>

Die durch das Autonomieprinzip geforderte Unabhängigkeit moralischer Handlungen von den Gesetzen und Regeln der sinnlichen Wahrnehmungsrealität – und damit auch von kulturhistorisch tradierten moralischen Regelsystemen (z.B. von kirchlichen Verordnungen) – begründet die formale *Simplizität* der Kantischen Ethik.

Sades *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux* (1795) lässt sich als ein Gegenentwurf zur dieser Ethik verstehen. Er erscheint sieben Jahre nach Kants *Kritik der praktischen Vernunft* unter anonymem Verfassernamen in London. Der hier bereits mehrfach zitierte Text, dessen argumentative Präzision dem Kantischen in nichts nachsteht, liest sich wie ein Spiegelbild der Kantischen Moralphilosophie.<sup>624</sup> Das Maximalprinzip gilt auch hier, nur mit umgekehrten Vorzeichen: nicht die Autonomie von der Kausalität der Erscheinungswelt ist das erklärte Ziel moralischen Handelns, sondern die möglichst weitreichende Befreiung von einer – der Sinneswahrnehmung per Definition entzogenen – intelligiblen Realität.

In erkenntnistheoretischer Hinsicht gehen gehen beide, Kant wie Sade, Kompromisse ein: Wahrnehmungsvorgänge greifen sowohl auf *sensitive* (die Datenaufnahme durch die Sinnesorgane betreffende) als auch *kognitive* (gedankliche Strukturierungen bewirkende) Prozesse zurück. In Kantischer Terminologie formuliert: das synthetisierende, in der intelligiblen Realität lokalisierte Vermögen des Verstandes (das Kant in spezifische Kategorien

---

<sup>623</sup> KANT IV, 144 [= Kant 1998 [1788], 144 = A 58f.], H.v.i.O.

<sup>624</sup> Dass beide Texte einen, strukturell betrachtet, ähnlichen Ansatz verfolgen, stellt auch Lacan in seinem erstmals 1966 publizierten Essay „Kant avec Sade“ fest, vgl. 1971 [E: 1962, ED: 1966], 119-148. Dasselbe gilt für Adorno/Horkheimer (vgl. 2009 [1944], 88-127) u. Böhme (vgl. 1988, 274-307) – auch wenn die Schwerpunkte dort anders gesetzt sind als bei Lacan.

unterteilt) sowie die reinen Formen der Anschauung (Raum und Zeit) transformieren die ‚an sich‘ ungeordneten Sinneseindrücke, deren Gesamtheit eine reine Anschauung etablieren würde, in die Welt der ‚Dinge‘, die unserer Wahrnehmung zugänglich sind. Prinzipiell nicht wahrnehmbar sind nach Kant – in definitiver Konsequenz – die ‚Dinge an sich selbst‘, d.h. die Gestalt der Dinge, wenn sie nicht unserem Wahrnehmungsprozess ausgesetzt wären.

Auch in der *Philosophie im Boudoir* verfügen Wahrnehmungsvorgänge sowohl über sensitive als auch kognitive Anteile. Dolmancé plant die *tableaux vivants* einerseits im Rückgriff auf die durch seine Sinnesorgane gegenwärtig vermittelten Daten, doch diese werden unter Beteiligung kognitiver und imaginativer Fähigkeiten im Hinblick auf gegenwärtige, vergangene und zukünftig mögliche Körper-Konstellationen analysiert.

In moralphilosophischer Hinsicht schlagen Kant und Sade jedoch entgegengesetzte Richtungen ein. Kant geht es in moralischen Fragen um eine radikale ‚Ent-Sinnlichung‘: Ziel ist die größtmögliche Autonomie von den Kausalgesetzen, denen die ‚animalische Natur‘ des Menschen unterworfen ist. Bei Sade ist es umgekehrt: es geht um eine ‚Ent-Geistigung‘, die größtmögliche Befreiung von metaphysisch legitimierten (d.h. in ihrer Begründung nicht auf die wahrnehmbare Realität bezogenen) Moralvorschriften. Die Texte Sades etablieren damit eine in ethischer Hinsicht invertierte Aufklärungsphilosophie<sup>625</sup> – wobei unter ‚ethisch‘ hier die Substituierung tradierter Handlungsregeln durch ein Grundprinzip verstanden sei, dessen Anwendung im Einzelfall, nachdem es einmal postuliert ist, rationalen Erwägungen folgt:

Auf der Formebene unterscheidet sich das sadianische Denken nicht vom Aufklärungsdiskurs überhaupt: völlig stimmt Sade mit diesem darin überein, dass das Denken die Aufgabe habe, traditionelle und ungerechtfertigte Normativitäten aufzulösen und der Vernunft zur Durchsetzung zu verhelfen. Was Sade von der klassischen Aufklärung trennt, ja diese negiert, ist nicht die Form des Diskurses, sondern dessen energetische Verfassung. Aufgeklärte Rationalität setzt ihren Stolz und ihre Legitimität darin, dass die Stimmen der Affekte und Sinne neutralisiert sind und einzig die Stimme der allgemeinen Vernunft und Moral spricht. Niemand wusste so deutlich wie Kant, dass Vernunft sich mit Askese zu verbinden hat. Als Kampf behauptet sich die Vernunft gegen die Ansprüche der Leidenschaften. Der heimliche Affekt dieser Vernunft ist masochistisch: es ist ihre Lust, sich dem heiligen Sittengesetz zu unterwerfen und am Glanz seiner Idealität teilzuhaben. Hieraus erwächst die „ehrbare Philosophie“ (Pierre Klossowski). Die sadianische Vernunft ist deren Gegenzug, ruchlose Philosophie. Der gesamteuropäische Skandal Sades besteht bis heute darin, dass bei ihm Philosophie restlos durchtränkt ist von sexueller Energie. Philosophie ist das Aggregat des Triebs, wie in anderer Weise dies auch der Spermastrom und der gänzlich von Sexualität besetzte Körper ist. Das Denken Sades ist ein radikaler Einspruch gegen das entkörperte Cogito abendländischer Philosophie. Sadianische Vernunft ist Verkörperung des Triebs in der Schrift.<sup>626</sup>

---

<sup>625</sup> Vgl. die vorausgehende Anm.

<sup>626</sup> Böhme 1988, 279f.

Sade propagiert nicht die Ausschaltung von Rationalität, sondern deren Ausrichtung auf die Wahrnehmungsrealität mit dem Ziel, die physische Lust zu erhöhen. Die im Verlauf der erwähnten sensitiven, kognitiven und imaginativen Prozesse generierte Vorstellung, dass dem/der/den anderen im Verlauf der eigenen Lustgewinnung ebenfalls das Empfinden von Lust ermöglicht wird, kann die individuelle Lust erhöhen – darin liegt das egalitäre Moment der Sadeschen Konzeption. Durch diese werden soziale Hierarchien, die durch die Zuweisung von Geschlechtsidentitäten oder Klassenzugehörigkeiten bedingt sind, zumindest vorübergehend außer Kraft setzt.

Allerdings ist nur schwer überprüfbar, ob die jeweiligen Partner/innen tatsächlich Lust empfinden. Um diesem Einwand vorzubeugen, verwendet Sade einen großen Teil der diskursiven Zeit auf die Schilderung entsprechender physiologischer Indikatoren sowie auf die (auf diese Thematik ausgerichtete) verbalsprachliche Kommunikation. In der *Philosophie im Boudoir* wird fast ununterbrochen geredet. Ein weiteres Problem besteht darin, dass die Grenze zwischen dem Respekt vor den Wünschen der Partner/innen und der – in einer masochistischen Haltung letzterer begründete – Akzeptanz sadistischer Erniedrigungen, die mit einem hohen Grad an physischer Gewalt verbunden sein können, fließend ist.

In der *Philosophie im Boudoir* demonstriert Dolmancé in theoretischer wie praktischer Hinsicht, dass extremer Schmerz in extreme Lust umschlagen kann – wodurch er versucht, sowohl das Erleiden als auch das Zufügen von Schmerz zu legitimieren. Doch nach welchen Kriterien ist entscheidbar, wann die genannte Transformation bei den ‚Opfern‘ einer derartigen Behandlung erreicht wird?<sup>627</sup> Legt man das Verhalten der Sadeschen Figuren zu Grunde, so lautet die Antwort: durch Beobachtung physiologischer Reaktionen sowie durch fortlaufende verbalsprachliche Kommunikation. Doch wer garantiert, dass sich die ‚Täter/innen‘ *wirklich* dazu verpflichtet fühlen, auf die Situation der ‚Opfer‘ Rücksicht zu nehmen?

---

<sup>627</sup> Vgl. dazu Beauvoir 1955, 33: „[Sade] s'est d'ailleurs exprimé avec abondance sur le plaisir que l'on peut éprouver à faire souffrir ; mais quand il se contente de rééditer la classique doctrine des esprits animaux, il nous éclaire peu : *Il s'agit seulement d'ébranler la masse de nos nerfs par le choc le plus violent possible ; or, il n'est pas douteux que la douleur affectant bien plus que le plaisir, les chocs résultatifs sur nous de cette sensation produite sur les autres seront essentiellement d'une vibration plus vigoureuse.* Que la violence d'une vibration devienne conscience voluptueuse, Sade ne dissipe pas ce mystère » (Hv.i.O.). Dt. 2007, 27: „Ausführlich hat [Sade] über die Lust geschrieben, die das Zufügen von Schmerzen bereitet; seine Ausführungen sind allerdings wenig aufschlussreich, da er sich damit begnügt, die klassische Lehre vom animalischen Nervenleben neu vorzubringen: « Es handelt sich lediglich darum, die Masse unserer Nerven durch einen möglichst großen Schock zu erschüttern; da nicht zu bezweifeln ist, dass der Schmerz weit intensiver wirkt als die Lust, sind die Schocks, die sich ergeben, wenn man anderen diese Empfindung zufügt, dementsprechend weit stärker. » Das Geheimnis, wie die Heftigkeit eines solchen Schocks als Wollust bewusst wird, lüftet Sade nicht“ (Hv.i.O.).



In der *Philosophie im Boudoir* finden sich mehrere Stellen, die dafür sprechen, dass Dolmancé daran interessiert ist, die Lust der anderen, ohne ihnen übermäßige Schmerzen zuzufügen, zu erhöhen, um dadurch seine eigene Lust zu erhöhen – dies ist nicht zuletzt auch der Sinn der erwähnten *tableaux vivants*. Dieser empathische Ansatz entspräche einer ehrwürdigen moralphilosophischen Konzeption, der die (historisch später entstandene, jedoch auf die altindische Philosophie rekurrierende) Schopenhauersche Mitleidsethik ins Positive verkehren würde. Das Grundprinzip ‚Füge den anderen keine Schmerzen zu, da diese ein Teil von dir sind‘ würde dann ersetzt durch: ‚Füge den anderen so viel Schmerz zu, dass dies ihre Lust soweit stimuliert, dass auch deine Lust stimuliert wird‘.

Ausschließlich auf diese Interpretation stützt sich die Konzeption der Figur des Marquis de Sade (Daniel Auteuil!) in Benoît Jacquots Spielfilm SADE (F 2000), in dem Sade als liebenswerter ‚Aufklärer‘ charakterisiert wird, der entgegen der Klischees, die unter den meisten Nebenfiguren über ihn verbreitet sind, nur das Beste für die anderen ‚im Auge‘ hat: die Erhöhung der von diesen – und damit auch von ihm – empfundenen physischen Lust. Dies gilt insbesondere für die weibliche Hauptfigur Emilie de Lancris (Isild Le Besco), welcher er dadurch zu ihrem ersten Orgasmus verhilft, dass er ihr und Augustin<sup>628</sup> (Jalil Lespert) – einem in der sozialen Hierarchie niedriger stehenden jungen Mann, von dem sie schließlich entjungfert wird – das ‚Einmaleins‘ der sexuellen Liebe erläutert.

Simone de Beauvoir dagegen spricht sich – in offenem Widerspruch zu der oben zitierten emanzipatorischen Argumentation Madame de Saint-Ange<sup>629</sup> sowie zu den in Jacquots SADE vermittelten Bewertungen der Figur des Marquis de Sade – für die These aus, dass Sades Vorstellung von Libertinage einer dezidiert anti-empathischen Konzeption folge. Letztere sei dadurch bedingt, dass Sade in seiner Kindheit Verletzungen erfahren habe. Diese hätten ihn zu einem derart ‚verschlossenen‘ Menschen gemacht, dass er als Erwachsener dazu gezwungen gewesen sei, anderen starke Schmerzen zuzufügen, um durch deren Reaktion – eine gesteigerte Aktivität – dazu in die Lage versetzt zu werden, sich selbst wahrzunehmen:

La malédiction qui pèse sur Sade – et que son enfance seule pourrait nous expliquer – c'est cet autisme qui lui interdit de jamais s'oublier et de jamais réaliser la présence d'autrui. S'il eût été d'un tempérament froid, aucun problème ne se serait posé ; mais il a des instincts qui le précipitent vers ces objets étrangers auxquels il est incapable de s'unir ; il lui faut inventer des manières singulières de les saisir. [...] [I]l répugne à cette espèce d'égalité que crée une commune volupté : *Si les objets qui nous servent jouissent, les voilà dès lors bien plus souvent occupés d'eux que de nous et notre*

---

<sup>628</sup> Der Name ist der *Philosophie im Boudoir* entlehnt: die Figur des Augustin ist dort ein an den Orgien beteiligter Diener von Madame de Saint-Ange.

<sup>629</sup> Vgl. S. 284.

*jouissance conséquemment dérangée. L'idée de voir un autre jouir comme lui le ramène à une sorte d'égalité qui nuit aux attraits indicibles que fait éprouver le despotisme alors. Et d'une manière plus tranchante, il déclare : Toute jouissance partagée s'affaiblit. Et puis les sensations agréables sont trop bénignes ; c'est déchirée, sanglante, que la chair se révèle comme chair de la manière la plus dramatique. Il n'est aucune sorte de sensation qui soit plus active, plus incisive que celle de la douleur : ses impressions sont sûres. Mais pour qu'à travers les souffrances infligées je devienne moi aussi chair et sang, il faut que dans la passivité de l'autre je reconnaisse ma propre condition, donc qu'une liberté l'habite et une conscience. Le libertin serait bien à plaindre s'il agissait sur un objet inerte qui ne sentît rien. C'est pourquoi les contorsions et les plaintes de la victime sont nécessaires au bonheur du bourreau : au point que Verneuil coiffait sa femme d'une sorte de bonnet qui amplifiait ses cris ; dans sa révolte, l'objet torturé s'affirme comme mon semblable et j'atteins par sa médiation cette synthèse de l'esprit et de la chair qui s'était d'abord refusée.<sup>630</sup>*

Beauvoir weist dem hohen Aggressionspotential, für das sich in den Texten Sades zahlreiche Belege finden, ein Primat gegenüber der gemäß der Sadeschen Argumentation gleichermaßen von ‚Täter/innen‘ wie ‚Opfern‘ empfundenen Lust zu. Sie folgt in dieser Gewichtung sowohl einem psychoanalytischen als auch einem der Subjektphilosophie Sartres verpflichteten Ansatz: die Ursache der Aggressionen wird in einer Störung der Relation zwischen Subjekt- und Objektbewusstsein in der Kindheit lokalisiert. Sartres phänomenologischer Ontologie des Bewusstseins zufolge konstituiert sich das Subjektbewusstsein durch den Wahrnehmungsakt eines wahrgenommenen Objekts, welches das wahrnehmende Subjekt (das sich zunächst seiner Subjektivität nicht bewusst ist) plötzlich seinerseits wahrnimmt. Erst dadurch, dass ‚die anderen‘, die uns zunächst als Objekte erscheinen (d.h. als *passive* Entitäten, die über kein Bewusstsein verfügen), ihrerseits ‚uns‘ zum Objekt eines Wahrnehmungsprozesses machen

---

<sup>630</sup> Beauvoir 1955, 35f., Hv.i.O. Dt. 2000, 29f.: „Der auf Sade lastende Fluch, der sich nur aus seiner Kindheit erklären lassen könnte, ist diese ausschließliche Ichbezogenheit, die es ihm unmöglich macht, sich je zu vergessen und sich der Gegenwart anderer wirklich bewusst zu werden. Wenn er kalt veranlagt gewesen wäre, hätte sich daraus keinerlei Problem ergeben; aber er war von Trieben bestimmt, die ihn zwangsläufig zu jenen fremden Objekten hinführten, mit denen sich zu vereinen er unfähig war. Um ihrer habhaft zu werden, musste er ganz besondere Methoden erfinden. [...] [Er] lehnt [...] jene Gleichheit ab, die durch gemeinsame Wollust geschaffen wird: « Wenn die uns zu Diensten stehenden Objekte genießen, sind sie von da an viel häufiger mit sich selbst als mit uns beschäftigt, und infolgedessen ist unser Genuss getrübt. Die Vorstellung, einen anderen wie man selbst genießen zu sehen, führt zu einer Art von Gleichheit, die den unaussprechlichen Reizen, die der Despotismus verschafft, Abbruch tut. » Noch deutlicher sagt er: « Jeder geteilte Genuss ist geminderter Genuss. » Zudem sind lustvolle Empfindungen für seinen Geschmack allzu mild: am dramatischsten enthüllt sich das Fleisch als Fleisch, wenn es geschunden, gequält wird. « Es gibt keine Empfindung, die kräftiger wäre und tiefer ginge, als der Schmerz: er beeindruckt nachhaltig. » Damit aber durch die zugefügten Qualen auch ich zu Fleisch und Blut werde, muss ich in der Passivität des anderen meine eigene Lage erkennen, muss also erkennen, dass in ihm eine Freiheit und ein Bewusstsein vorhanden sind. Der Libertin « wäre zu beklagen, wenn er auf ein lebloses Objekt einwirkte, das nichts empfindet. » Deshalb braucht der Henker zu seinem Glück die Windungen und Klagen des Opfers, was Verneuil veranlasste, seiner Frau, wenn er sie quälte, eine Haube aufzusetzen, die ihre Schreie verstärkte. Indem sich das geschundene Objekt auflehnt, bestätigt es sich als meinesgleichen, und damit gelange ich durch seine Vermittlung zu jener Verschmelzung von Geist und Fleisch, die mir zuerst unmöglich gewesen war“ (Hv.i.O.).

(und dadurch sichtbar *aktiv* werden), werden ‚wir‘, ‚uns‘, ‚unserer‘ Subjektivität bewusst: ‚wir‘ finden in den Wahrnehmungsvorgängen ‚der anderen‘ ein Modell des von uns selbst ausgeübten Verhaltens.<sup>631</sup>

Beauvoir überträgt diesen wahrnehmungstheoretischen Ansatz auf die Analyse der Täter-Opfer-Relationen in den Texten Sades: ein Kind, das starken Aggressionen ausgesetzt ist, entwickelt nach den Prämissen der Sartreschen Bewusstseinsphilosophie dadurch eine Störung der Selbstwahrnehmung, dass die wahrgenommenen Objekte (der Aggressor bzw. die Aggressorin) sich mit einem derart hohen Maß an physischer oder psychischer Gewalt gegen das wahrnehmende Subjekt (das Kind) richten, dass letzteres sich selbst nur als Objekt dieses Aggressionsaktes wahrnimmt – ohne ein Subjektbewusstsein entwickeln zu können. Es verharrt in einem passiven Zustand, da die Dominierung durch die Objekte (welche sich selbst zu Subjekten machen, aber dem Kind diese Möglichkeit verwehren) so stark ist, dass das entsprechende Machtgefälle unüberwindbar ist. Die in diesem Kontext nicht mögliche Umkehrung der Subjekt-Objekt-Beziehung erfolgt dann irgendwann in der Begegnung mit anderen Personen, gegenüber denen das Kind oder der spätere Erwachsene über eine stärkere Machtposition verfügt. Diesen gegenüber wird das aggressive Verhalten, mit dem das Kind gequält wurde, reproduziert.<sup>632</sup>

Diese Argumentation bietet eine psychoanalytische Erklärung für eine nachhaltige Störung der subjektbildenden Prozesse, wie sie in der Sartreschen Philosophie beschrieben werden – eine Störung im doppelten Wortsinn: zum einen wird die Sartresche Theorie der Bewusstseinskonstituierung bestätigt, da das Nicht-Funktionieren der ‚normalen‘ Subjekt-Objekt-Beziehung im Rekurs auf die Sartresche Terminologie erläutert wird. Die geschilderten Aggressionsphänomene wären dann eine Abweichung von der Norm, die durch die Sartresche Theorie definiert wird. Umgekehrt ist in Beauvoirs Argumentation zumindest im Ansatz eine subversive Fragestellung erkennbar: Wer sagt, dass die erläuterte Störung der Identitätsbildung

---

<sup>631</sup> Vgl. Sartre 2011 [1943], 292-341 [dt. 2010, 457-538].

<sup>632</sup> Literarische Thematisierungen der beschriebenen Identitätsstörung finden sich z.B. in Heinrich Manns *Der Untertan* (vgl. 2008 [1918]), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (vgl. 1965 [1929]), Hermann Brochs *Schlafwandlertrilogie* (vgl. 1996 [1930-32]), Klaus Manns *Mephisto* (vgl. 2000 [1936]) oder Robert Merles *La mort est mon métier* (vgl. 1976 [1952], dt. 2000 [1957] unter: *Der Tod ist mein Beruf*). Die meisten dieser Beispiele wurden verfilmt, vgl. *DER UNTERTAN* (DDR 1951, Wolfgang Staudte), *AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN* (BRD 1977, Theodor Kotulla), *MEPHISTO* (D/H 1981, István Szabó), *BERLIN ALEXANDERPLATZ* (D/I 1980, Rainer Werner Fassbinder, TV, 14 Folgen). Vgl. darüber hinaus Claude Chabrols *LE BEAU SERGE* (F 1958) einen Film, dessen Querbeziehungen zu Téchinois *LES ROSEAUX SAUVAGES* in Kap. 4.1 untersucht worden sind, Fassbinders *MARTHA* (BRD 1974) sowie, um ein aktuelleres Beispiel zu nennen, Michael Hanekes Film *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* (D/F/I/Ö 2009), der 2009 die Goldene Palme gewann.

eigentlich die Ausnahme ist? Leidet in einer patriarchalischen Gesellschaft, in der die ihrem Machterhalt dienenden Regelsysteme mehr oder weniger gewaltsam durchgesetzt werden, nicht die große Mehrheit der Mitglieder/innen dieser Gesellschaft an dieser Störung? Sollte dies der Fall sein, dann beschreibt die Sartresche Theorie des Subjekts einen Idealzustand, der in der sozialen Realität kaum erreicht wird – wodurch der entsprechende Subjektbegriff selbst einer radikalen Kritik ausgesetzt wird.

Genau an diesem Punkt korrespondiert die allgemeine Identitätskritik, die in den Filmen *Téchinés* zum Ausdruck kommt (vgl. die Parallelen zu dem dynamischen Identitätsverständnis, das Bachelard in *L'Intuition de l'instant* entwickelt<sup>633</sup>), der in denselben Filmen kommunizierten speziellen Identitätskritik, welche sich gegen die Gewalt richtet, die eine patriarchalische Gesellschaft gegenüber ihren Mitglieder/innen ausgeübt.

Ausprägungen dieser Gewalt lassen sich bei allen männlichen Mitglieder/innen der in *LES VOLEURS* dargestellten ‚Gangsterfamilie‘ beobachten: Victor, der Großvater (Ivan Desny), setzt seinen Sohn Alex, der gegen den Willen der Familie Polizist geworden ist, unter Druck, den Tod seines Bruders Ivan (Didier Bezace) nicht näher zu untersuchen. Victors Enkelkind Julien (Julien Rivière) stiehlt nach dem Tod seines Vaters dessen Revolver und versteckt ihn in einer Berghütte. Seinem Onkel Alex hält er ‚aus Spaß‘ ein Luftgewehr an die Kehle.



Abb. 142: *LES VOLEURS* (01:16:24)



Abb. 143: *LES VOLEURS* (01:16:27)

Ivan schüchtert seine ‚Mitarbeiter/innen‘ mit Morddrohungen ein und inszeniert sich, während er seine Frau Mireille (Fabienne Babe) zu einem vergleichsweise isolierten Leben in den Bergen zwingt, in Lyon als ‚Frauenheld‘. Jimmy (Benoît Magimel), der zunehmend in eine Konkurrenzsituation mit Ivan gerät, vergewaltigt seine eigene Schwester Juliette (welche in der erwähnten Dreiecksbeziehung mit Marie und Alex verbunden ist). Nach Ivans Tod tritt Jimmy beruflich wie privat dessen Nachfolge an: er unterbreitet Victor eine neue Strategie, um den ‚Umsatz‘ zu steigern (er schlägt vor, zukünftig auch die osteuropäischen ‚Märkte‘ mit

---

<sup>633</sup> Vgl. Bachelard 2005 [1931], 70f., hier 207.

gestohlenen Autos zu ‚beliefern‘); und er ‚schläft‘ – wenn Juliens Vermutung zutrifft – mit Mireille (der Frau des Verstorbenen, Juliens Mutter). Die Macht wird aller Wahrscheinlichkeit nach in der Familie bleiben, zumal sich Jimmy auch gut mit Julien versteht.

Die geschilderten Gewaltstrukturen reproduzieren sich mit Naturgesetz-ähnlicher Sicherheit: dies wird in der Szene angedeutet, in der Alex von Julien mit dem Gewehr bedroht wird, aber auch in derjenigen, in der Victor seinen Enkel mit dem BMW zur Schule fährt und ihm gesteht, dass der Tod seines Vaters kein ‚Unfall‘ war. Darüber hinaus wird der Fatalismus, der mit dieser generationenübergreifenden ‚Solidarität‘ verbunden ist, über sekundäre Analogien kommuniziert, z.B. in der Szene, in der Alex und Julien die Gleitsegler beobachten, die sich die Gesetze der Thermodynamik zunutze machen: der einzige Weg, ‚oben‘ zu bleiben, ist das Respektieren dieser Gesetze, abweichendes Verhalten hätte einen ‚Absturz‘ zur Folge. Als Alex Julien fragt, ob dieser ihn hasse, lautet die Antwort: „Ben oui, forcément.“<sup>634</sup>



Abb. 144: LES VOLEURS (01:32:43)



Abb. 145: LES VOLEURS (01:32:51)

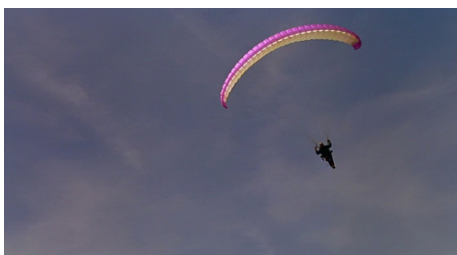


Abb. 146: LES VOLEURS (01:32:44)



Abb. 147: LES VOLEURS (01:33:01)

Juliens zukünftige Kriminellenkarriere scheint vorgezeichnet. Alle Versuche von Alex, mit dem Jungen eine Kommunikationsebene zu finden, scheitern. Julien betrachtet ihn (wie der Rest der Familie) aufgrund seiner Berufswahl als Verräter. Dasselbe gilt für das patriarchalische Verhalten, mit der Julien seiner Mutter gegenübertritt: hier sind bereits Vorformen der Strukturen erkennbar, die aus den Beziehungen von Alex, Ivan und Jimmy zu Juliette sowie aus

<sup>634</sup> VOL (01:32:56-01:32:58). DF: „Das muss ich ja wohl.“

derjenigen von Ivan zu Mireille sadomasochistische Abhängigkeitsgefüge machen. Während Juliette – nicht zuletzt in Folge des mit Marie realisierten Buchprojektes, das einer Psychotherapie gleichkommt – am Ende des Films über eine gewisse Chance besitzt, sich von dem genannten patriarchalischen System zu befreien und sich in Marseille ein neues Leben aufzubauen, bleibt Mireille dessen Gefangene.

In *LES VOLEURS* rücken die egalitären Aspekte, welche die (wie die Inkomptabilität der Interpretationen von Jacquot und Beauvoir zeigt: höchst widersprüchliche) Philosophie Sades zweifellos aufweist, gegenüber ihrer Aggressivität und Egozentrik in den Hintergrund. Dies gilt insbesondere für die Figur des Alex. Sein Verhalten gegenüber Juliette ist von einer ähnlichen Identitätsstörung geprägt wie diejenige, die Beauvoir im Hinblick auf Sade diagnostiziert. Alex gesteht Julien, dass er in seiner Kindheit fortwährend große Konflikte mit seinem Bruder (Juliens Vater) hatte:

- Alex:** [...] [C]e qui est vrai c'est qu'on a toujours cherché à se faire du mal, mais je sais pas d'où ça vient.
- Julien:** Il y a bien une raison quand même, c'est parce que je suis un enfant que tu veux pas m'en parler ?
- Alex:** Mais qu'est-ce que tu veux que je te dises. Je sais pas, moi. [...] Ce qui est vrai c'est que ton père et moi, ça a commencé tôt, quoi, à ton âge, avant même. On se battait jusqu'au sang, on dormait dans la même chambre. Et puis ça durait toute la nuit.
- Julien:** Je suis sûr que c'est mon père qui gagnait.
- Alex:** Ben, c'est normal, il était plus vieux, plus fort, il en profitait.<sup>635</sup>

Die ständige Unterlegenheit in den Auseinandersetzungen mit seinem älteren Bruder liefern im Rahmen des von Beauvoir verwendeten Modells einen sowohl wahrnehmungstheoretischen als auch psychoanalytischen Erklärungsansatz dafür, warum sich Alex als Erwachsener von anderen Figuren isoliert und warum er ein ähnliches Verhalten gegenüber Juliette reproduziert. Das Gefühl der Ohnmacht gegenüber seinem Bruder führt dazu, dass sich Alex im Verlauf seiner Kindheit zunehmend in seine Innenwelt zurückzieht. Dies hat seinen eigenen Angaben zufolge zur Konsequenz, dass ihn als Jugendlicher kaum jemand wahrnimmt:

- Alex:** Moi, tu sais la jeunesse, ça me gonfle. En fait, c'est parce que je ne sais pas ce que c'est. C'est sûrement un truc qui se partage. On ne peut pas être jeune tout seul. C'est pour ça que

---

<sup>635</sup> VOL (01:31:10-01:31:56). DF: „**A:** Wir haben dauernd versucht, einander weh zu tun, aber ich weiß nicht, warum. **J:** Du weißt bestimmt, warum. Du willst es mir nur nicht sagen, weil ich 'n Kind bin. **A:** Nein, ich weiß nur nicht, was ich dir sagen soll. [...] Dein Vater und ich haben uns schon als Kinder nicht verstanden, das ging so in deinem Alter los, oder noch früher. Es gab viel' Prügeleien. Wir schliefen im selben Zimmer, das ging ganze Nächte. **J:** Und mein Vater hat bestimmt immer gewonnen. **A:** Na klar, er war älter und stärker, das war keine Kunst.“

je l'ai jamais été. Moi, quand j'avais eu ton âge, je ne voyais personne. En fait, non, c'est le contraire : personne ne me voyait. Je n'existais pas.<sup>636</sup>

Gemäß der Sartreschen Theorie des Blicks, die in diesen Äußerungen von Alex anklingt, befindet er sich in einem Teufelskreis. Von den anderen nicht gesehen zu werden, bedeutet, sich der eigenen Subjektivität nicht bewusst werden zu können, d.h. keinen Unterschied zwischen einem ‚toten‘ Gegenstand und sich selbst wahrzunehmen. Dies wiederum führt zu einer weiteren Reduzierung der kommunikativen Prozesse, die zwischen sich selbst und den anderen stattfinden – über was sollte kommuniziert werden, wenn die Subjektmarkierungen dauerhaft entfallen? Um einen derartigen Zustand zu ändern, sind „ganz besondere Methoden“<sup>637</sup> notwendig: die in beide Richtungen bestehende Nicht-Wahrnehmung muss durch eine solche mit gesteigerter Intensität ersetzt werden.

Alex geht das Risiko ein, dass Juliette während des Sexualaktes starke Schmerzen empfindet. Laut der von Beauvoir im Hinblick auf Sade vertretenen Argumentation versucht er, Juliette zu einer Reaktion zu zwingen, mit der sie – stellvertretend für ihn selbst – ein halbes Leben später die Passivität aufbrechen könnte, in die er als Kind durch die Dominanz seines Bruders gedrängt wurde. Er behandelt sie wie einen Körper, der über kein Bewusstsein verfügt – obwohl er sich paradoxerweise nichts sehnlicher wünscht, als dass sie ihm durch eine Regung ihres Bewusstseins *zeigen* würde, dass *sie* (d.h. vermittelt über die auf sie projizierte Selbstspiegelung: *er selbst*) über die emotionalen Fähigkeiten verfügt, die er in seiner Kindheit hinter eine schützende ‚Hülle‘ verbannt hat.

Unmittelbar nach der Penetration ihres Körpers ‚erleichtert‘ Alex seinen eigenen um den Urin, der sich im Verlauf des erstgenannten Vorgangs darin angesammelt hat. Während Juliette noch erschöpft auf dem Bett liegt, verrichtet Alex dieses ‚Geschäft‘ bei offener Tür im angrenzenden Badezimmer – deutlich hörbar und in Sichtkontakt mit Juliette. Zudem pinkelt er im Stehen (was nicht gerade von genderübergreifendem Respekt zeugt). Die Schamgrenzen sind in der geschilderten Situation stark herabgesetzt.<sup>638</sup>

---

<sup>636</sup> VOL (00:17:52-00:18:11). DF: „**A:** Für mich ist jung sein was Grauensvolles. Wahrscheinlich, weil ich nicht weiß, was das ist. Jedenfalls teilt man das mit anderen. Jung sein kann man nicht allein. Deshalb kenn' ich es auch nicht. Als ich so alt war wie du, sah ich niemanden. Eigentlich war es umgekehrt: niemand sah mich. Ich existierte einfach nicht.“

<sup>637</sup> Beauvoir 2007, 29 [frz. 1955, 35], hier 305f.

<sup>638</sup> Wo die Schamgrenzen im gesellschaftlich konditionierten Normalfall liegen, unterliegt einer hohen kulturellen Variabilität. In Japan z.B. werden entsprechende Geräusche sowohl in privaten als auch öffentlichen Räumen häufig durch eigens zu diesem Zweck installierte Geräte übertönt, die den Sound einer Wasserspülung simulieren. Neuerdings werden diese Geräte auch in tragbarer Form verkauft, zudem verfügt auch das iPhone über eine entsprechende Anwendung. Das Übertönen von Geräuschen beim



Abb. 148: LES VOLEURS (00:15:17)



Abb. 149: LES VOLEURS (00:15:19)

Alex verbirgt die emotionalen Prozesse, die sich in seiner inneren Realität abspielen, hinter einem undurchdringlichen physischen ‚Panzer‘. Er ist auf höchstmögliche Distanz zu anderen Figuren bedacht. In den Situationen, in denen er Sex mit Juliette hat, führt dies zu einer paradoxen Konstellation. Einerseits sucht er die physische Nähe, um von dem in sexueller Hinsicht angestrebten Lustgefühl zu profitieren, andererseits würde er am liebsten jeden Körperkontakt zwischen ihm und anderen Figuren vermeiden:

**Juliette:** Ça fait un mois qu'on se connait, et on fait jamais l'amour à poil. Tu n'aimes pas ça ?  
**Alex:** J'aime pas dormir avec quelqu'un, j'aime pas sentir un corps nu. Un corps complètement nu, ça m'intéresse pas. J'aime pas ça.<sup>639</sup>

Der physische Kontakt mit Juliette lässt sich zwar auf wenige Stellen der Körperoberfläche reduzieren, doch zumindest dort ist er unumgänglich. Um sich von diesen unvermeidlichen

---

Toilettengang geht in Japan auf eine lange kulturhistorische Tradition zurück, vgl. z.B. Krieger (2010): „It turns out that in Japan there is a long tradition of masking the noises made when using the toilet, and the lineage of this device goes back as far as the 19th century. The first of its kind was a big bronze urn filled with water, called Otokeshi-no Tsubo – ‚urn that covers sound‘. To create the masking effect, a plug would be raised from the top of the urn, allowing a stream of water to rush out of the dragon's mouth below.“

<sup>639</sup> VOL (00:17:01-00:17:02). DF: „**J:** Wir kennen uns einen Monat und haben noch nie nackt miteinander geschlafen. Magst Du das nicht? **A:** Ich mag die Nähe eines Menschen nicht spüren. Nackte Haut ist mir unangenehm. Ich finde eine nackte Frau auch uninteressant. Da steh' ich nicht drauf.“



Berührungen sowie den dabei auftretenden Vermischungen der Körperflüssigkeiten zu reinigen, duscht Alex jeweils vor und nach dem Sexualakt. Letzteres wird von Juliette ironisiert: sie weist darauf hin, dass zu viel Duschen die Haut austrocknet.

Alex definiert den Sexualakt ausschließlich als Penetration. Die Haut eines nackten Körpers zu spüren, ist ihm zu intim, es erzeugt die Angst, dass die Grenzen zwischen dem eigenen und dem anderen Körper aufgelöst werden<sup>640</sup> und dass sich, dadurch bedingt, Romantisierungen einstellen, die die Ebene der Sinnesrealität zu transzendieren versuchen: Analogisierungen, welche die beim Sexualakt erreichbare physische Nähe zu einer imaginativen ‚Verschmelzung‘ extrapolieren, auf deren Basis die Existenz einer im ontologischen Sinn realen geistig-emotionalen Verbindung suggeriert wird. Insofern, dass sich Alex auf radikale Weise diesen Projektionsmechanismen verweigert, vertritt er ein Realitätsprinzip, das die auf physischer Ebene zu beobachtenden *Trennungen* als niemals vollständig überwindbar postuliert.

Ein Gegenmodell zu der von Alex verkörperten Synthetisierungsphobie bildet die von phallogozentristischen Phantasien befreite Liebe zwischen Juliette und Marie (Catherine Deneuve). Diese Liebe folgt insofern einem romantischen Ansatz, als dass sie sowohl über physische als auch über geistig-emotionale Ebenen verfügt, welche sich – innerhalb dieser Perspektive – jeweils nur schwer voneinander trennen lassen. Paradigmatisch für dieses Gegenmodell ist die Badewannenszene, in der sich Juliette und Marie mit großer Zärtlichkeit gegenseitig verwöhnen.<sup>641</sup> Der Hautkontakt spielt hier im Unterschied zu der Art und Weise, wie Alex mit Juliette umgeht, eine entscheidende Rolle. Er produziert eine starke physische Nähe, die mit einer Form der Erotisierung verbunden ist, welche die Erzeugung sexueller Lust nicht nur auf die Betätigung der primären Geschlechtsmerkmale reduziert.

In der Badewannenszene in *LES VOLEURS* wird der Fragmentierung der Körper, die Alex dadurch vornimmt, dass er den Sexualakt auf die Penetration beschränkt, ein ganzheitlicheres Verständnis von Sexualität entgegengesetzt. Die in der sprachlichen Differenzierung zwischen ‚primären‘ und ‚sekundären‘ Geschlechtsmerkmalen – sowie auch in dem Begriff des ‚Geschlechtsmerkmals‘ selbst – implizierte ideologische Perspektive, die, im Einklang mit der traditionellen katholischen Dogmatik, den Genuss sexueller Lust einzig durch die Zeugung von Nachkommen legitimiert sieht, wird durch die Art, wie Marie und Juliette einander in der

---

<sup>640</sup> Entsprechende Prozesse werden detailliert von Douglas (2002 [1966, dt. 1981]) und Theweleit (2009 [1978, 1979]) analysiert; vgl. im letztgenannten Text insbes. S. 401-446 („Vermischungszustände der Körperländer“).

<sup>641</sup> Vgl. VOL (00:47:57-00:50:23).

genannten Szene begegnen, einer radikalen Kritik unterzogen. Letztere wird nicht über den Dialog, sondern mit rein visuellen Mitteln kommuniziert: die Mimik und Gestik der Darstellerinnen, das Ausstattungsdesign (das Wasser als flüssige Verbindung zwischen den Körpern) und die syntagmatische Kette der filmischen Montage (durch welche die Erinnerung an die Sexszene zwischen Alex und Juliette präsent gehalten wird) etablieren eine starke Opposition zu dem Phallogentrismus, mit dem Alex gegenüber Juliette auftritt.

Diese kinematographische Kritik entspricht einer Position, die Judith Butler im Kontext ihrer Diskussion von Monique Wittigs 1973 erschienenem Buch *Le Corps lesbien*<sup>642</sup> mit verbalsprachlichen Mitteln wie folgt formuliert:

Is there a 'physical' body prior to the perceptually perceived body? An impossible question to decide. Not only is the gathering of attributes under the category of sex suspect, but so is the very discrimination of the 'features' themselves. That penis, vagina, breasts, and so forth, as *named* sexual parts is both a restriction of the erogenous body to those parts and a fragmentation and compartmentalization, and a reduction of erotogeneity. No wonder, then, that Wittig textually enacts the 'overthrow' of the category of sex through a destruction and fragmentation of the sexed body in *The Lesbian Body*. As 'sex' fragments the body, so the lesbian overthrow of 'sex' targets as models of domination those sexually differentiated norms of bodily integrity that dictate what 'unifies' and renders coherent the body as a sexed body. In her theory and fiction, Wittig shows that the 'integrity' and 'unity' of the body, often thought to be positive ideals, serve the purposes of fragmentation, restriction, and domination.<sup>643</sup>

Butler arbeitet in diesem Textauszug aus *Gender Trouble* eine der Hauptthesen Wittigs heraus. Letztere betrachtet die Genderklassifizierungen ‚hetero-‘ und ‚homosexuell‘ als gesellschaftlich und historisch kontingente Zuschreibungen, die auf einem phallogentristischen Weltbild basieren. Erst die – durch maskuline Herrschaftsansprüche hervorgebrachte – Hypostasierung des Penis als wichtigstes lusterzeugendes Instrument, d.h. die Fokussierung auf ein spezifisches Körperteil sowie die damit verbundene Fragmentarisierung des Körpers ermögliche die Postulierung einer – neuen, in Folge dieser ‚Zerstückelung‘ konstruierten – Einheit: der Identität als ‚Mann‘ und in Distinktion davon, im Eingestehen des nicht vorhandenen Penis, derjenigen als ‚Frau‘. Heterosexualität ist Wittig zufolge das Resultat eines kulturhistorisch determinierten Reduktionismus, und dasselbe gilt für den Begriff der ‚Homosexualität‘: die Präfixe ‚homo-‘ und ‚hetero-‘ beziehen sich gleichermaßen auf das Vorhandensein bzw. Nicht-Vorhandensein *eines* Geschlechtsmerkmals (des Penis). Entweder ist dieses (als Gleiches bzw. Ähnliches) doppelt vorhanden, oder es ist (auf gleiche bzw. ähnliche Art) zweimal nicht

---

<sup>642</sup> Vgl. Wittig 1973 [dt. 1983 [1977]].

<sup>643</sup> Butler 2007 [1990], 155f., Hv.i.O. Dt. vgl. 1991, 170f.

vorhanden, oder es ist einmal vorhanden und einmal nicht vorhanden. Die letztgenannte Konstellation konstituiert die traditionelle Geschlechterdifferenz.

In den Filmen Téchinés wird dem Phallogentrismus und den damit verbundenen Festschreibungen der Hetero- und Homosexualität in vielfacher Hinsicht der Boden entzogen, nicht nur in der erwähnten Badewannenszene in *LES VOLEURS*. Ein direkter Einfluss der Texte Wittigs auf die Filme Téchinés ist naheliegend, kann hier jedoch weder bestätigt noch widerlegt werden. Marshall zählt in seiner Monographie zu Téchiné die folgenden Zusammenhänge auf, die nachweisbar zwischen Wittig und Téchiné bestehen:

Téchiné, like many of his generation, was on the barricades in May [1968; Anm. M], along with his flatmate, the lesbian feminist Monique Wittig, who in this period wrote her first, experimental works, *L'Opopanax* (1964) and *Les Guérillères* (1969), and co-founded the Mouvement de libération des femmes (MLF, 1970) and *les Gouines rouges* ('The Red Dykes', 1971). (PAULINA S'EN VA shares with *Les Guérillères* at least some notion of a symbolic 'war' against oppressive regimes of signification; Téchiné dedicated his film *LES ÉGARÉS / STRAYED* to Wittig on the occasion of her death, at the age of 67, in 2003.)<sup>644</sup>

Da Wittig in keinem der Filme Téchinés als Crewmitglied erwähnt wird, ist auszuschließen, dass sie an deren Gestaltung beteiligt war. Von Bedeutung ist jedoch, dass sich die sowohl in der narrativen Struktur als auch der audiovisuellen Gestaltung der Filme Téchinés zu beobachtenden Dekonstruktionsmechanismen – wie die Texte Wittigs – explizit gegen die Zuschreibung klar definierbarer und zeitlich konstanter Geschlechtsidentitäten richten.

Wittig polemisiert nicht nur gegen eine biologische, sondern ebenfalls gegen eine soziokulturelle Fixierbarkeit der Geschlechtsidentität, welche sich mit dem Begriff *gender* charakterisieren ließe. Die Gefahr einer Differenzierung zwischen dem „anatomischen Geschlecht (*sex*) und der Geschlechtsidentität (*gender*)“ (s.u.) liegt nach Wittig darin, dass letztere, mehr oder weniger direkt, schließlich doch wieder auf ersteres zurückgeführt wird. Umgekehrt formuliert: wenn die Geschlechtsidentität ausschließlich auf kultureller Ebene, d.h. vollständig unabhängig vom anatomischen Geschlecht bestimmt werden kann, dann wird die genannte Differenzierung selbst überflüssig – und mit ihr die scheinbar unverrückbare Distinktion biologischer Geschlechtskategorien, die auf anatomische Gegebenheiten projiziert wird. Butler zufolge vertritt Wittig die These,

that the category of sex is neither invariant nor natural, but is a specifically political use of the category of nature that serves the purposes of reproductive sexuality. In other words, there is no

---

<sup>644</sup> Marshall 2007, 9f.

reason to divide up human bodies into male and female sexes except that such a division suits the economic needs of heterosexuality and lends a naturalistic gloss to the institution of heterosexuality. Hence, for Wittig, there is no distinction between sex and gender; the category of 'sex' is itself a gendered category, fully politically invested, naturalized but not natural.<sup>645</sup>

In verschiedenen Interviewäußerungen verteidigt Téchiné einen ähnlichen Standpunkt wie Wittig. Dies bildet insofern einen wichtigen Hintergrund für das Verständnis seiner Filme, als dass ihm verschiedentlich vorgehalten wird, dass die in diesen auftretenden ‚homosexuellen‘ Figuren keine ‚positiven Identifikationsmöglichkeiten‘ bieten. So konstatiert z.B. Alain Brassart in dem von Daniel Welzer-Lang im Jahr 2000 herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Nouvelles approches des hommes et du masculin*<sup>646</sup>:

Tous les personnages masculins des films de Téchiné sont des individus malades.<sup>647</sup> [...] Tous les films de Téchiné sont traversés par des personnages homosexuels, qui ignorent leur orientation sexuelle (voir *HÔTEL DES AMÉRIQUES*) ou la refusent (voir *J'EMBRASSE PAS*). Chaque fois, cette orientation sexuelle représente un danger : perte de l'Autre féminin (voir *LES ROSEAUX SAUVAGES*), ou blessure psychique ou physique (voir Benjamin qui se fait frapper à la tête dans *ALICE ET MARTIN*).<sup>648</sup>

Brassarts Anliegen besteht zwar in erster Linie darin, die fatalen Konsequenzen der Repressionsmechanismen der heterosexuellen Gesellschaft aufzuzeigen, durch welche die Ausbildung einer ‚normalen‘ homosexuellen Identität verhindert wird – die Filme Téchinés spiegeln in der Tat diese Konsequenzen. Dennoch lässt sich aus dem Artikel der implizite Vorwurf herauslesen, Téchiné setze sich als Filmemacher, der selbst ‚homosexuell‘ sei, nicht offensiv genug für die Rechte ‚der Homosexuellen‘ ein. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass dem gesamten Sammelband folgende Widmung vorangestellt ist: „A tous les hommes, qui depuis plusieurs siècles, ont accompagné les luttes de femmes.“<sup>649</sup>

Man kann nun zugunsten Téchinés interpretieren und Brassarts Artikel dahingehend verstehen, dass Téchiné dadurch, dass er die Opferrolle von Homosexuellen in der heterosexuellen Gesellschaft thematisiert, genau dies tut: dass er den Kampf ‚der Frauen‘ um Gleichberechtigung unterstützt, indem er die Unterdrückung ‚der Homosexuellen‘ anprangert –

---

<sup>645</sup> Butler 2007 [1990], 153. Dt. vgl. 1991, 167f.

<sup>646</sup> *Neue Ansätze in der Männer- und Männlichkeitsforschung*.

<sup>647</sup> Brassart 2000, 316. „Alle männlichen Figuren der Filme Téchinés sind krank.“

<sup>648</sup> Ebd., 319. „In allen Filmen Téchinés finden sich homosexuelle Figuren, die ihre sexuelle Identität verleugnen (wie in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*) oder sich ihr verweigern (wie in *J'EMBRASSE PAS*). Jedesmal stellt diese sexuelle Orientierung eine Gefahr dar: den Verlust des weiblichen Anderen (wie in *LES ROSEAUX SAUVAGES*) oder eine psychische bzw. physische Verletzung (vgl. Benjamin, der sich in *ALICE ET MARTIN* auf den Kopf schlagen lässt).“

<sup>649</sup> Welzer-Lang 2000, 7. „An alle Männer, die den Kampf der Frauen seit mehreren Jahrhunderten begleitet haben.“

und damit denselben Feind angreift. Allerdings lässt sich Brassarts Argumentation auch gegen Téchiné wenden: indem er nur die Opferrolle darstelle, unterstütze er weder den Kampf ‚der Frauen‘ noch ‚der Homosexuellen‘, sondern verharre letztlich in den von der sich selbst als heterosexuell definierenden Gesellschaft zugewiesenen Randbereichen. Ein Indiz für den letztgenannten Zusammenhang ist, dass Brassart Téchiné unterstellt, unbewusst genau die Opferrolle einzunehmen, die bekämpft werden sollte:

Pour comprendre [la] souffrance masculine qui traverse les films de Téchiné, peut-être est-il nécessaire de prendre en compte, dans le travail d'analyse de ses films, l'homosexualité du réalisateur [FN: „Il nous semble en effet impensable de tenter d'analyser une œuvre littéraire ou cinématographique, écrite ou réalisé par un individu *gay*, sans prendre en compte cette caractéristique. Contrairement au mauvais jeu de mots de Bazin (dans son livre intitulé *Qu'est-ce que le cinéma* ?), sur le terme « objectif » (terme qui peut appartenir au domaine de l'optique ou au domaine philosophique), la caméra ne représente pas un instrument de regard neutre. Derrière cette caméra se place une personne caractérisée par un sexe, une culture (au sens large), une appartenance sociale, etc.“; Abs., Anm. M.] Contrairement à d'autres réalisateurs, comme Demy ou Carné, cette caractéristique n'est pas un secret : LES ROSEAUX SAUVAGES, film dont le personnage principal découvre qu'il est un inverti, est le résultat d'une commande de Chantal Poupaud, qui souhaitait qu'un certain nombre de réalisateurs parle de leur adolescence. Ainsi, la souffrance masculine peut être lue comme une trace inconsciente de la culpabilité du réalisateur liée à la place qu'il occupe au sein de notre société patriarcale, particulièrement homophobe [...].<sup>650</sup>

Inwiefern sich Téchiné persönlich als Opfer der ‚heterosexuellen‘ Mehrheit versteht – oder sich als solches verstehen sollte, um den Herrschaftsmechanismen ersterer, denen er sich laut Brassart unbewusst unterwirft, stärker entgegenwirken zu können – kann hier nicht geklärt werden. Im Rahmen dieser Untersuchung wird von einer niemals vollständig überbrückbaren Differenz zwischen empirischen Autor/innen und den von diesen produzierten (im vorliegenden Fall: audiovisuellen) Texten ausgegangen.<sup>651</sup> Weder die Identität ersterer noch die durch letztere implizierten Aussagen sind umfassend und eindeutig bestimmbar – schon allein deswegen

---

<sup>650</sup> Brassart 2000, 318f., Hv.i.O. „Um das männliche Leiden zu verstehen, das die Filme Téchinés durchzieht, ist es vielleicht notwendig, in die Analyse seiner Filme die Homosexualität des Regisseurs einzubeziehen. [FN: „Es erscheint uns in der Tat undenkbar, ein literarisches oder kinematographisches Werk, das von einer schwulen Persönlichkeit geschrieben oder gedreht wurde, analysieren zu wollen, ohne diese Eigenart zu berücksichtigen. Entgegen des von Bazin (in seinem Buch *Was ist das Kino?*) formulierten, unglücklichen Wortspiels mit dem Begriff « objektiv » (einem Ausdruck, welcher sich dem optischen wie dem philosophischen Bereich zuordnen lässt), ist die Kamera kein Gerät, das einen neutralen Blick vermittelt. Hinter dieser Kamera befindet sich eine Person, die durch ein Geschlecht, eine bestimmte Kultur (im weiten Sinn), eine soziale Zugehörigkeit etc. geprägt ist“; Abs., Anm. M.] Im Gegensatz zu anderen Regisseuren wie Demy oder Carné ist diese Eigenart kein Geheimnis: LES ROSEAUX SAUVAGES, ein Film, in dem die Hauptfigur entdeckt, dass sie ‚vom anderen Ufer‘ ist, ist eine von Chantal Poupaud initiierte Auftragsarbeit. Poupaud wünschte sich, dass ein gewisse Anzahl von Regisseuren aus ihrer Kindheit erzählt. Daher kann das genannte männliche Leiden als eine unbewusste Spur der Schuld des Regisseurs gelesen werden, die mit dem Platz verbunden ist, den er in unserer patriarchalischen, im Speziellen: homophoben Gesellschaft einnimmt“ (Hv.i.O.).

nicht, da die Konstituierung diegetischer Realitäten von Rezipient/innen geleistet werden muss, welche über (teils ähnliche, teils unterschiedliche) Identitäten verfügen, die sich auch ihrerseits einer vollständigen Bestimmbarkeit entziehen.

Dies bedeutet nicht, dass die Filme *Téchinés* keine signifikanten Strukturen ausbilden, in deren Existenz und (seltener:) Bedeutung einhellig beurteilt werden könnte. Unstrittig ist, daran lässt auch Brassart keinen Zweifel, dass in den Filmen *Téchinés* der Glaube an eine widerspruchsfreie heterosexuell-maskuline Genderidentität erschüttert wird:

[...] [G]énéralement, *Téchiné* choisit des personnages masculins « ni complètement homos ni complètement hétéros » [FN: « Peut-être un personnage masculin hétérosexuel pur et dur, si cela a un sens de parler ainsi, ne peut pas m'inspirer. » A. *Téchiné* (*L'Événement du Jeudi*, 14 novembre 1991)].<sup>652</sup>

Inwiefern die Dekonstruktion einer einheitlichen heterosexuell-maskulinen Genderidentität zwangsläufig auch mit einer Kritik an entsprechend einheitlich konstruierten heterosexuell-femininen, homosexuell-maskulinen und homosexuell-femininen Identitäten einhergehen *müsste*, ist der Punkt, an dem Brassarts Artikel ambivalent bleibt – in der berechtigten Angst, dem politischen Kampf gegen die Dominanz heterosexuell-maskuliner Machtansprüche die notwendige Dynamik zu nehmen. Dieser Konflikt ist auch in dem Zitat von Welzer-Lang (dem Herausgeber des Sammelbandes) erkennbar, mit dem Brassart seinen Text abschließt:

Dans la mesure où la construction du masculin n'est pas remise en cause de manière fondamentale, je serais tenté d'y voir des changements cosmétiques, des variations sur un même thème ; des discours qui alimentent des luttes de pouvoir.<sup>653</sup>

In diesem letzten Satz ist die an den anderen Textstellen beobachtete Ambivalenz noch einmal zugespitzt: Brassart lässt offen, ob *Téchiné* in seinen Filmen nur „kosmetische Veränderungen“ am existierenden Männerbild vornimmt, oder ob genau das Gegenteil der Fall ist.

---

<sup>651</sup> Vgl. *Téchiné* im IW mit Jousse/Strauss (2004, 17), hier zit. in Anm. 343, S. 177. Vgl. auch Barthes 1984 [1968, dt. 2000]; Foucault 2001 [1969, dt. 2000]; Sivan (2009).

<sup>652</sup> Brassart 2000, 319. „[...] [I]m Allgemeinen wählt *Téchiné* Figuren, die « weder ausschließlich homo- oder heterosexuell sind » [FN: « Vermutlich kann mich eine männliche Figur, die rein bzw. streng heterosexuell ist, wenn es überhaupt Sinn macht, so zu reden, mich nicht inspirieren » A. *Téchiné* (*L'Événement du Jeudi*, 14.11.1991)“.

<sup>653</sup> Ebd. „In dem Maße, wie die Konstruktion von Männlichkeit nicht grundlegend in Frage gestellt wird, bin ich geneigt, in entsprechenden Ansätzen nur kosmetische Veränderungen zu erkennen, Variationen eines Themas, Diskurse, welche Material für weitere Machtkämpfe liefern.“

Wie auch immer man die Filme *Téchinés* in dieser Hinsicht persönlich bewertet, sicher ist, dass *Téchiné* eine dramaturgische Strategie verfolgt, die eine hohe Ähnlichkeit mit derjenigen aufweist, die – in weit radikalerer Form – auch von Monique Wittig vertreten worden ist. Wittig war davon überzeugt, dass die durch den Begriff der Homosexualität definierte Klassenbildung untrennbar mit dem Konzept der Zwangsheterosexualität zusammenhängt. Um letztere abzuschaffen, muss Wittig zufolge auch der Begriff der Homosexualität dekonstruiert werden. Dasselbe gilt ihrer Auffassung nach für die Begriffe ‚Mann‘ und ‚Frau‘. Um die ideologische Motiviertheit der genannten sprachlichen Dualismen sowie der durch diese geprägten sozialen Realitäten zu entlarven und sich auf beiden Ebenen einer Einpassung in das heterosexuell-maskuline Herrschaftssystem zu verweigern, verstand sich Wittig explizit nicht als ‚Frau‘. Letzteres zu tun, hätte bedeutet, sich als ‚Nicht-Mann‘ zu begreifen, d.h. als ein auch in im Hinblick auf kulturelle Zusammenhänge biologisch determiniertes Wesen, das im Unterschied zum ‚Mann‘ durch den Mangel gekennzeichnet ist: denjenigen, über keinen Penis zu verfügen.

Marshall zitiert zwei Interviewbeiträge *Téchinés*, in denen dieser seine Weigerung zum Ausdruck bringt, die Genderidentität der in seinen Filmen erzählten Figuren eindeutig festzulegen. Der erste Interviewauszug bezieht sich auf *J'EMBRASSE PAS* (1991):

Replying in 1991 to an interviewer from *Gai Pied Hebdo* who was rather disapproving of the film's 'timid' and 'negative' portrayal of homosexuality, *Téchiné* denied any self-censorship in his alteration of Nolot's original script (in which the plot revolved around primps and Pierre discovering his 'real' homosexuality with Saïd): "Ce ne sont pas les déclarations d'homo ou d'hétérosexualité qui me fascinent, mais, précisément, cette zone d'ambivalence très opaque, cette marge, cette lisière... Il y a autant de formes de sexualité que de personnes. Les schématisations ne servent, en dernière instance, que la bonne conscience hétérosexuelle. Introduire de l'homosexualité dans un contexte hétérosexuel me paraît plus 'dérangeant'."<sup>654</sup>

Die zweite von Marshall zitierte Interviewäußerung stammt aus dem Bonusmaterial der 2004 erschienenen DVD-Edition (in der fünf Filme *Téchinés* enthalten sind):

In an interview accompanying the DVD edition of *LES VOLEURS*, [*Téchiné*] adopts a vocabulary and a position which can be read as defending sexual pluralism against both heterosexist and gay militant interlocutors:<sup>655</sup> "Des garçons attirés par des garçons aujourd'hui, ou des filles attirées par des filles, toute cette espèce comment dire de cloisonnement homo-hétéro, tout ça c'est un combat d'arrière-

---

<sup>654</sup> Marshall 2007, 85. ÜB Marshall: „It's not declarations of homo- or heterosexuality which interests me, but rather that very opaque zone of ambivalence, the margin and border... There are as many forms of sexuality as there are individuals. Oversimplification just plays into the hands of heterosexual morality. Bringing homosexuality into a heterosexual context is much more 'disruptive'“ (Marshall, 85). Nachweis des IW-Zitats laut Marshall (vgl. 94): „de Costa, E. (1991). Silence, on coupe! *Gai Pied Hebdo*, 494 (14 November), 56-59.“

garde... Ce qui compte c'est la vie amoureuse des gens et là-dessus chaque personnage est minoritaire... Chaque personnage – comme chacun de nous dans la vie – est une minorité sexuelle à lui tout seul [...] (StudioCanal Video, 2004).”<sup>656</sup>

Bei einer genauen Analyse der in den Filmen *Téchinés* erzählten Figurenkonstellationen stellt man fest, dass die phallogozentristische – den Besitz oder Nicht-Besitz eines Penis zum *einzigsten* Beurteilungsmaßstab erhebende – Perspektive, in deren Konsequenz eine bestimmte Figur üblicherweise als ‚homosexuell-maskulin bzw. -feminin‘ oder ‚heterosexuell-maskulin bzw. -feminin‘ klassifiziert wird, in diesen Filmen insofern ihre differenzierende Bedeutung verliert, als dass viele Figuren eine große Bandbreite von Verhaltensweisen aufweisen, die sich nicht eindeutig mit Hilfe dieses Kriteriums kategorisieren lassen. Dadurch wird der Zuweisung eines anatomischen Geschlechts ihre gesellschaftspolitische Macht genommen: die Beschaffenheit der Fortpflanzungsorgane wird zu einem unter vielen anderen Merkmalen *degradiert*, durch welche die Persönlichkeitsstruktur entsprechender Figuren geprägt ist (im Fall der Hauptfiguren unterliegt diese Struktur zudem fortlaufenden Veränderungen).

Die Auflösung etablierter Gendergrenzen in den Filmen *Téchinés* lässt sich als Spezialfall einer allgemeinen Identitätskritik betrachten, die sich gegen jede Art gedanklicher Idealisierung richtet. Viele Figuren *Téchinés*, insbesondere die Protagonist/innen, entziehen sich einfachen Klassifizierungen – bedingt durch die Widersprüchlichkeit ihrer (nie vollständig bestimmbar) Verhaltenseigenschaften und die Dynamik ihrer Interaktion mit anderen Figuren. Unter diesen dramaturgischen Prämissen werden in den Filmen *Téchinés* nicht nur rein geistige und romantische Liebesvorstellungen dekonstruiert, sondern auch solche, die sich ausschließlich an anatomischen Gegebenheiten orientieren.

---

<sup>655</sup> In einer Fußnote ergänzt Marshall (vgl. 84) an dieser Stelle: „Radio F.G. (formerly Fréquence Gay) warned its listeners away from *LES VOLEURS* as it was said to convey a negative image of lesbianism: Martel 1997 [= Martel F. (1997) *Dans la solitude des bibliothèques gay*. *Le Monde*, 27 June, 1. (vgl. Marshall, 96)].“

<sup>656</sup> Marshall, 84. FN: „Today, boys attracted to other boys or girls attracted to other girls, all this kind of, what would you say, compartmentalisation, between gay and straight, that's all a rearguard battle... What counts is people's love lives and there everyone is a minority“ (ÜB Marshall).



### 4.3.3 Strategien ästhetischer Subversion

Ein Beispiel für die Subversionsstrategien, mit deren Hilfe Téchiné in seinen Filmen einer Mystifizierung des Sexuellen vorbeugt, findet sich in der subtilen Kritik, der das phallogozentrische Verhalten von Alex in *LES VOLEURS* unterzogen wird. Alex' Penis ist eine der wenigen Stellen seines Körpers, die mit dem Körper von Juliette in Kontakt treten – und er wird direkt nach dem Sexualakt gewaschen, um die letzten Spuren der Berührung zu verwischen.<sup>657</sup> Die heterosexuell-maskuline Maske, hinter der sich Alex verbirgt, wird mit Attributen ‚aufgeladen‘, die Alex jeweils zunächst für nicht veränderbar hält. Im Verlauf des Films ist er hinsichtlich der meisten dieser Attribute zu einer Revision seiner ursprünglichen Einschätzung gezwungen – mit Ausnahme der heterosexuell-maskulinen Maske selbst, die bis zum Ende erhalten bleibt, die jedoch abgesehen davon, dass er über einen Penis verfügt und nur mit Frauen Sex hat, über keine weiteren Eigenschaften mehr aufweist.

In anderen Filmen Téchinés verändern Figuren, die sich zunächst als heterosexuell-maskulin definieren, auch die binäre Grundstruktur der (mit wechselnden Attribuierungen etikettierten) Maske selbst: sie beginnen, sich in sexueller Hinsicht für Männer zu interessieren, z.B. François in *LES ROSEAUX SAUVAGES* oder Mehdi in *LES TÉMOINS*. Ob sich die beiden genannten Figuren nach dieser Identitätsverschiebung als ‚homosexuell-maskulin‘ definieren würden, ist höchst fragwürdig. Mehdi lebt, obwohl er mit Manu eine Liebesaffäre hat, weiter mit Sarah zusammen. Und François versteht sich in geistig-emotionaler Hinsicht besser mit ‚Frauen‘ als mit ‚Männern‘: sowohl mit Maïté in *LES ROSEAUX SAUVAGES* als auch mit Emily und Sarah in *LOIN*. Dass er sich dennoch fortan als „Schwuler“<sup>658</sup> bezeichnen *muss*, um in einer durch heterosexuell-maskuline Machtinteressen bestimmten Gesellschaft eine klar umrissene Identität vorweisen zu können, wird in der Spiegelsequenz deutlich, in der er mitten in der Nacht im menschenleeren Waschsaal des Internats verzweifelt versucht, sich mit diesem Begriff zu prädiizieren.

---

<sup>657</sup> Vgl. dazu Butler 2007 [1990], 181: „Douglas alludes “a kind of sex pollution which expresses a desire to keep the body (physical and social) intact,” [FN: „Mary Douglas, *Purity and Danger* (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1969), p. 149.“] suggesting that the naturalized notion of ‘the’ body is itself a consequence of taboos that render that body discrete by virtue of its stable boundaries. Further, the rites of passage that govern various bodily orifices presuppose a heterosexual construction of gendered exchange, positions, and erotic possibilities. The deregulation of such exchanges accordingly disrupts the very boundaries that determine what it is to be a body at all.“ Dt. vgl. 1991, 195f.

<sup>658</sup> LRS (00:50:45-00:51:06), DF. OF: „Je suis un pédé !“



Abb. 150: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:50:55)



Abb. 151: LES ROSEAUX SAUVAGES (00:51:00)

Es wäre auch kein Ausweg aus den beschriebenen Bezeichnungsproblemen, diejenigen Figuren *Téchinés*, die nicht klar in die klassischen Schemata homo- bzw. heterosexuell fallen, als ‚bisexuell‘ bezeichnen. Dies wäre ein nicht weniger phallozentrischer Begriff, da er nur aussagt, dass hier eben eine Mischung aus – nach phallozentrischen Kriterien geurteilt – Homo- bzw. Heterosexualität vorliegt. Dass in den Filmen *Téchinés* immer wieder Transvestiten auftreten, die mit den ihnen zugewiesenen Geschlechterrollen spielen, lässt sich als ‚Wink mit dem Zaunpfahl‘ verstehen.

*Téchiné* setzt Travestie-Nummern meist als Hintergrundgestaltung (in Form einer Co-Kadrage) und als Szenenübergänge ein. Dies ist auch der Fall in einer Nachtclub-Szene, die in *LES VOLEURS* zwischen zwei Treffen von Alex und Juliette geschnitten ist: zwischen die bereits analysierte Sexszene und eine Begegnung in einem anderen Stundenhotel, die etwa einen Monat später stattfindet (laut Dialog liegen dazwischen weitere Treffen, die nicht Teil der filmischen Repräsentation sind). Die Travestie-Show ermöglicht einen eleganten Übergang von der Sex- zur Clubszene, sowie von dieser zur nächsten Hotelszene. An den beiden ‚Nahtstellen‘ zwischen den drei Szenen werden die Transvestiten jeweils in Nahaufnahme gezeigt;<sup>659</sup> in der Clubszene selbst rückt die Show in den Hintergrund.<sup>660</sup> Der Rhythmus der Musik bleibt durchgehend erhalten.



Abb. 152: LES VOLEURS (00:18:56)

<sup>659</sup> Vgl. die Abb. 152 u. 154.

<sup>660</sup> Vgl. Abb. 153.



Abb. 153: LES VOLEURS (00:19:32)



Abb. 154: LES VOLEURS (00:20:22)



Abb. 155: LES VOLEURS (00:20:32)



Abb. 156: LES VOLEURS (00:20:33)



Abb. 157: LES VOLEURS (00:20:41)

Auf der Ebene der sekundären Analogien wird durch diesen Montageablauf die heterosexuell-maskuline Maske ironisiert, hinter der sich Alex bei den Treffen mit Juliette verbirgt: nach phallogozentristischen Maßstäben sind es die Transvestiten, die sich verkleiden, um den Eindruck einer bestimmten Geschlechtsidentität hervorzurufen – in der betreffenden Szene stellt sich die Frage, ob dies nicht auch für Figuren wie Alex gilt, welche ihre heterosexuell-maskuline ‚Verkleidung‘ auf eine Weise ontologisieren, dass diese als durch ‚die Natur‘ determiniert erscheint. Die Geste, mit der die Transvestiten ihre Show beenden, lässt sich im Kontext des Montageablaufs als Phallussymbol lesen: als erschlaffender Penis. Und direkt im Anschluss kommt Alex mit nacktem Oberkörper aus dem Badezimmer.

Die ästhetische Ironisierung scheinbar naturgegebener Geschlechtsidentitäten stellt eine Möglichkeit dar, mit dem von Butler in *Gender Trouble* thematisierten Problem umzugehen, dass es vergleichsweise schwer ist – so wie Wittig dies versucht – eine komplett neue Sprache durchzusetzen, in der die Indikatoren der naturalisierten ‚Gendermaskierungen‘ durch andere Begriffe substituiert werden, durch die ein bestimmtes ‚sexuelles‘ Verhalten entweder gar nicht mehr markiert wird, oder zumindest nicht nach phallogozentristischen Maßstäben:

Wittig understands ‘sex’ to be discursively produced and circulated by a system of significations oppressive to women, gays, and lesbians. She refuses to take part in this signifying system or to believe in the viability of taking up a reformist or subversive position within the system; to invoke a part of it is to invoke and confirm the entirety of it. As a result, the political task that she formulates is to overthrow the very grammar that institutes ‘gender’ - or ‘fictive sex’ - as an essential attribute of humans and objects alike (especially pronounced in French). [...] Through her theory and fiction she calls for a radical reorganization of the description of bodies and sexualities without recourse to sex and, consequently, without recourse to the pronomi[n]al differentiations that regulate and distribute rights of speech within the matrix of gender.<sup>661</sup>

Butler schlägt als Alternative zu Wittigs Radikal-Lösung (die insofern problematisch ist, dass sich nur schwer intersubjektive Kriterien finden lassen, auf deren Basis eine absolut neue Terminologie entwickelt werden kann) ein ironisches Spiel mit bestehenden Begriffen vor, beständige Brechungen, die deutlich machen, dass die tradierten Begriffe Resultate ideologischer Festschreibungen sind. Dies entspricht einem dekonstruktivistischen Ansatz. Derrida macht auf ein ähnliches Problem aufmerksam, wenn es um die Vermeidung jeglicher metaphysischer Einflüsse in der Sprache geht, ein Ziel, das sich strukturalistische Schriftsteller und Theoretiker (wie z.B. der frühe Barthes) ‚auf die Fahnen geschrieben‘ hatten. Letztere

---

<sup>661</sup> Butler 2007 [1990], 154. Dt. vgl. 1991, 169.

versuchten, durch ihre Fokussierung auf die Signifikanten-Struktur der Sprache die metaphysischen Konnotationen der Signifikate zu eliminieren:

En fait, il n'y a aujourd'hui aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient d'elle, y retourne, y reste enfermé. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée. Face à l'ancien texte, j'essaye donc d'effacer la fausse efflorescence, sociologique, historique, ou subjective des déterminations, visions, projections : j'écoute l'emportement du message, non le message, je vous dans l'œuvre triple [B. bezieht sich auf die Texte Sades, Fouriers und Loyolas; Anm. M.] le déploiement victorieux du texte signifiant, du texte terroriste, laissant se détacher, comme une mauvaise peau, le sens reçu, le discours répressif (libéral) qui veut sans cesse le recouvrir.<sup>662</sup>

Derrida weist in seinen Ende der 1960er Jahre erschienenen semiologischen Texten<sup>663</sup> darauf hin, dass ein derartiges Vorgehen die Signifikate letztlich immer präsent halte, da bereits der Begriff des Signifikanten die Existenz eines Signifikats mit einschließe – unabhängig davon, ob man dies nun ignoriere oder nicht:

[...] [T]ous ces discours destructeurs [D. bezieht sich auf die Metaphysik-Kritik Nietzsches und Heideggers; Anm. M] et tous leurs analogues sont pris dans une sorte de cercle. Ce cercle est unique et il décrit la forme du rapport entre l'histoire de la métaphysique et la déconstruction de l'histoire de la métaphysique : *il n'y a aucun sens* à se passer des concepts de la métaphysique pour ébranler la métaphysique ; nous ne disposons d'aucun langage – d'aucune syntaxe et d'aucun lexique – qui soit étranger à cette histoire ; nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulats implicites de cela même qu'elle voudrait contester. Pour prendre un exemple parmi tant d'autres : c'est à l'aide du concept de *signe* qu'on ébranle la métaphysique de la présence. Mais à partir du moment où l'on veut ainsi montrer, comme je l'ai suggéré tout à l'heure, qu'il n'y avait pas de signifié transcendantal ou privilégié et que le champ ou le jeu de la signification n'avait, dès lors, plus de limite, on devrait – mais c'est ce qu'on ne peut pas faire – refuser jusqu'au concept et au mot de signe. Car la signification « signe » a toujours été comprise et déterminée, dans son sens, comme signe-de, signifiant renvoyant à un signifié, signifiant différent de son signifié. Si l'on efface la différence radicale entre signifiant et signifié, c'est le mot de signifiant lui-même qu'il faudrait abandonner comme concept métaphysique. Lorsque Lévi-Strauss dit dans la préface à *le Cru et le Cuit* qu'il a « cherché à transcender l'opposition du sensible et de l'intelligible en (se) plaçant d'emblée au niveau des signes », la nécessité, la force et la légitimité de

---

<sup>662</sup> Barthes 1971, 14. Dt. 1986, 14f.: „Im Grunde gibt es heute kein Sprachfeld, das außerhalb der bürgerlichen Ideologie wäre: unsere Sprache geht aus ihr hervor, kehrt zu ihr zurück, bleibt in ihr eingeschlossen. Die einzig mögliche Reaktion darauf ist weder Angriff noch Zerstörung, sondern ganz einfach Diebstahl: den alten Text der Kultur, der Wissenschaft, der Literatur zerstückeln und dann seine Merkmale bis zur Unkenntlichkeit zerstreuen, so wie man gestohlenen Gut kaschiert. Auf diese Art und Weise versuche ich, dem alten Text jedes falsche, soziologische, historische oder subjektive Sprießen von Bestimmungen, Visionen und Projektionen zu nehmen; ich horche auf das Mitreißende der Botschaft, nicht auf die Botschaft selbst; ich sehe in dem dreifachen Werk [B. bezieht sich auf die Texte Sades, Fouriers und Loyolas; Anm. M.] die sieghafte Entfaltung des Signifikanten, des terroristischen Textes, von dem sich der repressive (liberale) Diskurs wie verfaulte Haut ablösen lässt.“

<sup>663</sup> Vgl. Derrida 2003 [frz. 1967], 2006 [frz. 1967], 2009 [frz. 1967].

son geste ne peuvent nous faire oublier que le concept de signe ne peut en lui-même dépasser cette opposition du sensible et de l'intelligible. Il est déterminé par cette opposition : de par en part et à travers la totalité de son histoire. Il n'a vécu que d'elle et de son système. Mais nous ne pouvons nous défaire du concept de signe, nous ne pouvons renoncer à cette complicité métaphysique sans renoncer du même coup au travail critique que nous dirigeons contre elle, sans risquer d'effacer la différence dans l'identité à soi d'un signifié réduisant en soi son signifiant, ou, ce qui revient au même, l'expulsant simplement hors de soi. Car il y a deux manières hétérogènes d'effacer la différence entre le signifiant et le signifié : l'une, la classique, consiste à réduire ou à dériver le signifiant, c'est à dire finalement à soumettre le signe à la pensée ; l'autre, celle que nous dirigeons ici contre la précédente, consiste à mettre en question le système dans lequel fonctionnait la précédente réduction : et d'abord l'opposition du sensible et de l'intelligible.<sup>664</sup>

In dieser Textstelle erläutert Derrida einen der wichtigsten Argumentationsschritte seiner Kritik am strukturalistischen Paradigma: die Distinktion *signifiant vs. signifié* beruhe auf dem cartesianischen Körper-Geist-Dualismus, letzterer produziere die Differenzierung zwischen der wahrnehmbaren (materiellen, physischen) Seite eines Begriffs und dessen nicht-wahrnehmbarer (kognitiv zu erschließender) Bedeutung. Nur die Seite der Signifikate abzuschwächen, reicht

---

<sup>664</sup> Derrida 1967, 412, Hv.i.O. Dt. 2006b [1967], 425f.: „Die [...] destruktiven Diskurse [D. bezieht sich auf die Metaphysik-Kritik Nietzsches und Heideggers; Anm. M] (und alles ihnen Entsprechende) sind aber allesamt in einer Art von Zirkel gefangen. Dieser Zirkel ist einzigartig; er beschreibt die Form des Verhältnisses zwischen der Geschichte der Metaphysik und ihrer Destruktion: *es ist sinnlos*, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte. Nehmen wir ein Beispiel unter vielen: Mit Hilfe des Begriffs des *Zeichens* erschüttert man die Metaphysik der Präsenz. Von dem Augenblick an jedoch, wo man damit, wie ich es nahegelegt habe, beweisen will, dass es kein transzendentes oder privilegiertes Signifikat gibt und dass das Feld oder das Spiel des Bezeichnens von nun an keine Grenzen mehr hat, müsste man sogar den Begriff und das Wort des Zeichens zurückweisen. Gerade dazu aber ist man nicht in der Lage. Denn der Ausdruck ‚Zeichen‘ wurde seinem Sinn nach stets als Zeichen von, als auf ein Signifikat hinweisender Signifikant begriffen und bestimmt. Tilgte man die radikale Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, müsste man das Wort für den Signifikanten selbst als einen metaphysischen Begriff aufgeben. Wenn Lévi-Strauss in seinem Vorwort zu *Le cru et le cuit* schreibt, dass er versucht habe, den Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Intelligibilität zu überwinden, indem er sich sogleich auf die Ebene der Zeichen begeben habe, [FN: „Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris 1964, S. 22; dt.: *Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1971, S. 28.“] so kann doch die Notwendigkeit, die Überlegenheit und Legitimität seines Vorgehens uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Begriff des Zeichens von sich aus den Gegensatz von Sinnlichem und Intelligiblem nicht überwinden kann. Er ist vollständig und in der Totalität seiner Geschichte von diesem Gegensatz bestimmt. Er hat ausschließlich aus diesem Gegensatz und seinem System gelebt. Wir können uns des Begriffs des Zeichens aber nicht entledigen, wir können auf seine metaphysische Komplizenschaft nicht verzichten, ohne gleichzeitig die kritische Arbeit, die wir gegen sie richten, aufzugeben und ohne Gefahr zu laufen, die Differenz in der Identität eines Signifikats mit sich selbst auszustreichen – eines Signifikats, das seinen Signifikanten in sich auflöst, oder, was dasselbe ist, einfach von sich abstößt. Denn es gibt zwei ungleichartige Weisen, die Differenz zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat auszustreichen: die eine, die klassische, besteht darin, den Signifikanten zu reduzieren oder abzuleiten, das heißt letztlich das Zeichen dem Denken *unterzuordnen*; die andere, die wir hier gegen die vorhergehende halten, besteht darin, das System, in dem diese Reduktion funktionierte, in Frage zu stellen: zuallererst die Entgegensetzung von Sinnlichem und Intelligiblem“ (Hv.i.O.).

seiner Ansicht nach nicht aus, um den Zugriff metaphysisch geprägter Vorstellungen auf die Signifikanten zu verhindern. Der Glaube an die Existenz der Signifikanten als solche sei bereits ein Resultat des cartesianischen Dualismus.

Letzteren vollständig aus der Sprache zu entfernen, erweist sich jedoch als ein utopisches Vorhaben: dies hätte eine komplette Umwertung aller kulturellen Implikationen zur Folge, die durch sprachliche Äußerungen mitbedingt sind. Derrida schlägt daher die fortlaufende Dekonstruktion begrifflicher Festschreibungen vor, um deren ideologische Gehalte wahrnehmbar zu machen. Butler steht insofern in einer poststrukturalistischen<sup>665</sup> Tradition, als dass sie Derridas Einwände gegenüber strukturalistischen Positionen auf das Feld der sprachlichen und, dadurch bedingt, kulturellen Markierung von Geschlechtsidentitäten überträgt. Dabei sind die Texte Wittigs von zentraler Bedeutung: diese machen deutlich, dass auch im Begriff der ‚Homosexualität‘ die ideologischen Normierungen der phallogozentrisch begründeten ‚Heterosexualität‘ enthalten sind – was in Analogie zu dem oben genannten Problem gelesen werden kann, dass die Signifikanten-Struktur immer auch durch die Signifikats-Seite eines Begriffs mitgeprägt ist, so dass sich die ideologischen Wertungen letzterer auch in ersterer niederschlagen. Wittig plädiert aus diesem Grund dafür, das begriffliche Abhängigkeitsgefüge, das im Hinblick auf die Wörter ‚Mann‘ und ‚Frau‘ besteht, vollständig zu ersetzen:

To destroy ‘woman’ does not mean that we aim, short of physical destruction, to destroy lesbianism simultaneously with the categories of sex, because lesbianism provides for the moment the only social form in which we can live freely. Lesbian is the only concept I know of which is beyond the categories of sex (woman and man), because the designated subject (lesbian) is not a woman, either

---

<sup>665</sup> Vgl. Derrida in: Roetzer 1987, 11: „[...] [D]ie Dekonstruktion [ist] nicht irrational [...], aber sie zielt auch nicht darauf, eine neue Vernunft oder eine neue Vernunftordnung hervorzubringen. Mich interessiert eine andere Sache, die auch keine Hermeneutik im traditionellen Sinne ist. Die Hermeneutik ist eine Praxis der Lektüre eines religiösen, wissenschaftlichen oder philosophischen Textes im allgemeinen. Sie setzt voraus, dass man, wenn man die Tiefe des Textes berücksichtigt, zu seinem Sinn oder zu seiner Bedeutung gelangen muss. Aber die Dekonstruktion ist keine Hermeneutik, da dieser Sinn als letzte Schicht des Textes immer vielfältig ist und sich nicht zusammenfügen lässt. Die Bemühung, an einen fundamentalen Sinn zu gelangen, ist zu einer Vervielfältigung und Teilung verurteilt, die das Innehalten bei einem letzten Sinn unmöglich macht. Wenn ich unmöglich sage, soll das keine Grenze oder ein Scheitern bedeuten, sondern dies, dass der Text einen Sinn haben kann, weil die Differenz [différance; Anm. M.] oder Dissemination (Zerstreuung) am Ursprung steht. Für die hermeneutische Wissenschaft ist das aber auf jeden Fall eine Grenze. Aus demselben Grund ist die Dekonstruktion nicht strukturalistisch. Sie ist eher eine Infragestellung eines bestimmten Strukturalismus, der geschlossene Struktursysteme voraussetzt, die Wirkungen hervorrufen, ohne sich zu öffnen. Es handelt sich eigentlich um einen ganzen Komplex an Kritik, die ich 1965 oder 1966 angesichts des Strukturalismus formuliert habe. Der Erfolg des Wortes Dekonstruktion ist aber zweifellos daran gebunden, dass man die Dekonstruktion als Anti-Strukturalismus empfunden hat, als einen Poststrukturalismus, wie man oft in den Vereinigten Staaten sagt. Dieses Wort habe ich selbst niemals verwendet.“

economically, or politically, or ideologically. For what makes a woman is a specific social relation to a man, a relation that we have previously called servitude, [...] a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation ('forced residence,' [...] domestic corvée, conjugal duties, unlimited production of children, etc.), a relation which lesbians escape by refusing or to stay heterosexual. We are escapees from our class in the same way as the American runaway slaves were when escaping slavery and becoming free.<sup>666</sup>

Butler würdigt einerseits die ‚Bresche‘, die Wittigs Texte in patriarchalisch dominierte Diskurse ‚geschlagen‘ haben. Andererseits hält sie den dekonstruktivistischen Ansatz Derridas, in dem existierende Begrifflichkeiten sowie die durch diese produzierten kulturellen Prägungen nicht durch eine neue Terminologie ersetzt, sondern – durch eine Art Guerillataktik – auf subversive Weise ‚angegriffen‘ werden, auch im Hinblick auf Genderfragen für realistischer:

The critical task for feminism is not to establish a point of view outside of constructed identities; that conceit is the construction of an epistemological model that would disavow its own cultural location and, hence, promote itself as a global subject, a position that deploys precisely the imperialist strategies that feminism ought to criticize. The critical task is, rather, to locate strategies of subversive repetition enabled by those constructions, to affirm the local possibilities of intervention through participating in precisely those practices of repetition that constitute identity and, therefore, present the immanent possibility of contesting them.<sup>667</sup>

Auch Téchiné greift in der dramaturgischen und ästhetischen Konzeption seiner Filme auf dekonstruktivistische Verfahren zurück, welche die ideologischen Konstruktionen erschüttern, die von den Figuren als unveränderbarer Teil der sozialen Realitäten gehalten werden, in denen sie sich bewegen. Dies gilt auch für phallogentrisch geprägte Geschlechteridentitäten. Insofern überschneiden sich hier die ideologiekritischen Ansätze Derridas, Butlers und Téchinés.<sup>668</sup>

Die ‚Einflechtung‘ von Travestie-Shows in den audiovisuellen Text ist Teil einer ästhetischen Subversionsstrategie. Diese unterläuft das mimetische System der primären visuellen und akustischen Analogien – denen zufolge ein Transvestiten-Auftritt seine Bedeutung bereits als solcher erschöpft, als mehr oder weniger nebensächlicher, beliebig

---

<sup>666</sup> Wittig 1992b [1981], 20.

<sup>667</sup> Butler 2007 [1990], 201. Dt. vgl. 1991, 216.

<sup>668</sup> Vgl. den folgenden Abschnitt eines IWs mit Derrida im *LA Weekly* (JD = Jacques Derrida, KM = Kristine McKenna): „**KM:** Would you describe yourself as a feminist? **JD:** This is a huge problem, but in a certain way, yes. Much of my work has dealt with the deconstruction of phallogentrism, and if I may say this myself, I'm one of the first to put this question at the center of the philosophical discourse. Of course I'm in favour of ending the repression of women, particularly as it's perpetuated in the philosophical groundings of phallogentrism, so in that regard I'm an ally of feminine culture. But that doesn't prevent me from having reservations about some manifestations of feminism. To simply invert the hierarchy, or for women to appropriate the most negative aspects of what's conventionally viewed as masculine behavior benefits no one“ (Dick / Ziering Kofman (HGG) 2005, 121).



ausgewählter Teil des Unterhaltungsprogramms eines Nachtlokals. In der Szene in *LES VOLEURS*, in der die bereits erwähnte Travestie-Darbietung stattfindet, geht es in der Haupthandlung darum, dass Alex zum ersten Mal Marie sieht. Diese verbringt einen gemeinsamen Abend mit Juliette im *Mic-Mac*, dem neu eingeweihten Nachtclub von Ivan. Alex beobachtet aus der Distanz, wie die beiden Frauen tanzen, und wie sie sich auf dem Weg zur Garderobe küssen. Im Anschluss treten zwei Transvestiten auf. Alex wird von Jimmy eingeladen, sich an den Tisch der Freunde seines Bruders zu setzen.

Die Travestie-Show erzeugt mittels sekundärer Analogien ein Verweisungssystem, welches dasjenige der audiovisuellen Primäranalogien dadurch subvertiert, dass eine Umwertung der Bedeutungsstrukturen stattfindet: im System der Primäranalogien sind die Transvestiten eine gesellschaftliche Randgruppe, die zur Belustigung der sich selbst als heterosexuell definierenden Mehrheit auftreten. Auf der Ebene der sekundären Analogien wird die Frage aufgeworfen, ob es wirklich die Transvestiten sind, die sich auf der Bühne befinden – oder ob diese nicht einer ungleich lächerlicheren phallozentrischen Selbstinszenierung der Mehrheitsgesellschaft gegenüberstehen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Verhalten der ‚Ganoven‘ um Juliettes Bruder Jimmy: sie geben sich als ‚normal‘ – obwohl Alex über ihre kriminellen Machenschaften informiert ist. Während der Travestie-Show spielen sie Karten und unterhalten sich über ein Bordell in Marseille. Im inneren Monolog konstatiert Alex lakonisch, dass sie „genauso blöd“ (DF; OF: „aussi cons“<sup>669</sup>) seien wie seine Kollegen.

Die Travestie-Szene ist nur auf der Ebene der sekundären Analogien subversiv, also in einem durch die filmische Montage provozierten (und im Verlauf eines kognitiven Interpretationsvorgangs zu entschlüsselnden) Spannungsverhältnis zu den Hotelszenen, die durch eine heterosexuell-maskuline Form der Sexualität geprägt sind – nicht jedoch auf der diegetischen Oberflächenstruktur, die durch die Primäranalogien etabliert wird. Sich den kulturell tradierten Normen des jeweils – nach phallozentrischen Maßstäben geurteilt – anderen Geschlechts gemäß zu kleiden, darauf weist Butler im Vorwort zur 1999er-Auflage ihres Buches *Gender Trouble* in Folge eines häufig auftretenden Missverständnisses hin, begründet keinen subversiven Akt, da der Phallozentrismus auch in der Unterscheidung dessen, was das ‚reale‘ und was das ‚fiktive‘ Geschlecht eines Transvestiten ist, weiter wirksam bleibe.<sup>670</sup>

Erst wenn die Differenzierung in ‚real‘ und ‚fiktiv‘ unsicher wird, beginnt die Subversion. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn die Travestie als *Metapher* (im kinematographischen

---

<sup>669</sup> VOL (00:20:22).

<sup>670</sup> Vgl. Butler 2010 [1990], Vorwort der Auflage von 1999, S. XXIII-XXV.

Kontext: als sekundäre audiovisuelle Analogie) gelesen wird, d.h. als Möglichkeit, darauf aufmerksam zu machen, dass die durch das phallogozentrische Begriffssystem konstituierten Geschlechtsidentitäten *wie* die Travestie funktionieren, nämlich *wie* ein (in der Variété-Show) theatralischer bzw. (im Kino) filmischer Diegetisierungsprozess, in dessen Verlauf die ontologische Realität bestimmter (nicht wirklich ontologisch realer) Identitäten glaubhaft gemacht werden soll – wobei das Publikum immer bis zu einem bestimmten Grad den *fiktionalen* Charakter der in diesem Prozess erzeugten Realität durchschaut:

The point of this text [*Gender Trouble*; Anm. M] is not to celebrate drag as the expression of a true and model gender (even as it is important to resist the belittling of drag that sometimes takes place), but to show that the naturalized knowledge of gender operates as a preemptive and violent circumscription of reality. [...] Drag is an example that is meant to establish that ‘reality’ is not as fixed as we generally assume it to be. The purpose of the example is to expose the tenuousness of gender ‘reality’ in order to counter the violence performed by gender norms.<sup>671</sup>

Die Travestie-Szenen, die sich in den Filmen *Téchinés* beobachten lassen, fungieren als ein Spiegel der realitätserzeugenden Prozesse, deren Verschleierung dem Machterhalt des phallogozentrischen Systems dient. Dramaturgisch betrachtet, ähneln sie, um (angesichts der bereits analysierten Einflüsse) nicht zufällig auf einen Brechtschen Begriff zurückzugreifen: *Verfremdungseffekten*. Für selbstverständlich gehaltene Verhaltensnormen (in *LES VOLEURS*: die von Alex betriebene heterosexuell-maskuline *Selbstinszenierung*, die jedoch – ohne die kontextuelle Anbindung an die Travestie-Vorführung – nicht als solche aufgefasst würde, da sie innerhalb des phallogozentrischen Systems als ‚normal‘ erscheint) sollen durch die Konfrontation mit anderen, aus der Perspektive des Publikums *fremd* wirkenden Vorgängen in die Distanz gerückt werden: das, was zunächst vertraut erscheint (die phallogozentrisch begründeten Geschlechtsidentitäten), soll dadurch fremd werden, dass die Funktionsmechanismen dessen, was fremd erscheint (die als Realität ausgegebene Verkleidung der Transvestiten) plötzlich als die gleichen erkannt werden, die auch das eigene Verhalten bestimmen.

Die von Brecht eingesetzten Verfremdungseffekte verfügen aufgrund der mit ihnen verbundenen starken Stilisierung in der Regel über eine weit exponiertere Stellung innerhalb des dramatischen Geschehens. In den Filmen *Téchinés* erfolgt die Stilisierung in den meisten Fällen nur bis zu dem Grad, dass die Kontinuität der Handlungsabläufe nicht unterbrochen wird (*Téchiné* lehnt einen filmischen Naturalismus genauso ab wie experimentellere Ansätze, wie sie

---

<sup>671</sup> Ebd., S. XXIV.

z.B. von Godard verfolgt werden<sup>672</sup>). Dadurch entsteht im Vergleich mit Filmen anderer Regisseur/innen, die sich einer größeren visuellen und akustischen Authentizität, d.h. einer stärker *mimetischen* Erzählweise verpflichtet fühlen (welche mit einer größeren Präzision der Primäranalogien zwischen u.a. afilmischen, filmophanischen und diegetischen Realitäten einhergeht<sup>673</sup>), der Eindruck einer gewissen *Artifizialität*. Letztere reicht jedoch nie so weit, dass empathische Prozesse empfindlich gestört werden (was das erklärte Ziel der Brechtschen Dramatik wie mancher Filme Godards ist).

Diese ästhetische Positionierung – die eines *künstlerischen Realismus*, der die Waage hält zwischen experimentelleren und naturalistischeren Ansätzen – hat den Vorteil, dass die Filme *Téchinés* auf mehreren Ebenen rezipiert werden können (während manche Dramen Brechts oder Filme Godards ohne die Entschlüsselung der gedanklichen Analogien, welche die verfremdeten Textoberflächen hervorbringen sollen, unverständlich bleiben). Von Nachteil ist jedoch, dass die sekundären Analogien aufgrund ihrer stärkeren Einbindung in narrative Abläufe leichter übersehen werden. Im vorliegenden Fall: die diskutierte Travestie-Show kann auch ‚nur‘ in ihrer diegetischen Funktion ersten Grades<sup>674</sup> als Indikator der raumzeitlichen Lokalisierung der entsprechenden Szene innerhalb der erzählten Geschichte (Ort: Nachtclub; Zeit: zu fortgeschrittener Stunde) sowie als diskursives Gestaltungsmittel im Hinblick auf die räumliche und zeitliche Strukturierung der Szene (Co-Kadrage relativ zur Haupthandlung, am Ende: Szenenübergang) wahrgenommen werden.

Die Dekonstruktion phallozentrisch begründeter Geschlechternormen erfolgt in den Filmen *Téchinés* jedoch nicht nur durch ästhetische Subversionsstrategien. Häufig werden eindeutige Identitätszuschreibungen auch in Bezug auf die (mittels audiovisueller Primäranalogien) vergleichsweise direkt kommunizierten Figurenkonzeptionen verhindert. In der diskutierten Szenenabfolge – Hotelzimmer 1 / Nachtclub / Hotelzimmer 2 – ist dies der Fall im Hinblick auf die Figur der Juliette. Ist letztere, den auf der unmittelbar wahrnehmbaren Textoberfläche präsentierten Verhaltenseigenschaften zufolge (sie hat sadomasochistisch anmutenden Sex mit Alex, sie küsst Marie), ‚heterosexuell‘, ‚homosexuell‘ oder ‚bisexuell‘?

---

<sup>672</sup> Vgl. S. 37.

<sup>673</sup> Zur Terminologie Souriaus vgl. Anm. 37, S. 22.

<sup>674</sup> Unter Diegetisierungsprozessen ersten Grades werden hier Vorgänge verstanden, in deren Verlauf die Erzeugung diegetischer Realitäten durch die Wahrnehmung primärer Analogien zwischen u.a. afilmischen, filmophanischen und diegetischen Wirklichkeitsebenen stimuliert wird. Diegetisierungsprozesse zweiten Grades seien dagegen solche, welche die Interpretation sekundärer Analogien zwischen den genannten Wirklichkeitsebenen betreffen. In beiden Fällen fließt das kulturelle Wissen der Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen (*auditeurs-spectateurs*) in die entsprechenden Rezeptionsvorgänge mit ein.

In den Filmen *Téchinés* finden sich häufig Figurenhandlungen und –äußerungen, die eine gewisse physische oder geistig-emotionale ‚Nähe‘ zwischen zwei Figuren etablieren, ohne dass das entsprechende Verhalten – gemessen an phallogozentrischen Maßstäben – als ‚sexuell‘ gewertet werden könnte. Die in derartigen Fällen nichtsdestotrotz wahrnehmbaren Anziehungskräfte zwischen den Figuren manifestieren sich in gestischen oder mimischen Andeutungen, flüchtigen körperlichen Berührungen oder vagen Hinweisen im Dialog.<sup>675</sup>

Ein signifikantes Beispiel ist die Freundschaft von Gilles und Bernard in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, die von Brassart als „homoerotisch“ („homoérotique[...]“<sup>676</sup>) bezeichnet wird: es gibt auf der Ebene des filmischen Diskurses kein Indiz dafür, dass Gilles und Bernard jemals Sex miteinander haben, dennoch ist eine starke Anziehungskraft zwischen den beiden Figuren nicht zu leugnen. Audiovisuelle Texte verfügen, wenn es darum geht, eindeutige Klassifizierungen zu vermeiden (durch welche die je nach Figurenkonstellation *singuläre* Art und Weise, physische oder geistige Zuneigung auszudrücken, in ein starres, viel zu grobes Raster pressen würden), über einen Vorteil gegenüber verbalsprachlichen: sie können einfach auf begriffliche Klassifizierungen verzichten – was es dann allerdings vergleichsweise schwer macht, derart strukturierte Filme verbalsprachlich zu analysieren.

Im Fall der in *LES VOLEURS* erzählten Figur des Alex bestehen hinsichtlich der Einschätzung seiner sexuellen Orientierung keine Schwierigkeiten, da er alles dafür tut, seine heterosexuell-maskuline Maskierung den gesamten Film hindurch zu bewahren. Anders sieht es mit den Attribuierungen aus, die er der genannten binären Grundstruktur im Einzelnen zuordnet. Obwohl er versucht, diese Attribuierungen genauso konstant zu halten wie die Grundstruktur, werden erstere auf mehreren Ebenen durch Dekonstruktionsprozesse ‚angegriffen‘, durch welche dies verhindern. Den Auftakt bildet die Relativierung der Selbsteinschätzung, die Alex in der Autoszene kommuniziert: dort behauptet er gegenüber Juliette, er sei nur an „Frauen mit Stil“ (DF, OF: „femmes du monde“<sup>677</sup>) interessiert, kurz: sie selbst habe keine Chance. Zudem hält er es für eine Frage der Berufsehre als Kriminalpolizist, dass er sich nicht auf privater

---

<sup>675</sup> Exzellente Umsetzungen dieser – holzschnittartige Klassifikationsmuster boykottierenden – Art der Figurendramaturgie finden sich auch in den Filmen von Claire Denis, z.B. in *BEAU TRAVAIL* (DER FREMDENLEGIONÄR, F 1999), *35 RHUMS* (35 RUM, D/F 2008) oder *WHITE MATERIAL* (CAM/F 2009). Denis drehte 1994 mit U.S. GO HOME (F 1994) einen der Fernsehfilme der ARTE-Reihe *Tous les garçons et les filles de leur âge*, zu der *Téchiné* *LE CHÊNE ET LE ROSEAU* (DER NEUE, F 1994) beisteuerte, dessen Kinofassung unter dem Titel *LES ROSEAUX SAUVAGES* (F 1994) herauskam. Vgl. auch das der Konklusion dieser Untersuchung vorangestellte Zitat des New Yorker Filmkritikers Kent Jones, der *Téchiné* und Denis ‚in einem Atemzug‘ nennt: S. 362.

<sup>676</sup> Vgl. Brassart 2000, 316.

<sup>677</sup> Vgl. VOL (00:13:39), im Kontext zit. auf S. 294.

Ebene mit den Täter/innen einlässt, mit denen er es beruflich zu tun hat (er wohnt, um potentielle Kontakte von vornherein auszuschließen, in einem anderen Viertel als in demjenigen, in dem sich sein Arbeitsplatz befindet<sup>678</sup>). Der Bruch mit diesen beiden Komponenten seines Selbstbildes folgt unmittelbar mit dem Schnitt in die nächste Szene: man sieht Juliette und ihn beim Sex im Hotel.

Ein weiterer Dekonstruktionsschritt, durch den das von Alex zunächst nur als rein sexuelle Beziehung (d.h. als *keine* Beziehung im Sinne Lacans) betrachtete Verhältnis mit Juliette eine nachhaltige Veränderung erfährt, ist die Konfrontation mit Marie – mit welcher Juliette auf eine Weise verbunden ist, die sich nicht mit dem gängigen phallogozentristischen Vokabular klassifizieren lässt. Als Alex Juliette fragt, ob sie mit Marie schläft (dann könnte er die Beziehung zwischen Marie und Juliette als ‚homosexuell‘ prädikieren), verweigert sie ihm die Auskunft. Alex besucht daraufhin, ohne Juliette zu informieren, eine von Marie gehaltene Universitätsvorlesung. Er betritt den Hörsaal auf einer Empore am hinteren Ende des Saals, der dem erhöhten Podest, auf dem Marie sitzt, schräg gegenüberliegt; zwischen ihnen befinden sich die Student/innen. Diese räumliche Positionierung erzeugt den Eindruck, als sei Alex der Angeklagte in einem Gerichtssaal. Marie attackiert genau die Art von heterosexuell-maskuliner Dominanz, die Alex' Verhalten gegenüber Juliette kennzeichnet:

**Marie:** L'homme n'est point cet être débonnaire au cœur assoiffé d'amour dont on dit qu'il se défend quand on l'attaque. Mais un être au contraire qui va porter au compte de ses données instinctives une bonne somme d'agressivité. Pour lui par conséquent le prochain n'est pas seulement un auxiliaire et un objet sexuel possible mais aussi un objet de tentation. L'homme est en effet tenté de satisfaire son besoin d'agression au dépend de son prochain, d'exploiter son travail sans dédommagement, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'appropriier ses biens, de l'humilier, de lui infliger des souffrances et de le tuer. (*après une pause* :) Ici, je crois entendre s'élever une voix sublime : *C'est justement, me rappelle-t-elle, parce que ton prochain est indigne d'être aimé et qu'est bien plutôt ton ennemi, que tu dois l'aimer comme toi-même.*<sup>679</sup>

---

<sup>678</sup> Vgl. VOL (01:21:12-01:21:52).

<sup>679</sup> VOL (00:23:28-00:24:29). DF: „Ich möchte Ihnen nun einige Gedanken [...] erläutern, in denen es um die Natur des Mannes geht. Der Mann ist durchaus nicht das friedliche und gutmütige Wesen, das sich nur verteidigt, wenn es angegriffen wird. Zu seinem Instinkt gehört im Gegenteil ein gehöriges Quantum Aggressivität. Daher dient ihm sein Mitmensch nicht nur als Hilfe oder Sexualobjekt; er bedeutet für ihn auch eine Versuchung. Der Mann ist versucht, das Bedürfnis nach Ausleben seiner Aggressionen an anderen zu befriedigen, dessen Arbeitskraft ohne Entgelt auszubeuten, ihn ohne seine Einwilligung sexuell zu benutzen, ihn um seinen Besitz zu bringen, ihn zu demütigen, ihm Leid zuzufügen und ihn zu töten. (*nach einer Pause* :) Hierzu fällt mir nun ein Satz ein, der uns Menschen mitgegeben wurde. Er lautet wie folgt: *Weil dein Mitmensch deiner Liebe unwürdig ist und dein Feind, musst du ihn lieben wie dich selbst.*

In der deutschen Synchronfassung der Szene im Hörsaal wird die Bedeutung des Textes, den Marie vorträgt, in Richtung der oben erwähnten Phallozentrismus-Kritik gegenüber dem französischen Original zugespitzt: im Französischen verwendet Marie den Begriff ‚homme‘, der sowohl für ‚Mensch‘ als auch für ‚Mann‘ stehen kann – was bereits einen extremen Phallozentrismus spiegelt, da ‚Frauen‘ hier sprachlich dem Oberbegriff ‚Mensch = Mann‘ untergeordnet werden. Die Homonymität der beiden Verwendungsweisen von ‚homme‘ stellt einen der Gründe dar, warum Wittig den Begriff ‚Frau‘ ablehnt: letzterer fällt im Französischen unter einen Oberbegriff, der zugleich den Gegenbegriff zu ‚Frau‘ bildet. Im Deutschen sind die Begriffe ‚Mensch‘ und ‚Mann‘ dagegen klar differenzierbar (auch wenn sich beide Wörter, vermittelt durch das substantivierte althochdeutsche Adjektiv ‚mennisco‘ auf dieselbe etymologische Wurzel ‚man‘ zurückführen lassen – deren Bedeutung umstritten ist<sup>680</sup>).

In der deutschen Synchronfassung der Hörsaal-Szene verwendet Marie nicht den Begriff ‚Mensch‘, sondern ‚Mann‘. Dadurch wirkt die von ihr vorgetragene Textpassage noch stärker auf das phallozentristische Verhalten Alex' zugeschnitten als im französischen Original.



Abb. 158: LES VOLEURS (00:23:54)



Abb. 159: LES VOLEURS (00:24:11)

Alex fordert Juliette zwar dazu auf, ihm mitzuteilen, wenn sie sich nicht mehr mit ihm treffen möchte, doch dieser gelingt es nicht, sich von ihm zu lösen. Sie vermutet, dass sie sich in einer sadomasochistischen Abhängigkeitsbeziehung befindet.<sup>681</sup> Eine der Ursachen dafür, dass sich Juliette zumindest partiell freiwillig ‚versklavt‘, könnte darin liegen, dass Alex dadurch eine gewisse Faszination auf sie ausübt, dass er – entsprechend seiner räumlichen Positionierung im Hörsaal – einen radikalen Gegenpol zu Marie verkörpert. Die Liebe zwischen Juliette und Alex beschränkt sich auf die rein physische Ebene; sie erschöpft sich in dem, was Juliette als ‚fai[re]

<sup>680</sup> Vgl. z.B. <http://frauensprache.com/man.htm>, <http://faql.de/pc.html#man> (Stand beider Webseiten: 06.05.2011).

<sup>681</sup> Vgl. VOL (00:22:22-00:22:50): „**J**: Franchement, il y a des fois je me demande ce que je fous avec toi, je crois que je suis maso. **A**: Tu veux qu'on arrête de se voir ? (*après une pause* :) Tu m'as pas répondu ?“  
DF: „**J**: Manchmal frage ich mich, warum ich mit dir zusammen bin. Wahrscheinlich bin ich Masochist. **J**: Sollen wir aufhören, uns zu sehen? (*nach einer Pause*;) Gibst du mir 'ne Antwort?“

l'amour<sup>682</sup> bezeichnet. Mit Marie dagegen kommt ein geistiger Aspekt ins Spiel. Im Unterschied zu Alex glaubt Marie an die Freiheit, gesellschaftliche Zustände in eine Richtung verändern zu können, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur im Denken existiert. Marie lehnt die physische Liebe nicht ab, wie sie Alex während ihres ersten Gesprächs zu verstehen gibt: sie sei nicht „prüde“.<sup>683</sup> Marie vertritt sowohl in politischer Hinsicht als auch in Bezug auf die von ihr präferierte Liebesvorstellung einen romantischen Ansatz. Von Alex' Perspektive aus betrachtet, hängt sie Utopien nach, für die sich nur wenige interessieren:

**Alex:** J'avais pris mes renseignements. Elle s'appelait Marie Leblanc. Elle enseignait à Lyon depuis un an aux étudiants de troisième année. Elle avait écrit un livre qui coûtait 127 francs. Je l'avais pas acheté, ça s'appelait *Traces*, ça n'avait aucun succès.<sup>684</sup>

Alex und Marie dekonstruieren sich gegenseitig.<sup>685</sup> Ersterer gerät durch die Konfrontation mit Marie unter Handlungsdruck, da er begreift, dass diese eine Seite in Juliette aktiviert, die ihm verborgen bleibt. Ähnlich wie in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, als Hélène Gilles von einer Art der Liebe berichtet, die er bis dahin nicht kannte, erzeugt diese Unzugänglichkeit eines bestimmten Erfahrungsbereichs die Motivation, sich auch auf dieses Terrain zu ‚vorzuwagen‘. Der emotionale ‚Panzer‘, mit dem sich Alex anfangs umgibt, wird ‚dünner‘. Die Attribuierungen, mit denen er seine heterosexuell-maskuline Identität abzusichern versucht, geraten ins Schwimmen. Plötzlich stellt er fest, dass er ohne Juliette nicht mehr auskommt:

**Marie:** Est-ce que vous tenez à Juliette ?

**Alex:** Je sais pas. Au début... je prenais ça pour un jeu et j'ai tout fait pour maîtriser la situation et là je dois dire que ça m'échappe.<sup>686</sup>

Auch Marie verändert in Folge der Interaktion mit Alex ihr Verhalten. Sie bemerkt, dass sie Juliette nicht *alles* geben kann – dies jedoch steht im Widerspruch zu den universalistischen Forderungen des romantischen Liebesideals, an das sie glaubt. Da Alex' sadomasochistische

---

<sup>682</sup> Vgl. VOL (00:17:03). In der deutschen Synchronfassung wird an dieser Stelle der Begriff „miteinander [...] schlafen“ verwendet, wodurch der aktive Aspekt des originären Ausdrucks (direkt übersetzt: ‚Liebe machen‘) verloren geht.

<sup>683</sup> VOL (00:39:57/58), DF. OF: „Je sors pas du couvent !“

<sup>684</sup> VOL (00:23:29-00:23:39). DF: „**A:** Ich hatte mich erkundigt. Sie hieß Marie Leblanc und lehrte in Lyon Philosophie. Sie hatte ein Buch geschrieben mit dem Titel ‚Spuren‘. Es kostete 127 Francs und war ein Misserfolg.“

<sup>685</sup> Dass es um Dekonstruktion geht, darauf verweist auch der Titel des Buches, das Marie geschrieben hat: *Spuren* – ein Hinweis auf das Realitätsverständnis Derridas, vgl. Anm. 159, S. 76.

<sup>686</sup> VOL (00:38:42-00:38:48). DF: „**M:** Liegt Ihnen viel an Juliette? **A:** Ich weiß nicht. Am Anfang... war es für mich eher ein Spiel. Ich hab' es gut im Griff gehabt. Das würde ich jetzt nicht mehr behaupten.“

„Beziehung“ mit Juliette an Radikalität von Marie nicht zu überbieten ist, sucht Juliette bei Marie zunehmend das, was sie bei Alex nicht bekommt: eine geistig-emotionale Form der Liebe. Dies hat zur Konsequenz, dass Marie genau diesen Pol der romantischen Liebe verstärkt. Sie intensiviert ihr Engagement auf einem Gebiet, auf dem Alex nicht konkurrieren kann: sie beginnt ein Buch über Juliette zu schreiben, kommt jedoch allein nicht richtig voran. Als Juliette davon erfährt, erklärt sich diese dazu bereit, aus ihrem Leben zu erzählen. Marie könne alles auf Kassetten aufzeichnen und dann ein Buch daraus machen. Marie willigt ein. Die Arbeit am Buchprojekt – und parallel dazu: der sadomasochistische Sex mit Alex – haben zur Folge, dass Juliette zunehmend unter einer Art „Identitätsspaltung“ leidet: sie aktiviert, je nachdem, ob sie sich bei Alex oder bei Marie befindet, entweder eher ihren Geist oder eher ihren Körper. Der cartesianische Dualismus beginnt, ihre Persönlichkeit zu „zerreißen“.

Alex betrachtet diese Zweiteilung als Resultat einer sozialen Differenz. Als Marie ihn auf der Polizeistation besuchen kommt, weist er explizit darauf hin, dass letztere sich in einem Gebiet befinde, in dem „andere Gesetze“ herrschen als in den bürgerlichen Stadtteilen von Lyon. Die Station sei einer der „Vorboten der Zivilisation, von neun bis sechs.“<sup>687</sup> Während er Juliette und sich selbst derselben Realitätsebene zuordnet (derjenigen, die dem Stadtviertel entspricht, in dem sich sein Arbeitsplatz befindet), unterstellt er Marie, an Utopien zu glauben, die nichts mit der – von ihm als grausam, mitleidslos und egozentrisch definierten – Wirklichkeit zu tun haben:

- Alex:** Est-ce que Juliette vous a téléphoné ?  
**Marie:** Non, j'ai aucune nouvelle.  
**Alex:** Si elle se manifeste, vous me préviendrez ? Si vous acceptez, moi aussi je vous tiendrai au courant. Comme ça ce sera réglo. Pour moi c'est ça la confiance, le reste c'est du baratin. Alors c'est oui ou c'est non ?  
**Marie:** C'est terrifiant de raisonner comme ça. Ça veut dire que si j'ai pas de nouvelles, vous me direz rien !  
**Alex:** C'est normal, c'est donnant-donnant. Je suis lucide, moi. Je connais pas les livres mais je connais les gens.  
**Marie:** Mais les gens c'est pas transparents, ils ont des sentiments aussi. Moi, si je suis ici, c'est à cause de Juliette ! (*après une pause* :) C'est parce que j'aime Juliette.  
**Alex:** C'est beau l'amour.  
**Marie:** Vous êtes ignoble de dire ça.

---

<sup>687</sup> VOL (01:20:53-01:21:12): „**M:** C'est la première fois que je mets les pieds dans un commissariat. **A:** C'est pas un commissariat. C'est un poste de police. C'est Fort Apache. On ouvre à neuf heures, on ferme à six heures. La nuit, on laisse la site aux indiens.“ DF: „**M:** Ich betrete zum ersten Mal ein Kommissariat. **A:** Kein Kommissariat, eine Polizeidienststelle. Die Vorboten der Zivilisation, von neuen bis sechs. In der Nacht herrschen die Wilden.“



**Alex:** Jimmy a bien fait de vous virer, vous comprenez rien. Juliette et moi on est pas du même bord mais on a un point commun : on est sur le même terrain. Vous, vous planez, vous êtes au-dessus de la mêlée. Alors retournez sur votre estrade.<sup>688</sup>

Alex' Realitätsverständnis entspricht demjenigen, das Marie in der bereits erwähnten Szene im Hörsaal kritisiert. Dort finden sich auf der Tafel hinter dem Podest, von dem aus Marie vorträgt, zwei Sätze: „Credo quia absurdum“ („[I]ch glaube, weil es widersinnig ist“<sup>689</sup>) und „Homo homini lupus“ („Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf“<sup>690</sup>). Bei der erstgenannten Aussage handelt es sich um eine „häufig Tertullian zugeschriebene, in dieser Form aber nicht bei diesem, sondern erst seit dem 17. Jahrhundert nachweisbare programmatische Wendung, die sich gegen den Versuch richtet, mit Vernunftgründen Glaubensinhalte zu beweisen oder auch nur zu erläutern.“<sup>691</sup> Der zweite Satz wurde „von dem engl[ischen] Philosophen Th[omas] Hobbes geprägt[...], der die naturrecht[liche] Auffassung von staatl[ichem] Urzustand der Menschheit vertritt“ und der „diesen Anfangszustand nicht paradiesisch, sondern im Gegenteil einen Krieg aller gegen alle sein“ lässt.<sup>692</sup>



Abb. 160: LES VOLEURS (00:24:21)

---

<sup>688</sup> VOL (01:23:17-01:24:22). DF: „**A:** Hat Sie Juliette inzwischen angerufen? **M:** Nein, bisher noch nicht. **A:** Sagen Sie mir, wenn sie sich meldet? Dann können Sie auch von mir mit Informationen rechnen. Eine klare Abmachung. Das versteh' ich unter Vertrauen. Sind Sie einverstanden? Ja oder nein? **M:** Eine erschreckende Denkweise. Wenn ich nichts höre, erfahre ich auch nichts. **A:** Es gibt nichts ohne Gegenleistung. Ich hab' nicht viel gelesen. Aber ich kann denken und kenne die Menschen. **M:** Aber Menschen sind nicht berechenbar! Sie haben Gefühle! Wenn ich hier sitze, dann wegen Juliette! (*nach einer Pause:*) Ja, ich liebe Juliette. **A:** Schön ist die Liebe. **M:** Sie können einen... schon verdammt gut treffen. **A:** Jimmy hatte recht. Sie passen da nicht rein. Juliette und ich sind nicht auf derselben Seite, aber auf einer Ebene. Sie schweben irgendwo oben drüber. Gehen Sie zurück in Ihren Hörsaal.“

<sup>689</sup> ÜB aus: Schwemmer 1980.

<sup>690</sup> ÜB aus: Meyer/Regenbogen (HGG) 1998, 294.

<sup>691</sup> Schwemmer, ebd.

<sup>692</sup> Meyer/Regenbogen, ebd.

Philosophiehistorisch betrachtet, argumentiert Alex im Dialog auf der Polizeistation aus einer Hobbesschen Perspektive. Im Gegensatz dazu verteidigt Marie ihren durch die christlichen Konzeptionen der ‚Nächsten-‘ sowie der ‚Feindesliebe‘ geprägten Glauben an ‚die Liebe‘ *trotz* der Einwände von Alex, welche sich auf die wahrnehmbare Brutalität der Sinnesrealität stützen. In *LES VOLEURS* werden beide Haltungen dekonstruiert: beide entlarven sich als Ideologien mit absoluten, realitätsgenerierenden Machtansprüchen.



Abb. 161: *LES VOLEURS* (00:24:28)

Dass Maries Vorlesung im Hörsaal eine ideologische Positionierung impliziert, wird darin deutlich, dass sie die Wertungen des Textes, den sie vorliest, genau umdreht. Auf einem Still, das aus der DVD exzerpiert wurde, ist erkennbar, dass es sich bei diesem Text um Freuds *Unbehagen in der Kultur* (1930) handelt.<sup>693</sup> In dem Abschnitt, aus dem Marie am Ende ihrer Lektüre zitiert, *kritisiert* Freud die christlichen Gebote der ‚Nächsten-‘ und der ‚Feindesliebe‘:

Ja, wenn jenes großartige Gebot lauten würde: Liebe deinen Nächsten, wie dein Nächster dich liebt, dann würde ich nicht widersprechen. Es gibt ein zweites Gebot, das mir noch unfassbarer scheint und ein noch heftigeres Sträuben in mir entfesselt. Es heißt: Liebe deine Feinde. Wenn ich's recht überlege, habe ich unrecht, es als eine noch stärkere Zumutung abzuweisen. Es ist im Grunde dasselbe. [...] [Abs.; Anm. M.] **Ich glaube nun von einer würdevollen Stimme die Mahnung zu**

---

<sup>693</sup> Vgl. Abb. 161. Das Still wurde genau in dem Moment exzerpiert, als Marie das Buch zuklappt. In der filmophanischen Zeit geht dies so schnell, dass der Titel für die Rezipient/innen nicht erkennbar ist – ein Beispiel dafür, dass die Art der technischen Medien, mit denen Filme projiziert bzw. abgespielt werden, Einfluss auf die Rezeptionsprozesse haben. Dass Marie in der hier diskutierten Szene Freud zitiert und dass sie die Chronologie der einzelnen Abschnitte des Freudschen Textes ändert – wodurch sie die Freudsche Argumentation in ihr Gegenteil verkehrt – kann natürlich auch Rezipient/innen auffallen, die sich gut im Freudschen Œuvre auskennen. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich ein bestimmtes Zitat spontan kontextualisieren lässt, ist jedoch relativ gering. Durch die DVD-Aufzeichnung gewinnen filmische Texte an Lesbarkeit (was, mit geringerer technischer Qualität, auch schon bei Videokassetten der Fall war).

**hören: Eben darum, weil der Nächste nicht liebenswert und eher dein Feind ist, sollst du ihn lieben wie dich selbst.** Ich verstehe dann, das ist ein ähnlicher Fall wie das *Credo quia absurdum*.<sup>694</sup>

Der von Marie zitierte Satz (hier im Freudschen Original markiert) wurde von ihr aus dem Kontext, in dem er bei Freud steht, gelöst, wodurch die Freudsche Kritik verlorengeht. Letztere wird im Originaltext dadurch verstärkt, dass eine halbe Seite später die folgende Passage folgt:

Das gern verleugnete Stück Wirklichkeit hinter alledem ist, dass der Mensch nicht ein sanftes, liebebedürftiges Wesen ist, das sich höchstens, wenn angegriffen, auch zu verteidigen vermag, sondern dass er zu seinen Triebbegabungen auch einen mächtigen Anteil von Aggressionsneigung rechnen darf. Infolgedessen ist ihm der Nächste nicht nur möglicher Helfer und Sexualobjekt, sondern auch eine Versuchung, seine Aggression an ihm zu befriedigen, seine Arbeitskraft ohne Entschädigung auszunützen, ihn ohne seine Einwilligung sexuell zu gebrauchen, sich in den Besitz seiner Habe zu setzen, ihn zu demütigen, ihm Schmerzen zu bereiten, zu martern und zu töten. *Homo homini lupus*; wer hat nach allen Erfahrungen des Lebens und der Geschichte den Mut, diesen Satz zu bestreiten?<sup>695</sup>

Freud spricht sich zugunsten der durch das Hobbes-Zitats kommunizierten Zusammenhänge gegen diejenigen aus, die das „Credo quia absurdum“ konnotiert. Marie dreht diese Bewertung um: sie beginnt ihre Lektüre mit der im Originaltext an zeitlich späterer Stelle folgenden Passage; sie lässt bei beiden Textauszügen das Fazit weg, das in den an der Tafel stehenden Sätzen jeweils komprimiert ist; und sie ersetzt die Frage, mit der die zuletzt zitierte Passage endet und an der Freuds ideologische Position ablesbar ist, durch den markierten Satz aus der oben zuerst wiedergegebenen Textstelle. Dadurch wird dieser Satz zu einem neuen, der ideologischen Position Maries entsprechenden Fazit. Die Argumentation, die Marie vorträgt, lautet infolgedessen: *weil* die anderen Menschen in der Welt, wie sie sich in der Sinnesrealität präsentiert, einem etwas Böses wollen, sollte man sie lieben wie sich selbst. Freud verwirft diese Argumentation, die dem „Credo quia absurdum“ entspricht. Sie erscheint ihm hochgradig unlogisch: er möchte nicht etwas glauben, was absurd/unvernünftig ist (und schon gar nicht, *weil* es so ist). Marie dagegen tut genau dies: sie glaubt an die Liebe zu Juliette, obwohl ihr Verhalten von anderen (z.B. von Alex oder ihrem Ex-Mann, einem Psychiater, der Juliette auf die Bitte von Marie hin vorübergehend in seiner Klinik aufnimmt) als absurd/unvernünftig eingeschätzt wird. Die Kriterien, welche die anderen ihrem Urteil zu Grunde legen, beziehen sich allesamt auf die äußere Wahrnehmungsrealität, z.B. die Differenz des Alters und des sozialen Umfelds, sowie die ‚Gleichheit‘ des sexuellen Geschlechts.

---

<sup>694</sup> Freud 2007g [1930], 74f., Hv. 1 (kursiv) i.O., Hv. 2 (fett) M.

<sup>695</sup> Ebd., 75f., Hv.i.O.

Am Tafelbild sind die moralphilosophischen Implikationen des Freudschen Originaltextes noch erkennbar: dort wird die ursprüngliche Reihenfolge der beiden Zitate eingehalten, d.h. das Hobbes-Zitat steht *unter* dem der christlichen Tradition verpflichteten Grundsatz (wobei sich das Tafelbild auch derart interpretieren ließe, dass Marie die Superiorität des letzteren zum Ausdruck bringen wollte). Festzuhalten bleibt: Marie dreht die Freudsche Argumentation um, indem sie Ausschnitte aus seinem Text in veränderter Reihenfolge neu zusammenfügt. Ihre Vorlesung wird dadurch zu einem Angriff auf die von Freud wie von Alex vertretene, gleichermaßen ‚realistische‘ wie phallogozentristische Ontologie.<sup>696</sup>

In der Szene auf dem Polizeirevier definiert Alex, was unter ‚Realität‘ zu verstehen ist, und was nicht. Butlers *Gender Trouble* ist genau gegen diese Art von Verhalten gerichtet: absoluten Grenzziehungen zwischen *einer* Realität und vielen Nicht-Realitäten, sowie daran anschließenden Einordnungen in die eine oder die andere Kategorie.<sup>697</sup> Allerdings vermeidet Butler – im Gegensatz zur Figur der Marie in *LES VOLEURS* – einen nicht minder universalistisch argumentierenden ‚Platonismus‘: einen von den Philosophen des Neoplatonismus und den Kirchenvätern propagierten *Ideenrealismus*, der durch eine nicht-dialektische Lesart der platonischen Texte gestützt wird. Butler würde sich nicht hinter die Position des „Credo quia absurdum“ stellen, auch nicht in der säkularisierten – Gott durch die Liebe ersetzenden – Form, in der dieser Satz von Marie vertreten wird.<sup>698</sup>

---

<sup>696</sup> Damit ist nicht gesagt, dass Freud in den von Marie zitierten Ausschnitten aus dem *Unbehagen in der Kultur* phallogozentristisch argumentiert; indem Marie die betreffenden Textstellen jedoch in umgekehrter Reihenfolge zitiert, transformiert sie den Freudschen Originaltext – dessen Eigenlogik sie zerstört – derart, dass daraus eine Anklage gegen phallogozentristisches Verhalten wird, zumal auf visueller Ebene Alex als ‚Angeklagter‘ inszeniert wird (ein Eindruck, der in der deutschen Synchronfassung dadurch verstärkt wird, dass „homme“ durch „Mann“ statt „Mensch“ übersetzt wird). Genau darin besteht die Subversion: Téchiné macht, ohne die Rezipient/innen explizit darauf hinzuweisen (im Kino ist es nicht möglich, den Titel des Buches zu entziffern, aus dem Marie vorliest) aus dem Text eines als phallogozentristisch geltenden Autors ein Plädoyer gegen den Phallogozentrismus.

<sup>697</sup> Vgl. dazu den folgenden Vorwurf, den Juliette an Alex richtet, als sie auf dem Weg zu Ivans Beerdigung sind: „**A:** Je comprends pas pourquoi que t'as voulu venir mais... **J:** Ça m'étonne pas. Tu veux jamais rien comprendre. Tu veux tout classer. Mais les gens sont pas des dossiers.“ (VOL, 00:24:55-00:25:04). DF: **A:** Ich versteh' nicht, warum du mitkommen wolltest. **J:** Das wundert mich nicht, du willst ja nichts verstehen. Nur alles einordnen. Aber Menschen sind keine Akten.“ Vgl. auch die folgende Textstelle aus Wittigs *Les Guérillères*, in der Bürokraten als Hauptfeinde einer selbstbestimmten Genderidentität dargestellt werden: „[...] [L]es révoltés aux cheveux longs sont liés pour la vie et la mort / ils ne s'attaquent pas aux voyageurs qui vont seuls / ils ne s'en prennent pas aux désarmés / mais que vienne un fonctionnaire ou un personnage officiel / qu'il soit bon ou corrompu / ils ne lui laissent que la peau sur les os“ (1969, 206). Dt. 1980 [1979], 148: „[...] [D]ie Aufständischen mit den langen Haaren sind auf Leben und Tod miteinander verbunden / sie greifen nicht die Alleinreisenden an / sie vergreifen sich nicht an den Entwaffneten / doch sollte ein Funktionär oder ein amtlicher Würdenträger kommen / ob nun gut oder korrumpiert / lassen sie ihm nur die Haut auf den Knochen.“

<sup>698</sup> Butlers Skepsis in dieser Hinsicht wird in ihrer Kritik an Wittig deutlich, deren Texten sie zwar eine herausragende Bedeutung für die feministische Theoriebildung zugesteht, diesen jedoch zugleich vorwirft,

Butler folgt insofern einem dekonstruktivistischen Ansatz, als dass sie beiden Haltungen kritisch gegenübersteht: sowohl einem phallozentristischen als auch einem feministischen Ideenrealismus. Wie Derrida wendet sie sich gegen alle Spielarten einer ontologischen Realitätsauffassung, unabhängig davon, mit welcher ideologischen Position diese jeweils verbunden ist. Die genannte Realitätsauffassung impliziert in allen Fällen, dass alles, was nicht in ihren eigenen Definitionsbereich fällt, als Teil des Nicht-Realen betrachtet wird:

To the extent the gender norms (ideal dimorphism, heterosexual complementarity of bodies, ideals and rule of proper and improper masculinity and femininity, many of which are underwritten by racial codes of purity and taboos against miscegenation) establish what will and will not be intelligibly human, what will and will not be considered to be 'real', they establish the ontological field in which bodies may be given legitimate expression. If there is a positive normative task in *Gender Trouble*, it is to insist upon the extension of this legitimacy to bodies that have been regarded as false, unreal, and unintelligible.<sup>699</sup>

Die in den Filmen *Téchinés* kommunizierte kinematographische Kritik richtet sich – der philosophischen Derridas und der gendertheoretischen Butlers vergleichbar – gegen jede Art von Universalismusansprüchen, die mit Hilfe ähnlicher Inklusions- und, damit einhergehend: Exklusionsprozesse durchgesetzt werden, wie sie Butler hier beschreibt. So wird der *absolute* Machtanspruch, den Alex in der Szene auf dem Polizeirevier vertritt, indem er sich anmaßt, auf *objektive* Art und Weise darüber urteilen zu können, was real und was nicht real ist, direkt im Anschluss an diese Szene mit Hilfe filmischer Montagetechniken karikiert: nach der genannten Szene erfolgt ein Schnitt hinter die Kulissen des Nachtclubs, wo einer der Transvestiten Jimmy dazu zwingt, die Gage zu erhöhen. Der darauf folgende kurze Dialog zwischen Jimmy und Alex macht deutlich, dass durch die Vorlieben des Publikums die Wertungen, auf deren Basis Alex ‚Realität‘ und ‚Nicht-Realität‘ voneinander unterscheidet, in Zweifel gezogen werden:

**Alex:** Je croyais qu'Ivan voulait virer les travelos ?

**Jimmy:** Il y a pas de raison, du moment que ça marche. Et puis t'as vu le monde que ça amène ?<sup>700</sup>

---

einem ähnlichen ontotheologischen Ansatz verpflichtet zu sein wie die patriarchalischen Machtstrukturen, gegen die sie sich wenden (vgl. Butler 2007 [1990], 159f.; dt. 1991, 174ff.). Nach Auffassung von Planté (2010, 14f.) ist diese Kritik nicht berechtigt, da man die Literalität der Texte Wittigs berücksichtigen müsse.

<sup>699</sup> Butler 2007 [1990], Vorwort der Auflage von 1999, S. XXV.

<sup>700</sup> VOL (01:24:27-01:24:53). DF: „A: Wolltet Ihr die Transvestiten nicht raus haben? J: Wir wär'n ja blöd. Die bringen uns die Leute. Hörst du das Gejohle da draußen?“

Der ‚Marktwert‘ der Inszenierung dessen, was Alex als ‚Nicht-Realität‘ definieren würde, liegt im Fall der Travestie-Show weit höher als derjenige eines Unterhaltungsprogramms, das stärker an der von Alex zur Norm erklärten Wirklichkeitsebene orientiert ist – welche Realität ist also ‚realer‘? Alex lässt sich nicht beirren. Er insistiert ‚starrköpfig‘ darauf, dass die Welt, die Marie in der Literatur – als ein Gegenmodell zur heterosexuell-maskulin dominierten Realität – (er)findet, in ‚Wirklichkeit‘ eine ‚falsche‘ ist, die nur innerhalb der Fiktion einen gewissen Wahrheitswert beanspruchen kann.

Auf das Motiv der Travestie-Show bezogen, bedeutet dies: Alex nimmt ausschließlich die Ebene der Primäranalogien wahr. Er hält das anatomisch bestimmbare Geschlecht der Transvestiten für das ‚reale‘, während die Verkleidung in seinen Augen ‚nur‘ die Fiktion repräsentiert. Die Möglichkeit, den Prozess der Realitätserzeugung, den die Transvestiten paradigmatisch vorführen, als Analogie zu derjenigen Art der Realitätserzeugung zu lesen, die er selbst betreibt (indem er eine phallogozentrische, gewalttätige, Sex und Macht als wesentliche Koordinaten aufweisende Realität als absolut setzt), liegt außerhalb seines Denk- und Handlungshorizontes. Die Existenz dieser Möglichkeit anzuerkennen, würde bedeuten, Marie Recht zu geben und einzugestehen, dass innere Wahrnehmungsrealitäten (innerhalb derer z.B. Empfindungen wie diejenige existieren, die Marie im oben zitierten Dialogabschnitt als ‚Liebe‘ bezeichnet) nicht weniger ‚real‘ sind als die nur mit äußeren Sinnen wahrnehmbaren Wirklichkeitsebenen – wie auch, dass letztere nach den Maßstäben der in den inneren Realitäten simulierten Modellen veränderbar sind. Alex glaubt nur an das, was schon ‚ist‘, nicht an das, was ‚sein könnte‘ – selbst wenn die künstlerische Repräsentation der letztgenannten Perspektive, wie im Fall der Travestie-Show, in derjenigen Realität, die er als absolut setzt, viel Geld einbringt.

Alex verteidigt ‚verbissen‘ den Status Quo, er repräsentiert – wie sein Bruder Ivan und Juliettes Bruder Jimmy – eine der ‚Säulen‘ des phallogozentrischen Systems. Hin und wieder gibt es zwar Momente, in denen sich Alternativen andeuten, z.B. in der Szene im Hotelzimmer, als er aus Rücksicht auf Juliette auf der Toilette im Badezimmer frühstückt, oder in der Szene, in der er sich große Mühe gibt, ein umfangreiches Dîner für Marie zuzubereiten; doch Juliette beteiligt sich dann an dem Autodiebstahl (was die Distanz wieder herstellt) und Marie weiß Alex' kulinarischen Liebesbeweis nicht zu schätzen (da ihre Gedanken permanent um Juliettes kreisen) – wodurch sich Alex in seiner Skepsis hinsichtlich der Realisierbarkeit eines romantischen Liebesideals bestätigt sieht. Indem er diese Skepsis nie vollständig aufgibt, wird er zu einem Korrektiv für die utopischen Anteile an der alternativen Weltsicht Maries.

Die in *LES VOLEURS* dargestellte Figurenkonstellation folgt einem dialektischen Ansatz: die konträren Realitätsauffassungen, die von Alex und Marie vertreten werden, dekonstruieren sich gegenseitig. Dies hat jedoch nicht zur Konsequenz, dass die Kritik, die von jeder der beiden Perspektiven aus artikuliert wird, jeweils diejenige der Gegenseite vollkommen relativiert: der von Alex verkörperte Phallogozentrismus wird nicht dadurch von neuem legitimiert, dass Alex dem utopischen Charakter *mancher* Aspekte des von Marie verteidigten Glaubens an die emanzipatorische Energie der romantischen Liebe zu Recht skeptisch gegenübersteht.

Die Spannung zwischen den unterschiedlichen sozialen Realitäten, denen Alex zufolge Marie auf der einen, und Juliette, er selbst sowie die Kriminellen um seinen Bruder Ivan auf anderen Seite angehören, erreicht ihren Höhepunkt, als der Autodiebstahl, an dem sich Juliette beteiligt, scheitert und Ivan ums Leben kommt. In der darauf folgenden Nacht setzt Alex Juliette mit dem Auto in der Wohnung von Marie ab. Sie kommen von der Beerdigung Ivans. Juliette beendet die ‚Beziehung‘ mit Alex, da sie glaubt, dass sie polizeilich gesucht wird. Der Widerspruch zwischen den ‚theoretischen‘ Welten, in denen sich Marie bewegt, und der prekären Lage Juliettes tritt mit großer Schärfe ins Bewusstsein der Figuren:

- Marie:** Tu veux manger quelque chose ?  
**Juliette:** J'ai pas faim. Tu sais je vais pas bien.  
**Marie:** Oui, j'avais deviné. Si tu veux en parler, je t'écoute. Si tu veux oublier, on oublie. Remarque on peut aussi faire les deux, c'est toujours mortel de choisir dans la vie.  
**Juliette:** Je peux pas parler là.  
**Marie:** Aller viens. (*Elle ouvre une bouteille de vin*). On va boire au bonheur malgré tout.  
**Juliette:** Au bonheur, tu parles.  
**Marie:** C'est une aspiration légitime. (*Elle boit une gorgée*.) Il est bon, tu trouves pas ?  
**Juliette:** Tu sais moi le vin j'y connais rien. Et puis il y a pas que le vin d'ailleurs. J'y connais rien à rien. Tu parles de bonheur, pour moi c'est du bidon. Des histoires qu'on se raconte. Tout le monde se ment. Même toi tu mens. Tu me fais des sourires pas possibles mais en fait tu te demandes ce que je fous là. Je suis sûre que tu te dis « qu'est ce qu'elle veut de moi exactement », je ne sais pas ce que je veux. Et puis je l'ai jamais su d'ailleurs.  
**Marie:** Tu es là, pour moi c'est l'essentiel.  
**Juliette:** Tu me fais chier avec ta gentillesse. Tu vois pas que je suis là pour te faire du mal, je suis bonne qu'à ça.  
**Marie:** Mais arrête de dire ça, c'est toi qui te fais du mal !  
**Juliette:** (*agressif:* ) Mais arrête ! (*Elle se lève et se tourne vers l'évier*.) J'aurai jamais dû venir, c'est tout.<sup>701</sup>

---

<sup>701</sup> VOL (00:32:02-00:33:31). DF: „**M:** Möchtest du was essen oder...? **J:** Ich hab' keinen Hunger. Mir geht's nicht so gut. **M:** Ja, man sieht's dir an. Wenn du darüber reden willst, nur zu. Vielleicht willst du's ja auch vergessen. Wir können auch beides tun. Manchmal ist es schwer, sich zu entscheiden. **J:** Nein, ich kann nicht darüber sprechen. **M:** Komm mit rein. [...] (*Sie öffnet eine Flasche Wein*.) Trinken wir trotzdem auf das Glück. **J:** Das Glück gibt es nicht. **M:** Es ist unser Recht, danach zu streben. (*Sie trinkt einen Schluck Wein*.) Der ist gut, findest du nicht? **J:** Weiß nicht, ich hab' von Wein keine Ahnung. Ich hab' von nichts 'ne Ahnung, von überhaupt nichts. Auch das mit dem Glück ist für mich total verlogen. Ich kann nichts damit anfangen. Alle lügen sich an, du mich auch. Du lächelst mir ins Gesicht und fragst dich,

Der folgende Selbstmordversuch Juliettes – sie zerschlägt das Weinglas auf der Spüle und versucht, die Splitter zu schlucken, was Marie im letzten Moment verhindern kann – ist im Hinblick auf seine visuelle Inszenierung eine der brutalsten Sequenzen der Filme *Téchinés*. Er entlarvt die von Marie vertretene romantische Lebenshaltung als Utopie: die Welt ist kein Buch, und die psychischen wie physischen Verletzungen, die Juliette erfahren hat (z.B. die Vergewaltigung durch ihren Bruder;<sup>702</sup> das Erlebnis des Todes von Ivan; die Trennung von Alex, zu einem Moment, in dem dieser es wagt, sich ihr gegenüber in emotionaler Hinsicht ein Stück weit zu ‚öffnen‘<sup>703</sup>), sind nicht allein mit Worten zu heilen.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Badewannenszene als ambivalent. Einerseits denunziert sie, wie oben dargestellt, den Phallogentrismus, mit dem Alex Juliette gegenübertritt. Die von Butler im Rekurs auf Wittig beschriebene Fragmentarisierung der Körper sowie die Verabsolutierung *eines* der Fragmente (des Penis) zum – in positiver wie negativer Hinsicht – entscheidenden Distinktionsmerkmal anatomisch begründeter Geschlechtsidentität, welche Alex' Verhalten gegenüber Juliette determiniert, kontrastiert *Téchiné* durch die Szene in der Badewanne mit einem nicht-phallogentristischen Gegenentwurf von Sexualität. Diesen könnte man – um deutlich zu machen, dass kognitiv-emotionale Elemente in ihm eine stärkere Rolle spielen und dass eine Fokussierung auf die ‚primären Geschlechtsmerkmale‘ vermieden wird – als *erotischen* Ansatz bezeichnen.

Auf der anderen Seite birgt auch dieses Gegenmodell die Gefahr einer Fragmentarisierung sowie einer daran anschließenden ideologischen Verallgemeinerung. Der von Juliette und Marie

---

warum ich überhaupt hier bin. Du hast dich sicher auch schon gefragt, was ich von dir will. Ich kann's nicht beantworten. Ich hab's noch nie gewusst. **M:** Für mich ist wichtig, dass du da bist. **J:** Du mit deiner Freundlichkeit. Merkst du denn gar nicht, dass ich dir nur weh tun kann? **M:** Red' doch keinen Unsinn! Du tust dir weh! **J:** (*aggressiv:*) Halt endlich endlich den Mund! (*Sie steht auf und geht zur Spüle.*) Ich hätte gar nicht herkommen sollen.“

<sup>702</sup> Vgl. VOL (00:57:51-01:00:09). Die Vergewaltigung findet statt, nachdem Jimmy Juliette davon abgehalten hat, sich aus dem Fenster zu stürzen. Die Art ihrer Inszenierung lässt vermuten, dass Jimmy seine Schwester schon öfter sexuell missbraucht hat.

<sup>703</sup> Vgl. VOL (00:31:13-00:31:34): „**A:** Ça caille, non ? Tu veux pas prendre un café ? T'as bien cinq minutes. **J:** Ça servirait à quoi ? **A:** J'ai quelque chose à te dire. **J:** Bon ben vas-y je t'écoute. **A:** Ben c'est pas évident. C'est mieux si on prend un café. **J:** Je te crois pas. Je suis sûre que t'as rien à me dire, tu cherches encore à m'entuber. **A:** C'est pas vrai. C'est pas le moment de me planter, même si tu me crois pas, j'ai besoin de toi. Voilà ce que je voulais te dire. **J:** (*après une pause :*) Écoute Alex, il y a quelque chose que tu sais pas encore. C'est que la nuit dernière, et ben... j'étais avec eux.“ DF: „**A:** Ganz schön kalt. Trinken wir 'n Kaffee? Soviel Zeit hast du doch. **J:** Was soll das denn bringen? **A:** Ich will dir was sagen. **J:** Also gut, schieß' los. **A:** Das ist nicht so einfach. Können wir uns nicht irgendwo reinsetzen? **J:** Ich glaub' dir nicht. Du hast mir nichts zu sagen. Du willst mich nur verarschen. **A:** Das will ich nicht. Bleib' bei mir. Auch wenn du's nicht glaubst: Ich brauch' dich. Das wollt' ich dir sagen. **J:** (*nach einer Pause:*) Okay, Alex, eines weißt du bisher noch nicht: auf dem Rangierbahnhof gestern, da war ich auch dabei.“



in der Badewanne zelebrierte romantische Ansatz einer Synthese von geistig-emotionaler und physischer Liebe konstituiert ein sensibles Gleichgewicht, dessen späterer (durch die Konfrontation mit Alex provoziertes) Umbruch in Richtung des geistigen Pols bereits in der Badewannenszene dramaturgisch etabliert ist. Der Genuss des Hautkontakts, auf dessen Wahrnehmung sich Marie und Juliette in der Badewanne (in expliziter Abgrenzung von Alex, der den Hautkontakt auf ein Minimum reduziert) einlassen, bleibt nicht Selbstzweck. Er stimuliert die Kreativität und wird dadurch zum Ausgangspunkt einer Sublimierungsstrategie. Marie und Juliette beschließen in der Badewanne, gemeinsam ein Buch zu verfassen:

- Marie:** Au départ je voulais faire un portrait, un portrait de toi mais... comme je te connais pas, enfin je veux dire comme je connais pas ta vie, je rassemble des sentiments et je trouve ça dommage. Je voulais parler pour toi, à ta place, tu comprends ? Sans te trahir – comme un témoin fidèle.
- Juliette:** T'as qu'à m'interroger, tu sais. On branche un magnéto et je te raconte tout ce que tu veux. Et puis après on signe toutes les deux, on fait un bestseller, on se fait plein de fric et on se partage le pognon fifty-fifty.
- Marie:** (*Rires.*) C'est pas si simple. Enfin je veux dire l'écriture c'est pas si simple.
- Juliette:** Ben pourquoi ? C'est pas comme la peinture, il suffit d'un modèle, non ?
- Marie:** Oh ben non, la peinture c'est pas pareil. Ça se fait pas avec la parole des autres.
- Juliette:** En tous cas on pourrait quand même essayer. Qu'est-ce qu'on risque après tout ? Ça nous ferait un but au moins parce que à part baiser qu'est-ce qu'on fait toutes les deux ?
- Marie:** Pourquoi tu dis ça, tu t'ennuies avec moi ?
- Juliette:** Non je m'ennuie pas du tout. J'apprends plein de trucs.<sup>704</sup>

Philosophiehistorisch betrachtet, knüpft dieser Zusammenhang an die sokratische Maieutik an, in der die *erotische* Anziehungskraft zum initiierenden Moment für den von Diotima propagierten Stufenweg der Erkenntnis wird, dem antiken Prototyp psychoanalytisch beschreibbarer Sublimierungsvorgänge.<sup>705</sup> Die Etymologie des Erotik-Begriffs, die sich auf den griechischen Liebesgott Eros zurückführen lässt, spiegelt diesen Zusammenhang: die Trinkreden, die in Platons *Symposion* geschildert werden, sind Eros gewidmet.

---

<sup>704</sup> VOL (00:48:24-00:49:16). DF: „**M:** Ich wollte dieses Buch über dich als du selbst schreiben, ohne dich zu verraten – als ehrlicher Zeitzeuge. **J:** Du muss mich nur fragen. Wir schalten dabei den Rekorder an und ich erzähl' dir. Und dann werden wir beide Autorinnen eines Bestellers, verdienen 'ne Menge Geld und machen Fifty-Fifty, das wär' klar. **M:** Das ist aber nicht so einfach. Ich meine, das Schreiben ist nicht ganz so einfach. **J:** Das ist doch wie in der Malerei, man braucht nur ein Modell. **M:** Nein, weißt du, in der Malerei arbeitest du nicht mit den Worten der anderen. **J:** Aber wir könnten es doch zumindest mal versuchen. Wir riskieren doch nichts. Dann würden wir noch was anderes tun, außer immer nur miteinander schlafen. **M:** Warum sagst du das? Langweilst du dich mit mir? **J:** Ach, Quatsch, red' doch keinen Unsinn. Ich lern' doch so viel von dir.“

<sup>705</sup> Das Belegen dieser These ist eines der Hauptziele des Seminars, das Jacques Lacan dem *Transfer* widmet, vgl. Lacan 2001a [E: 1960/61, ED: 1991, dt. 2008].

Im Rückgriff auf die dort etablierte Rollenverteilung könnte man behaupten: Marie verkörpert die sokratische Perspektive, in der die durch das Wirken von Eros produzierte Spannung zum Ausgangspunkt philosophischer Reflexion wird, während Juliette die Position des Alkibiades einnimmt, welcher, obwohl unter dem Einfluss Dionysos' stehend – dem Gott des Rausches, der ungehemmten Sinnlichkeit, der kulturhistorisch häufig phallozentrisch konnotierten Sexualität –, sich dennoch dem von Sokrates verteidigten Glanz des Erotischen (der ‚geistigen Ästhetik‘ des absolut Schönen, Wahren und Guten) nicht entziehen kann. Alkibiades fühlt sich von Sokrates in eine stärkere Abhängigkeitsbeziehung gestürzt als diejenigen Abhängigkeiten, die an Oberfläche der sinnlich wahrnehmbaren Realität bestehen, da er in Sokrates innerer Realität eine Schönheit zu erkennen glaubt, die alle anderen Arten der Schönheit übertrifft.<sup>706</sup>

Juliette geht es im Hinblick auf Marie ähnlich. Letztere stellt für sie eine Art *role model* dar, ohne dass sie erklären kann, warum:

- Juliette:** Tiens regarde mon tatouage, tu l'as jamais vu, hein ? (*Elle montre son tatouage.*)  
**Alex:** C'est qui ça, Marie ?  
**Juliette:** C'est la seule personne que j'admire. C'est vrai, j'aimerais lui ressembler.  
**Alex:** Comment ça lui ressembler ?  
**Juliette:** Ben, à tous points de vue. C'est mon idéal. C'est bien d'avoir un idéal, non ?  
**Alex:** Quand on est jeune, oui.  
**Juliette:** Oh, arrête de te prendre pour un vieux ! T'es chiant à la fin !<sup>707</sup>

Angesichts der erläuterten Analogien zu Platons *Symposion* lässt sich der Selbstmordversuch Juliettes – zusätzlich zur oben bereits erläuterten Deutung, welche sich auf die Differenz der sozialen Realitäten bezieht, in denen sich Juliette und Marie aufhalten – auch als radikaler Abgrenzungsversuch gegenüber der Macht verstehen, die Marie über das Leben Juliettes besitzt. Diese Macht basiert auf dem Zugang zu einer Welt des Nicht-Sichtbaren (derjenigen einer geistig-emotionalen Form der Liebe) bzw. des Noch-Nicht-Sichtbaren (derjenigen einer egalitären, nicht durch phallozentrisch begründete Herrschaftstrukturen geprägten sozialen Realität). Alkibiades reagiert ähnlich verzweifelt wie Juliette auf die ironische Distanz, die Sokrates gegenüber der sinnlich wahrnehmbaren Realität einnimmt: er spürt zwar, dass

<sup>706</sup> Vgl. SYM, 167-173 [217b-219e].

<sup>707</sup> VOL (00:17:22-00:17:46). DF: „**J:** Meine Tätowierung hast du auch noch nicht gesehen. (*Sie zeigt ihm die Tätowierung.*) Sieht gut aus. **A:** Und wer ist Marie? **J:** Der einzige Mensch, den ich bewundere. Ich möchte so sein, wie sie. **A:** In welcher Hinsicht sein wie sie? **J:** Na überhaupt. Einfach in allem. Jeder braucht eine Art Vorbild. **A:** So lang man jung ist, ja. **J:** Ach, hör' endlich auf, Dich für 'n alten Mann zu halten! Das kann ganz schön nerven!“

Sokrates *anders* ist, als alle anderen Menschen, die er kennt; dennoch stellt die von Sokrates propagierte Sublimierung des Sexuellen für ihn keinen gangbaren Weg dar – dafür ist der Verzicht auf das mit der physischen Lust verbundene Glück ein zu großes Opfer.

Die Szene in der Badewanne markiert insofern einen Wendepunkt, als dass sie einen Moment repräsentiert, in dem sich für eine vergleichsweise extrem kurze Zeitdauer so etwas einstellt wie ein *romantisches* Glück im buchstäblichen Sinn: ein Glück, das es nur in Romanen gibt. Für einen kurzen Augenblick bilden Sexualität und Liebe keinen Gegensatz mehr. Dieses Glück ist nicht zu halten. Das Wasser, dem in der Badewannenszene in visueller wie akustischer Hinsicht eine signifikante Rolle zukommt, konnotiert wie in den Flusszenen in *LES ROSEAUX SAUVAGES* zugleich Sexualität und Vergänglichkeit. In der Badewannenszene setzt nicht zufällig ein Gespräch über Zeitfragen ein. Marie ist älter als Juliette. Diese Differenz impliziert unterschiedliche Arten des Zeiterlebens:

- Juliette:** Un livre ce serait génial. T'arrêtes pas de le dire.  
**Marie:** C'est la vie qui est géniale !  
**Juliette:** Moi, je trouve pas.  
**Marie:** C'est normal parce que tu es trop dedans, tu te rends même pas compte.  
**Juliette:** Parce que toi t'es pas dans la vie peut-être ?  
**Marie:** Je suis moins dans la vie que toi. Mais c'est une question d'âge. Toi tu as encore plusieurs vies devant toi, c'est normal. Enfin je me plains pas parce que je suis pas malheureuse. Je suis même très heureuse, je crois que j'ai jamais été aussi heureuse.  
**Juliette:** T'es plus heureuse qu'avec un homme ?  
**Marie:** Oui. C'est bizarre mais finalement je crois que ce que j'ai toujours recherché chez un homme je l'ai finalement trouvé avec toi.<sup>708</sup>

Während Juliette sich dem Genuss des Moments überlässt, versucht Marie, eine Möglichkeit zu finden, wenigstens einen Teil des mit diesem Genuss verbundenen Glücks dem Zugriff der Zeit zu entziehen. Das Buchprojekt war ursprünglich Maries Idee. Da sie es aus der Perspektive von Juliette zu schreiben versucht und da sich das Sich-in-den-anderen-Hineinversetzen als schwerer herausstellt als geplant, willigt sie ein, als Juliette ihr anbietet, Maries Perspektive durch ihre eigene zu ersetzen: Juliette spricht auf Band, und Marie transkribiert die Kassetten.

---

<sup>708</sup> VOL (00:49:13-00:49:53). DF: „**J:** [...] [I]ch fänd's [...] schön, wenn wir zusammen ein Buch schreiben würden. Ich stell' mir das so richtig aufregend vor. **M:** Das Leben ist aufregend! **J:** [...] Mein Leben nicht. **M:** Klar, du steckst mittendrin, da kriegst du das natürlich nicht so mit. **J:** Wieso? Bist du denn nicht mehr mittendrin? **M:** Na ja, weniger als du, würde ich sagen. Das ist 'ne Frage des Alters. Du hast sogar noch mehrere Leben vor dir. Beneidenswert. (*nach einer Pause:*) Aber ich beklag' mich nicht. Ich bin überhaupt nicht unglücklich. Ich bin sogar so glücklich, wie ich's vielleicht noch nie war. **J:** Glücklicher als mit 'nem Mann? **M:** Glaub' schon. Es ist schon merkwürdig. Das, was ich bei 'nem Mann immer gesucht hab', das hab' ich bei dir endlich gefunden.“

Auf diese Weise beginnt der Sublimierungsprozess, von dem oben die Rede war. Dieser stellt, wie Téchiné in dem bereits zitierten Interview zu *LES ROSEAUX SAUVAGES* deutlich macht<sup>709</sup> und wie auch Badiou in *L'Éloge d'amour (Lob der Liebe)* betont,<sup>710</sup> eine Reaktion auf die Kürze des Sexualaktes dar. Die nicht-phallozentrische Art der physischen Liebe, die Marie und Juliette praktizieren, verlängert jene gegenüber einer phallozentrischen Form: von dem Zeitdruck, der sich in den Sexszenen zwischen Alex und Juliette in der dramaturgischen Gestaltung niederschlägt (z.B. darin, dass plötzlich ein Hotelangestellter das Zimmer betritt, um darauf aufmerksam zu machen, dass die vorab bezahlte Zeit bereits vorbei ist), ist in der Badewannenszene, die bei Marie zu Hause stattfindet, nichts zu spüren.

Dennoch handelt es sich nur um eine Verlängerung *auf Zeit*. Relativ zu sonstigen Vorgängen, die die Alltagsrealität bestimmen, ist die Zeit, die Marie und Juliette der physischen Liebe einräumen, von kurzer Dauer. Das Buchprojekt transformiert diese Art der Liebe in eine geistig-emotionale Form – welche selbst dann erhalten bleibt, nachdem Juliette den Kontakt zu Marie abbricht. Die Romantik der Momente in der Badewanne entsteht dadurch, dass es sich um Übergänge zwischen beiden Liebesvorstellungen handelt: Kreuzungspunkte, in denen die physische wie die geistige Liebe gleichermaßen im Bewusstsein der Figuren präsent sind.

Die Fragilität dieser Momente kommt in der visuellen Gestaltung der Szene zum Ausdruck. Der größte Teil der Szene ist nur als virtuelles Bild gefilmt: über den Spiegel, der hinter der Badewanne angebracht ist. In dem Moment, in dem Juliette eine Relation zwischen dem Buchprojekt und dem Sex mit Marie etabliert („Qu'est-ce qu'on risque après tout ? Ça nous ferait un but au moins parce que à part baiser qu'est-ce qu'on fait toutes les deux ?“<sup>711</sup>), wechselt der Fokus der Kamera durch einen Ranzoom und einen leichten Schwenk von den (auf diegetischer Ebene) realen Figuren auf deren Spiegelbilder.<sup>712</sup>

Dies macht deutlich: die Romantik der Situation *wirklich*, also nicht nur in Form eines schriftlichen Textes, verlängern zu wollen, ist eine Illusion, eine Projektion. Die Literatur – und auch der hier analysierte Film, der sich zumindest partiell als filmische Adaption der von Marie schriftlich fixierten Erinnerungen Juliettes betrachten lässt – sind dazu in der Lage, diese Projektion mit künstlerischen Mitteln dauerhaft zu konservieren (vgl. den Titel dieser Untersuchung). Doch für die reale Sinneserfahrung der erzählten Figuren gilt dies nicht. Diese

---

<sup>709</sup> Vgl. Jousse/Strauss 1996, 13, hier 176f.

<sup>710</sup> Vgl. Badiou/Truong 2009, 23 [dt. 2011, 25f.], hier 186.

<sup>711</sup> DF: „Wir riskieren doch nichts. Dann würden wir noch was anderes tun außer immer nur miteinander schlafen.“ Im Kontext zit. auf S. 345f.

<sup>712</sup> Vorher: vgl. Abb. 162; nachher: Abb. 163.

ist dem Fluss der physikalischen Zeit unterworfen, was auf ästhetischer Ebene *gespiegelt* wird: während des Kusses am Ende der Badesequenz liegt der Fokus der Kamera wieder auf den realen Körpern der beiden Figuren.<sup>713</sup>



Abb. 162: LES VOLEURS (00:48:26)



Abb. 163: LES VOLEURS (00:49:38)



Abb. 164: LES VOLEURS (00:50:20)

Nach dem missglückten Autodiebstahl und dem ebenfalls gescheiterten Selbstmord taucht Juliette bei Freunden ihres Bruders in Marseille unter. Sie meldet sich zunächst weder bei Marie noch bei Alex – was diese beiden einander näherbringt. Alex glaubt, nun endlich seine

---

<sup>713</sup> Vgl. Abb. 164.

„femme[...] du monde“<sup>714</sup> gefunden zu haben. Entsprechend enttäuscht ist er, als er feststellen muss, dass Maries Gedanken fortwährend um Juliette kreisen. Während letztere für Alex keine Rolle mehr spielt, unterliegt Marie den Projektionsmechanismen des zeitlichen Dilemmas. Je länger der Zeitpunkt zurückliegt, an dem Juliette verschwunden ist, desto stärker wird die geistig-emotionale Verbindung mit ihr – mit einem Phantom:

- Alex:** Il y a un truc que je ne comprends pas. Vous comptez l'attendre là, longtemps ?  
**Marie:** Mais je l'attends pas, Alex ! Elle remplit ma vie, vous comprenez ? C'est... Je m'endors avec elle, je me réveille avec elle. (*après une pause :*) Vous allez me prendre pour une folle.  
**Alex:** Un peu, oui.  
**Marie:** C'est pas grave.<sup>715</sup>

Maries Verhalten ähnelt demjenigen Gilles' in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, als dieser der abgereisten Hélène auf dem Bahnsteig von Biarritz hinterhertrauert; und demjenigen Antoinnes, der in *LES TEMPS QUI CHANGENT* knapp 32 Jahre einer vergangenen Liebe hinterherjagt – in beiden Fällen verkörpert Catherine Deneuve, genau umgekehrt wie in *LES VOLEURS*, das Objekt des Verlusts.

In *LES VOLEURS* verliert Marie Juliette. Doch analog zu dem von Sokrates und Diotima propagierten Stufenweg der Erkenntnis, in dem ein physischer ‚Zeugungsprozess‘ durch einen geistigen substituiert wird, versucht Marie, die mangelnde physische Präsenz Juliettes durch die Arbeit an einem geistig-materiellen Produkt zu kompensieren, das sie mit Juliette verbindet: sie transkribiert die Erinnerungen, die Juliette auf die Kassetten gesprochen hatte. Alex weigert sich, das Manuskript zu lesen, nachdem Marie ihm erzählt, dass Juliette in den Interviews den Sex mit ihm als „eine Art Selbstmord“ (DF, OF: „une forme de suicide“<sup>716</sup>) bezeichnet habe.

Gegen Ende des Films lädt Marie Alex dazu ein, sie in die Oper zu begleiten, um sich Mozarts *Zauberflöte* anzusehen. Sowohl während der Aufführung als auch in dem anschließenden Gespräch, das am Ufer der Saône stattfindet, wird klar, dass die beiden Figuren immer noch, trotz des von Juliette initiierten Interaktionsprozesses, dem sie seit längerer Zeit ausgesetzt sind, konträren Liebesauffassungen anhängen:

---

<sup>714</sup> VOL (00:13:39), im Kontext zit. auf S. 294.

<sup>715</sup> VOL (01:39:53-01:40:09). DF: „**A:** Ich versteh' Sie [...] nicht. Wollen Sie auf [Juliette] warten, oder wie? **M:** Sie füllt mein Leben aus. Sie... Ich schlaf' mit ihr ein, wach' morgens mit ihr auf. (*nach einer Pause:*) Sie müssen mich für verrückt halten. **A:** Ja, ein bisschen schon. **M:** Das stört mich nicht.“

<sup>716</sup> VOL (01:37:09).

- Marie:** C'est le passage que je préfère. Quand il est seul dans le noir le plus complet, il se demande si l'amour existe, et là il entend une réponse, une réponse... très faible et qui vient de très loin, et la réponse, c'est oui. Tout porte à croire que c'est non et pourtant c'est oui.
- Alex:** L'amour... l'amour, moi j'y crois pas. Mais si vous y croyez tant que ça vous, qu'est-ce que vous foutez là ? Ben c'est vrai pourquoi vous n'allez pas à Marseille. Secouez-vous, foncez, allez la retrouver !
- Marie:** Je peux pas faire ça, ce serait pas bien pour elle. Elle est jeune. Je dois la laisser libre.
- Alex:** Libre. Vous dites ça par lâcheté. Vous refusez de vous battre, c'est tout. Et puis cette complicité que vous essayez d'avoir avec moi... Les deux rivaux plaqués qui se retrouvent à l'opéra. Franchement, je trouve ça nul.
- Marie:** Pourquoi vous êtes venu alors ?
- Alex:** Ben justement, je me le demande.<sup>717</sup>

Juliette bleibt für Marie deshalb in physischer Hinsicht unerreichbar, da letztere sie nicht in ihrer Freiheit einschränken will – ein hehres romantisches Motiv (das in *LES ENFANTS DU PARADIS* die gesamte Handlung durchzieht, beginnend mit der Szene, in der Garance und Baptiste sich zum ersten Mal begegnen; dort weist Garance den Polizisten darauf hin, dass sie eine ‚freiheitsliebende Person‘ ist<sup>718</sup>). Alex zufolge ist Maries Haltung „Feigheit“ (DF; OF: „lâcheté“). Er unterstellt ihr, aus Angst vor der Konfrontation mit *realen* Konflikten, die sich mit Juliette ergeben könnten, nicht nach Marseille zu fahren. Dieses Argument bezieht sich z.B. auf den Altersunterschied gegenüber Juliette („[e]lle est jeune“; DF: „[s]ie ist jung“); über diesen zeigt sich Marie während des Films wiederholt besorgt, was Alex nicht anders geht. In beiden Fällen betreffen die Ängste der beiden Figuren primär ihre sexuelle Attraktivität.<sup>719</sup>

Marie weicht der Konfrontation mit Juliette aus. Sie schlägt den anderen der im zeitlichen Dilemma vorgezeichneten Wege ein (der dem entspricht, den Garance in *LES ENFANTS DU PARADIS* gegenüber Nathalie verteidigt<sup>720</sup>): den der Projektion. Sie vertritt die Auffassung, dass *die* Liebe zu Juliette weiterlebt – in einer körperlosen Existenzform. Marie entwickelt sich am Ende von *LES VOLEURS* zu einer Verfechterin eines klassischen, von Platon Sokrates zugeschriebenen

---

<sup>717</sup> Vgl. VOL (01:39:15-01:39:53). DF: „**M:** Und die Stelle liebe ich besonders: wenn er im Dunkeln allein ist und sich fragt, ob es die Liebe gibt. Und da hört er eine Antwort, ganz schwach, und ganz weit weg, und die Antwort lautet: ja. Es wirkt in dem Moment wie ein Wunder. **A:** Für mich gibt es keine Liebe, aber wenn Sie so sehr dran glauben, was machen Sie dann noch hier? Ich meine, warum sind Sie dann nicht in Marseille? Los, fahren Sie hin. Gehen Sie zu ihr. **M:** Das will ich nicht, das wär' nicht gut für sie. Sie ist jung, sie muss frei sein können. **A:** Frei sein. Dass sagen Sie nur aus Feigheit, weil Sie nicht um sie kämpfen wollen. Und dann versuchen Sie noch, mich zu Ihrem Komplizen zu machen. Die zwei sitzengelassenen Rivalen treffen sich in der Oper. Ganz schön bescheuert. **M:** Warum sind Sie dann mitgegangen? **Alex:** Weiß nicht, das frag' ich mich auch.“

<sup>718</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 278.

<sup>719</sup> Darauf lassen die Kontexte schließen, in denen der Altersunterschied thematisiert wird: im Fall von Marie während der erotisch konnotierten Szene in der Badewanne (vgl. S. 345f.), im Fall von Alex am Ende der Sexszene im Hotel (vgl. S. 346f.).

<sup>720</sup> Vgl. S. 230.

Ideenrealismus – und wie Sokrates begeht sie am Ende Selbstmord. Ähnlich wie Sokrates durch seinen Freitod die Unsterblichkeit der Seele zu beweisen versucht, hofft Marie, Alex' in seinem Glauben an die alleinige Realität des sinnlich Wahrnehmbaren schließlich doch noch erschüttern zu können. Sie hinterlässt ihm ein Paket, das die Aufzeichnungen der Gespräche mit Juliette, das Buchmanuskript und einen kurzen Abschiedsbrief enthält:

- Alex:** Elle s'était jetée par la fenêtre de chez elle à dix heures du matin. La veille, elle m'avait fait parvenir son manuscrit et les cassettes. Il y avait juste un petit mot.
- Marie (off):** Alex, dans la vie, on ne renonce à rien, on se contente de remplacer. Et Juliette, je sais que je ne veux pas la remplacer. Alors, je vous donne tout ça, faites-en ce que vous voulez.<sup>721</sup>

Alex bringt das Paket mit den Kassetten und dem Manuskript nach Marseille, wo Juliette inzwischen ein neues Leben begonnen hat. Direkt nach dem Umschnitt auf die ersten Bilder von Marseille, noch während der Autofahrt, ertönt ein Ausschnitt aus Mozarts *Zauberflöte*. Es handelt sich um dieselbe Stelle, die Marie nach dem Opernbesuch interpretiert hatte.<sup>722</sup> Ob diese Musik *diegetisch* oder *non-diegetisch* ist, und falls diegetisch: *intern-diegetisch* oder *extern-diegetisch*<sup>723</sup> ist, bleibt offen. Es könnte sein, dass die Musik nur eingespielt wird, um einen Szenenübergang zu markieren: die stumme Autofahrt zwischen zwei Sprechszenen; in diesem Fall lässt sie sich als *non-diegetisch* klassifizieren. Falls Alex die Musik im Radio hört bzw. eine Kassettenaufnahme abspielt, wäre sie Teil der äußeren Wahrnehmungsrealität der Figur; man könnte sie dann als *extern-diegetisch* bezeichnen. Falls die Musik eine Erinnerung an den Opernbesuch darstellt, wäre sie Teil der inneren Realität und damit *intern-diegetisch*.

Auf visueller Ebene finden sich keine Indizien, die eine eindeutige Zuordnung dieser Begriffe ermöglichen würden: der Kamerastandpunkt befindet sich nicht im Auto (da innerhalb der Kadrierung keine Begrenzungen der Karosserie zu sehen sind, und da der Kamerastandpunkt im Vergleich zu den anderen Autos, die zu sehen sind, zu hoch liegt). Andererseits werden Analogien zur Perspektive von Alex etabliert, da sich die Kamera mit derselben Geschwindigkeit wie das Auto bewegt und da man in etwa das sieht, was auch Alex

---

<sup>721</sup> VOL (01:40:42-01:41:19). DF: „**A:** Sie hatte sich um zehn Uhr vormittags aus dem Fenster gestürzt. Am Tag davor hatte sie die Kassetten und das Manuskript an mich abgeschickt. Es lag nur eine kurze Notiz dabei. **M (off):** Man darf im Leben nicht auf etwas verzichten, Alex. Manchmal begnügt man sich damit, es zu ersetzen. Aber ich will Juliette nicht ersetzen. Ich gebe Ihnen das alles. Machen Sie damit, was sie wollen.“

<sup>722</sup> Finale des ersten Aktes, 15. Auftritt. Laut Abspann eingespielt vom Orchester der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Sir Georg Solti (Decca, 1971).

<sup>723</sup> Zur Definition dieser Begriffe und den sich daraus ergebenden Klassifikationsproblemen vgl. Bordwell/Thompson 2008 [1997]: 278f., 284; Cecchi 2010; Merlin 2012.



sehen *könnte* – mit dem Unterschied, dass der Standpunkt der Kamera ein wenig höher liegt als derjenige, den letztere einnehmen müsste, wenn sie eine Position *im* Auto markieren würde (vermutlich war die Kamera auf der Ebene der profilmischen Realität auf dem Dach eines Autos montiert, oder es wurde von einem LKW aus gefilmt ).

Die visuelle Gestaltung vermittelt einen Wahrnehmungseindruck, der naturalistisch und imaginär zugleich ist – wodurch sich der leicht artifiziell wirkende Realismus ergibt, der in den Filmen *Téchinés* auch an anderen Stellen konstatiert wurde. Diese Art der filmischen Ästhetik korrespondiert hier der diegetischen Tatsache, dass Alex während der Autofahrt in Gedanken versunken ist (visuell gesprochen: er ‚schwebt‘ wie die Kamera ein wenig über dem naturalistischen POV). Er nimmt die Impressionen von Marseille wahr, und gleichzeitig ist er in seinen Gedanken bei Marie und/oder bei Juliette. Marie ist durch die Art der Musik präsent: es ist diejenige ihrer Lieblingsszene (wie sie Alex nach dem Opernbesuch gesteht); und auf Julie wird in dem Abschiedsbrief verwiesen, den Marie hinterlassen hat.

Das ‚Tagtraumhafte‘ der Autofahrt wird bereits in der letzten Einstellung der unmittelbar vorausgehenden Szene (in welcher Alex den Abschiedsbrief liest) eingeleitet: durch einen lang anhaltenden, starr geradeaus gerichteten Blick des Protagonisten. Die Musik, die während der Fahrtszene zu hören ist, erzeugt in Interaktion mit der visuellen Ebene einen Gesamteindruck, der einen *Zwischenraum* markiert: eine fragile Zone zwischen Innen und Außen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen verschiedenen Figuren. Ob dadurch kommuniziert werden soll, dass Alex während der Autofahrt ein Gefühl der Nostalgie empfindet – oder sogar einen ‚Anflug‘ romantischer Liebe –, ist nicht mit Sicherheit nachweisbar (jedoch im Rahmen der textuellen Setzungen möglich). Wäre dies der Fall, so hätte Marie durch ihren Selbstmord (bzw. je nach Perspektive: ihren Freitod) erreicht, was ihr zu Lebzeiten nicht gelungen ist: Alex' materialistisches Weltbild, in dem die Vorstellung, dass die Liebe jenseits ihrer sexuellen Ausprägung über eine eigene Existenzform verfügt, keinen Platz hat, für wenige Momente – für die Dauer einer Autofahrt – ins Wanken zu bringen.

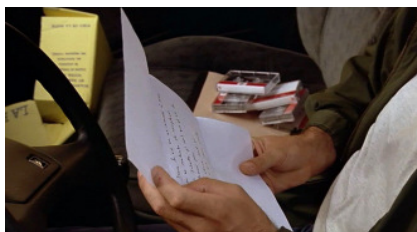


Abb. 165: LES VOLEURS (01:41:14)



Abb. 166: LES VOLEURS (01:41:19)



Abb. 167: LES VOLEURS (01:41:23)



Abb. 168: LES VOLEURS (01:41:29)



Abb. 169: LES VOLEURS (01:41:34)

In Marseille angekommen, verflüchtigt sich jede Art von Synthetisierung, sowohl in Bezug auf das Figurenhandeln als auch hinsichtlich der audiovisuellen Gestaltung der Szene. Es gibt keine Musik, Halbnahe- und Naheinstellungen präsentieren die Figuren auf Augenhöhe, die Bild-Ton-Relationen sind klar strukturiert: ein *extern-diegetischer* Figurendialog zwischen Juliette und einer Kundin wird durch einen *intern-diegetischen* inneren Monolog abgelöst. Alex befindet sich in der Buchhandlung, in der Juliette arbeitet. Er entdeckt überraschend, dass Juliette völlig verändert wirkt – so als hätte es die Vergangenheit nie gegeben. Alex wird mit dem dekonstruktiven Potential der physikalischen Zeit konfrontiert: er wird in eine ähnliche Lage ‚katapultiert‘ wie François in *LES ROSEAUX SAUVAGES*, als dieser Serge am Ende des Films fragt,

ob sie auch in Zukunft noch Sex haben könnten. Ein entsprechender ‚Realitätsschock‘ beraubt Alex seiner Kommunikationsfähigkeit:

**Alex:** Juliette avait tellement changé que je suis resté paralysé. Je n'ai pas pu lui parler de la mort de Marie, je ne lui ai même pas remis le manuscrit, et pourtant, je suis venu pour ça.<sup>724</sup>

Er entscheidet sich schließlich, unverrichteter Dinge nach Lyon zurückzukehren. Als er am Abend auf dem Balkon seiner Wohnung sitzt, kommt ihm der Gedanke, dass das Manuskript und die Kassetten nicht für Juliette bestimmt waren, sondern für ihn selbst – als ein weiteres Argument in Maries Plädoyer für die Existenz der Liebe, als Versuch einer postmortalen Fortsetzung des Streitgesprächs nach dem Opernbesuch:

**Alex:** Et puis brusquement j'ai compris. Ces papiers et ces cassettes n'étaient pas destinés à Juliette. Sinon, Marie les lui aurait envoyés directement à Marseille. C'est à moi auxquels ils étaient destinés, à moi seul.<sup>725</sup>

Am nächsten Tag nimmt Alex seine Arbeit wieder auf. Die soziale Realität, die Marie durch ihren Glauben an die Existenz der Liebe verändern wollte, empfängt ihn mit unverminderter Gehässigkeit und Brutalität.

Ist Maries Selbstmord ein Beweis dafür, dass die Liebe, sei es in einer rein geistigen, sei es in einer romantischen Form, *wirklich* existiert? Er ist es genauso wenig wie derjenige Quentins in RENDEZ-VOUS. Wie Alex zu Beginn von LES VOLEURS in der Autoszene lakonisch konstatiert, beweist die Tatsache, dass sein Penis erigiert, wenn Juliette an diesem „rum[fummelt]“<sup>726</sup>, nicht, dass er ein *persönliches* Interesse für Juliette empfindet. Vorgänge, die in der äußeren Realität wahrgenommen werden – auch ein Selbstmord – verraten nicht zwangsläufig etwas darüber, was sich in der Innenwelt der Figuren abspielt. Letzteres herauszufinden unterliegt bis zu einem gewissen Grad immer einem Interpretationsprozess. Wie sich dieser entwickelt, ist abhängig von den raumzeitlichen (historischen und geographischen) Bedingungen, unter denen er stattfindet, sowie von den Weltansichten, dem kulturellen Wissen, den individuellen Erfahrungen

---

<sup>724</sup> VOL (01:42:09-01:43:08). DF: „**A:** Juliette hatte sich so verändert, dass ich wie gelähmt war. Ich konnte ihr nicht von Maries Tod erzählen. Ich konnte ihr auch nicht das Manuskript übergeben, obwohl ich deshalb gekommen war.“

<sup>725</sup> VOL (01:43:13-01:43:20). DF: „**A:** Und dann begriff ich: die Kassetten und das Manuskript waren nicht für Juliette bestimmt, sonst hätte sie sie direkt nach Marseille geschickt. Sie waren für mich. Für mich allein.“

<sup>726</sup> Vgl. VOL (00:13:53/54): „Tu me tripotes, et je réagis, c'est normal.“ DF: „Du fummelst an mir rum, und ich reagiere.“

und sozialen Prägungen der Rezipient/innen. Trotz der Unsicherheiten, die aufgrund dieser (und anderer) Einflussfaktoren mit dem genannten Prozess verbunden sind, ist dessen Objektivierung (die Erhöhung seines Wahrheitsgehalts und, was nicht zwangsläufig dasselbe ist, seiner Intersubjektivität) für viele Lebensbereiche von existenzieller Bedeutung. Dies gilt auch für viele Berufsgruppen – nicht zuletzt für Philosophieprofessor/innen und Polizist/innen.

Dass Marie und Alex diametral entgegengesetzte Wege einschlagen, um das beobachtbare Verhalten anderer Figuren zu interpretieren, ist Thema eines höchst ironischen Dialogs, der sich zu Beginn ihres ersten Treffens vor dem Eingang der Universität entwickelt, in der Marie unterrichtet. Alex hatte sich in die letzte Reihe des Hörsaals gesetzt, um das Ende der Vorlesung abzuwarten. Die Kamera schwenkt über die gesenkten Köpfe der Student/innen hinweg, die Marie jedes Wort von den Lippen ablesen. Nur Alex zeigt sich unbeeindruckt.

Das anschließende Gespräch stellt die Konfrontation zweier Konkurrent/innen dar, die in dieselbe Frau verliebt sind – und unter Liebe etwas grundsätzlich anderes verstehen. Die Ironie entsteht durch eine bis ins Karikaturhafte getriebene Unversöhnlichkeit, welche von den beiden Figuren – trotz ihrer beruflichen Spezialisierung auf Interpretationsprozesse – nicht zum Anlass genommen wird, die jeweils konträre Weltsicht des jeweils anderen nachzuvollziehen:

- Alex:** Tout ce que je veux c'est savoir où [...] se trouve [Juliette], c'est mon droit. Alors mettez-vous à ma place.
- Marie:** C'est pas facile de se mettre à la place des autres. C'est déjà pas évident de trouver sa propre place.
- Alex:** Bon essayons d'être clair, moi je fais pas de philosophie, alors tous ces grands airs méprisants que vous prenez pour ne pas me dire où elle se trouve, ça marche pas.
- Marie:** Obliger les gens à parler c'est votre métier, je suppose. Mais moi, c'est là où ça coince. Je suis désolée mais on a pas les mêmes habitudes.
- Alex:** Ah bon, et vous êtes habituée à quoi, coucher avec vos élèves, quelque soit leur sexe ?
- Marie:** Si vous avez commencé poli, vous devenez agressif ? Je vous ai blessé quelque part ?
- Alex:** Oui, vous n'avez pas le droit de juger mon métier, vous ne le connaissez pas. Moi, j'aime mon travail autant que vous le votre, c'est tout.
- Marie:** Vous avez raison, je m'excuse. Ça s'appelle un préjugé et c'est très con.
- Alex:** Bon j'imagine que vous n'avez pas le temps de prendre un café avec moi ?
- Marie:** Un café non, mais un whisky, je veux bien.<sup>727</sup>

---

<sup>727</sup> VOL (00:37:09-00:38:18). DF: „**A:** Ich will wissen, wo [Juliette] ist. Ich habe ein Recht darauf. Versetzen Sie sich in meine Lage. **M:** Es ist schwer, sich in den andern reinzusetzen. Schon der eigene Standpunkt ist nicht leicht. **A:** Also, passen Sie auf, ich hab's nicht so mit der Philosophie, dieses Getue, nur um mir nicht zu sagen, wo Juliette steckt... da mach' ich nicht mit. **M:** Ihr Job ist es, Leute zum Reden zu bringen, oder? Genau da block' ich ab. Ich fürchte, wir stammen aus verschiedenen Welten. **A:** In ihrer Welt schlafen die Professoren mit ihren Studenten, egal welchen Geschlechts. **M:** Ah, erst höflich und dann aggressiv? Hab' ich Sie verletzt? Entschuldigen Sie. **A:** Allerdings. Sie haben kein Recht, über meinen Beruf zu urteilen. Sie kennen ihn nicht. Ich liebe den Job wie sie den Ihren. **M:** Da haben Sie Recht, stimmt. Tut mir leid, das war ein dummes Vorurteil. **A:** Ich nehme an, Sie haben keine Zeit, einen Kaffee mit mir zu trinken? **M:** Einen Kaffee nicht, aber einen Whisky vielleicht.“

Marie und Alex setzen unterschiedliche Schwerpunkte: während Marie versucht, sich selbst zu verstehen, um die anderen zu verstehen, und diesen Vorgang mit der Analyse ihrer Innenwelten beginnt, um von dieser auch äußeres Verhalten abzuleiten, geht Alex genau umgekehrt vor: er beobachtet die anderen und versucht, sich auf dieser Grundlage die Motivationen ihrer Handlungen zu erschließen – welche er primär in der äußeren Realität lokalisiert. Während sich in Maries Ansatz Veränderungen der inneren Realität nicht notwendigerweise auch in äußerem Verhalten artikulieren müssen und umgekehrt: externe Veränderungen nicht unbedingt interne Veränderungen nach sich ziehen, bestehen für Alex kausale Zusammenhänge zwischen äußerem Verhalten, und, vermittelt über psychologische Prozesse, anderen Ereignissen, die ebenfalls in der äußeren Wahrnehmungsrealität beobachtbar sind.

Die zitierte Dialogpassage macht auf ironische Weise deutlich, dass bei beiden Verfahren Irrtümer möglich sind: Marie hat Vorurteile gegenüber Polizisten (allgemeine Behauptung, innere Realität), sie macht sich zunächst nicht die Mühe, Alex als singuläre Persönlichkeit wahrzunehmen (einzelnes Wahrnehmungsobjekt, äußere Realität). Alex weiß, dass Marie mit Juliette schläft (Einzelereignisse, äußere Realität), er leitet daraus ab, dass Liebesaffären zwischen Dozent/innen und Student/innen die Regel sind (Verallgemeinerung, innere Realität). Beide Figuren sind zur Korrektur ihrer ersten Einschätzungen gezwungen: Alex erweist sich als eine Persönlichkeit, die entgegen der Erwartung Maries sehr viel nachdenkt; Marie ist einerseits nicht so vergeistigt, wie Alex glaubt (er schließt von sich auf sie, wenn er denkt, sie trinkt tagsüber nur Kaffee); andererseits ist ihre Liebe zu Juliette viel umfassender, als er sich vorstellen kann (es geht nicht nur um Sex – wie in *seiner* Welt).

Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge wird verständlich, warum sich Alex in Marseille nicht traut, Juliette anzusprechen: als er sie in der Buchhandlung wieder sieht, leitet er von der starken Veränderung ihrer äußeren Erscheinung eine Veränderung ihres psychischen Zustands ab, welche er wiederum auf die Veränderung ihrer Lebenssituation zurückführt. Dass Alex an die alleinige Realität der äußeren Wahrnehmungswirklichkeit glaubt, hat zur Konsequenz, dass diese Veränderungen für ihn *absoluter* Natur sind. Er rechnet sich wenig Chancen aus, in dem neuen Lebensabschnitt, in dem sich Juliette nun befindet, an die Rolle anknüpfen zu können, die er im alten gespielt hat. Diese Perspektive ist auf akustischer Ebene mit einem Subjektivitätssignal versehen: sie wird in Form eines inneren Monologs mitgeteilt. Letzterer macht darauf aufmerksam, dass die Art, wie Alex die physische Erscheinung sowie die psychische Situation Juliettes einschätzt, nichts darüber aussagt, wie Juliette selbst ihre Vergangenheit sowie ihre gegenwärtige und zukünftige Lage bewertet.

Um auf die Frage nach der Beweisbarkeit der Liebe zurückzukommen: wie sieht es mit dem Buchmanuskript aus, das Marie hinterlässt – den *materialisierten* Erinnerungen Juliettes an die Liebe zwischen den drei Hauptfiguren? Könnte man nicht von der Existenz dieses Manuskripts in der äußeren Wahrnehmungsrealität darauf schließen, dass es zumindest zwischen Juliette und Marie eine Art von Liebe gab, die über „bloßen ‚Sex‘“<sup>728</sup> hinausging? Ob die Signifikanten dieses Manuskripts (und analog dazu: die audiovisuelle Struktur des hier analysierten Films, durch den diese Signifikanten in ein filmisches Genre transponiert werden) auf Signifikate verweisen, die in der Vorstellungswelt der Leser/innen (bzw. in der von den Zuschauer/innen und Zuhörer/innen wahrgenommenen bzw. imaginierten diegetischen Realität) den Eindruck hervorrufen, dass eine immaterielle oder nur teilweise materielle Form der Liebe *wirklich* existiert, oder ob diese Signifikanten (diese audiovisuelle Struktur) ausschließlich auf andere Signifikanten (auf andere audiovisuelle Strukturen) verweisen, lässt sich unabhängig von den einzelnen Rezipient/innen des Manuskripts bzw. des Films nicht beantworten.

Paradigmatisch für diesen Zusammenhang ist die Opernszene, in der in Bezug auf die in *LES VOLEURS* erzählte Handlung eine Differenz zwischen dem jeweiligen Grad an Intensität sichtbar wird, mit der die beiden Hauptfiguren sich auf kognitiver und emotionaler Ebene in die Situation der Opernfigur (Tamino) hineinversetzen. Für Marie ist die in dieser Szene repräsentierte Situation – in der Tamino (gemäß ihrer Interpretation) fragt, ob es die Liebe gibt – von existenzieller Bedeutung: ohne die Liebe zu Juliette möchte sie nicht leben. An der entscheidenden Stelle der Opernszene, dann, wenn Tamino Marie zufolge die genannte Frage stellt, schneidet Téchiné ins Publikum: während Marie gebannt das Geschehen auf der Bühne verfolgt und schließlich – mit Tränen in den Augen – den Arientext auf ihren Lippen mitsimuliert, betrachtet Alex sie misstrauisch von der Seite.



Abb. 170: *LES VOLEURS* (01:38:31)

---

<sup>728</sup> Eder 2009 [2002], 32, hier 124.



Abb. 171: LES VOLEURS (01:38:33)



Abb. 172: LES VOLEURS (01:39:01)



Abb. 173: LES VOLEURS (01:39:14)

Alex glaubt, wie er im Nachhinein gesteht, nicht an die Existenz einer geistig-emotionalen Form der Liebe. Diese Position prägt auf entscheidende Weise sein Erleben der Szene: er nimmt sowohl das Problem Taminos als auch die emotionale Reaktion Maries von *außen*, d.h. nach den Maßstäben der äußeren Sinnesrealität wahr. Es ist in hohem Maße zweifelhaft, ob Alex den beiden genannten Phänomenen eine Bedeutung zuordnen kann. Zum einen besucht er zum ersten Mal eine Opernaufführung und ist mit den ästhetischen Codes dieser Kunstform nicht vertraut. Zum anderen singt Tamino (auch in der französischen Originalfassung des Films) auf Deutsch, und es spricht wenig dafür, dass Alex diese Sprache versteht. Er befindet sich folglich in einer starken emotionalen Distanz zum dargestellten Geschehen.

Analysiert man die genannte Sequenz genauer, fällt eine sekundäre Analogie auf, die man beim schnellen Betrachten leicht übersieht: Maries Interpretation der diskutierten Stelle aus der *Zauberflöte* stützt sich auf eine falsche Faktenlage. Marie behauptet im Nachhinein, dass Tamino sich frage, ob es die Liebe gebe, und dass dann eine aus der unermesslichen Weite des

Universums kommende Stimme diese Frage bejahe.<sup>729</sup> Doch Tamino stellt die genannte Frage nicht. Der Libretto-Text, der an der entsprechenden Stelle (Finale des ersten Aufzugs, 15. Auftritt, Nr. 8) zu hören ist, lautet:

**Tamino:** [...] Ihr Unsichtbaren, saget mir:  
Lebt denn Pamina noch? –  
**Chor:** (von innen:) Pamina lebet noch! –<sup>730</sup>

Marie unterliegt während der Operaufführung einer Projektion: sie hört das, was sie hören will. Diese diegetische Tatsache lässt sich als ein Argument für die Hypothese werten, dass Alex kein Deutsch versteht; sonst wäre ihm aufgefallen, dass sich Marie an der von ihr interpretierten Stelle den vermeintlichen Beweis für die Existenz der Liebe nur erträumt. Allerdings hat Marie Recht, wenn man die Handlung der *Zauberflöte* im Ganzen betrachtet: Pamina verdankt ihre Befreiung aus der Gefangenschaft Sarrastras und dem Netz der von ihrer Mutter ‚gesponnenen‘ Intrigen der durch keine Liebesprobe zu erschütternden Liebe Taminos.

Letztere ist zumindest hinsichtlich ihrer physischen Teilaspekte eine phallogozentrische Konzeption, durch welche das heterosexuell-maskuline Herrschaftssystem auf entscheidende Weise gestützt wird<sup>731</sup> – was dem philosophischen und politischen Selbstverständnis Maries diametral entgegenläuft. Der Schnittpunkt zwischen dem Liebesideal, das von Tamino vertreten wird, und der Liebesvorstellung Maries liegt also primär auf metaphysischer Ebene: in Mozarts *Zauberflöte* muss Tamino im Verlauf dreier Liebesproben beweisen, dass er unter widrigsten physischen Umständen dazu in der Lage ist, die geistig-emotionale Verbindung zu Pamina aufrechtzuerhalten, und an diesem Beispiel orientiert Marie ihre Ansprüche an die Intensität ihrer Liebe zu Juliette.

Es ist Téchiné selbst, der die Frage nach der ontologischen Existenz der Liebe immer wieder aufwirft, sowohl in Interviewäußerungen als auch in seinen Filmen. Wie die Antwort ausfällt, lässt sich genauso wenig durch die Beobachtung der äußeren Sinnesrealität entscheiden wie die Frage nach der Existenz Gottes – welche Téchiné zur Frage nach der

---

<sup>729</sup> Vgl. den Dialogauszug auf S. 351.

<sup>730</sup> Mozart 1991 [1791], 30. Vgl. VOL (01:38:31-01:38:54).

<sup>731</sup> Vgl. das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (1. Aufzug, 14. Auftritt, Nr. 7): „**Pamina:** Bei Männern, welche Liebe fühlen, / Fehlt auch ein gutes Herze nicht. / **Papageno:** Die süßen Triebe mitzufühlen, / Ist dann der Weiber erste Pflicht. / **Beide:** Wir wollen uns der Liebe freun, / Wir leben durch die Lieb allein. / **Pamina:** Die Lieb versüßet jede Plage, / Ihr opfert jede Kreatur. / **Papageno:** Sie würzet unsre Lebenstage, / Sie wirkt im Kreise der Natur. / **Beide:** Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an: / Nichts Edlers sei, als Weib und Mann. / Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an“ (Mozart 1991 [1791], 27).



Existenz der Liebe in Analogie setzt.<sup>732</sup> Beides kann durch Wahrnehmungsdaten weder bewiesen noch widerlegt werden.<sup>733</sup> Die oben erwähnten Arten der Liebe, die entweder (wie die rein geistige) vollständig oder (wie die romantische) partiell intelligible ‚Realitäten‘ konstituieren, sind (wie Gott, die Götter oder bestimmte göttliche Kräfte) Gegenstände des *Glaubens*, nicht des Wissens – falls man letzteres definitiv auf diejenigen Realitätsbereiche beschränkt, die sinnlich wahrnehmbar sind.

In diesem Sinn liegt Alex richtig, wenn er die von Marie während des Gesprächs nach dem Opernbesuch verteidigte Liebesvorstellung als Glauben bezeichnet.<sup>734</sup> Doch nach demselben Maßstab geurteilt, gilt dies auch für die phallogozentristische Weltsicht, die sein eigenes Verhalten determiniert. Die von Alex vertretene Perspektive basiert, wie Butler in ihrer Erläuterung der Hauptthesen Wittigs nachweist, auf einer Fragmentierung des Körpers, der in Folge einer Fokussierung auf ein einziges der dadurch gewonnenen Einzelelemente in seiner Gesamtheit als ‚männlich‘ definiert wird. Die sinnlich wahrnehmbare Existenz des genannten Fragments wird im Rahmen eines derartigen Verallgemeinerungsprozesses zu einer hochgradig klassenbildenden, sexuelle Identitäten *erzeugenden* Idee hypostasiert, deren (im Nachhinein verschleierte) Ontologisierung dem Ziel dient, heterosexuell-maskulin dominierte soziale und politische Machtstrukturen zu legitimieren. Diese Idee wird durch die Filme *Téchinés* genauso dekonstruiert, wie diejenigen rein geistiger oder romantischer Formen der Liebe.

---

<sup>732</sup> Vgl. *Téchiné* in: Rothe (1995) u. Philippon (1988, 121), hier zit. auf den S. 1 u. 40.

<sup>733</sup> Vgl. Kants Widerlegung des physikotheologischen Gottesbeweises: KANT II, 548-555 [= Kant 1998 [1781/1787], 548-555 = A 620-630 = B 648-658].

<sup>734</sup> Der Glaube an die ontologische Existenz einer geistigen oder romantischen Art der Liebe ist in den Filmen *Téchinés* nichts spezifisch ‚Weibliches‘. So vertritt die ebenfalls von Catherine Deneuve verkörperte Figur der Cécile in *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004) diesbezüglich eine Position, die derjenigen Maries genau entgegengesetzt ist, vgl. die Dialoge zwischen Cécile und Antoine (Gérard Depardieu) an der Steilküste (S. 265f.) und im Hotelzimmer (S. 276), sowie folgenden Auszug aus einem Gespräch zwischen Cécile und ihrer Freundin Rachel (Tanya Lopert): „**R:** J'ai jamais vu un homme comme lui. **C:** Qu'est-ce que tu veux dire ? **R:** Habituellement ce sont des femmes qui sont amoureuses comme ça.“ DF: „**R:** So jemanden hab' ich nie gekannt. **C:** Was meinst du? **R:** Normalerweise lieben nur Frauen so stark“ (TQC, 01:30:41-49).

## KONKLUSION

Waves just come and go. Once they come, there's a lot invested in keeping it new, especially for people who lived through them. I'm sure you've had conversations with people who say 'it will never be the same as it was in the '60s or '70s'. Well, they're right, it won't. I'm sorry. I wish it could be. I wish we weren't all getting older. Things are never going to be the same. It's unfortunate that all the people who came after weren't swept along by this wave. If André Téchiné had been born ten years earlier and started making movies in 1960, it would have been a different story. Dare I say that he or Claire Denis are better directors than Claude Chabrol?

Kent Jones, 2003<sup>735</sup>

Die meisten Rezipient/innen orientieren sich primär an den Hauptfiguren, wenn sie sich von einem Film in diegetische Welten ‚entführen‘ lassen. Dieses ‚Kidnapping‘ erfolgt im Rahmen empathischer Prozesse, die sich partiell auf bestimmte Konventionalisierungen stützen, partiell mit einem hohen Aufwand an Interpretationsleistung verbunden sind. In den Filmen Téchinés ist überwiegend letzteres der Fall. Dies liegt in erster Linie daran, dass die Handlungs- und Motivationsstrukturen, die den Hauptfiguren den Filmen Téchinés zugeordnet werden können, von Widersprüchen und zeitlichen Instabilitäten geprägt sind.

Diese Strukturen lassen sich vor dem Hintergrund einer empiristischen Auffassung von Wirklichkeit, die dialektisch auf innere wie äußere Wahrnehmungseindrücke bezogen ist, besser einschätzen. Der wichtigste Maßstab, auf den Téchiné in dramaturgischer und ästhetisch-formaler Hinsicht rekurriert, ist die Beobachtung der außerästhetischen Realität. Die Enge dieser Abhängigkeit, die mit einer vergleichsweise großen Freiheit in der Auswahl konkreter Gestaltungsformen einhergeht, erinnert an den Realismusbegriff, der von Bertolt Brecht anlässlich der Expressionismusdebatte Ende der 1930er Jahre vertreten worden ist.

Ein Einfluss der Theatertheorie Brechts auf die Filme Téchinés ist am deutlichsten in *SOUVENIRS D'EN FRANCE* (ERINNERUNGEN AUS FRANKREICH, F 1975) erkennbar, einem Film, der die Struktur eines Brechtschen Stationendramas aufweist. Anleihen bei Brecht, insbesondere im Hinblick auf eine dialektische bzw. polyvalente Figurenkonzeption, finden sich jedoch auch in vielen späteren Filmen: „Brecht n'était pas un modèle. Mais quand on a aimé quelqu'un, ça laisse forcément des traces.“<sup>736</sup>

---

<sup>735</sup> Jones in: Erickson 2003.

<sup>736</sup> Téchiné in: Philippon 1988, 120. „Brecht war kein Modell. Aber wenn man jemanden geliebt hat, dann hinterlässt das zwangsläufig Spuren.“

Téchiné war eng befreundet mit Roland Barthes, der Téchiné 1973 einen Essay widmete („Diderot, Brecht, Eisenstein“) und der in *LES SŒURS BRONTË* (*DIE SCHWESTERN BRONTË*, 1979) eine Nebenrolle spielte (Thackeray). Barthes formuliert in einem Aufsatz, der 1960 in der *Revue internationale de Filmologie* erschien („Le problème de la signification au cinéma“; „Das Problem der Bedeutungszuschreibung im Kino“) das Problem, dass die ikonographischen Analogien zwischen Filmbild und afilmischer bzw. profilmischer Realität derart hoch seien, dass ein metaphorischer Erzählmodus im Kino im Unterschied zu entsprechenden Diskursformen in der Literatur kaum eine Chance habe. Noll Brinckmann macht 2007 auf ein ähnliches Problem aufmerksam, wenn sie schreibt, dass die Diegesebildung im Kino weitgehend automatisiert ablaufe: „[...] viele Gestaltungsweisen [sind] so transparent oder konventionalisiert, dass die Zuschauer gleichsam durch sie hindurch direkt auf die fiktionale Welt zu blicken glauben.“<sup>737</sup>

Téchiné stellt sich der Herausforderung, im Kino auch auf ästhetische-formale (nicht nur inhaltliche, die Handlung betreffende) Weise Erkenntnisse über die außerfilmische Realität zu kommunizieren. Dies gelingt durch eine ‚abgemilderte‘, den spezifischen Gestaltungsmitteln des Kinos angemessenere Variante des Brechtschen – in erster Linie auf die Ausdrucksformen des Theaters bezogenen – Realismus. Die Filme Téchinés nehmen hinsichtlich der von ihnen initiierten Prozesse der Bedeutungszuschreibung eine mittlere Position zwischen einem naturalistisch-mimetischen und einem experimentellen Repräsentationsmodus ein: die in ihnen erzählten Geschichten werden sowohl auf der Basis technischer Reproduktionsverfahren mitgeteilt, deren Präzision die Wirkung einer starken Unmittelbarkeit erzeugt, als auch mit Hilfe visueller und akustischer Metaphern. Prozesse der Filmmontage unterstützen dabei beide Aspekte: einerseits folgt Téchiné etablierten Konventionalisierungen (die zum Ziel haben, die Montage unsichtbar zu machen), andererseits sind in seinen Filmen leichte ‚Verzerrungen‘ natürlicher Abläufe zu beobachten – welche die Reflexion über weitere Bedeutungsebenen ‚hinter‘ den mimetischen Oberflächen stimulieren sollen.

Der erstgenannte Repräsentationsmodus beruht auf *primären Analogiebildungen* zwischen (um das filmologische Vokabular Étienne Souriaus zu verwenden:) afilmischen, profilmischen, filmographischen, filmophanischen und diegetischen Realitäten. Dieser Modus wird in den Filmen Téchinés um einen zweiten ergänzt, der durch *sekundäre Analogien* konstituiert wird. Letztere bringen intra- und intertextuelle Konnotationen ins Spiel, welche sich entweder auf alle oder nur auf einige der genannten Realitätsebenen beziehen. Sekundäre Analogiebildungen

---

<sup>737</sup> Noll Brinckmann 2007, 73.

werden häufig durch metaphorische Erzähltechniken stimuliert, doch es wird auch auf nicht-metaphorische Diskursformen zurückgegriffen, beispielsweise dann, wenn der mimetische Repräsentationsmodus durch Ellipsen unterbrochen ist. In den Filmen Téchinés stehen primäre und sekundäre Analogizität in einem vergleichsweise ausgewogenen Verhältnis zueinander – im Gegensatz zu den Dramen Brechts, in denen die letztgenannte Art der Analogiebildung von größerer Relevanz ist als diejenige der mimetischen Reproduktion.

Ein Beispiel, an dem diese Eigenart der von Téchiné entwickelten kinematographischen Ästhetik besonders deutlich wird, ist die Szene in *LES ROSEAUX SAUVAGES* (*WILDE HERZEN*, F 1994), in der Henri am Flussufer überlegt, ob er die Stadt verlassen soll oder nicht. Der mimetische Repräsentationsmodus bleibt durchgehend erhalten, doch eine durch Kameraführung, Soundgestaltung und Montage unterstützte *partielle Autonomisierung* der akustischen Ebene lenkt die (aufmerksamen) Rezipient/innen auf die sekundären Analogien, die zwischen den „Stop-Go“-Rufen der Ruderer und dem Entscheidungsprozess bestehen, mit dem sich Henri gerade auf kognitiver und emotionaler Ebene auseinandersetzt.

Eine der wichtigsten Motivkomplexe der Filme Téchinés, der mit Hilfe primärer und sekundärer Analogien kommuniziert wird, ist die Dekonstruktion metaphysisch begründeter Liebeskonzeptionen. Die formale Strukturiertheit dieses Motivkomplexes erinnert an die Art der Kritik, die Derrida hinsichtlich verschiedenster metaphysischer Konstruktionen im Bereich der Philosophie und der Literatur vornimmt. In den Filmen Téchinés werden Widersprüche im Verhalten der Hauptfiguren zu unlösbaren Paradoxien verdichtet. Diese Widersprüche kommen dadurch zustande, dass die Figuren einerseits versuchen, ihr Denken und Handeln an bestimmten Liebesauffassungen auszurichten, die das Resultat einer Verabsolutierung einiger weniger Einzelelemente der sinnlichen Wahrnehmungsrealität sind (einer Verabsolutierung, die auf Vorgängen der Fragmentarisierung und der anschließenden Verallgemeinerung basiert), dass sie jedoch andererseits – zumindest partiell – konträr zu diesen Liebesauffassungen agieren. Letzteres ist dann der Fall, wenn es den durch die genannte Selektionierung vernachlässigten bzw. verdrängten Elementen insgeheim gelingt, sich gegenüber den bewusst anvisierten, häufig verbalsprachlich formulierten Handlungszielen der Figuren durchzusetzen. Die Nähe dieser dramaturgischen Prozesse zu psychoanalytischen Theorien ist kein Zufall: Gilles Taurand, einer der wichtigsten Drehbuchautoren, mit denen Téchiné in vielen seiner Filme kooperierte, verfügt über eine Ausbildung als klinischer Psychologe.

Unter den Liebesvorstellungen, die sich im Verhalten der Figuren der Filme Téchinés beobachten lassen, sind drei Extrema erkennbar: *rein geistige* Liebeskonzeptionen (diese sind

am stärksten mit Tod assoziiert, sei es durch Opfer für andere, sei es durch Suizid); *romantische* Vorstellungen (in denen umfassende Synthesen angestrebt werden – was ein hohes Maß an Fragilität zur Konsequenz hat: Umbrüche zu einem der beiden anderen Extrempole sind nur eine Frage der Zeit); und schließlich *rein physische* Liebesauffassungen (die einem essentialistischen Verständnis von Sexualität korrespondieren, welches häufig dazu dient, heterosexuell-maskuline Machtstrukturen zu legitimieren – und zu verschleiern).

Quer zu figurenspezifischen Differenzen z.B. biologisch-anatomischer, politischer oder kultureller Art werden die erwähnten Liebeskonzeptionen in den Filmen *Téchinés* durch die Konfrontation mit mehreren dekonstruierenden Momenten einer scharfen Kritik unterzogen und in einigen Fällen aufgelöst. Dazu gehören insbesondere: die Automatismen, die mit sexuellen Prozessen verbunden sind (sie werden primär gegen ein geistiges Liebesideal ausgespielt); die Irreversibilität der physikalischen Zeit (die in Form des ausführlich diskutierten *zeitlichen Dilemmas* alle Liebeskonzeptionen betrifft, insbesondere jedoch die romantischen); die Sehnsucht der Figuren nach geistig-emotionalen Formen der Nähe und die Kritik an phallogozentrisch begründeten Machtstrukturen (die beiden letztgenannten Aspekte verhindern eine Mystifizierung des Sexuellen).

In vielen Filmen *Téchinés* sind es sexuelle Prozesse, durch welche die Figuren zu einer Revision ihrer Idealvorstellungen und, damit verbunden, zu einem Bruch mit entsprechenden gesellschaftlichen Normen gezwungen werden. Dies gilt nicht nur für *LES ROSEAUX SAUVAGES*, einem (in thematischer Hinsicht) klassischen Initiationsfilm, sondern auch für Filme wie *LE LIEU DU CRIME* (*SCHAUPLATZ DES VERBRECHENS*, 1986), in dem Lili (Catherine Deneuve) mit einem Mörder (Wadeck Stanczak) schläft; für *J'EMBRASSE PAS* (*ICH KÜSSE NICHT*, F/I 1991), in dem sich Pierre (Manuel Blanc) im homosexuellen Milieu als Callboy verdingt und sich zugleich in eine Prostituierte (Emmanuelle Béart) verliebt; für *LES VOLEURS* (*DIEBE DER NACHT*, F 1996), in dem Juliette (Laurence Côte) eine Dreiecksbeziehung mit einem Kriminalkommissar (Daniel Auteuil) und einer Philosophieprofessorin (Catherine Deneuve) eingeht; für *LES ÉGARÉS* (F/GB 2003), in dem Odile (Emmanuelle Béart) Sex mit einem vorbestraften Jugendlichen (Gaspar Ulliel) hat; oder für *LES TÉMOINS* (*DIE ZEUGEN*, F 2007), in dem ein Polizist (Sami Bouajila) mit seinen bisexuellen Neigungen in Konflikt gerät.

In den Filmen *Téchinés* bleibt nichts konstant. Viele der dargestellten Figuren werfen nostalgische Rückblicke auf ein verlorenes Glück. Serge (Stéphane Rideau) formuliert in *LES ROSEAUX SAUVAGES* stellvertretend: „[...] [J]e trouve qu'il y a quelque chose encore plus violent...

plus violent que la guerre. C'est que tout passe.“<sup>738</sup> Andere Figuren erleben den zeitlichen Wechsel als Befreiung, als Chance zu einem radikalen Neubeginn. Beide Haltungen stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander: die Progressivist/innen unter den Figuren werden von den Erinnerungen an eine verdrängte Vergangenheit eingeholt, während die Nostalgiker/innen dazu gezwungen sind, sich schrittweise gegenüber neuen Entwicklungen zu öffnen. Paradigmatisch für den letztgenannten Fall ist die Entwicklung von Hélène (Catherine Deneuve) in *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, welche sich durch die Konfrontation mit Gilles (Patrick Dewaere) langsam aus der geistigen Beziehung löst, die sie weiterhin mit ihrem verstorbenen Mann unterhält – wobei es Gilles aufgrund seines widersprüchlichen Verhaltens allerdings nicht gelingt, Hélène langfristig an sich zu binden.

Die Figuren *échinés* sind keine isolierten Entitäten, die unbeirrbar im filmischen Aterial bereits vorgezeichneten Bahnen folgen: „[...] [U]n personnage [...] ne doit pas être casé dans un registre psychologique sans dimension d'altérité. Cela n'aurait aucune pertinence car, dans la vie, les choses ne se passent pas ainsi.“<sup>739</sup> Das Figurenverhalten wird sowohl durch das Ensemble der jeweils anderen Figuren mitbestimmt, als auch durch die itgeschichtlichen Hintergründe, vor denen sie agieren: den gerienkrieg in *s ROSEAUX SAUVAGES*, die Migrationsproblematik an der Meerenge von Gibraltar in *LOIN (WEIT WEG, E/F 2001)* und *LES MPS QUI CHANGENT (CHANGING TIMES, F 2004)*, den im Sommer 1940 erfolgenden deutschen Angriff auf Frankreich, der den Auftakt von *LES ARÉS* bildet, oder die in *LES MOINS* thematisierte Entdeckung des AIDS-Virus. vorhersehbare Ereignisse gehören zum Standardrepertoire der Filme *chinés*. Der *Unfall* wird zum Hauptmotiv einer cht-klassischen Dramaturgie, die für die Zuschauer/innen bzw. Zuhörer/innen kaum berechenbar ist.

Téchiné setzt die Institutionenkritik, die in den Filmen der *Nouvelle Vague* zu beobachten ist, unter den Prämissen seiner spezifischen Ästhetik fort: Einrichtungen wie Schule, Polizei, Militär, Krankenhaus, Psychiatrie oder die bürgerliche Ehe werden als repressiv charakterisiert. Insbesondere in *LES ROSEAUX SAUVAGES* finden sich zahlreiche intertextuelle Verweise auf das französische Kino der 1950er und -60er Jahre. So heißen zwei der vier jugendlichen Hauptfiguren Serge und François (Gaël Morel) – wie in Chabrols *LE BEAU SERGE (DIE ENTTÄUSCHTEN aka DER SCHÖNE SERGE, F 1958)*, einem Film, der als einer der Startpunkte der

<sup>738</sup> LRS (01:42:51-57). DF: „[...] [I]ch finde [...], dass es noch was Brutaleres gibt, brutaler als der Krieg. Das ist, dass alles vorbeigeht.“

<sup>739</sup> Téchiné in: Jousse/Strauss 1994, 13. „[...] [E]ine Figur [...] darf nicht in ein psychologisches Raster eingeordnet werden, in dem es keine Dimension der Alterität gibt. Das wäre nicht angemessen, denn im Leben ereignen sich die Dinge nicht auf diese Weise.“

*Nouvelle Vague* gilt. In beiden Fällen leiden die genannten Figuren unter dem Zwang zu einer heterosexuellen Genderidentität.

Die Filme *Téchinés* verharren jedoch nicht bei der Institutionenkritik. Dekonstruiert wird – den philosophischen Guerillatechniken Jacques Derridas auf kinematographische Weise verwandt – auch der Versuch von Figuren, die Impulse, die ihre Emanzipation von sozialen Normierungen initiiert haben, ihrerseits zu verabsolutieren. Einerseits wird Natur (Libido und Aggressivität) gegen Kultur (institutionelle Unterdrückung) gesetzt, andererseits wird jedoch auch Kultur (romantisierende Sublimierung des Triebpotentials) gegen Natur (Egozentrik, Phallogentrismus, Gewaltexzesse) ausgespielt – wodurch die historisch konditionierten Zuschreibungen dessen, was jeweils Natur oder Kultur ist, selbst ins Wanken geraten. Figuren wie Marie, die genannte Philosophieprofessorin (Catherine Deneuve) aus *LES VOLEURS*, die gegen den überzeugten Sadisten Alex (Daniel Auteuil) für das Ideal der ‚platonischen‘ – durch geistige Prozesse sublimierten – Liebe eintritt (und dafür stirbt); die überzeugte Kommunistin Maïté (Élodie Bouchez) in *LES ROSEAUX SAUVAGES*, die dem Machismus des ‚Pied Noirs‘ Henri (Frédéric Gorny) erfolgreich die Stirn bietet (und am Ende doch mit ihm schläft); oder der Ingenieur Antoine (Gérard Depardieu), der in *LES TEMPS QUI CHANGENT* auf quichotteske Art um die ‚Wiederbelebung‘ einer vor knapp 32 Jahren beendeten Liebesbeziehung kämpft (dessen Bemühungen erst dann auf den ‚leisen Anflug‘ einer positiven Reaktion stoßen, als er bewegungsunfähig an ein Krankenhausbett gefesselt ist) – diese Figuren beugen einer Mystifizierung des scheinbar ‚Naturgegebenen‘ vor, ohne dass damit eine ‚konterrevolutionäre‘ Bestätigung kulturhistorisch tradierter Suppressionsmechanismen verbunden wäre.

Ähnlich wie die polare Entgegensetzung von ‚Natur‘ gegen ‚Kultur‘ wird auch die Oppositionierung von ‚Homo-‘ und ‚Heterosexualität‘ in den Filmen *Téchinés* einer dekonstruktivistischen Kritik unterzogen. *Téchiné*, der in den 1960er Jahren mit der lesbischen Schriftstellerin und Theoretikerin Monique Wittig (1935-2003) in einer WG wohnte, lehnt, ähnlich wie letztere, eine allzu klar definierte, an einer Kategorisierung des sexuellen Verhaltens orientierte Klassifizierung von Menschen – und Filmfiguren – ab. Dies betrifft auch den Begriff der ‚Homosexualität‘, der von Wittig wie *Téchiné* als eine Zuschreibung betrachtet wird, durch welche die Ausgrenzungsmechanismen des heterosexuell-patriarchalischen Systems bestätigt und reproduziert werden. Viele Figuren *Téchinés* lassen sich weder als hetero-, noch als homosexuell bezeichnen. Die auf sie gerichteten Kamerablicke dokumentieren auf teils empathische, teils ironisch-distanzierte Weise ihre – prinzipiell nicht abschließbare – Suche

nach Möglichkeiten, das eigene Begehren und dasjenige der jeweiligen Partner/innen miteinander in Einklang zu bringen.

Die Darstellung dieser Prozesse im Rahmen der vorliegenden Untersuchung orientierte sich, methodisch betrachtet, an einer Vielzahl von film- und literaturtheoretischen sowie philosophie- und kulturhistorischen Ansätzen, unter denen die *filmologischen* Überlegungen Étienne Souriaus eine exponierte Stellung einnahmen. Dem von Souriau Anfang der 1950er Jahre ausgearbeiteten Modell eine *filmischen Universums*, das aus sieben unterschiedlichen, jeweils miteinander interagierenden Realitätsebenen besteht,<sup>740</sup> wurde in der Analyse des filmischen Materials ein starkes Gewicht beigemessen. Die Differenzierung von *primären* und *sekundären Analogien*, die bei der Interpretation vieler Beispiele eine tragende Rolle spielte, stellt eine begriffliche Erweiterung der systematischen Unterscheidung zwischen *Formen ersten Grades* („forme[s] du premier degré“<sup>741</sup>) und *Formen zweiten Grades* („forme[s] du second degré“<sup>742</sup>) dar, mit deren Hilfe Souriau die wahrnehmungstheoretische Differenzierung zwischen *sensation* und *perception* auf die Ästhetik – und im speziellen: auf die Filmwahrnehmung – überträgt.<sup>743</sup> Erweitert wurde die Souriausche Terminologie um den Analogiebegriff. Diesem Vorgehen liegt die Auffassung zugrunde, dass sich sowohl die ikonographischen und akustischen Ähnlichkeiten als auch die indexalischen und metaphorischen Verweisstrukturen, welche sich im Hinblick auf bestimmte Elemente der von Souriau postulierten Realitätsebenen<sup>744</sup> beobachten lassen, durch Analogiebeziehungen beschreiben lassen. Dies gilt gleichermaßen für Elemente einer Realitätsebene untereinander wie für Elemente unterschiedlicher Ebenen.

Primäre Analogien sind im Allgemeinen einfacher zugänglich als sekundäre: ein auf der Leinwand (d.h. auf der filmophanischen Ebene) dargestellter Schuh verfügt aufgrund der filmographischen Aufnahmetechnik in der Regel über eine extrem hohe ikonographische

---

<sup>740</sup> Vgl. Souriau 1951, 1953 [1951].

<sup>741</sup> Souriau 1947, 51.

<sup>742</sup> Ebd.

<sup>743</sup> Vgl. ebd.

<sup>744</sup> Neben den afilmischen, profilmischen, filmographischen, filmophanischen und diegetischen Realitäten existieren laut Souriau auch zwei *subjektive* Wirklichkeitsebenen: die kreatorielle und die spektatorielle. Diejenigen Analogiebeziehungen, die sich auf die beiden letztgenannten Ebenen erstrecken, sind nur partiell intersubjektiv nachvollziehbar, vgl. Souriau 1951, 1953 [1951]. Im Vergleich zu den 1950er Jahren ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass sich der Definitionsbereich der kreatoriellen und spektatoriellen Realitäten vergrößert und derjenige der diegetischen Realitäten in entsprechendem Maße abnimmt: der Konsens darüber, was in der diegetischen Realität geschieht, unterliegt – zumindest in westlichen Gesellschaften – einer stärkeren Individualisierung. Ob man den Objektivitätsstatus, den Souriau der diegetischen Realität zugesteht, deswegen ganz aufgeben sollte (z.B. in der Form, dass die Diegese mit individuellen Variablen ausgestattet wird), ist umstritten.



Ähnlichkeit mit einem Schuh in der afilmischen, profilmischen, diegetischen, kreatoriellen und spektatoriellen Realität. Kein/e Rezipient/in wird daran zweifeln, dass es sich um einen Schuh handelt. Wenn derselbe Schuh leer ist und vor einem Bett steht, auf dem ein nackter Fuß gezeigt wird, dann ist davon auszugehen, dass die Mehrzahl der Rezipient/innen in Analogie zu entsprechenden Situationen, die aus der afilmischen Realität und aus anderen filmophanischen bzw. diegetischen Wirklichkeiten bekannt sind, darauf schließt, dass der Schuh zu dem Fuß gehört, der auf dem Bett gezeigt wird – ohne dass gezeigt werden muss, dass der Besitzer bzw. die Besitzerin des Schuhs diesen tatsächlich anzieht. Bei einem derartigen Schluss handelt es sich jedoch um eine sekundäre Analogiebildung, welche kontextabhängiger – und damit täuschungsanfälliger – ist als die primäre. Es könnte z.B. sein, dass der Besitzer bzw. die Besitzerin des Schuhs bereits nicht mehr am Leben ist. Wenn der genannten Szene im Verlauf der narrativen Entwicklung ein Ereignis vorausgeht, das einen entsprechenden Schluss nahelegt, dann verändert sich die Interpretation der Schuh-Einstellung. Wird jenes Ereignis nur flüchtig erzählt, so dass manche Rezipient/innen den Tod des eigentlichen Besitzers bzw. der eigentlichen Besitzerin nicht zur Kenntnis nehmen, dann kann es zu widersprüchlichen Interpretationen der Einstellung kommen. Diese Art der (mangelnder Aufmerksamkeit geschuldeten) Ambiguität ist bei wiederholter Besichtigung des Films zugunsten einer Interpretation auflösbar. Liegt der Tod der betreffenden Figur jedoch nur im Bereich des Möglichen, ohne dass er im narrativen Diskurs explizit thematisiert wird, so bleibt der Status des Schuhs prinzipiell mehrdeutig; dann lässt sich bestenfalls eine auf die verschiedenen Interpretationen bezogene Wahrscheinlichkeitsverteilung angeben.

Auf die Erstellung einer Typologie der sekundären Analogien wurde im Rahmen dieser Untersuchung verzichtet. Ein derartiges Vorhaben wäre mit erheblichem Forschungsaufwand verbunden: die wichtigsten gegenwärtig verwendeten Filmtheorien müssten mitsamt ihrer historischen Vorläufer daraufhin analysiert werden, worin sich die spezifischen Formen der audiovisuell vermittelten Analogiebildung im Einzelnen unterscheiden. Die Differenzierung zwischen primären und sekundären Analogien diene in der vorliegenden Arbeit als ein heuristisches Mittel zur Deskription der ästhetischen Prozesse, mit deren Hilfe in den Filmen *Téchinés* metaphysisch begründete Liebeskonzeptionen dekonstruiert werden; zu diesem Zweck hat sie sich als hinreichend präzise erwiesen. Eine weitergehende filmtheoretische Diskussion dieser Differenzierung muss in einem anderen Kontext geleistet werden.

# L'ART DE LA PROJECTION

## ROMANTISME ET DÉCONSTRUCTION DANS LES FILMS D'ANDRÉ TÉCHINÉ

### – RÉSUMÉ EN FRANÇAIS –

Au travers des films que j'ai faits depuis *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (que je ne perçois pas comme des films séparés, mais comme des chapitres qui se suivent et s'enchaînent) je me pose, un peu comme autrefois on se posait la question simple et fondamentale: « Est-ce que Dieu existe? », la question : « Est-ce que l'amour existe? ». C'est le fil conducteur de tous ces films. Il n'y a donc plus l'obsession du cinéma, le danger de l'art pour l'art. Il y a une forme qui est venue à la fois du propos et de ce que j'ai appris des autres et de moi-même.

André Téchiné, 1988<sup>745</sup>

L'amour est-il une illusion ? Une projection ressemblant aux réalités imaginées dans la salle de cinéma (et de plus en plus : devant la télévision ou l'ordinateur), stimulées par les données audiovisuelles présentées au public ? N'est-il pas aussi fugace et à la fois capable de s'imprimer dans la mémoire à long terme ? Est-ce que l'amour n'est pas une de ces « choses impossibles » dont parle Baptiste dans *LES ENFANTS DU PARADIS* (F 1945, Marcel Carné) lorsque lui, le plus célèbre des pierrots, se creuse les méninges : « pourquoi, impossibles, puisque je les rêve ces choses ! »<sup>746</sup>. La question de savoir si l'amour existe trouve une place dans le cinéma dès son origine. Prenant en compte le reste de l'histoire culturelle, elle nous mènera encore plus loin.

Cette question ne se dissipe pas dans les procédures ni linguistiques ni esthétiques de codification, elle témoigne d'une 'ingression' du non-représentable dans le monde des apparences qui se prêtent à la présentation : elle indique aussi bien dans les films que dans la vie un bouquet de désirs *réels*, perceptibles. Ces derniers peuvent-ils être considérés comme preuve que le phénomène appelé par habitude 'l'amour' – pas '*un amour*' – dispose lui-même d'une existence, ou ce terme n'est-il que compréhensible comme *signification* pour l'ensemble de ses désirs ? Le problème des universaux, non-résolu depuis l'Antiquité, établit, après sa transmission dans un contexte cinématographique, un des sujets les plus importants dans le cinéma d'André Téchiné.

---

<sup>745</sup> Téchiné *in* Philippon 1988, p. 121.

<sup>746</sup> ENF (01:06:14-18).

Ce sujet, précisément axé sur la question de l'existence de l'amour, fut, dans le présent travail, l'objet d'une analyse précise, fondée sur les données filmiques et complétée par un regard circonstancié porté sur différents contextes culturels ainsi que sur les mécanismes de la réception. Focalisé sur les films *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981), *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), *LES VOLEURS* (1996), *LOIN* (2001) et *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004), ce regard prit également en considération, selon les phénomènes discutés au cas par cas, d'autres films de Téchiné tels que *RENDEZ-VOUS* (1984), *LE LIEU DU CRIME* (1986), *LES INNOCENTS* (1987), *J'EMBRASSE PAS* (1991), *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) ou *LES TÉMOINS* (2007).

Téchiné (né en 1943) réalisa, pendant les 44 années passées, 19 longs-métrages.<sup>747</sup> Il est considéré comme l'un des plus grands cinéastes *post-Nouvelle Vague*. Ses films ont largement contribué à la célébrité de plusieurs acteurs et actrices du cinéma français, en leur offrant un jeu nuancé loin des stéréotypes. Pourtant, à l'exception de *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993), *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) et *LES VOLEURS* (1996), le succès commercial de ces films fut modeste. Néanmoins, les films de Téchiné sont régulièrement appréciés par la critique professionnelle.<sup>748</sup> En Allemagne, malgré la première mondiale des *TÉMOINS* (2007) au *57ème Festival international du film de Berlin*, Téchiné n'est pas très connu même parmi les cinéphiles.<sup>749</sup> Son 19ème long-métrage, *IMPARDONNABLES*, adaptation d'un roman de Philippe Djian du même titre, est sorti en France en août 2011.

Outre un grand nombre d'articles, d'entretiens et de critiques dans les journaux et magazines spécialisés du cinéma,<sup>750</sup> il existe actuellement six publications plus larges consacrées aux films de Téchinés. D'abord en 1988, est paru le livre *André Téchiné* d'Alain Philippon.<sup>751</sup> Il s'agit de brèves analyses de tous les films jusqu'aux *INNOCENTS* (1987). En 1997, à l'occasion du Festival international du cinéma de Valladolid (Espagne), ce livre fut suivi par une publication du critique new-yorkais Kent Jones.<sup>752</sup> En outre, parue en 2007, la monographie *André Téchiné* du chercheur britannique en cinéma, Bill Marshall, est devenue une œuvre indispensable. Ce dernier traite de tous les films jusqu'aux *TÉMOINS* (2007) en retraçant

---

<sup>747</sup> Cf. la filmographie ci-jointe, p. 401. Trois courts-métrages et deux films expérimentaux ne sont pas inclus dans le nombre de 19 longs-métrages mentionnés ci-dessus : *LA MATIOUETTE OU L'ARRIÈRE-PAYS* (1983, 48 min) et *L'ATELIER* (1984, 40 min).

<sup>748</sup> En 1995, *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994) ont obtenu quatre césars, et aux États-Unis, il fut récompensé par trois associations importantes des critiques de cinéma en tant que 'meilleur film étranger'.

<sup>749</sup> *LES TÉMOINS* (2007) n'a malheureusement pas trouvé de distributeur en Allemagne.

<sup>750</sup> Cf. la filmo-bibliographie par Merlin et Wulff (2012).

<sup>751</sup> Cf. Philippon 1988.

<sup>752</sup> Cf. Jones 1997, et également l'entretien d'Erickson (2003) avec Jones, *op. cit.*, p. 362.

minutieusement leur contexte historique.<sup>753</sup> La même année, la chercheuse autrichienne Sandra Strigl a publié sous le titre *Traumreisende* une étude comparative sur les films d'Ingmar Bergman, André Téchiné et Julio Medem.<sup>754</sup> En 2007 également, à l'occasion d'une rétrospective sur le festival Sottodiciotto à Turin, est parue une introduction en langue italienne dans l'œuvre de Téchiné, éditée par Stefano Boni et Massimo Quaglia.<sup>755</sup> Encore plus récemment, le chercheur français Éric Costeix avec son livre *André Téchiné. Le Paysage Transfiguré*, a mis l'accent sur l'analyse des moyens esthétiques, et en particulier celui de la stylisation des plans de paysage.<sup>756</sup>

Le texte présent attire l'attention sur trois perspectives qui n'ont pas encore, ou seulement de manière marginale, joué un rôle dans les études citées précédemment : d'une part, le *leitmotiv* déjà mentionné, soit la question de l'existence de l'amour, d'autre part, l'influence du théâtre de Bertolt Brecht sur l'œuvre de Téchiné.<sup>757</sup> Cette influence s'articule moins dans l'usage de moyens de création concrets (Téchiné ne copie pas le style brechtien) que dans le concept partagé de *réalisme artistique* qui se distingue profondément d'une esthétique purement naturaliste. Par ailleurs, le cinéma de Téchiné est considéré dans ce travail comme une sorte de 'critique cinématographique' : Téchiné refuse une conception dramaturgique qui, souvent observable dans les films commerciaux, s'inscrit dans l'idée de la *cohérence* des actions des personnages représentés. Cependant, cette résistance, d'un point de vue historique, contre l'esthétique aristotélicienne, ne le mène pas vers un style expérimental, comme c'est le cas chez Godard. Les histoires racontées dans les films de Téchiné se présentent au public avec un 'vocabulaire' esthétique plutôt classique, ce qui n'empêche pas que dans certaines scènes la surface audiovisuelle provoque, à cause notamment de l'impact du théâtre de Brecht, l'impression d'une 'légère artificialité' – caractère typique de son cinéma. C'est dans un style ni naturaliste ni marqué par une distanciation ostensible que les auditeurs-spectateurs sont confrontés dans les films de Téchiné avec un comportement des personnages très contradictoire, voire paradoxal.

Le développement des personnages – qui ne correspond pas à un développement au sens strict du terme – est souvent interrompu et dirigé vers d'autres destinations, soit à cause des événements imprévus (des accidents, des maladies, des catastrophes naturelles, des guerres,

---

<sup>753</sup> Cf. Marshall 2007 et la recension de Vanderschelden (2007).

<sup>754</sup> Cf. Strigl 2007 et la recension de Merlin (2008).

<sup>755</sup> Cf. Boni/Quaglia (éd.) 2008.

<sup>756</sup> Cf. Costeix 2008.

<sup>757</sup> Cf. Philippon 1988, p. 120, voir *supra* p. 25 ; Jousse/Strauss 1994, p. 16 *sq.*

etc.), soit en conséquence de décisions intuitives des personnages eux-mêmes – ou bien de celles des autres personnages. ‘Presque rien n'est prévisible’ – cette devise est respectée par tous les films de Téchiné. ‘Presque rien’, pas ‘rien’ : si c'était l'imprévisibilité totale qui était érigée en principe narratologique, elle-même serait prévisible, et le public serait dans une certaine mesure capable de s'habituer à une telle particularité. Cette sorte de ‘critique cinématographique’ – l'abandon de toute stabilité interne et externe qui pourrait aider les personnages à atteindre des objectifs précisés au cours de la première partie du film – est dirigée contre tout genre de généralisation mentale et conceptuelle, que ce soit au niveau des personnages, ou bien à celui du public. Bien que cette critique soit communiquée dans un code audiovisuel profondément différent de celui de la littérature, elle ressemble à la *déconstruction* de Jacques Derrida. Dans la plupart des cas, elle est présentée – ce qui établit également un point commun avec la philosophie de Derrida – sous forme d'une esthétique dont les éléments ne sont pas radicalement nouveaux : Téchiné les utilise de manière *subversive*.

Ces trois aspects – la question de l'amour, l'influence de Brecht et une forme de critique ressemblant à la déconstruction de Derrida –, ont servis de repères vers lesquels furent orientées les analyses des films de Téchiné. Je présenterai ensuite la démarche spécifique choisie dans les quatre chapitres de ce projet de thèse en discutant quelques-uns des exemples concrets (extraits de dialogues et images en arrêt) que j'ai utilisés dans le texte original.

Le premier chapitre<sup>758</sup> s'approche de la thématique centrale des films de Téchiné en interprétant de manière inductive, très proche des données *filmophaniques*<sup>759</sup>, les conceptions de l'amour dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981). Sans parler de *LA MATIOUETTE OU L'ARRIÈRE-PAYS* (1983, 48 min) et *L'ATELIER* (1984, 40 min), ce film indique dans l'œuvre de Téchiné la fin d'une époque qui est marquée par un plus grand nombre d'expériences esthétiques que les années suivantes:

---

<sup>758</sup> Cf. chapitre I, p. 11 *sqq.* [« Analyse phénoménologique des conceptions de l'amour dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981) »].

<sup>759</sup> Le philosophe et théoricien d'art français Étienne Souriau (1892-1979), dont la fille Anne Souriau a ‘inventé’, en se référant au troisième livre de *La République* de Platon, le concept (moderne) de la *diégèse* (souvent utilisé dans les études de cinéma et en Lettres), compte parmi les « sept plans d'existence » (Souriau 1951, p. 234) d'un « univers filmique en général » (*ibid.*, p. 233) entre autres les réalités *filmophaniques* (= les données audiovisuelles présentées dans la salle de cinéma), les réalités *afilmiques* (= indépendantes d'un film), *profilmiques* (= concernant la production d'un film) et *diégétiques* (stimulées par les données audiovisuelles et imaginées par le public) ; cf. Souriau 1951 et 1953 [écrit en 1951], p. 11-31.

Téchiné is a particularly interesting case for auteur study, in that there is what seems to be a major break in 1981, when his films become less experimental and more mainstream, *HÔTEL DES AMÉRIQUES* inaugurating a realist, novelistic cinema which continues to this day.<sup>760</sup>

Dans la thèse, prenant pour exemple quelques scènes d'*HÔTEL DES AMÉRIQUES*, sont élaborés les mécanismes qui contribuent à la confrontation des protagonistes aux conséquences paradoxales du concept de l'amour romantique qu'ils essayent de réaliser au cours du film. Les deux personnages principaux s'appellent Gilles et Hélène, ils sont joués par Patrick Dewaere et Catherine Deneuve. Au début du film, Gilles fait la connaissance d'Hélène, qui l'a presque écrasé avec sa voiture. Ils écrivent le constat de l'accident dans un café. Gilles commence à lui faire des compliments, mais elle ne réagit pas à ses avances. Alors qu'il met de la monnaie dans un juke-box, elle prend des somnifères. Le lendemain, quand elle se réveille, il est encore là. Il la prie d'accepter qu'il reste encore un moment chez elle – elle donne son accord. La nuit suivante, ils font l'amour dans l'hôtel qui appartient à la mère de Gilles. Mais une journée après, Hélène refuse de revoir Gilles. Gilles se blesse à la tête pour se faire admettre à l'hôpital où Hélène travaille comme anesthésiste. Il lui reproche les contradictions de son comportement qu'il juge incompréhensible. Il insiste pour obtenir une explication.

Hélène lui en donne une, mais différente de celle qu'il attend. Elle l'amène à *La Salamandre*, une villa à la campagne (cf. la dénomination métaphorique : une espèce d'amphibiens, des animaux qui muent régulièrement ; dans le film, les protagonistes changent également tout le temps). Arrivée à la villa, elle confesse à Gilles qu'elle avait projeté d'y vivre avec son mari mais que celui-ci était mort en nageant dans l'Atlantique. Maintenant, la maison lui appartient à elle. Gilles est choqué :

**Gilles :** C'est terrible un cadeau pareil. Qu'est-ce que tu vas en faire ?

**Hélène :** Je sais pas.

**Gilles :** Mais... cet homme ?

**Hélène :** Je l'aimais. Ça t'est jamais arrivé ?

**Gilles :** Moi ? Non... non.<sup>761</sup>

Hélène fait découvrir à Gilles le sentiment d'un amour capable de durer plus longtemps que la mort. A cause de cet amour, au début du film, elle n'arrive pas à s'habituer à Gilles. Lui, au contraire, ne peut pas recourir à une expérience pareille : il a eu plusieurs aventures, mais il

---

<sup>760</sup> Cf. Marshall 2007, p. 1 ; voir aussi Philippon 1988, p. 121 ; Strigl 2007, p. 35 sq.

<sup>761</sup> HDA (00:27:21-41).

n'était jamais « passionnément » amoureux.<sup>762</sup> Tout le reste du film consiste à témoigner de ses tentatives pour mieux comprendre ce phénomène dont Hélène lui a parlé. Gilles nous conduit, nous autres auditeurs-spectateurs, également sur cette route.

Dans le suivant, Gilles commence à forcer Hélène à l'aimer avec la même intensité que celle avec laquelle elle aimait son mari décédé. Lorsqu'elle part quelques jours à Paris, il résilie l'appartement de celle-ci en centre ville de Biarritz et installe leur domicile commun à *La Salamandre*. A son retour, Hélène est surprise, mais elle fait contre mauvaise fortune bon cœur. Un jour, Gilles découvre dans le grenier de la villa un modèle de ville futuriste, d'« une ville de demain »<sup>763</sup> conçu par le mari d'Hélène qui était architecte. A partir de ce moment-là, chaque nuit, il essaie de comprendre toutes les notes abandonnées dans les cartons. Quand Hélène apprend ce qu'il fait, elle le prie d'arrêter. Ignorant sa demande, Gilles la confronte avec son 'infidélité' :

**Hélène :** [...] c'est toi qui m'as sortie de là, tu vas pas t'y enfermer maintenant !

**Gilles :** Il faut pas oublier. Faut pas oublier. Je veux pas que tu l'oublies. Si tu l'oublies...

**Hélène :** Arrête !

**Gilles :** ...ça prouve que l'amour passe, et qu'un jour tu m'oublieras aussi.

**Hélène :** Arrête ! Arrête ! Arrête ! Arrête, écoute !<sup>764</sup>

Dans ce dialogue, Gilles exige d'Hélène le contraire de ce qu'il lui avait demandé quelques scènes auparavant : ivre, il avait tenté de se suicider en se rendant à la plage en pleine nuit et s'allongeant dans l'eau froide de l'océan ; quand Hélène était arrivée pour le sauver, il lui avait reproché exactement cela – en déclarant qu'il vaudrait mieux qu'il soit mort, car ainsi, elle serait peut-être capable de l'aimer comme elle aime son défunt concurrent.<sup>765</sup> Ces deux situations paradoxales – Gilles devrait se tuer afin d'être aimé de la même manière que son rival ; et Hélène aurait à aimer un mort de façon à prouver que l'amour ne passe pas – dévoilent les revendications utopistes liées à ce genre d'amour.

Quel genre exactement ? Dans ce chapitre de la thèse, l'analyse de l'ensemble des scènes présentées met en évidence quatre critères de description qui peuvent être considérés comme constitutifs de l'idéal de l'amour défendu par les personnages d'HÔTEL DES AMÉRIQUES :

---

<sup>762</sup> Cf. HDA (01:25:39/40) ; le terme cité ci-dessus est utilisé par Rudel (François Perrot), un ami et ancien amant d'Hélène. Cf. les autres expressions qui signifient le même genre d'amour dans le film : « s'aime[r] vraiment » = HDA (00:39:47/48), Élise (Sabine Haudepin) ; « le grand amour » = HDA (00:41:14/15), Bernard (Étienne Chicot) ; « une passion » = HDA (01:15:03/04), Colette (Josiane Balasko).

<sup>763</sup> HDA (00:37:08/09), citation Hélène.

<sup>764</sup> HDA (00:55:21-48).

<sup>765</sup> Cf. HDA (01:06:02-23).

*l'invariance temporelle* (cet amour dure plus longtemps que la mort, et il ne permet pas de changement de partenaire) ; une *synthèse (approximative) du corps et de l'esprit ou de l'âme* (Hélène souffre de l'absence de son mari, Gilles se plaint de la froideur émotionnelle d'Hélène) ; la *capacité de déterminer la volonté* (à l'égard des 'ordres' de cet amour, tout autre chose perd son importance) ; une certaine *autonomie par rapport aux valeurs matérielles* (on ne peut pas l'acheter, et la perte des biens matériels ne doit en rien l'influencer).

Gilles et Hélène ne satisfont pas aux exigences de leur propre concept d'amour. D'une part, cela vient du fait que les critères mentionnés se contredisent : on ne peut pas achever une synthèse psychophysique si l'un/une des partenaires est mort/e ; cependant, si elle ou il est encore vivant/e, tôt où tard apparaissent des décalages entre les besoins physiques et psychiques des deux personnages. D'ailleurs, pendant la plus grande partie du film, Hélène n'est pas prête à donner l'exemple des quatre critères de « grand amour »<sup>766</sup>

Vers la fin du film, la situation évolue lentement. Hélène ne se souvient que rarement de son mari décédé. De manière instantanée, les structures des motivations s'inversent : maintenant, c'est Gilles qui ne supporte plus la proximité d'Hélène. Quand il est malade (il est resté trop longtemps dans l'eau pendant sa baignade nocturne), elle s'occupe de lui. Au lieu de la remercier, il lui fait comprendre qu'il n'a « pas besoin d'une assistante sociale »<sup>767</sup>. Il ne vient pas à un rendez-vous au restaurant convenu avec Hélène. Et finalement, il la trompe avec une autre femme, alors qu'elle l'attend une nuit entière dans l'ancien hôtel de sa mère.<sup>768</sup> L'hôtel a changé de propriétaire, mais Gilles y garde sa chambre qu'il doit alors payer. Lorsque Hélène se réveille dans cette chambre le lendemain, Gilles n'est pas encore revenu. Le film laisse la question de savoir si Hélène le soupçonne de quelque chose ou pas. Élise, la sœur de Gilles, lui avait dit la veille que son frère était sorti mais qu'il reviendrait.<sup>769</sup>

Hélène décide de quitter la ville. Dans le train, elle déchire la photo de Gilles qu'elle a obtenue en cadeau de la part de sa sœur. Le soir, il y a la fête d'inauguration de l'hôtel rénové (comme les personnages, les lieux changent constamment). Gilles attend Hélène en vain. Quand il obtient le message qu'Hélène est retournée à Paris pour toujours (sans laisser d'adresse), il court à la gare. Le prochain train pour Paris ne part que le lendemain matin. Gilles s'assoie sur

---

<sup>766</sup> Cf. note 762, p. 375.

<sup>767</sup> HDA (01:08:27/28).

<sup>768</sup> Cf. HDA (01:14:59-01:17:42).

<sup>769</sup> Cf. HDA (01:14:03-43).



la quai vide et parle avec une Hélène imaginaire : il lui propose de recommencer à zéro.<sup>770</sup> Lorsqu'il se rend compte qu'il est seul, on voit couler une larme sur sa joue.

Est-ce que l'amour existe ? Les réponses qui se trouvent dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES* sont contradictoires. L'analyse du discours audiovisuel permet de conclure que les personnages, en s'orientant selon les critères de l'amour passionnel, sont conduits à des paradoxes insolubles, et qu'ils sont tentés de croire qu'ils disposent d'un droit de propriété sur l'autre. Ces deux facteurs – les paradoxes, et le désir de possession – détruisent à la fin le minimum de proximité mentale et émotionnelle présent au départ. Néanmoins, Gilles et Hélène vivent des moments de grande intensité : la première nuit à l'hôtel, la découverte de *La Salamandre*, l'épisode à la plage.

Peut-on compter ces moments comme affirmation de la croyance que l'amour existe au sens ontologique (et qu'elle se révèle seulement dans quelques instants exquis) ? Ou l'amour n'est-il qu'une hypostase conceptuelle de ces moments heureux (de sorte que la relation entre Gilles et Hélène résisterait probablement aux défis mentionnés si Gilles n'avait pas pris trop au sérieux cette phrase d'Hélène disant qu'elle « aimai[t] » son mari décédé<sup>771</sup>). Comme dans le théâtre de Brecht, c'est au public de répondre à ces questions.

Le deuxième chapitre<sup>772</sup> se concentre sur les analogies et les différences entre la dramaturgie de Brecht et de Téchiné. Dans le premier sous-chapitre,<sup>773</sup> les extraits d'articles de Brecht, composés au cours des années 1930 et 1950 à l'occasion des *débats sur l'expressionnisme et le formalisme*, sont comparés aux différents entretiens avec Téchiné. Ensuite, encadré par la discussion des extraits de deux articles de Roland Barthes,<sup>774</sup> le terme des *analogies secondaires* est introduit pour décrire la manière particulière dont Téchiné essaie de tirer des conséquences esthétiques d'un concept du *réalisme artistique* qui relie ses films avec les drames de Brecht.<sup>775</sup> Le terme de 'réalisme artistique' désigne les méthodes de la représentation audiovisuelle qui ne fonctionnent ni à la base d'une reproduction *mimétique* (comme les analogies primaires établies par des techniques photochimiques, électromagnétiques ou numériques) ni de façon *arbitraire* (comme les systèmes de signification verbale utilisés dans le générique ou les intertitres d'un film, ou aussi bien dans ses dialogues). Dans le troisième sous-

---

<sup>770</sup> Cf. HDA (01:26:49-01:28:02).

<sup>771</sup> Cf. p. 374.

<sup>772</sup> Cf. chapitre II, p. 21 *sqq.* [« Dramaturgies de la contradiction »].

<sup>773</sup> Cf. chapitre II.1, p. 24 *sqq.* [« Réalisme artistique : Téchiné et Brecht »].

<sup>774</sup> Cf. Barthes 1960a, 1982 [1973].

<sup>775</sup> Cf. chapitre II.2, p. 41 *sqq.* [« Le paradoxe de la cinématographie : analogicité primaire et secondaire »].

chapitre,<sup>776</sup> à l'instar d'une des dernières scènes d'HÔTEL DES AMÉRIQUES, l'approche esthétique-formelle de Téchiné est examinée par une micro-analyse relative à la manière dont sont intégrées les analogies secondaires dans la surface audiovisuelle de la représentation filmique.

Dans un entretien avec Philippon,<sup>777</sup> Téchiné décrit sa lecture des textes de Brecht comme la sortie d'un dilemme qui a fortement marqué les jeunes cinéastes au début des années 1970. Selon Téchiné, lui et beaucoup de ses collègues<sup>778</sup> étaient déchirés entre des exigences contradictoires : entre l'idéologie de l'individualisme lié à la *politique des auteurs* revendiquée par les réalisateurs et réalisatrices de la *Nouvelle Vague*<sup>779</sup> auxquels la génération suivante devra un grand élargissement du 'vocabulaire' cinématographique, et, d'autre part, la radicalisation politique autour et après 1968, qui confrontait chacun avec la question de son engagement personnel en matière du changement des structures sociales et politiques :

Il s'est produit un court-circuit entre la lame de fond de 68 et l'élan de la Nouvelle Vague. On s'est trouvé là dans une position en sandwich. La rencontre de la N.V. et du gauchisme a secoué beaucoup de cinéastes de ma génération. L'élan, au sens le plus idéaliste du terme, du cinéma, était absolument contrarié par la nécessité de le poser et de le résoudre en termes politiques, avec tous les effets de censure que ça impliquait.<sup>780</sup>

Dans cette situation, la lecture des textes de Brecht ouvrait une nouvelle perspective : l'essai de concilier les deux approches différentes mentionnées ci-dessus. Brecht refusait de restreindre le plaisir d'expérimenter, et en même temps il s'engageait à axer le développement des formes esthétiques nouvelles autour de l'observation de la réalité quotidienne. Téchiné s'oppose au reproche de dogmatisme souvent formulé à l'encontre de Brecht :

**AT:** Ma fréquentation de Brecht a été beaucoup plus comme une ouverture pour sortir de cette immersion, que comme une fermeture : Brecht a eu un effet moteur. Même maintenant, on lit encore des allusions méprisantes au brechtisme, comme s'il fallait jeter le bébé avec l'eau du bain. L'acception est toujours dévalorisante, péjorative, alors que Brecht est un écrivain d'une subtilité diabolique, doué d'un grand sens du concret. Ce n'est pas du tout un écrivain dogmatique et figé : ça, c'est un cliché de la critique. Brecht n'a jamais perdu le goût de l'expérimentation. Contrairement à l'idée reçue, il n'a jamais cessé de faire des mélanges, il n'est pas monolithique. C'est tout aussi stupide de réduire Brecht au marxisme que Dreyer au

---

<sup>776</sup> Cf. chapitre II.3, p. 49 *sqq.* [« L'autonomie partielle du visuel / du sonore »].

<sup>777</sup> Cf. Philippon 1988, p. 117-125.

<sup>778</sup> Dans cet entretien, Téchiné (né en 1943) ne donne pas de noms. Des cinéastes qu'on peut compter dans la génération de la *post-Nouvelle Vague* (qui n'établit pas de mouvement cohérent, mais qui au contraire montre des conceptions esthétiques très variées) sont par exemple : Bertrand Tavernier (né en 1941), Jacques Doillon (né en 1944), Benoît Jacquot (né en 1944), Philippe Garrel (né en 1948) ou Catherine Breillat (née en 1948).

<sup>779</sup> Cf. Baecque/Lucantonio 1999 ; – (éd.) 2001a, 2001b.

<sup>780</sup> Téchiné *in* Philippon 1988, p. 120.

christianisme. Ce qu'on retient de Brecht maintenant – mais ça, c'est un signe de temps – c'est l'aspect publicitaire par rapport au communisme. C'est comme si on disait que Dreyer ou Bernanos ont fait des pubs pour le christianisme, ou comme si on ne pouvait envisager IVAN LE TERRIBLE que comme une pub stalinienne : c'est terriblement tronqué, tout ça, puisqu'il ne s'agit pas de publicité cynique, destinée à vendre un produit, mais de croyance vivante. Quand je relis Brecht maintenant, et je le relis encore souvent, je m'aperçois que mon admiration a résisté aux illusions perdues de cette époque-là.

**AP:** J'ai le sentiment que SOUVENIRS D'EN FRANCE est assez nettement marqué par Brecht.

**AT:** Bien sûr. Mais l'apport de Brecht est sûrement sensible ailleurs, même dans un film plus récent comme LES INNOCENTS. Pas sous une forme d'imitation : Brecht n'était pas un modèle. Mais quand on a aimé quelqu'un, ça laisse forcément des traces.<sup>781</sup>

La question de Philippon, qui essaie de réduire l'influence de Brecht sur le cinéma de Téchiné à certaines techniques artistiques concrètes,<sup>782</sup> montre de manière exemplaire que pendant la Guerre froide, la réception du théâtre de Brecht à l'Ouest fut dans la plupart des cas centrée sur le fait que Brecht a renouvelé l'éventail des moyen artistiques utilisés sur les scènes européennes.<sup>783</sup> Comme l'écrit Klaus-Detlef Müller, le fait que ses innovations de la forme dramatique sont fortement liées aux objectifs politiques de son théâtre fut souvent négligé à la fois par les metteurs en scène, le public et la recherche :

Die Brechtsche Erneuerung des Theaters ist grundsätzlich eine philosophische, nicht – wie vielfach angenommen wurde – eine technisch-formale, die mit einer politischen Tendenz verbunden, letztlich aber von ihr ablösbar ist. Die neuen Formen sind rein funktionale Formen. Das hat Brecht noch kurz vor seinem Tode in einem Gespräch mit Ernst Schuhmacher nachdrücklich betont: *Ich muss zugeben, dass es mir nicht gelungen ist, klarzumachen, dass das Epische meines Theaters eine Kategorie des Gesellschaftlichen und nicht des Ästhetisch-Formalen ist.*<sup>784</sup>

Par conséquent, on peut défendre la thèse selon laquelle il faut chercher les « traces »<sup>785</sup> que Brecht a laissées dans les films de Téchiné, en tout premier lieu dans le rapport fonctionnel que

---

<sup>781</sup> Philippon 1988, p. 120, (AT = André Téchiné, AP = Alain Philippon).

<sup>782</sup> SOUVENIRS D'EN FRANCE (1974) ressemble à un *drame en stations* à la Brecht : chaque scène dispose d'un haut degré d'autonomie par rapport aux autres.

<sup>783</sup> Brecht exprime à plusieurs reprises qu'il doit le développement de beaucoup de ces innovations formelles (comme l'emploi des masques, la stylisation des actions, l'autonomie relative de la musique, l'usage des intertitres) aux plus anciennes traditions, comme celle du théâtre grec antique ou du théâtre chinois, cf. son essai *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* (BFA XXII/1, p. 211-215 [= Brecht 1993a [écrit en 1935, publié en 1949], p. 211-215]).

<sup>784</sup> Müller 1978, p. 55, mise en évidence selon l'original. « Le renouvellement brechtien du théâtre se réalise principalement au niveau philosophique, et non – comme on le suppose souvent – par rapport aux moyens formels qui indiquent une certaine tendance politique qu'on pourrait essayer de séparer de ces moyens. Les nouvelles formes sont des formes fonctionnelles. C'est exactement ce rapport que Brecht, à la veille de sa mort, a mise en avant dans un entretien avec Ernst Schuhmacher : *Il me faut admettre que je n'ai pas réussi à mettre en évidence que la qualité épique de mon théâtre est une catégorie de la réalité sociale, et non de la conception esthétique-formelle.* »

<sup>785</sup> *Ibid.*

Müller décrit ici : dans la dépendance des moyens esthétiques-formels de leur contenu, la réalité sociale représentée – et non dans la manière spécifique de ces moyens. En comparant les commentaires de Brecht dans le contexte des débats sur l'expressionnisme et le formalisme dans les années 1930 et 1950 avec ceux de Téchiné dans les entretiens dans lesquels il se positionne entre un cinéma naturaliste et des approches expérimentales, on trouve quelques points communs en particulier concernant leur mise en lumière de l'importance de la réalité sensible. Contrairement au texte allemand de la thèse, ici, je présenterai seulement les résultats de cette comparaison. Quant aux points communs, Brecht exprime la plupart d'entre eux (avec d'autres que Téchiné ne peut probablement pas accepter) dans un texte de 1954 où il essaie de résumer les critères d'un *réalisme socialiste* :

2) Realistische Künstler betonen das Sinnenmäßige, ‚Irdische‘, im großen Sinn Typische (historisch Bedeutsame).

[...]

4) Realistische Künstler stellen die *Widersprüche* in den Menschen und ihren Verhältnissen zueinander dar und zeigen die Bedingungen, unter denen sie sich entwickeln.

5) Realistische Künstler sind interessiert an den *Veränderungen* in Menschen und Verhältnissen, an den stetigen und an den sprunghaften, in welche die stetigen übergehen.

6) Realistische Künstler stellen die Macht der Ideen dar und die materielle Grundlage der Ideen.<sup>786</sup>

Malgré les similarités entre le concept du réalisme développé par Brecht et celui qui se laisse déduire des entretiens avec Téchiné et de ses films, il existe également quelques différences. La plus importante est que Brecht invite le public de ses pièces à prendre les événements présentés sur la scène comme point de départ pour en conclure des lois sociologiques objectives<sup>787</sup> (et pour s'amuser en même temps<sup>788</sup>) – tandis que les motivations dramaturgiques de Téchiné semblent plus modestes :

---

<sup>786</sup> BFA XXIII, p. 287 [= Brecht 1993i [écrit en 1954], p. 287], mise en évidence selon l'original. « 2) Les artistes réalistes mettent en valeur le sensuel, ‘terrestre’, typique au sens historique. [...] 4) Les artistes réalistes représentent [dans leurs œuvres ; rmq. M] les *contradictions* dans les hommes et dans leurs rapports, et ils montrent les conditions dans lesquelles ils se développent. 5) Les artistes réalistes s'intéressent aux changements des hommes et de leurs rapports, ceux qui restent constants, et ceux qui changent brusquement en prenant la place des premiers. 6) Les artistes réalistes représentent le pouvoir des idées et le fondement matériel des idées. »

<sup>787</sup> Cf. par exemple l'entretien d'Ernst Hardt, directeur de Radio Cologne, avec Brecht, le sociologue Fritz Sternberg (1895-1963) et le critique de théâtre Herbert Ihering (1888-1977), enregistré le 11 janvier 1929 sous le titre *Neue Dramatik (Le nouvel art dramatique)* : BFA XXI, p. 270-275 [= Brecht 1992a [1929], p. 270-275]).

<sup>788</sup> Cf. la préface du *Petit Organon pour le théâtre (Kleines Organon für das Theater)* : BFA XXIII, p. 66 [= Brecht 1993i [écrit en 1948, publié en 1949]).

Was mich interessiert in den Beziehungen der Figuren, möchte ich [...] etwas allgemeiner fassen: Mich interessieren die menschlichen Leidenschaften in ihren Konflikten, in ihren Verblendungen. Das ist für mich der einzige Stoff für Fiktionen: wie sich das menschliche Leben einem Abgrund öffnet. Das entspricht meiner bescheidenen persönlichen Sicht der Welt.<sup>789</sup>

Malgré un concept commun de réalisme artistique, quelques différences apparaissent entre la dramaturgie de Brecht et celle de Téchiné concernant les mondes fictionnels créés au théâtre ou au cinéma. Contrairement à Brecht, Téchiné n'essaie pas d'empêcher des effets d'empathie entre ses personnages et le public. Pourtant, le style des films de Téchiné n'est pas naturaliste. Au niveau esthétique, on peut encore remarquer une certaine influence de Brecht, mais il s'agit d'une forme affaiblie : la distanciation est réduite de sorte que la continuité des actions des personnages ne soit pas interrompue. De cette manière, Téchiné essaie de satisfaire deux exigences en même temps : d'une part, il utilise les avantages de la reproduction audiovisuelle – sa précision mimétique, qui rend perceptible par les analogies primaires le moindre changement dans les gestes et les visages des acteurs et actrices –, d'autre part, en accentuant de manière formelle quelques aspects de la représentation et provoquant ainsi la constitution d'*analogies secondaires*, il donne au public des informations supplémentaires, qu'il s'agisse de détails sur les motivations intrinsèques des personnages ou des arrière-plans sociaux, politiques, historiques, économiques, philosophiques, etc.

Il n'est pas facile de garder l'équilibre entre les analogies primaires et secondaires. Si les premières sont trop négligées, les actions des personnages risquent de devenir incompréhensibles, puisque l'attention du public est liée aux effets de distanciation causée par une certaine indépendance des moyens artistiques. Si, au contraire, l'accentuation de ces derniers est trop faible, la représentation se réduit automatiquement à un niveau naturaliste.

Dans un essai de 1960, Roland Barthes a mis l'accent sur le défi pour la cinématographie d'être obligée de raconter des histoires sous forme d'analogies, et par conséquent, de perdre un grand nombre de variations de style dont dispose la littérature, en se servant d'un système de signification arbitraire, symbolique, dû aux conventions établies dans l'histoire culturelle :

Le cinéaste est condamné à restituer une *pseudo-physis* ; il est libre de multiplier les signifiants, non de les raréfier ou de les abstraire : il n'a droit ni au symbole ni au signe (au sens immotivé du terme), seulement à l'*analogon*. Ensuite – et c'est la limite adverse de ses possibilités –, le cinéaste ne peut recourir à la rhétorique que s'il accepte de faire œuvre médiocre. Dans notre art moderne, la

---

<sup>789</sup> Téchiné in Midding 1997a, p. 79. « Ce qui m'intéresse dans les relations entre les personnages, j'aimerais [...] l'exprimer de manière un peu plus générale : je m'intéresse aux passions humaines dans leurs conflits, leur aveuglement. Il s'agit là pour moi du seul sujet pour les fictions : comment la vie humaine s'ouvre vers un abîme. Ça correspond à ma vision modeste du monde. »

rhétorique est discréditée, contrairement à d'autres arts, où la convention est en honneur. J'ai cité plusieurs fois le théâtre chinois : on sait que l'expression des sentiments y est sévèrement ritualisée : il y a par exemple une véritable grammaire de la douleur, qu'il faut observer avec une correction extrême : pour que l'on pleure, on serre l'extrémité de la manchette et on la soulève vers les yeux en inclinant la tête : chez nous, pour signifier que l'on pleure, il faut pleurer. Notre art sémiologique constitue pour le créateur, sous des dehors de liberté et de naturel, un véritable carcan tautologique, à l'intérieur duquel l'invention est à la fois obligatoire et limitée : le rejet de la convention entraîne un respect non moins draconien de la *nature*. Tel est le paradoxe de notre sémiologie spectatorielle : obliger à un néologisme incessant sans cependant permettre l'abstraction.

Téchiné accepte le défi formulé par Barthes dans cette citation. Dans ses films, il essaie de rendre fluide la surface du visible et de l'audible, que ce soit en augmentant l'authenticité du jeu des acteurs et actrices, par exemple en utilisant deux caméras (afin d'éviter que les réactions dans une situation champ-contrechamp soient décalées), ou soit en faisant le contraire : en intégrant des stylisations dans la surface audiovisuelle qui contrarient à un certain degré – pas totalement – le naturalisme des actions montrées. La première technique provoque un rapprochement du public par rapport aux acteurs et actrices qui, dans les meilleurs cas, reflètent les états émotionnels des personnages incarnés, traversant les frontières entre la simple reproduction du monde de l'extérieur et la création d'une personne (imaginée comme) vivante. L'effet contraire, une légère exagération du cadre formel de la représentation et par conséquent, une contextualisation des actions physiques montrées dans leur singularité, est produit par l'autonomisation de certains moyens artistiques : les longs regards de caméra sur la mer, le ciel ou le jardin de *La Salamandre* dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, et dans le même film, le fort ralentissement de quelques actions, par exemple dans la scène où Hélène quitte Biarritz par le train. Là, chaque geste y gagne en importance. Dialogue et musique sont remplacés par le bruit régulier produit par les roues du train – signalant que le temps passe, irrémédiablement.

Une autre technique grâce à laquelle Téchiné dépasse le naturalisme consiste dans la sémantisation des lieux topographiques. Dans ses films, ces lieux sont souvent chargés de signification qui excède celle qui est la leur dans la réalité quotidienne. Les sémantisations dont il s'agit ne sont pas présentes dans la perception sensible, elles doivent être déchiffrées par le public en interprétant les données filmophaniques. Dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, Paris et New York sont présentés de cette manière comme des endroits de la liberté individuelle – voire sexuelle –, tandis que *La salamandre*, la maison de compagne, et également la plage de Biarritz (portant le nom évocateur de *La chambre d'amour*<sup>790</sup>) sont liées à l'amour romantique – et en

---

<sup>790</sup> Ce nom remonte à une légende qui est racontée au sujet d'une grotte à Anglet (une ville directement à côté de Biarritz qui était dans le passé un village de pêcheurs). Selon cette légende, un couple amoureux s'est noyé dans la grotte au 17<sup>ème</sup> siècle. Ils s'y sont rencontrés régulièrement parce que le père de la fille

même temps à la solitude et à la mort. Cependant, le centre de Biarritz, se retrouve dans une position intermédiaire qui rend possible la première rencontre entre les deux protagonistes :

**Hélène:** C'est une drôle de ville. Ça ressemble pas à la province. Ça ressemble pas à Paris. On se croirait pas en France et pourtant c'est pas l'étranger non plus.<sup>791</sup>

Une technique semblable est utilisée pour les personnages secondaires : ils disposent souvent d'une qualité particulière qu'on peut aussi observer chez les personnages principaux, mais contrairement à ces derniers, ils agissent de façon moins contradictoire. De cette manière, le comportement contradictoire des protagonistes peut être exhibé grâce à l'intensité de leurs relations avec les différents personnages secondaires. Dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, Gilles se tient, en fonction de son rapport avec Hélène, soit près de ses amis Bernard et Colette (qui sont associés au même genre de liberté que Paris et New York), soit près de sa sœur Élise (qui rêve du « grand amour »).

Dans certains cas, même les figurants servent à refléter les états intérieurs des protagonistes. Une scène exemplaire, tirée des *ROSEAUX SAUVAGES* (1994), est celle où Henri se réveille le matin sur un banc au bord de la Garonne.<sup>792</sup> La caméra montre d'abord le visage d'Henri en gros plan. Il a l'air stoïque. Ensuite, on entend le son d'un bateau à moteur s'approcher. Henri se tourne lentement vers la rivière. La caméra capte son mouvement, se détache de son visage et suit le passage du bateau. Soudain, on entend les cris de quatre hommes d'équipage d'un bateau à rames qui se déplace dans la direction opposée. La caméra change également la direction de son mouvement, accompagne le bateau à rames et puis s'arrête sur le visage de Henri. Celui-ci regarde dans le vide. Les cris rythmiques des rameurs ont maintenant une intensité qui donne à la séquence une certaine artificialité. A la première écoute, la répétition constante de la même paire de mot (« stop-go, stop-go, stop-go », etc.) est comprise dans son contexte naturel : comme des cris d'encouragement qui accompagnent l'entraînement de quatre hommes sportifs.

Mais dès que la caméra revient sur le visage d'Henri et que la source des cris n'est plus visible (ils sont toujours diégétiques, mais hors-champ), le son semble disproportionné par rapport à ce qui pourrait s'expliquer par la réduction de la distance physique entre Henri et les

---

a interdit tout rapport entre eux. Par la suite, le nom de la grotte (*La chambre d'amour*) a été utilisé pour toute la plage devant Anglet. Cf. Jouy 1818, p. 119-124.

<sup>791</sup> Cf. HDA (00:32:11-24).

<sup>792</sup> Cf. LRS (00:21:15-01:22:21) ; dans le texte allemand, cet exemple est discuté au chapitre IV.1.1, cf. p. 97 sqq.

rameurs : il est plus fort que justifiable par les analogies auditives primaires (avec une très grande probabilité, il est amplifié de manière artificielle).

Au niveau des analogies primaires, on peut résumer la scène comme suit : Henri est allongé sur le banc au bord du fleuve, et écoute les différents sons produits par les bateaux qui passent. Cependant, le « stop-go » des quatre rameurs révèle une autre signification si on prend en considération l'état du développement dramatique. Si le public fait attention à l'effet d'amplification artificielle mentionné, la compréhension de la scène tout à fait 'naturaliste' se trouve complétée par une dimension interne : Henri ne sait pas s'il doit plutôt quitter la ville (il a confessé à Maïté qu'il a prévu de mettre à feu le bureau du Parti Communiste, et elle l'a 'chassé' de la maison) ou rester (il est tombé amoureux de Maïté). Dans l'exemple présent, c'est l'autonomie partielle d'une structure acoustique toujours intégrée dans le contexte naturel du monde extérieur qui permet, par l'interprétation des analogies secondaires, d'acquiescer une connaissance de la réalité interne du protagoniste.

Etant donné que dans chaque film de Téchiné, on trouve plusieurs exemples comme celui-ci, le regret que Barthes exprimait dans son article de 1960, semble perdre sa légitimité : Téchiné montre clairement qu'un texte audiovisuel dispose de la capacité de dépasser la surface des informations transmises par l'analogie primaire (iconographique). Pourtant, il faut admettre que tous les exemples ne peuvent être déchiffrés de manière aussi évidente. Le risque que le public ne perçoive pas les analogies secondaires dont la structure est affaiblie mais demeure encore reconnaissable dans la réalité filmophonique – ou bien le contraire : qu'il voie des analogies où il n'y en a aucune – reste néanmoins imprévisible. Ce risque peut être interprété comme un héritage brechtien. C'est là que réside la difficulté principale des drames de Brecht : le processus de la réception ne s'épuise pas dans la perception des événements montrés sur scène. La parabole, topos classique du théâtre anti-aristotélicien, fonctionne par la construction des analogies secondaires.

Avantage du théâtre de Brecht : au moins une partie du public est déjà prévenue ; elle ne se laisse pas 'séduire' par la surface audiovisuelle. Alors que, dans les films de Téchiné, les effets de distanciation apparaissent de manière réduite, ils sont là, mais leur intensité se limite à un degré qui, comparé à celui de Brecht, est fortement diminué. Mais à l'avantage des films de Téchiné : si les auditeurs-spectateurs n'ont pas envie de se 'creuser la tête' en cherchant des analogies secondaires, les traits principaux de l'intrigue restent quand même compréhensibles (ce qui, en fonction de la créativité de la mise en scène, n'est pas toujours le cas dans le théâtre de Brecht). Pour résumer : en termes de style de la représentation artistique, Téchiné est



toujours à la recherche d'un équilibre entre la reproduction naturaliste et, d'autre part, le développement des structures 'légèrement autonomisées' qui stimulent l'engagement cognitif du public de ses films.

Ceci mis à part, au niveau de la compréhension du comportement des personnages des films de Téchiné il reste quantité de difficultés pour les auditeurs-spectateurs. Le comportement des personnages n'est pas 'compréhensible' au sens classique, bien au contraire. On peut essayer de 'retracer' par la pensée les contradictions que leurs actions manifestent. Contrairement à la dramaturgie de la plupart des films commerciaux, le comportement des personnages principaux n'évolue pas de manière cohérente, adaptée à quelques traits de caractère fixés une fois pour toutes pendant les premières minutes du film :

A partir du moment où l'on crée un personnage, il me paraît nécessaire qu'à un moment, il ne sache plus qui il est. Cela vaut pour tous mes films et le portrait n'est abouti qu'à cette condition. Le personnage doit se trouver en défaut par rapport à toutes ses constructions imaginaires, et je pense que c'est le cas pour tous les personnages du film, sans exception. Il ne doit pas être casé dans un registre psychologique sans dimension d'altérité. Cela n'aurait aucune pertinence car, dans la vie, les choses ne se passent pas ainsi. Il doit apprendre de lui-même par corrections successives. Je ne crois pas en l'apprentissage humain, ce qui me semble faux. Cependant, on peut sans cesse se corriger, sans qu'il y ait de dernier mot ou de dernière parole débouchant sur une parfaite adaptation.<sup>793</sup>

Presque tout change alors : les personnages constituent un réseau dont le moindre changement dans l'une de ses 'régions' provoque des conséquences dans une autre. Pourtant, la cause qui se cache derrière ces changements – s'il y en a une – n'est pas dans tous ses détails révélée au public. Pour la réception, la singularité d'un événement imprévu reste souvent absolue, peu importe que ce soit un accident, une maladie, une guerre, ou simplement des changements spontanés d'avis ou bien aussi des contacts bouleversants avec des personnages inconnus qui entrent dans un monde figé dans ses habitudes. Les points de basculement où les personnages sont forcés de se réorienter, apparaissent souvent sans avertissement – comme le vent dans la fable de La Fontaine qui a servi d'inspiration pour le titre des ROSEAUX SAUVAGES (1994) et qui, dans la fable, fait plier le roseau et déracine le chêne.<sup>794</sup>

Cette imprévisibilité et ses effets sur les réalités externes et internes des personnages évoquent la conception de l'*avenir* développé par Derrida au début du documentaire de Dick et Ziering Kofman (2005). Derrida y distingue *futur* et *avenir*, et c'est particulièrement l'idée de

---

<sup>793</sup> Téchiné in Jousse/Strauss 1994, p. 13.

<sup>794</sup> Cf. La Fontaine 2009 [1868] : *Le chêne et le roseau*.

*l'avenir* qui s'inscrit dans les réseaux interactifs tendus entre les personnages, les choses et les événements représentés dans les films de Téchiné :

En général, j'essaie de distinguer entre le futur et l'avenir. Le futur c'est ce qui demain, tout à l'heure, au siècle prochain, deviendra. Ce qui est, deviendra. Donc, il y a le futur des programmes, le futur prévisible – predictable, programmes, prescriptions – tout ce qui en quelque sorte peut-être scheduled, donc prévu. Et l'avenir, je préfère le mot 'avenir', to come, parce que ça se réfère à quelqu'un qui vient, à ce qui vient, et qui venant, arrivant, n'est pas prévisible. Et pour moi, c'est ça, le vrai futur, tel qui est unpredictable. Et l'Autre qui vient sans que je ne puisse même pas l'attendre, donc s'il y a du vrai futur au-delà du futur, c'est l'avenir en tant que, il est la venue de l'Autre, là où je ne peux pas le prévoir.<sup>795</sup>

Dans les films de Téchiné, c'est *l'avenir* qui empêche les chemins parcourus par les personnages de constituer jamais des 'développements' au sens classique. Dans les portraits des personnages, il n'y a *rien* qui puisse se développer pas à pas : ni une fatalité, qui aurait la force de fixer des objectifs à atteindre, ni une volonté libre qui laisse suffisamment de place pour la réalisation de projets personnels. Tous ces projets échouent : dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES* (1981), le rêve de Gilles de mettre en scène une relation de « grand amour » avec Hélène (sans respecter ses souhaits et besoins à elle) ; dans *RENDEZ-VOUS* (1984), le projet de Nina (Juliette Binoche) de devenir, en jouant le rôle de Juliette dans la célèbre pièce de Shakespeare, une grande star de théâtre (sans sentir, dans sa vie personnelle, au moins une partie de la douleur causée par la perte d'un être aimé), et dans le même film : les revendications absurdes de Quentin (Lambert Wilson) qui essaie de forcer Nina à se confondre totalement avec son rôle (sans comprendre qu'elle n'est pas prête à imiter sa copine qui se suicida dans une situation analogue) ; dans *LES INNOCENTS* (1987), la tentative de Jeanne (Sandrine Bonnaire) d'obliger son petit frère sourd-muet Alain (Stéphane Onfroy) à quitter son ami Saïd (Abdellatif Kechiche) et à la raccompagner dans le Nord de la France (sans accepter qu'il ait, malgré son handicap, le droit de décider lui-même comment et avec qui il veut vivre).

Ces exemples, fort nombreux par ailleurs, mettent en évidence le fait que la conception des personnages défendue par Téchiné est fortement marquée par des moments d'*instabilité*. Ce n'est pas seulement au désavantage des personnages : à la fin du film, Gilles commence à comprendre qu'une relation amoureuse ne *fonctionne* pas, qu'il faut accorder suffisamment de liberté à l'autre (et ce que veut dire 'suffisamment', reste à définir, ensemble avec l'autre lui-même, au cas par cas) ; Nina va jouer le rôle principal dans le drame de Shakespeare, elle s'est livrée à tellement d'expériences – joyeuses et douloureuses – qu'elle sera prête à la fin du film à

---

<sup>795</sup> DERRIDA (00:00:16-00:01:34).

monter sur scène, avec beaucoup plus de respect pour son rôle ; Jeanne se fait détourner, et séduire, par Stéphane (Simone de La Brosse), et quelques moments elle oublie pourquoi elle est venue dans le Sud.

Mais Quentin et Stéphane meurent. Les deux ressemblent au chêne dans la fable de La Fontaine : Quentin ne veut pas accepter que Nina ne le traite pas comme son Roméo, et pour Stéphane, se venger de Saïd vaut plus que son amour pour Jeanne.

Est-ce que cela veut dire que dans les films de Téchiné, tous les personnages qui ‘voient de quel côté vient le vent’ survivent, et que les autres meurent ? Les intrigues montrées dans ces films défendent-elles une forme d'opportunisme ? Téchiné essaie de justifier les changements permanents de ses personnages par une observation de la réalité *afilmique*. C'est le *réalisme artistique* de ses films qui, semblable à celui de Brecht, exige ces métamorphoses. La réalité sensible se modifie de manière continue, il n'y a pas d'arrêts – et si, exceptionnellement, il s'en produit un, il passe rapidement, comme la « halte » que propose Cécile (Catherine Deneuve) à Antoine (Gérard Depardieu) dans LES TEMPS QUI CHANGENT (2004) :

**Cécile :** Bon, Antoine, voilà ce que j'ai à te dire. Ton histoire d'amour avec moi n'existe pas. Tu te bourres le bourrichon parce que c'est plus facile de rêver que de se coltiner quelqu'un de réel. Tu me fais penser à mon amie Rachel. Son amant vit à Rabat, elle lui parle tous les jours au téléphone mais ils ne se voient jamais. Il y a une chanson là-dessus. *Je t'aime encore plus quand tu n'es pas là car je peux rêver de toi*. Mais moi tu vois, je suis là. Avec un corps qui ne me plaît plus, avec une vie où tout fout le camp, qui m'empêche pas de me battre même si j'ai un peu perdu le cap. Alors ce que je te propose, c'est le contraire de ce que tu m'offres. Je veux... Je ne peux pas m'engager pour l'avenir avec toi, mais je veux bien faire une halte. Juste une halte, avant de reprendre la route, si tu es d'accord.

**Antoine :** Une halte ? Ça veut dire quoi, une halte ?

**Cécile :** C'est ce que je préfère dans la vie. C'est quand on oublie le but du voyage, quand on pense plus au chemin, quand on s'arrête, pour souffler un peu.

**Antoine :** D'accord. Faisons une halte. Mais j'aimerais bien me changer. T'as vu mes fringues ?

**Cécile :** J'ai trop parlé, excuse-moi.<sup>796</sup>

La plupart des personnages dans les films de Téchiné ne sont pas des lâches ; ils essayent de réaliser *leurs* rêves ; mais souvent, en le faisant, ils impliquent d'autres personnages contre leur gré. Dans LES TEMPS QUI CHANGENT, Antoine est convaincu que Cécile l'aime encore, après presque 32 ans de ‘coupure’. Il commence à transformer le monde suivant cette idée – comme il le fait avec la terre de Tanger, où il dirige un projet de construction de bâtiments. Les sentiments de Cécile, il ne les prend pas aux sérieux. Au niveau professionnel, Antoine n'a pas

---

<sup>796</sup> TQC (01:20:31-01:21:52).

de succès (après un accident sur le chantier, il tombe dans le coma). Concernant l'amour de Cécile, tout reste ouvert, même si, quand il est 'cloué' au lit (privé de sa capacité d'agir), on peut percevoir un certain rapprochement.

Il y a des parallèles entre le comportement de Gilles dans *HÔTEL DES AMÉRIQUES*, Antoine dans *LES TEMPS QUI CHANGENT*, et Quentin dans *RENDEZ-VOUS*, et il y en a beaucoup d'autres personnages qui ne font pas attention aux autres car ils font passer leurs idées en premier. De ces trois personnages, Quentin est le plus radical : il cherche une convergence absolue. Il traite Nina comme un jeton dans *son* jeu. Lorsqu'elle refuse d'y participer, il n'est pas capable d'accepter qu'il existe d'autres idées que les siennes. Il se transforme en machine, adapté à ses propres idées. Comme machine vivante, il est déjà mort. Son suicide constitue une conséquence quasiment logique.

Les films de Téchiné expriment un scepticisme radical à l'égard des conceptions mentales qui sont fixées une fois pour toutes – et pour tout le monde. C'est là, où se révèle un autre point commun avec la philosophie de Derrida : les histoires que Téchiné fait découvrir à travers son cinéma attirent l'attention vers le fait que les généralisations – la croyance qu'une seule idée peut expliquer tout d'un phénomène (ou pire : tout de tous les phénomènes) – sont très dangereuses, en première ligne pour ceux qui refusent de suivre cette idéologie, mais aussi pour leurs 'inventeurs' et leurs partisans. A la limite, si les idées s'éloignent trop de la réalité empirique, elles sont capables de tuer. Le cinéma de Téchiné et la philosophie de Derrida se rejoignent ici dans leur approche critique. C'est pour cela que dans le troisième chapitre, sous forme de digression, est approfondie la réflexion touchant le rapport entre cinématographie et *déconstruction*.<sup>797</sup> Je ne m'attarderai pas sur les détails. Les pistes esquissées ici, suffiront pour comprendre l'approche d'analyse dans le dernier chapitre de la thèse.<sup>798</sup>

Ce chapitre se compose de trois grandes parties. Dans la première,<sup>799</sup> les conceptions de l'amour spirituel ('platonique', dans le sens établi, mais en opposition partielle avec les textes de Platon<sup>800</sup>) et de l'amour romantique sont mises en question par la force des pulsions sexuelles.

---

<sup>797</sup> Cf. chapitre III, p. 58 *sqq.* [« Digression : film et déconstruction »].

<sup>798</sup> Cf. chapitre IV, p. 82 *sqq.* [« Les films de Téchiné : une critique cinématographique des conceptions métaphysiques d'amour »].

<sup>799</sup> Cf. chapitre IV.1, p. 84 *sqq.* [« Nature versus culture : le potentiel émancipateur de l'amour physique »].

<sup>800</sup> La plupart des textes de Platon disposent d'une structure dialectique. Dans le célèbre *Banquet* (cf. Platon 1991 [gr. env. 380 av. J.-C.]), l'amour purement spirituel est présenté comme une conception parmi plusieurs autres. C'est Socrate (plus précisément : le Socrate de Platon) qui dépeint, en se référant à Diotime, un chemin initiatique menant à ce genre d'amour, lié à un accroissement des connaissances : il propose de s'éloigner en suivant différentes étapes de la réalité physique et de s'approcher de la beauté

Ce genre de déconstruction se réfère au départ aux théories de Freud. Dans la plupart des films de Téchiné, l'amour sexuel joue un rôle émancipateur à l'égard des attentes trop idéalistes de certains personnages. Cette émancipation par rapport aux conceptions *culturelles* de l'amour peut être considérée comme un cas particulier de ce que Trilling dans un essai de 1955 décrit comme relativisation du pouvoir de la culture en général :

Now Freud may be right or he may be wrong in the place he gives to biology in human fate, but I think we must stop to consider whether this emphasis on biology, whether correct or incorrect, is not so far from being a reactionary idea that it is actually a liberating idea. It proposes to us that culture is not all-powerful. It suggests that there is a residue of human quality beyond the reach of cultural control, and that this residue of human quality, elemental as it may be, serves to bring culture itself under criticism and keeps it from being absolute.<sup>801</sup>

Ce que Trilling met au point dans ce passage de son texte, correspond à une partie de la critique qui s'exprime dans les films de Téchiné. Dans ces derniers, se trouvent souvent des personnages qui sous-estiment systématiquement leur désir physique à l'égard d'un autre personnage (ou de plusieurs autres personnages).

Cela concerne par exemple François (Gaël Morel) et Maïté (Élodie Bouchez) dans *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994). Au début du film, les deux personnages représentent – en accord avec l'idéologie défendue par Madame Alvarez (Michelle Morretti), la mère de Maïté, et en opposition à celle de Serge (Stéphane Rideau) et Henri (Frédéric Gorny) – un genre de pensée et de comportement qui privilégie sans réserves le pôle culturel de la dialectique nature vs. culture dont sont empreints plusieurs dialogues dans le film :

- Serge :** Pourquoi tu ne veux jamais rester seule avec moi ?  
**Maïté :** Tu me fais un peu peur, Serge.  
**Serge :** Comment ça, je te fais peur ?  
**Maïté :** J'ai peur que tu me demandes des choses. Des choses que je ne pourrais pas te donner.  
**Serge :** Quelles choses ?  
**Maïté :** Des choses physiques. Quand tu me regardes, ça me gêne, je t'assure, j'ai l'impression d'avoir la tête entre les jambes. Je sais bien que tu ne peux pas changer ton regard, mais ce regard du type qui cherche la fille, uniquement la fille, n'importe quelle fille, comme ça, je n'aime pas.

---

absolue qui (selon Socrate/Diotime) est du même genre que la vérité absolue et le bon absolu (en relation avec des actions morales). Contrairement au discours de Socrate, celui d'Alcibiade représente le pôle sexuel de la dialectique. La conception de l'amour 'platonique' est, d'un point de vue historique, marquée fortement par le néoplatonisme et la tradition chrétienne, entre autres par Plotin, Paul de Tarse, Augustin d'Hippone, Marsile Ficin ou Søren Kierkegaard (cf. Plotin 1992 ; Paul 1999 [gr. entre 53 et 55 av. J.-C.] ; Augustinus 2008 [lat. env. 400 ap. J.-C.] ; Ficino (2004 [lat. 1484, it. 1544]) ; Kierkegaard 1998 [dan. 1845], 2003 [dan. 1847], 2004 [dan. 1841], 2009 [dan. 1843], 2010 [dan. 1843]).

<sup>801</sup> Trilling 1955, p. 48.

**Serge :** Pourtant c'est normal. C'est la nature.  
**Maïté :** Oui, peut-être. Peut-être que je n'aime pas la nature.<sup>802</sup>

Pendant une des premières scènes du film, à l'occasion du mariage du frère de Serge où Maïté et François sont invités, ces derniers se moquent de la naïveté et maladresse 'paysanne' de Serge. Mais leur propre relation, au début purement spirituelle (ils vont ensemble au cinéma et discutent sur les films), est profondément bouleversée lorsque François est séduit par Serge dans le dortoir de leur internat. François se trouve pris dans une crise d'identité qui n'est pas sans conséquences sur son rapport avec Maïté : elle n'est plus au centre de son attention. A la fête d'anniversaire d'une copine de Maïté, François lui confesse qu'il a couché avec un garçon :

**François :** Il faut que je te parle. Cette fois, ce n'est pas au sujet d'un film ou d'un bouquin. Il m'est arrivé un truc. En fait, je m'intéresse à quelqu'un. Mais je voudrais savoir une chose, c'est... comment tu m'aimes. Enfin, je veux dire, sérieusement, t'as déjà pensé à un avenir ou c'est juste comme ça, parce qu'on est bien ensemble, qu'on discute. En tout cas, moi, je sais exactement pourquoi j'ai besoin de toi. C'est parce que tu me rassures. Et toi ? Est-ce que c'est la même chose ? Par contre, ce que je trouve bizarre, c'est que physiquement, il s'est jamais passé rien entre nous, et qu'à moi, ça ne me manque pas. Et toi, ça te manque ou pas ? Il faut que tu me répondes, Maïté.

**Maïté :** Ce que je comprends c'est que t'as couché avec quelqu'un et que ça te pose des problèmes. J'espère que c'était bien au moins.

**François :** Je t'en prie ne sois pas cynique.

**Maïté :** Je suis pas cynique, François. Je m'y attendais, tout simplement. Moi aussi, j'étais avec toi pour me protéger, pour fuir. Je déteste les grandes passions. Quand mon père a plaqué ma mère, ça m'a servi de leçon. Toutes ces femmes marquées par les hommes ça me fait penser au bétail qu'on marque pour l'abattoir. Tu sais, avant de te rencontrer, j'étais très malheureuse. Je ne savais pas si je devais coucher avec tout le monde ou si je devais coucher avec personne. Ce qui revient au même, en fait. Et puis heureusement que tu es arrivé. Je t'aime, François, parce que tu seras jamais un ennemi pour moi, quoi que tu fasses.

**François :** J'ai couché avec un garçon.

*(Maïté regarde par terre.)*

**François :** Dis quelque chose.

**Maïté :** Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Il n'y a rien à dire. C'est pas la peine de se faire sa tête, hein, pour moi, ça ne change rien. Ce que tu peux faire avec les autres, je m'en fous. Ce qui compte c'est ce qui existe entre nous, je suis sûre que c'est plus fort que le reste, tu crois pas ?<sup>803</sup>

François fait son 'coming out' à un moment où tout le monde est en train de danser sur la musique de *Smoke Gets in Your Eyes* des Platters. Les paroles de la chanson (« Yet today my love has flown away / I am without my love ») peuvent être mises en relation avec l'intrigue du

---

<sup>802</sup> LRS (01:29:17-01:29:46).

<sup>803</sup> LRS (00:26:08-00:28:10).

film : Maïté et François sont en train de perdre leur amour, même si celui-ci n'était que 'platonique'. Dans le dialogue cité ci-dessus, Maïté insiste sur le fait que tout ce qui se passe au niveau sexuel n'a aucune influence sur le maintien de leur relation. Mais dans les scènes suivantes, elle est plusieurs fois très énervée par le comportement de François qui s'extasie sans cesse en lui racontant ses aventures avec Serge (sa représentation d'une balade à moto à Toulouse évoque les promenades à la campagne de Baal et Ekart dans le drame *Baal*<sup>804</sup> de Brecht).

Par conséquent, Maïté se rapproche d'Henri, élève dont le père a été assassiné lors d'un attentat du FLN en Algérie (le film se déroule au printemps 1962, pendant les dernières semaines de la guerre d'indépendance). Au niveau politique, Maïté et Henri défendent des positions extrêmement opposées. Henri sympathise avec l'OAS, organisation terroriste des partisans d'une Algérie française, tandis que Maïté, membre du Parti Communiste, s'engage pour l'indépendance de l'Algérie. Malgré ces différences idéologiques, ils sont captés par l'attirance physique qu'ils commencent à percevoir entre eux, contre toute attente. A la fin du film, Maïté est déflorée par Henri au bord de la Garonne, alors que Serge et François se baignent dans l'eau du fleuve. Et François et Maïté ont abandonné leur croyance en l'amour spirituel. Cependant, la perte de cette croyance est accompagnée par des regrets : Maïté refuse la proposition d'Henri de vivre ensemble et l'engage à partir sans elle comme prévu ; et quelques minutes après la disparition d'Henri, elle tombe dans les bras de François et, en pleurant à chaudes larmes, couvre son visage de baisers. Contrairement à Serge qui, jaloux, se tient à distance, François n'est pas impressionné. Il ne peut pas cacher sa déception sur le fait que Serge, il y a quelques minutes, a mis en évidence qu'il n'était pas prêt à coucher une deuxième fois avec lui. Pour ce qui est de l'amour, le rôle de Serge se réduit finalement à celui d'initiateur des événements qui ont changé profondément la vie de ses copains.

Les événements racontés dans *LES ROSEAUX SAUVAGES* s'inscrivent dans un contexte historique qui, lui-aussi, a de fortes implications sur la critique d'une conception de l'amour purement spirituel. Pendant le discours d'un militaire à l'occasion de l'enterrement du frère de Serge (qui est assassiné par l'OAS peu après son mariage), Serge décide spontanément de quitter la cérémonie. A Maïté (qui l'a suivi à la demande de François), il exprime qu'il n'accepte pas que son frère soit représenté comme un héros. Cela est évoqué par la cérémonie de l'enterrement, de même par la procession de l'église au cimetière et également par la manière autoritaire dont le directeur du lycée communique la mort de son frère à Serge. A la critique

---

<sup>804</sup> Cf. BFA I, p. 63 [= Brecht 1989a [écrit en 1919], p. 63].

d'une société homophobe se mêle ici celle de l'idéologie du gaullisme qui a obligé chacun à se sacrifier aux valeurs de la patrie et, contrairement au principe officiel de laïcité, de l'église. Par rapport à cet aspect-là, il y a des parallèles entre *LES ROSEAUX SAUVAGES* et *LE BEAU SERGE* (F 1958) de Chabrol.

Deux des protagonistes de Chabrol et de Téchiné portent les mêmes noms : François et Serge (dans le film de Chabrol joués par Jean-Claude Brialy et Gérard Blain). Dans les deux films, François incarne le cliché de 'l'intellectuel' – intelligent mais avec des problèmes de santé –, tandis que les deux Serges sont beaux physiquement, mais restent très attachés à la société rurale. Cette dernière avait forcé le Serge de Chabrol à se marier avec Yvonne (Michèle Méritz), une femme qu'il n'aimait pas mais avec laquelle il avait couché ; l'enfant est mort à la naissance (le film commence lorsque François retourne au village après douze ans d'absence). Le Serge de Téchiné a des relations sexuelles avec la veuve de son frère qu'il n'aime pas non plus, mais lui aussi, il pense à se marier avec elle. Le premier Serge s'est ruiné avec l'alcool et est devenu dépressif ; le deuxième est d'avance averti par François :

- Serge :** Tu sais, Irène, la femme de mon frère, un soir, elle est venue dans ma chambre. Alors, je me suis réveillé, elle était là, en chemise de nuit, debout. Elle me regardait, moi j'étais à poil. Tu sais ce qu'elle a fait ? Elle s'est mise à pleurer. Elle m'a raconté qu'elle me trouvait beau, qu'elle avait envie, et tout ça. Et puis... elle m'a demandé pardon. Elle a fait tout un cirque comme quoi elle était une putain, qu'elle avait honte pour mon frère. Et puis elle voulait que je la frappe.
- François :** Et toi là, qu'est-ce que t'as fait ?
- Serge :** Moi, je l'ai baisé. Je l'ai baisé toute la nuit, pour la calmer. Et puis, parce que j'avais envie aussi.
- François :** Et c'est avec elle que tu vas te marier ? Tu l'aimes ?
- Serge :** Arrête, on est pas dans tes bouquins. Même mon frère, il l'aimait pas. Ça l'arrangeait. Il n'y aurait pas eu la guerre, il l'aurait jamais épousée.
- François :** Non, mais c'est fini, la guerre. Pour toi, si tu ne l'aimes pas, tu vas quand même pas te marier avec elle.
- Serge :** Mais moi, j'ai envie d'avoir une femme. Et des enfants aussi. C'est normal. Comme elle est là, ça m'évite de chercher une autre. Parce que tu sais, c'est pas sûr que je la retrouve. La vie ici, ça plaît pas à tout le monde.<sup>805</sup>

A la fin du film, Serge fait part à François de sa décision qu'il ne va pas se marier avec Irène. Il prévoit malgré tout de reprendre la ferme de ses parents. Huit ans (de temps diégétique) plus tard, dans *LOIN* (2001), Serge et François (joués par les mêmes acteurs) se retrouvent par hasard au Maroc.<sup>806</sup> Serge est devenu conducteur de camion, François réalisateur de cinéma. Dans un

---

<sup>805</sup> LRS (00:58:43-00:59:46).

<sup>806</sup> *LOIN* (2001) est sorti sept ans après *LES ROSEAUX SAUVAGES* (1994), mais François mentionne en présence de Serge et James (Jack Tailor), un vieil Américain, que Serge et lui sont allés au même lycée il y a huit



dialogue avec Nezha (Rachida Brakni) dans le port de Tanger, Serge nous donne des indices pour répondre à la question de savoir pourquoi il ne vit plus à la ferme de ses parents. Au début de la conversation, Nezha s'excuse auprès de lui, de l'avoir soupçonné d'être impliqué dans un trafic de drogues (c'était pourtant vrai, mais la police du port n'a rien trouvé dans le camion). A cette occasion, Serge lui raconte une histoire sur « un pote » qui lui ressemble tellement qu'on peut admettre qu'il s'agit avec une très grande probabilité de son propre passé dont il parle :

**Nezha :** Excuse-moi, Serge, j'ai vraiment pensé que t'avais dérapé.

**Serge :** Et alors, si j'avais dérapé ? Toi, tu crois que les gens, ils doivent toujours faire la même chose dans la vie ? Que... qu'ils doivent toujours suivre la même route ? (*après une longue pause* :) J'ai un pote, un jour, il a quitté son travail, il a quitté sa femme, ses enfants, il a tout laissé tomber quoi.

**Nezha :** Qu'est-ce qu'il est devenu ?

**Serge :** (*après une longue pause* :) Je sais pas. On n'en a plus entendu parler.<sup>807</sup>

Au Maroc, Serge a une relation amoureuse avec Sarah (Lubna Azabal), une marocaine juive qui dirige une petite pension. Chaque fois qu'il arrive à Tanger pour quelques jours, ils couchent ensemble, et chaque fois que Serge quitte à nouveau la ville pour l'Europe, ils pensent que c'est la fin de la relation. Les premières scènes de LOIN (2001) montrent de manière exemplaire que, dans les films de Téchiné, le désir sexuel des personnages dispose d'un pouvoir qui dépasse toutes les barrières imposées par des restrictions culturelles. Lorsque Serge attend dans la cour d'une maison dans la casbah de Tanger pour être accueilli par James (Jack Taylor), un ami de Saïd (Mohammed Hamaidi),<sup>808</sup> il est cadré au milieu dans un plan rapproché, assis sur une petite saillie servant de banc. Devant lui, au premier plan, plusieurs corps féminins se poussent en dansant de gauche à droite, et inversement. Ils sont montrés sans tête ni jambes : on ne voit que les hanches et les seins. Les vêtements serrés accentuent la présence du sensuel.<sup>809</sup> Serge est tellement plongé dans l'observation de ce scénario que Saïd doit l'appeler deux fois pour lui faire comprendre que James est prêt à faire sa connaissance. Le désir sexuel qui est visualisé dans cette séquence, trouve son objet plusieurs scènes plus tard : après que Sarah a essayé en

---

ans, cf. LOIN (00:12:24-00:16:23).

<sup>807</sup> LOIN (01:22:37-01:23:26).

<sup>808</sup> Au moment où James est venu des États-Unis au Maroc, il était encore millionnaire ; il a dépensé tout son argent pour des aventures avec des jeunes hommes, cf. LOIN (01:28:48-01:29:16). Et il rêve d'une image idéalisée du Maroc ancien qui n'a jamais existé, cf. LOIN (01:24:12-01:24:22): « **François** : Tu sais, pour James, le Maroc, c'est toujours le passé. **Emily** : Oui, j'ai remarqué. **Farida** : Il aime le Maroc, mais pas les Marocains, c'est ça son problème. »

<sup>809</sup> Cf. LOIN (00:11:41-00:12:24).

vain d'empêcher un rencontre avec son ancien amant, Serge l'assaille comme un animal sauvage. Et Sarah, elle aussi, se laisse guider par ses pulsions.<sup>810</sup>

Bien que, dans les films de Téchiné, le sexuel soit mis en scène avec une telle dynamique que toute forme de résistance semble artificielle, par la suite, les hypothèses de la première partie du quatrième chapitre se trouvent relativisées partiellement. Dans la deuxième partie,<sup>811</sup> c'est le potentiel déconstructiviste du *temps linéaire* qui a un fort impact sur toutes les conceptions de l'amour, également sur celles qui sont motivées en premier lieu par la sexualité. Téchiné exprime l'évanescence de l'amour physique dans un entretien avec Thierry Jousse (TJ) et Frédéric Strauss (FS), à l'occasion de la sortie des ROSEAUX-SAUVAGES (1994) :

- TJ/FS:** Dans vos films en tout cas, les rapports amoureux, voire les rapports sexuels, se vivent toujours dans le décalage. Ils ne se déroulent jamais comme prévu, ou n'ont tout simplement pas lieu, ou alors de manière fugace. On pense à la phrase de Lacan : il n'y a pas de rapport sexuel. Il semble qu'il y a toujours une sorte de ratage amoureux dans vos films. Le personnage d'Auteuil dans MA SAISON PRÉFÉRÉE en était une figure symptomatique puisqu'il était presque sans sexualité.
- AT:** Les relations et les passions chastes sont souvent plus violentes. La littérature en a donné de nombreux exemples. [...] Vous mentionnez Lacan disant que le rapport sexuel n'existe pas. Il dit aussi à propos de l'acte sexuel : c'est bon mais c'est court et ça n'établit rien. Je trouve qu'on accorde une trop grande importance au type d'engagement qui peut découler de l'acte sexuel.
- TJ/FS:** Le moteur romanesque de vos films réside davantage dans l'impossibilité que dans l'accomplissement de cet acte éventuel.
- AT:** Je ne suis pas sûr si le comblement ou la satisfaction absolue existe dans ce domaine. Toute expérience humaine prouve le contraire. C'est même peut-être justement à cause du ratage sexuel que l'espèce humaine parle, fait des œuvres d'art, s'intéresse à la science. Contrairement à l'espèce animale où la sexualité est évidemment réussie. Ce sont des trucs de psychanalyse élémentaire. (*Rires.*)<sup>812</sup>

Dans une scène à la fin des ROSEAUX SAUVAGES, François, lorsqu'il demande à Serge s'il veut établir un rapport sexuel à long terme avec lui (ce qui n'est jamais possible selon Lacan, *cf. ci-dessus*<sup>813</sup>) est repoussé. La scène se joue au bord de la Garonne, en même temps (diégétique) que Henri et Maïté font l'amour sous les arbres en amont de la rivière. La relation topographique de ces deux scènes représente, par des analogies secondaires, deux états de l'amour physique : l'acte sexuel et la conversation de crise. Dans une logique temporelle, la dernière a lieu *après* le premier, dans une perspective spatiale : *en aval*. L'acte sexuel auquel se

---

<sup>810</sup> Cf. LOIN (00:28:32-00:29:11).

<sup>811</sup> Cf. chapitre IV.2, p. 171 *sqq.* [« Les paradoxes temporels et le romantisme de l'instant »].

<sup>812</sup> Jousse/Strauss 1994, p. 13.

<sup>813</sup> Cf. la citation dans le texte original : Lacan 2001b [1973], p. 455. Cf. aussi l'interprétation de ce passage par Badiou : Badiou/Truong 2009, p. 24-27.

réfèrent François et Serge est déjà passé depuis quelques semaines. François a espéré qu'il se reproduirait, mais il s'est trompé :

**François :** Il faut que je te parle sérieusement, Serge. Est-ce qu'on recommencera un jour ? Enfin, pas maintenant, c'est pas ça ce que je veux dire, mais... ce qu'on a fait au dortoir, est-ce qu'on le refera ? Est-ce qu'on le refera, tous les deux ? Moi, j'ai besoin de savoir, si je peux espérer, ou bien si ça n'arrivera plus.

**Serge :** Ben... Écoute François, il vaut mieux oublier. C'est mieux d'oublier tout ça.<sup>814</sup>

François se lève et se met en route vers l'endroit où sont encore Henri et Maïté. Serge le rejoint. Le dialogue qui se développe par la suite reflète précisément le sujet du sous-chapitre résumé ici. C'est un des dialogues 'classiques' de Téchiné,<sup>815</sup> une clé pour la compréhension des contradictions qui se manifestent dans le comportement des personnages – 'comprendre', c'est-à-dire dans ce contexte : 'saisir' de manière cognitive et émotionnelle les différents pôles d'une dialectique en regardant et écoutant un film. Dans la transcription écrite d'un dialogue, on perd tous les moyens audiovisuels : les corps des acteurs, les gestes, la mimique, la lumière, les sons des endroits autour des personnages, les regards de la caméra, le montage – l'analyse d'un film sur papier, c'est quelque chose de très idéaliste, très généralisé. Ainsi, le passage du texte suivant ne peut donner qu'une impression très réduite de la dialectique qui se révèle dans la conversation entre les deux garçons :

**Serge :** Qu'est-ce que t'as ?

**François :** Oublier, oublier. C'est dégueulasse d'oublier. Moi, j'oublierai rien alors, ça, j'en suis sûr.

**Serge :** Tu peux pas dire ça, François. Moi, j'ai vu pour mon frère. Il y a des jours où j'y pense même pas. Je m'en veux, mais c'est comme ça. Tu sais, c'est violent, la mort d'un frère. J'ai cru que j'allais en crever. Et pourtant... je trouve qu'il y a quelque chose encore plus violent... plus violent que la guerre. C'est que tout passe.<sup>816</sup>

L'analyse des différentes conceptions du temps qui peuvent être perçues dans les films de Téchiné (temps linéaire versus temps cyclique) se réfère à cette dialectique entre 'oubli' et 'mémoire', 'passer' et 'garder', 'irréversibilité' et 'retour/reproduction'. Afin d'élaborer cette thématique, j'ai intégré dans le texte allemand une comparaison entre la dernière scène des *LES TEMPS QUI CHANGENT* (2004) et *LES ENFANTS DU PARADIS* (F 1945, Marcel Carné). Dans le film de Carné, une scène d'amour entre Garance et Baptiste, les deux protagonistes, qui est interrompue

---

<sup>814</sup> LRS (01:41:41-01:42:05).

<sup>815</sup> Jusqu'à présent, les dialogues des films de Téchiné n'ont pas été publiés. Les dialogues imprimés ici sont des transcriptions d'après leurs versions audiovisuelles, cf. la liste des DVDs utilisés, p. 439.

<sup>816</sup> LRS (01:42:21-01:42:57).

parce que Baptiste fuit au dernier moment – l'amour de Garance lui semble trop physique.<sup>817</sup> Six ans plus tard, ils se retrouvent dans la même chambre, dans la même lumière de lune, rien n'a changé – sauf les personnages.<sup>818</sup> Baptiste apprécie maintenant la sensualité de Garance, de chaque partie de son corps. Et Garance a attendu six ans : elle s'est mariée, mais jour et nuit, elle a *pensé* à lui. L'amour romantique se réalise dans cette *deuxième* nuit, *romantique*, puisqu'il n'y a plus de différence entre corps et esprit (ou âme). Tous les critères dégagés à l'occasion de l'analyse d'HÔTEL DES AMÉRIQUES<sup>819</sup> se trouvent remplis de manière paradoxale.

Dans un film de Téchiné, une constellation pareille est impossible. Faire une telle expérience, serait le rêve de Gilles dans HÔTEL DES AMÉRIQUES. A la fin des TEMPS QUI CHANGENT, survit durant quelques secondes l'espoir que Cécile (Catherine Deneuve) acceptera l'idée du « grand amour » pour laquelle Antoine (Gérard Depardieu) s'est rendu au Maroc – mais le regard critique de la mise en scène reste visible. Dans le dernier plan du film, Antoine enferme la main de Cécile dans la sienne. Ce geste montre qu'Antoine, même 'cloué' au lit, est encore possessif, *trop* possessif pour l'amour romantique. On peut bien s'imaginer les futures catastrophes qui auraient lieu si l'intrigue continuait après le fondu au noir.

Dans la troisième partie du quatrième chapitre, l'attention est centrée sur le fait que toute forme de sexualité n'existe que dans un contexte culturel.<sup>820</sup> Faire bander un pénis, c'est (pas toujours) relativement facile. Pauvre société qui croit que cela, c'est déjà tout. La perspective choisie dans cette partie est une critique du phallocentrisme, du patriarcalisme, des obligations du système de pouvoir hétérosexuel-masculin, mis en évidence par le comportement de quelques personnages dans les films de Téchiné – et critiqué par d'autres. Voici un premier dialogue :

- Juliette :** Embrasse-moi. T'as rien à craindre, personne peut nous voir.  
**Alex :** Te fatigue pas, t'es pas du tout mon style. Alors tu es gentille, tu sors de ma voiture. Tu diras à mon frère que j'aime les belles femmes. Les femmes du monde, si tu vois ce que je veux dire.  
**Juliette :** Non mais attends ! Tu crois vraiment que c'est ton frère qui m'envoie ? T'es malade, je suis pas une pute.  
**Alex :** Qu'est-ce que tu fous là, alors ?  
**Juliette :** Je me demandais si un type comme toi, qui a plutôt l'air abruti par la routine, est encore capable de se réveiller.  
**Alex :** J'ai pas envie de coucher avec toi si c'est ça que tu veux savoir. J'espère que c'est clair.  
**Juliette :** En tout cas, ça t'empêche pas de bander.

---

<sup>817</sup> Cf. ENF (01:05:24-01:05:23).

<sup>818</sup> Cf. ENF (02:43:12-02:44:17).

<sup>819</sup> Cf. p. 375.

<sup>820</sup> Cf. chapitre IV.3, p. 262 *sqq.* [« La déconstruction d'une métaphysique de la sexualité »].

**Alex :** Ben, ça ne prouve rien. Tu me tripotes, et je réagis, c'est normal.<sup>821</sup>

Juliette (Laurence Côte) et Alex (Daniel Auteuil) sont deux des nombreux protagonistes dans *LES VOLEURS* (1996). Juliette a volé des flacons de parfum ; Alex, gendarme dans un quartier 'défavorisé', l'a arrêtée mais laissée libre. Juliette est une des ex-copines de son frère Ivan (Didier Bezace), chef d'un gang de voleurs de voitures. Cet extrait de dialogue rend manifeste – à part la surestimation des procédés sexuels – un problème général de la représentation cinématographique. Ce qui se passe au niveau cognitif ou émotionnel dans la réalité interne d'un personnage, doit être interprété – si ce n'est pas communiqué de manière verbale, c'est-à-dire, par le dialogue ou une voix-off – par les auditeurs-spectateurs au cours des processus d'empathisation.<sup>822</sup> Au gré de ces interprétations, des polyvalences entrent en jeu.

Même des actions qui ont lieu dans la réalité extérieure sont souvent privées d'une visibilité directe. Dans la scène discutée ici, on voit seulement que Juliette met sa main entre les jambes d'Alex. Si son pénis s'érige ou pas, ce n'est pas vérifiable. Cette action fait partie de notre imagination, pas de la perception. Cependant, puisque les deux personnages – qui se retrouvent de plus dans une relation hostile – constatent de manière unanime le même phénomène, le public n'a pas le moindre doute que dans la réalité diégétique, c'est-à-dire dans l'espace-temps de l'histoire racontée, Juliette fait bander le pénis d'Alex (ce qui est indépendant de ce qui se passe dans la réalité profilmique : ce n'est pas important de savoir si l'acteur Daniel Auteuil, dans le moment montré, possède un pénis en érection ou pas).

Ce qui reste ouvert – même s'il est évident que le pénis du protagoniste est érigé dans le monde établi par la fiction – c'est dans quelle mesure Alex est impliqué dans cette procédure au niveau cognitif-émotionnel. Sur ce point-là, les opinions des deux personnages divergent.

Cette ambivalence est maintenue dans les scènes suivantes. Dans la scène de sexe dans un hôtel à Lyon qui se raccorde directement à la scène dans la voiture,<sup>823</sup> Juliette semble réfléchir plus qu'Alex à l'interaction physique des deux corps. Après que la scène de voiture s'est terminée avec un gros plan sur Alex, dans le premier plan de la scène de sexe on voit la couronne d'un grand arbre devant la fenêtre de l'hôtel. On entend la voix d'Alex en tant que commentaire-off (monologue intérieur), c'est donc sa perspective qui est représentée. La même métaphore est utilisée aussi dans d'autres films de Téchiné : les feuilles d'arbres bougeant dans le vent, indiquant que pour Alex, le sexe avec Juliette est considéré comme un processus de la

---

<sup>821</sup> VOL (00:13:35-00:13:54).

<sup>822</sup> Cf. Wulff 2002, 2003, 2005.

<sup>823</sup> Cf. VOL (00:13:56-00:18:11).

nature qui se déroule de manière quasi automatisée (en même temps, l'image des feuilles frémissantes exprime, comme dans d'autres films de Téchiné, l'évanescence de cette action ; le vent qui fait bouger les arbres signale comme l'eau courante de la rivière un changement permanent). Cette automatisation est aussi reflétée par la voix-off d'Alex :

**Alex :** J'avais pris l'habitude de voir Juliette de temps en temps. Le fait de ne pas être amoureux d'elle me faisait du bien. Je ne craignais pas de lui déplaire parce que je ne craignais pas de la perdre. Nous étions unis par un sentiment de mépris réciproque, et cette hostilité débouchait naturellement sur un grand plaisir.<sup>824</sup>

La scène évoque les textes de Sade, particulièrement *La philosophie dans le boudoir* ou *Les instituteurs immoraux* (1795)<sup>825</sup>. Il y a des analogies spécifiques entre la représentation de l'acte sexuel dans cette scène et quelques réflexions dans le texte nommé de Sade que je décris en détail dans le texte allemand de la thèse. Pour Alex, „[...] *il n'y a pas de rapport sexuel.*”<sup>826</sup> Alex sépare la sphère physique et le niveau cognitive-émotionnel de manière radicale. Et il essaie d'utiliser Juliette comme source d'information par rapport aux activités criminelles de son frère – ce que Juliette refuse. A la fin de la scène discutée, la distribution de l'attention visuelle change pour les personnages. C'est maintenant plutôt la perspective de Juliette qui domine. Elle observe Alex, comment il va dans la salle de bain à côté (il n'y a pas de porte entre les deux chambres). On entend le bruit de l'urine percuter la cuvette des toilettes quand Alex, en restant de bout, est en train de pisser. Comparé au reste de l'ambiance acoustique, le bruit en question semble renforcé de façon artificielle. Cette *autonomisation partielle* d'un élément de la représentation acoustique échappe à l'attention si, dans la réception, on se concentre seulement sur les analogies primaires. Que fait Alex ? Rien d'important. On pourrait l'ignorer et se focaliser sur les actions qui suivent.

Cependant, au niveau des analogies secondaires, l'accentuation acoustique du fait que le protagoniste pisse debout sans vergogne, immédiatement après l'acte sexuel, produit cet effet de 'distanciation légère' expliqué en contexte avec la discussion de la relation Téchiné-Brecht. Il montre qu'Alex ne regarde Juliette que comme objet de satisfaction de ses besoins. Il n'est pas capable de quitter sa propre perspective. Pour lui, pendant ses rencontres avec Juliette, tout se passe avec une évidence quasi *naturelle*. Cela change au cours du film, en premier lieu grâce à l'intervention de Marie (Catherine Deneuve), féministe, lesbienne (d'occasion) et professeure de

---

<sup>824</sup> VOL (00:13:56-00:14:22).

<sup>825</sup> Cf. Sade 1976 [1795].

<sup>826</sup> Cf. Lacan 2001b [1973], p. 455, mise en évidence selon l'original.

philosophie à Lyon. Marie couche aussi avec Juliette, mais de manière différente, plus intégrale : elle ne s'intéresse pas qu'à certaines parties de son corps.

Alex et Marie font connaissance lorsqu'Alex, inquiet de la disparition de Juliette, se rend à l'université. Quand il arrive, Marie est en train de lire un passage du *Malaise dans la culture* de Freud. Là, il se produit un effet d'ironie cachée : d'abord Téchiné n'indique pas au public que le passage du texte lu par Marie est un extrait de l'œuvre de Freud (on ne reconnaît que le titre du texte s'il y a arrêt sur l'image exactement au moment où Marie renferme le livre après sa lecture) ; en outre, Marie change la structure de l'argumentation de Freud, elle inverse la chronologie de deux paragraphes. Ainsi là où Freud critique l'altruisme, elle le défend. Elle transforme cette critique de Freud en critique radicale du phallocentrisme et du patriarcat. Le public des *VOLEURS* qui – en règle générale – ne connaît pas par cœur l'œuvre de Freud doit admettre que Marie récite à partir d'un livre écrit par elle-même (ou au moins d'un livre qui défend sa propre position).

Alex et Marie s'influencent mutuellement. Le comportement d'Alex est mis en question d'une manière qui correspond en partie à la critique du système de pouvoir hétérosexuel-masculin exprimé dans les textes de l'auteure et théoricienne lesbienne Monique Wittig (1935-2003) qui était la collocatrice de Téchiné dans les années 1960. Dans le texte allemand de la thèse, cette influence est analysée d'après le résumé (critique) des positions de Wittig qui se trouve dans le livre *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) par Judith Butler.<sup>827</sup> Afin d'ironiser sur les stéréotypes hétérosexuels, Téchiné utilise des stratégies de subversion. Ces dernières sont discutées dans la thèse à l'instar de quelques scènes choisies, dont celle de travestie dans *LES VOLEURS*.

Presque tout à la fin des *VOLEURS*, Marie se suicide – encore une fois un suicide par amour. Les mécanismes qui l'ont provoqué sont les mêmes que ceux qui ont entraîné la mort de Quentin dans *RENDEZ-VOUS* (1984), premièrement : la volonté de protéger l'amour envers un autre personnage contre sa déconstruction par le changement inévitable de la réalité empirique. Vu de la perspective d'Alex, cela montre la folie des sentiments. Il se croit confirmé dans son scepticisme par rapport à l'amour, qu'il soit purement spirituel ou romantique (c'est-à-dire spirituel et physique en même temps). Mais retourner à un état non-conscient – croire qu'il ne manque rien dans une relation d'amour 'purement' sexuel, 'purement' hétérosexuel et phallocentrique – n'est plus possible, ni pour le protagoniste, ni pour le public.

---

<sup>827</sup> Cf. Butler 2007 [1990].

Les films de Téchiné mettent en évidence, de façon comparable à ce que les textes de Derrida font dans un autre domaine et par rapport à d'autres sujets, une déconstruction de toutes sortes de conceptions de l'amour qui s'appuient sur des généralisations, des interpolations de certains points d'expérience, des suppositions métaphysiques, des idéologies qui s'éloignent de la réalité perceptible – y compris un matérialisme affirmant carrément qu'il ne serait *que* basé sur les sens extérieurs, voire visuel et auditif. Ainsi, quant à la question de savoir si l'amour existe *vraiment*, les films de Téchiné n'y apportent aucune de réponse. Ils montrent simplement que l'amour n'est jamais prouvable, qu'il reste toujours, quel que soit son genre particulier, une *croyance*. C'est aux auditeurs-spectateurs de décider s'ils en ont besoin ou pas.



# ANHANG

## Filmographie Téchiné (Regie)

- 1965 LES OISEAUX ANGLAIS (Kurzfilm)
- 1971 LE BANQUET (Kurzfilm)
- 1972 MICHEL, L'ENFANT-ROI aka UN ENFANT NOMMÉ MICHEL (CDN/F/P, TV, 13 min)
- 1975 PAULINA S'EN VA (PAULINA IS LEAVING / PAULINA HAUT AB, F, 90 min; P: 1967-69)
- 1975 SOUVENIRS D'EN FRANCE (FRENCH PROVINCIAL / ERINNERUNGEN AUS FRANKREICH, F, 95 min)
- 1976 BAROCCO (BAROCCO – MORD UM MACHT, F, 110 min)
- 1979 LES SCEURS BRONTË (THE BRONTE SISTERS / DIE SCHWESTERN BRONTË, F, 120 min)
- 1981 HÔTEL DES AMÉRIQUES (HOTEL AMERICA / BEGEGNUNG IN BIARRITZ, F, 95 min)
- 1983 LA MATIOUETTE OU L'ARRIÈRE-PAYS (F, 48 min)
- 1984 L'ATELIER (F, 40 min)
- 1984 RENDEZ-VOUS (F, 82 min)
- 1986 LE LIEU DU CRIME (SCENE OF CRIME / SCHAUPLATZ DES VERBRECHENS, F, 90 min)
- 1987 LES INNOCENTS (THE INNOCENTS / DIE UNSCHULDIGEN, F, 96 min)
- 1991 J'EMBRASSE PAS (I DON'T KISS / ICH KÜSSE NICHT, F/I, 115 min)
- 1993 MA SAISON PRÉFÉRÉE (MY FAVORITE SEASON / MEINE LIEBSTE JAHRESZEIT, F, 127 min)
- 1994 LE CHÊNE ET LE ROSEAU (DER NEUE, F, TV, 56 min)
- 1994 LES ROSEAUX SAUVAGES (WILD REEDS / WILDE HERZEN, F, 110 min)
- 1996 LES VOLEURS (THIEVES / DIEBE DER NACHT, F, 117 min)
- 1998 ALICE ET MARTIN (ALICE AND MARTIN / ALICE UND MARTIN, E/F, 120 min)
- 2001 LOIN (FAR / WEIT WEG, E/F, 120 min)
- 2003 LES ÉGARÉS (STRAYED, F/GB, 95 min)
- 2004 LES TEMPS QUI CHANGENT (CHANGING TIMES, F, 90 min)
- 2007 LES TÉMOINS (THE WITNESSES / DIE ZEUGEN, F, 112 min)
- 2009 LA FILLE DU RER (THE GIRL ON THE TRAIN, F, 105 min)
- 2011 IMPARDONNABLES (UNFORGIVABLE, F, 111 min)

## Dokumentationen zu Téchiné / Videointerviews

- 1987 Téchiné beim Schnitt von LES INNOCENTS. IW mit Xavier Beauvois, Regiepraktikant bei LES INNOCENTS. Originalformat: Hi-8. Publiziert 2008 als Bonusmaterial auf der Doppel-DVD LES INNOCENTS / LE LIEU DU CRIME. Paris: Cahiers du Cinéma.
- 1988 LES MINISTÈRES DE L'ART (F, Philippe Garrel, 52 min, Doku).
- 1994 ANDRÉ TÉCHINÉ, APRÈS LA NOUVELLE VAGUE (F, Laurent Perrin, 50 min, Doku).
- 1997 DAS ZITTERN DES LEBENS. DAS KINO DES ANDRÉ TÉCHINÉ. Téchiné im IW mit Gerhard Midding. Sendereihe: *Kinomagazin*. 3sat/WDR, 19.04.1997. – 35:47 min. Kamera: Raymond Grosjean; Ton: Alain Forest; Schnitt: Norbert Kornwald; Sprecher: Bernt Hahn, Elisabeth Hartmann; Mischung: Claus Börner; Aufnahmeleitung: Jan-Hendrik Kordik; Produktionsleitung: Friedhelm Maye; Redaktion: Reinhard Wulf. Auszüge in verschriftl. Form unter: <http://www.3sat.de/page/?source=/ard/kinomagazin/79969/index.html> (Stand: 11.03.12).
- 2003 IW mit Téchiné zu LES ÉGARÉS. Bonusmaterial der DVD von Wildside Video, Paris.
- 2004 IWS mit Téchiné zu den fünf Filmen der DVD-Collection von StudioCanal (J'EMBRASSE PAS, HÔTEL DES AMÉRIQUES, MA SAISON PRÉFÉRÉE, LES ROSEAUX SAUVAGES, LES VOLEURS). Journalistin: Sophie Wittmer. Produktion: Nadège Braillon. Kamera: Glenn; L'Yvonnet. Ton: Patrick Mauroy. Maske: Stéphanie Duval. Schnitt: Frédéric Castler / Florence Leconte. Technik: PLANI PRESSE. Paris: StudioCanal Video.
- 2008 Téchiné zu LES INNOCENTS. IW mit Jean-Michel Frodon. Kamera: Isabelle Dumas, Schnitt: Emmanuelle Joly. Bonusmaterial auf der Doppel-DVD LES INNOCENTS / LE LIEU DU CRIME. Paris: Cahiers du Cinéma.
- 2008 Téchiné zu LE LIEU DU CRIME. IW mit Jean-Michel Frodon. Kamera: Isabelle Dumas, Schnitt: Emmanuelle Joly. Bonusmaterial auf der Doppel-DVD LES INNOCENTS / LE LIEU DU CRIME. Paris: Cahiers du Cinéma.
- 2010 DE LA CAGE AUX ROSEAUX (F 2010, Alessandro Avellis / Alain Brassart, Doku). Ausschnitt bei YOU TUBE: <http://www.youtube.com/watch?v=qlqwXey7IfM> (Stand: 11.03.12).
- 2011 LA MASTERCLASS D'ANDRÉ TÉCHINÉ (F, 94:28 min). Téchiné im IW mit Pascal Mérigeau. Paris 16.01.2011: Forum des Images. URL: <http://www.forumdesimages.fr/fdi/L-Academie/A-voir-a-ecouter/Les-Master-class-en-video> (Stand: 28.04.2011).
- 2012 IMPARDONNABLES VU PAR TÉCHINÉ. IW mit Téchiné anlässlich der Vorpremiere von IMPARDONNABLES im UGC Les Halles, 16.08.2011. [Copyright:] Frédéric Dieudonné. URL: [http://www.youtube.com/watch?v=340M6aIL\\_68&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=340M6aIL_68&feature=related) (Stand: 11.03.2012).

## Monographien zu Téchiné

- Boni, Stefano / Quaglia, Massimo (HGG) (2007) *André Téchiné*. Torre Boldone: Edizioni di Cineforum. [Publikation anlässlich des 8. Sottodiciotto Filmfestivals, Turin, 06.-15.12.2007.]
- Costeix, Eric (2008) *André Téchiné. Le Paysage Transfiguré*. Paris: L'Harmattan.
- Jones, Kent (1997) *André Téchiné: La estrategia de la tensión*. ÜB aus dem Engl.: Herrero, Carlos. Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine. [Begleitbuch zur Téchiné-Retrospektive des Internationalen Filmfestivals von Valladolid.]
- Marshall, Bill (2007) *André Téchiné*. Manchester, New York: Manchester University Press. [= French Film Directors.]
- Philippon, Alain (1988) *André Téchiné*. Paris: Cahiers du Cinéma. [= Collection: Auteurs.]
- Strigl, Sandra (2007) *Traumreisende. Eine narratologische Studie der Filme von Ingmar Bergman, André Téchiné und Julio Medem*. Bielefeld: transcript.

In Schriftform publizierte Interviews mit Téchiné, von Téchiné verfasste Texte sowie Artikel, Lexikaeinträge, Rezensionen und Internetseiten zu Téchiné bzw. zu den Filmen Téchinés sind, soweit sie für die vorliegende Untersuchung relevant sind, in das untenstehende allgemeine Literaturverzeichnis aufgenommen. Eine umfangreiche Bibliographie der im Zusammenhang mit Téchiné publizierten Texte findet sich in:

- Merlin, Dieter / Wulff, Hans Jürgen (2012) „André Téchiné: Ein filmbibliographisches Dossier“. In: *Medienwissenschaft / Hamburg. Berichte und Papiere*. 136, 2012: André Téchiné. ISSN: 1613-7477. PDF: [http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0136\\_12.pdf](http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0136_12.pdf) (Stand: 10.06.2012).

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (2009 [1944]) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Adorno, Theodor W. (2003) *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [= *Gesammelte Schriften*, Band 2. HGG: Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz.]
- Adorno, Theodor W. (2003 [engl. 1939/40]) „Kierkegaards Lehre von der Liebe“. In: Adorno 2003, S. 217-236.
- Ajchenbaum, Yves Marc (HG) (2003) *La guerre d'Algérie. 1954-1962*. Paris: Le Monde / E.J.L.
- Algalarrondo, Hervé (2010 [frz. 2006]) *Der langsame Tod des Roland Barthes*. ÜB: Heicker, Dino. Berlin: Parthas.
- Andersen, Hans Christian (2005 [1837]) *Die kleine Seejungfrau*. In: Ders. (2005) *Die Märchen*, Band 1. ÜB: Blühm, Eva-Maria. Mit Illustrationen von Vilhelm Pedersen u. Lorenz Frølich. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel. S. 115-139.
- Anz, Thomas (2006) „Bertolt Brecht und die Psychoanalyse. Rückblicke aus Anlass des Brecht- und des Freud-Jahres 2006“. In: *literaturkritik.de*. Nr. 8, 2006. URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=9778](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9778) (Stand: 04.09.2011).
- Arendt, Hannah (2006 [1929]) *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms. [= *Philosophische Texte und Studien*, Band 90.]
- Ariès, Philipp / Duby, Georges (HGG) (1999 [frz. 1985-87]) *Geschichte des privaten Lebens. Vom römischen Imperium bis zur Gegenwart*. 5 Bände. ÜB: Fliessbach, Holger / Krüger-Wirrer, Gabriele. Augsburg: Weltbild (Bechtermünz).
- Aristoteles (1994 [ca. 335 v. Chr.]) *Poetik*. HG/ÜB: Fuhrmann, Manfred. Stuttgart: Reclam.
- Augustinus (2008 [lat. ca. 400 n. Chr.]) *Bekenntnisse*. HGG/ÜBB: Flasch, Kurt / Mojsisch, Burkhard. Stuttgart: Reclam.
- Aurouet, Carole (2011) „Le contexte historique des ENFANTS DU PARADIS“. In: Dossier de presse [Festival de Cannes, Mai 2011]. Paris: Pathé. S. 30-34. PDF: <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/040639.pdf> (Stand: 15.09.2011).
- Bachelard, Gaston (2005 [1931]) *L'Intuition de l'instant*. Paris: LGF.
- Bachelard, Gaston (2009 [1942]) *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: LGF.
- Badiou, Alain / Truong, Nicolas (2009) *Éloge de l'amour*. Paris: Flammarion. [= *Champs essais*, 993.]
- Badiou, Alain / Truong, Nicolas (2011 [frz. 2009]) *Lob der Liebe*. ÜB: Steurer, Richard. HG: Engelmann, Peter. Wien: Passagen.
- Baecque, Antoine de / Lucantonio, Gabrielle (1999) *La nouvelle vague*. Paris: Cahiers du Cinéma. [= *Petite Bibliothèque*, n° 27.]
- Baecque, Antoine de / Lucantonio, Gabrielle (HGG) (2001a) *La politique d'auteurs. Les entretiens*. Paris: Cahiers du Cinéma. [= *Petite Bibliothèque*, n° 47.]
- Baecque, Antoine de / Lucantonio, Gabrielle (HGG) (2001b) *La politique d'auteurs. Les textes*. Paris: Cahiers du Cinéma. [= *Petite Bibliothèque*, n° 58.]
- Barthes, Roland (1960a) „Le problème de la signification au cinéma“. In: *Revue internationale de Filmologie* 10,32-33. Paris: PUF. S. 83-89.
- Barthes, Roland (1960b) „Les ‚unités traumatiques‘ au cinéma. Principes de recherche“. In: *Revue internationale de Filmologie* 10,34. Paris: PUF. 13-21.
- Barthes, Roland (1971) *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.

- Barthes, Roland (1975) „Le roman est là“. In: *Le Monde*. Paris, 18.09.1975.
- Barthes, Roland (1982 [1973]) „Diderot, Brecht, Eisenstein“. In: Barthes, Roland (1982) *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil. S. 86-93. [Engl. unter: <http://diderotbrechteisenstein.blogspot.com/2007/10/roland-barthes-diderot-brecht.html> (Stand: 15.01.2010).]
- Barthes, Roland (1984 [1968]) „La mort de l'auteur“. In: Barthes (1984) *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil. S. 63-69.
- Barthes, Roland (1986 [frz. 1971]) *Sade. Fourier. Loyola*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1988 [frz. 1977]) *Fragmente einer Sprache der Liebe*. ÜB: Henschel, Hans-Horst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1990 [frz. 1973]) „Diderot, Brecht, Eisenstein“. ÜB: Hornig, Dieter. In: Barthes, Roland (1990 [frz. 1982]) *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 94-102.
- Barthes, Roland (1991 [1977]) *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (2000 [frz. 1968]: „Der Tod des Autors“. ÜB: Martinez, Matias. In: Jannidis, Fotis et al. (HGG) (2000) *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam. S. 185-193.
- Beauvoir, Simone de (1955) „Faut-il brûler Sade?“. In: Dies. (1955) *Privilèges*. Paris: Gallimard.
- Beauvoir, Simone de (2007 [frz. 1955]) *Soll man de Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existenzialismus*. ÜB, Zeller, Alfred. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Beauvoir, Simon de (1987 [frz. 1949]) *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. ÜBB: Montfort, Fritz / Rechel-Mertens, Eva. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (2005 [1999]) *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beckermann, Ansgar (2008) *Das Leib-Seele-Problem*. Eine Einführung in die Philosophie des Geistes. Paderborn: Fink (UTB).
- Benjamin, Walter (1991 [1920]) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: *Gesammelte Schriften*. Band I, 1. HGG: Tiedemann Rolf / Schweppenhäuser, Hermann. Unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 7-122.
- Benjamin, Walter (1991 [1919]) „Analogie und Verwandtschaft. Fragment 24“. In: *Gesammelte Schriften*. Band VI: *Fragmente, Autobiographische Schriften*. HGG: Tiedemann Rolf / Schweppenhäuser, Hermann. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 43-45.
- Berner, Christian (2002) „L'« Idéalisme transcendantal » de Friedrich Schlegel. Sur la réflexion philosophique dans les Leçons de philosophie transcendantale [1800-1801]“. In: Thouard (HG) (2002). S. 133-162. Vortragsfassung online unter: <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/berner/textesenligne/SchlegeletPlaton.pdf> (Stand: 01.07.2010).
- Bergson, Henri (2006 [frz. 1889]) *Zeit und Freiheit*. ÜB: Fohr, Paul. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts / EVA.
- Bergson, Henri (2007 [1896]) *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF.
- Bergson, Henri (2007 [1889]) *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF.
- Beuthan, Ralf (2006) *Das Undarstellbare: Film und Philosophie. Metaphysik und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BFA = Brecht (1988-1997) *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*.
- Blishcke, Folker (2007) *Die Begründung und die Durchsetzung der Ethik bei Paulus*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt. [= Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte, Band 25.]

- Blum, Paul Richard (2004 [1994]) „Einleitung“. In: Ficino 2004 [1469]. S. XIII-XXXIII.
- Böhme, Hartmut (1988) *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. URL:  
<http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/inhalt.html> (Stand: 28.09.2011).
- Böhme, Jacob (2009 [1635, 1665]) *Werke. Morgenröthe im Aufgangk. De Signatura Rerum*. HG: Ingen, Ferdinand van. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (2008 [1979]) *Film art. An Introduction*. 8., internat. Ausgabe. New York: McGraw-Hill.
- Bornemann, Katrin (2009) *Carneval der Effekte. Eine Genretheorie des amour fou Films*. Marburg: Schüren. [= Panorama – Film im Kontext, Band 3.]
- Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2002) *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK (UTB).
- Brassart, Alain (1999) „Le cinéma d'André Téchiné : une critique du modèle masculin“. In: *Le séminaire gai*. Webportal zur Verbreitung von Forschungsarbeiten zur Homosexualität. Verantwortlich: Olivier Jablonski. URL:  
[http://semgai.free.fr/contenu/textes/Brassart\\_techine\\_1999.html](http://semgai.free.fr/contenu/textes/Brassart_techine_1999.html) (Stand: 28.04.2011).
- Brassart, Alain (2000) „Une critique du modèle masculin. A propos des films d'André Téchiné“. In: Welzer-Lang (HG) 2000. S. 313-319.
- Brecht, Bertolt (1988-1997) *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* [= BFA]. HGG: Hecht, Werner / Knopf, Jan / Mittenzwei, Werner / Müller, Klaus-Detlef. Berlin, Weimar: Aufbau. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1988a [E: 1920, ED: 1924]) „Erinnerung an die Marie A.“. BFA XI, 92f.
- Brecht, Bertolt (1988b [1931]) *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. BFA III, 127-234.
- Brecht, Bertolt (1988c [E: 1938/39, ED: 1948]) *Leben des Galilei*. BFA V, 7-115.
- Brecht, Bertolt (1988d [E: 1955/56, ED: 1957]) *Leben des Galilei*. BFA V, 187-289.
- Brecht, Bertolt (1989a [E: 1919]) *Baal* [Fassung 1919]. BFA I, 17-82.
- Brecht, Bertolt 1992a [1929] „[Neue Dramatik]“. BFA XXI, 270-275.
- Brecht, Bertolt (1992b [E: um 1930]) „[Beschreibung des Denkens]“. BFA XXI, 424.
- Brecht, Bertolt (1993a [E: 1935, ED: 1949]) „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“. BFA XXII/1, 211-215.
- Brecht, Bertolt (1993b [E: 1938]) „Volkstümllichkeit und Realismus [I]“. BFA XXII/1, 405-413.
- Brecht, Bertolt (1993c [E: 1938]) „Die Expressionismusdebatte“. BFA XXII/1, 417-419.
- Brecht, Bertolt (199d [E: 1938]) „Praktisches zur Expressionismusdebatte“. BFA XXII/1, 419-423.
- Brecht, Bertolt (1993e [E: 1938]) „[Über die eigene Arbeit]“. BFA XXII/1, 445-449.
- Brecht, Bertolt (1993f [E: 1938]) „[Über sozialistischen Realismus]“. BFA XXII/1, 463-465.
- Brecht, Bertolt (1993 h [E: 1942]) „[Über Filmmusik]“. BFA XXIII, 10-20.
- Brecht, Bertolt (1993i [E: 1948, ED: 1949]) *Kleines Organon für das Theater*. BFA XXIII, 65-97.
- Brecht, Bertolt (1993j [E: 1954]) „[Über sozialistischen Realismus]“. BFA XXIII, 287f.
- Brecht, Bertolt (1994 [ED: 1956]) *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*. BFA XXV, 7-69.
- Bronfen, Elisabeth (2004a) *Liebestod und femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bronfen, Elisabeth (2004b [engl. 1992]) *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brøgger, Suzanne (1986 [dän. 1973]) *...sondern erlöse uns von der Liebe*. ÜB: Reinhardt, Eva / Stärk, Karin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brüntrup, Godehard (2008 [1996]) *Das Leib-Seele-Problem*. Stuttgart: Kohlhammer.

- Butler, Judith (1991 [engl. 1990]) *Das Unbehagen der Geschlechter*. ÜB: Menke, Katharina. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2007 [1990]) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge.
- Bumke, Joachim (2008 [1986]) *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 12. Auflage. München: dtv.
- Carnap, Rudolf (1966) *Philosophical Foundations of Physics*. New York, 1966: Basic Books.
- Carnap, Rudolf (1969 [engl. 1966]) *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaft*. ÜB: Hoering, Walter. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Carnap, Rudolf (2004 [engl. 1928-1934]) *Scheinprobleme in der Philosophie und andere metaphysikkritische Schriften*. HG: Mormann, Thomas. Hamburg: Meiner. [= Philosophische Bibliothek, Band 560.]
- Cecchi, Alessandro (2010) „Diegetic versus nondiegetic: a reconsideration of the conceptual opposition as a contribution to the theory of audiovision“. In: *Worlds of Audiovision*. Universität Siena. PDF: [http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV\\_Cecchi\\_2010\\_eng.pdf](http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Cecchi_2010_eng.pdf) (Stand: 06.07.2011).
- Chardère, Bernard (2005a) „Les hérauts de l'histoire“. In: Prévert 2005a. S. 9-18.
- Chardère, Bernard (2005b) „Un récit romanesque“. In: Prévert 2005a. S. 41-48.
- Chion, Michel (2003) *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Compagnon, Antoine (HG) (2003 [1978]) *Prétexte : Roland Barthes. Colloque de Cérisy*. Paris: Bourgois.
- Deleuze, Gilles (1983) *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Minuit. [Collection Critique.]
- Deleuze, Gilles (1985) *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit. [Collection Critique.]
- Deleuze, Gilles (1997 [frz. 1983]) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. ÜB: Christians, Ulrich / Bokelmann, Ulrike. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Deleuze, Gilles (1997 [frz. 1985]) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. ÜB: Englert, Klaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deppert, Wolfgang (1994) *Philosophische Untersuchungen zu den Problemen unserer Zeit. Die gegenwärtige Orientierungskrise – ihre Entstehung und die Möglichkeiten ihrer Bewältigung*. Überarbeitetes, nicht druckfertiges Vorlesungsmanuskript. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.
- Deppert, Wolfgang (1998) *Kritik der normativen Wissenschaftstheorien des Logischen Positivismus, des Kritischen Rationalismus und des Konstruktivismus*. Seminarausgabe. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.
- Derrida, Jacques (1967a) *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1967b) *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1967c) *La voix et le phénomène*. Paris: PUF.
- Derrida, Jacques (1972 [ED: 1971]) „Positions. Entretien avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta“. In: Derrida 1972. S. 51-133.
- Derrida, Jacques (1972) *Positions*. Paris: Minuit. [Collection Critique.]
- Derrida, Jacques (1986a [frz. 1968]) „Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva“. In: Derrida 1986c [frz. 1972]. S. 52-82.
- Derrida, Jacques (1986b [frz. 1971]) „Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta.“ In: Derrida 1986c [frz. 1972]. S. 83-184.
- Derrida, Jacques (1986c [frz. 1972]) *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. ÜB: Schmidt, Dorothea. Unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. ÜB des IWs mit Derrida in „Positionen, 14 Jahre später“: Fischer, Mathilde. HG: Engelmann, Peter. Graz, Wien: Böhlau. [= Edition Passagen, Band 8.]

- Derrida, Jacques (1986d) [Gespräch mit Peter Engelmann.] In: „Positionen, 14 Jahre später“. In: Derrida 1986c [frz. 1972]. S. 19-30.
- Derrida, Jacques (1988 [frz. 1988]) *Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel... Paul de Mans Krieg. Mémoires II*. ÜB: Weber, Elisabeth. HG: Engelmann, Peter. Wien: Passagen.
- Derrida, Jacques (2001a [E: 1998]) *L'Université sans condition*. Paris: Galilée. [Collection: Incises.]
- Derrida, Jacques (2001b [frz. 2001a, E: 1998]) *Die unbedingte Universität*. ÜB: Lorenzer, Stefan. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2003 [frz. 1967c]) *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. ÜB: Gondeck, Hans-Dieter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2004) *Die différance. Ausgewählte Texte*. HG: Engelmann, Peter. Stuttgart: Reclam.
- Derrida, Jacques (2006a [frz. 1967a]) *Die Schrift und die Differenz*. ÜB: Gasché, Rudolphe. ÜB des Essays „Cogito und die Geschichte des Wahnsinns“: Köppen, Ulrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2006b [frz. 1967]) „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“. In: Derrida 2006a [frz. 1967]. S. 422-442.
- Derrida, Jacques (2008 [frz. 1990]) „Interpretations at War: Kant, the Jew, the German“. Engl. ÜB von Moshe Ron. In: *Psyche. Inventions of the other, Volume II*. HGG: Kamuf, Peggy / Rottenberg, Elisabeth. Stanford University Press. S. 241-298.
- Derrida, Jacques (2009 [frz. 1967b]) *Grammatologie*. ÜB: Rheinberger, Hans-Jörg / Zischler, Hanns. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dick, Kirby / Ziering Kofman, Amy (HGG) (2005) *Derrida. Screenplay and Essays on the Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Dolgan, Christoph (2009) *Poesie des Begehrens. Textkörper und Körpertexte bei Leopold von Sacher-Masoch*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Domoradzki, Eva (1986) „Und er erschuf die Frau nach seiner Sehnsucht. Zum Weiblichkeitsentwurf in Friedrich Schlegels Frühwerk unter besonderer Berücksichtigung des Romans *Lucinde*“. In: Wallinger, Sylvia / Jonas, Monika (HGG) (1986) *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Universität Innsbruck. S. 169-184. [= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Band 31.]
- Dosse, François (1991) *Histoire du structuralisme I : Le champ du signe, 1945-1966*. Paris: La Découverte.
- Dosse, François (1992) *Histoire du structuralisme II : Le champ du cygne, 1967 à nos jours*. Paris: La Découverte.
- Dosse, François (1999 [frz. 1991]) *Geschichte des Strukturalismus*. Band 1: *Das Feld des Zeichens, 1945-1966*. ÜB: Barmann, Stefan. Frankfurt am Main: Fischer.
- Dosse, François (1999 [frz. 1992]) *Geschichte des Strukturalismus*. Band 2: *Die Zeichen der Zeit*. ÜB: Barmann, Stefan. Frankfurt am Main: Fischer.
- Douglas, Mary (2002 [1966]) *Purity and Danger. An analysis of concept of pollution and taboo*. London / New York: Routledge.
- Douglas, Mary (1981 [engl. 1966]). *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. ÜB: Bubser, Eberhard. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.



- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (HGG) (2006) *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. In Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ebbersmeyer, Sabrina (2002) *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*. München: Fink.
- Eder, Franz Xaver (2009 [2002]) *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München: Beck.
- Eder, Jens (2008) *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Egen, Christoph (2009) *Zur Sozio- und Psychogenese der romantischen Liebesvorstellung in westeuropäischen Gesellschaften*. Göttingen: Cuvillier.
- Eichner, Hans (1962) „Einleitung“ [zu Friedrich Schlegels *Lucinde*]. KA V, XVII-LXIX.
- Engelmann, Peter (1987) „Jacques Derridas Randgänge der Philosophie“. Rundfunkgespräch zwischen JD und Peter Engelmann. In: Bernard, Jeff (HG) (1987) *Semiotica Austriaca*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik. S. 105f.
- Engelmann, Peter (HG) (1990) *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- Engelmann, Peter (1990) „Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie“. In: Engelmann (HG) (1990). S. 5-32.
- Engelmann, Peter (2004) „Einleitung“. In: Derrida 2004. S. 7-30.
- Erickson, Steve (2003) „Interview with Kent Jones“. In: *Senses of Cinema*. Online-Zeitschrift (AFI Research Collection). Ausgabe 26, Mai-Juni 2003. Melbourne: Senses of Cinema Inc. URL: [http://www.sensesofcinema.com/2003/26/kent\\_jones/](http://www.sensesofcinema.com/2003/26/kent_jones/) (Stand: 25.04.2011).
- Ficino, Marsilio (2004 [lat. 1484, it. 1544]) *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lat.-dt. ÜB: Hasse, Karl Paul. HG: Blum, Paul Richard. Hamburg: Meiner. [= Sonderausgabe aus der Reihe ‚Philosophische Bibliothek‘, Band 368.]
- Field, Syd (2005 [1979]) *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Random House.
- Fipresci, Luc Chaput (2001) [Rez. zu LOIN]. Ankündigung des *Toronto International Film Festival*, 06.-15-09.2001. URL: [http://www.filmfestivals.com/cgi-bin/fest\\_content/festivals.pl?debug=&channelbar=&lang=en&year=2001&fest=toronto&page=films&partner=&film\\_id=3389](http://www.filmfestivals.com/cgi-bin/fest_content/festivals.pl?debug=&channelbar=&lang=en&year=2001&fest=toronto&page=films&partner=&film_id=3389) (Stand: 15.09.2011).
- Fischer, Robert (HG) (1993) *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne. [ÜB eines TF1-IWs, 1981: *La Leçon de Cinéma de François Truffaut*.]
- Foucault, Michel (1976) *Histoire de la sexualité*. Vol. 1: *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984) *Histoire de la sexualité*. Vol. 2: *L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984b) *Histoire de la sexualité*. Vol. 3: *Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2000 [frz. 1969]) „Was ist ein Autor?“ ÜB: Hofer, Karin. In: Jannidis, Fotis et al. (HGG) (2000) *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam. S. 198-229.
- Foucault, Michel (2001 [1969]) „Qu'est-ce qu'un auteur?“ In: *Dits et Écrits*. Vol. 1: 1954-1975. Paris, 2001: Gallimard. S. 817-849.
- Flückiger, Barbara (2005) „Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie“. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (HGG) (2005) *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren. S.140-156. [= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM), Band 13].
- Flückiger, Barbara (2007 [2001]) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. 3. Auflage. Marburg: Schüren.
- Frank, Manfred (1998 [1997]) „Unendliche Annäherung“. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Frank, Manfred (1996) „ ‚Wechselgrundsatz‘. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt“. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 50. Frankfurt a. M.: Klostermann. S. 26-50.
- Freud, Sigmund (2006a [1899-1931]) *Schriften über Liebe und Sexualität*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (2006b [1911-1937]) *Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (2007a [1905]) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (2007b [1908]) *Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität*. In: Ders. 2007f [1908-1933]. S. 109-132.
- Freud, Sigmund (2007c [1915]) *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. In: Ders. 2007f [1908-1933]. S. 133-161.
- Freud, Sigmund (2007d [1921, 1927]) *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (2007e [1927]) *Die Zukunft einer Illusion*. In: Ders. 2007d [1921, 1927]. S. 107-158. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (2007f [1908-1933]) *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (2007g [1930]) *Das Unbehagen in der Kultur*. In: Ders. 2007f [1908-1933]. S. 29-108.
- Fromm, Erich (2008 [engl. 1956]) *Die Kunst des Liebens*. ÜB: Mickel, Liselotte und Ernst. Zürich: Manesse.
- Fuchs, Peter (1999) *Liebe, Sex und solche Sachen. Zur Konstruktion moderner Intimsysteme*. Konstanz: UVK.
- Fuxjäger, Anton (2007) „Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung“. In: *montage AV*, 16/2/2007. Marburg: Schüren. S. 17-37. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Anton-Fuxjaeger\\_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf) (Stand: 25.04.1011).
- Gadamer, Hans-Georg (1993 [1986]) *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr (Siebeck). [= *Gesammelte Werke*, Band 2.]
- Geier, Manfred (2006 [2003]) *Kants Welt. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Genette, Gérard (1972) *Discours du récit*. In: *Figures III*. Paris: Seuil. S. 65-282.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1998 [1994, frz. 1972 + 1983]) *Die Erzählung*. 2. Auflage. ÜB: Knop, Andreas. München: Fink (UTB).
- Genette, Gérard (1993 [frz. 1982]) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. ÜB: Bayer, Wolfram Bayer / Hornig, Dieter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (2007 [= 1972 + 1983]) *Discours du récit*. Paris: Seuil.
- Gengembre, Gérard (1995) *Le romantisme*. Paris: Ellipses.
- Gersch, Wolfgang (1975) *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. Berlin: Henschel.
- Gibran, Khalil (2003 [engl. 1923]) *Der Prophet*. ÜB: Bandini, Giovanni und Ditte. München: dtv.
- Gitt, Werner (2005) *Zeit und Ewigkeit*. Bielefeld: CLV.
- Grimm, Reinhold (1975) „Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche“. In: Fuegi, John / Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (HGG) (1974) *Brecht-Jahrbuch 1974*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 34-52. URL: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/German/German-idx?id=German.BrechtYearbook004> (Stand: 04.09.2011).

- Hartmann, Britta (2007) „Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum“. In: *montage AV*, 16/2/2007. Marburg: Schüren. S. 54-69. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Britta-Hartmann\\_Diegetisieren-Diegese-Diskursuniversum.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Britta-Hartmann_Diegetisieren-Diegese-Diskursuniversum.pdf) (Stand: 01.06.2011).
- Hartmann, Britta (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren. [= Zürcher Filmstudien, Band 22.]
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986 [1806/07]) *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [= *Werke in 20 Bänden und Register*, Band 3.]
- Heidsiek, Arnold (1969) *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Held, Klaus (1980) *Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft. Eine phänomenologische Besinnung*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Heraklit (1954 [6.-5. Jhdt. v. Chr.]) „Fragmente“. In: Diels, Hermann (1954 [1903]) *Fragmente der Vorsokratiker*. Erster Band. Gr.-Dt. ÜB: Diels, Hermann. HG: Kranz, Walther. Berlin: Weidmann.
- Hesse, Hermann (1992 [E: 1947]) „In Sand geschrieben“. In: Ders. (1992) *Die Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 698f.
- Hillenkamp, Sven (2010) *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hofmann, Simon (2007) „Das Versprechen einer Glückseligkeit. Otto Gross, Michel Foucault und die ‚sexuelle Revolution‘“. In: *soz:mag – das soziologie magazin*. Basel, Bern, Genf, Luzern, Zürich. URL: <http://sozmag.sociologie.ch/10/hofmann.xml> (Stand: 13.08.2010).
- Hoffmann, Volker (1983) „Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit“. In: Richter, Karl / Schönert, Jörg (HGG) (1983) *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess*. [Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag.] Stuttgart: Metzler. S. 80-97.
- Horn, Christoph / Rapp, Christof (2008 [2002]) *Wörterbuch der antiken Philosophie*. 2., überarb. Auflage. München: Beck. Partiiell online unter: <http://books.google.com/> (Stand: 13.08.2010).
- Hübner, Kurt (1978) *Kritik der wissenschaftlichen Vernunft*. Freiburg: Alber.
- Hübner, Kurt (1985) *Die Wahrheit des Mythos*. München: Beck.
- Illouz, Eva (2003 [engl. 1997]) *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Illouz, Eva (2011) *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Joost, Jörg-Wilhelm / Müller, Klaus-Detlef / Voges, Michael (1985) *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*. HG: Müller, Klaus-Detlef. München: Beck.
- Joly, Vincent (2009a) „Phénoménologie de l'Imaginaire dans Les Mythologies“. In: *Herbé. Site consacré à Roland Barthes*. URL: <http://barthes.wordpress.com/2009/05/02/phenomenologie-de-l%E2%80%99imaginaire-dans-les-mythologies/> (Stand: 24.05.2011).
- Joly, Vincent (2009b) „Phénoménologie de l'Imaginaire dans Michelet“. In: *Herbé. Site consacré à Roland Barthes*. URL: <http://barthes.wordpress.com/2009/05/02/phenomenologie-de-l-imaginaire-dans-michelet/> (Stand: 24.05.2011).
- Jousse, Thierry / Strauss, Frédéric (1994) „Entretien avec André Téchiné“. In: *Cahiers du Cinéma*, 481. Paris: Cahiers du Cinéma. S. 12-17.

- Jouy, Étienne de (1818) *L'Hermitte en province ou Observations sur les mœurs et les usages françaises au commencement du XIXe siècle*. Paris: Pillet aîné. [Online bei <http://books.google.com/> (Stand: 20.09.2011).]
- KA = Schlegel, Friedrich (1962ff.) *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- KANT = Kant, Immanuel (1998) *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden*.
- Kant, Immanuel (1998) *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden* [= KANT]. Sonderausgabe. 5., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1956. HG: Weischedel, Wilhelm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kant, Immanuel (1998 [1781/1787]) *Kritik der reinen Vernunft*. KANT II.
- Kant, Immanuel (1998 [1784]) „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ KANT VI, 51-61.
- Kant, Immanuel (1998 [1788]) *Kritik der praktischen Vernunft*. KANT IV, 103-302.
- Kaufmann, Annette (2007) *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. HG: Ottersbach, Béatrice. Konstanz: UVK.
- Kessler, Frank (1997) „Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule“. In: *montage AV*, 6/2/1997. Marburg: Schüren. S. 132-139. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/062\\_1997/06\\_2\\_Frank\\_Kessler\\_Souriau\\_und\\_das\\_Vokabular.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Frank_Kessler_Souriau_und_das_Vokabular.pdf) (Stand: 25.04.2011).
- Kessler, Frank (2007) „Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese“. In: *montage AV*, 16/2/2007. Marburg: Schüren. S. 10-16. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Frank-Kessler\\_Von-der-Filmologie-zur-Narratologie.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Frank-Kessler_Von-der-Filmologie-zur-Narratologie.pdf) (Stand: 25.04.2011).
- Kesting, Marianne (1998 [1959]) *Bertolt Brecht*. HG: Müller, Wolfgang. Hamburg: Rowohlt.
- KGA = Schleiermacher, Friedrich (1984ff.) *Kritische Gesamtausgabe*.
- Kierkegaard, Søren (1998 [dän. 1845]) *In vino veritas. Eine Erinnerung nacherzählt von William Afham*. In: Kierkegaard, Søren (1998) *Stadien auf des Lebens Weg*. ÜB: Emanuel Hirsch, unter Mitarbeit von Rose Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus. S. 7-90. [= *Gesammelte Werke*, Band 1. HGG: Hirsch, Emanuel / Gerdes, Hayo.]
- Kierkegaard, Søren (2003 [dän. 1847]) *Der Liebe Tun. Etlche christliche Erwägungen in Form von Reden*. ÜB: Gerdes, Hayo. Simmerath: Grevenberg. [= *Gesammelte Werke und Tagebücher*, Band 14, 19. Abteilung.]
- Kierkegaard, Søren (2004 [dän. 1841]) *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*. ÜB: Emanuel Hirsch, unter Mitarbeit von Rose Hirsch. Simmerath: Grevenberg. [= *Gesammelte Werke und Tagebücher*, Band 21, 31. Abteilung.]
- Kierkegaard, Søren (2009 [dän. 1843]) *Entweder – Oder. Teil I und II*. ÜB: Fauteck, Heinrich. HGG: Hermann Diem u. Walter Rest, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup u. der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft. München: dtv.
- Kierkegaard, Søren (2010 [dän. 1843]) *Tagebuch des Verführers*. ÜB: Broichstetten, Horst. Köln: Anaconda.
- KKK (2005 [lat. 1997]) *Katechismus der Katholischen Kirche*. Neuübersetzung aufgrund der Editio Typica Latina. München: Oldenbourg. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Klein, Thomas / Stiglegger, Marcus (2006) „Der antibourgeoise Bourgeois. Claude Chabrol“. In: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Klein, Thomas / Stiglegger, Marcus (HGG) (2006) *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender. [= *Genres & Stile*, 1.]
- Kluge, Friedrich (2002 [ED: 1883]) *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold. 24., durchges. und erweiter. Auflage. Berlin, New York: de Gruyter.

- Koch, Gertrud (1989) „*Was ich erbeute, sind Bilder.*“ *Zum Diskurs der Geschlechter im Film.* Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Roter Stern. [Diss. 1988, Frankfurt a.M.]
- Koch, Gertrud / Voss, Christiane (HGG) (2006) *...kraft der Illusion.* München: Fink.
- Koebner, Thomas / Felix, Jürgen (HGG) (2007) *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie.* Stuttgart: Reclam.
- Koebner, Thomas (2007) „Einleitung“. In: Koebner/Felix (HGG) (2007). S. 9-18.
- Konersmann, Ralf (1993 [1991]) „Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *L'ordre du discours*“. In: Foucault (1993 [frz. 1972]).
- Korsch, Karl (1975 [1923]) *Marxismus und Philosophie.* Hamburg: EVA.
- Kožík, František (1991 [tsch.1939]) *Der größte der Pierrots.* Frankfurt a.M.: Fischer.
- Krieger, Daniel (2010) „The Sound of a princess... on the toilet“. In: *CNNGo*, 13.07.2010.  
URL: <http://www.cnn.go.com/tokyo/shop/sound-princess-loo-001106> (Stand: 25.06.2011).
- Kristeva, Julia (1989 [frz. 1983]) *Geschichten von der Liebe.* ÜB: Hornig, Dieter / Bayer, Wolfram.
- Kühn, Manfred (2003 [engl. 2001]) *Kant. Eine Biographie.* ÜB: Pfeiffer, Martin. München: Beck.
- Kuhn, Thomas (1962) *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press.
- Lacan, Jacques (1971 [E: 1962, ED: 1966]) „Kant avec Sade“. In: Lacan (1971) *Écrits 2.* Paris: Seuil. S. 119-148.
- Lacan, Jacques (2001a [E: 1960/61, ED: 1991]) *Le Transfert. Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VIII. 1960-1961.* Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (2001b [1973]) „L'étourdit“. In: Lacan (2001). S. 449-495. [ED 1973 in: *Scilicet*, n° 4, 5-52. Paris: Seuil.]
- Lacan, Jacques (2001c) *Autres écrits.* Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (2008 [E: 1960/61, frz. ED: 1991]) *Die Übertragung. Das Seminar, Buch VIII, 1960-61.* ÜB: Gondek, Hans-Dieter. HG: Engelmann, Peter. Wien: Passagen.
- La Fontaine, Jean de (2009 [1668]) *Le chêne et le roseau / Die Eiche und das Schilfrohr.* In: Ders. (2009) *Fables/Fabeln.* Frz.-dt. Ausgewählt, übers. und komm. von Jürgen Grimm. Stuttgart: Reclam. S. 38-41.
- Leibbrand, Annemarie / Leibbrand, Werner (1972) *Formen des Eros. Kultur- und Geistesgeschichte der Liebe.* Band 1: *Vom antiken Mythos bis zum Hexenglauben.* Band 2: *Von der Reformation bis zur „sexuellen Revolution.“* Freiburg: Alber.
- Lenin, Wladimir Iljitsch (1964 [russ. 1909]) *Materialismus und Empiriokritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie.* Berlin: Dietz.
- Lenz, Karl (2006 [1998]) *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung.* 3., überarb. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lorenzer, Alfred / Görlich, Bernard (2007 [1994]) „Einleitung“. In: Freud, Sigmund (2007f [1908-1933]). S. 7-28
- Lotman, Juri Michailowitsch (1993 [1972]) *Die Struktur literarischer Texte.* 4. Auflage. ÜB: Keil, Rolf-Dietrich. München: Fink (UTB).
- Luhmann, Niklas (1994 [1982]) *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2008) *Liebe. Eine Übung.* HG: Kieserling, André. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lucchelli, Juan-Pablo (2009) *Le transfert de Freud à Lacan.* Rennes: PUR.
- Lucchesi, Joachim / Shull, Ronald K. (1988) *Musik bei Brecht.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Lukács, Georg (1970 [1923]) *Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik*. Neuwied, Berlin: Luchterhand.
- Lukács, Georg (1955 [1938]) „Es geht um den Realismus“. In: Lukács, Georg (1955) *Probleme des Realismus*. Berlin: Aufbau. S. 211-239.
- Malaparte, Curzio (2010 [it. 1949]) *Die Haut*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mann, Heinrich (2008 [1918]) *Der Untertan*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Mann, Klaus (2000 [1936]) *Mephisto. Roman einer Karriere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Marcuse, Herbert (1990 [engl. 1955]) *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Marquardt, Marion (1991) „Vorwort“. In: Schlegel (1991). S. 5-30.
- Marx, Karl (2004 [1837-1848]) *Die Frühschriften*. 7. Auflage. HG: Landshut, Siegfried. Stuttgart: Kröner.
- Martinez, Matias (1997) *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2009 [1999]) *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Auflage. München: Beck.
- Maurin, Mado (1993) *Patrick Dewaere, mon fils, cet inconnu*. Paris: Mame.
- Meier, Albert (2008) *Klassik-Romantik*. Unter Mitarbeit von Stephanie Düsterhofs. Stuttgart: Reclam.
- Menge, Hermann (2004) *Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein*. Berlin, München: Langenscheidt.
- Merle, Robert (1976 [1952]) *La mort est mon métier*. Paris: Gallimard.
- Merle, Robert (2000 [1957]) *Der Tod ist mein Beruf*. Berlin: Aufbau.
- Merlin, Dieter (2008) [Rez. zu Strigl 2007.] In: *Medienwissenschaft. Rezensionen, Reviews*. 02/2008. Marbach: Schüren. S. 208f.
- Merlin, Dieter (2012) „Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm“. In: Krohn, Tarek / Strank, Willem (HGG) (2012) *Film und Musik als multimedialer Raum*. Marburg: Schüren. S. 111-145. [= Überarb. Fassung des gleichnamigen Artikels, der 2010 online in den *Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung* (6, 2010) erschienen ist, vgl. PDF: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-Merlin.pdf> (Stand: 19.06.2012).]
- Merlin, Dieter / Wulff, Hans Jürgen (2012) „André Téchiné: Ein filmbibliographisches Dossier“. In: *Medienwissenschaft / Hamburg. Berichte und Papiere*. 136, 2012: André Téchiné. ISSN: 1613-7477. PDF: [http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0136\\_12.pdf](http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0136_12.pdf) (Stand: 19.06.2012).
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Band 1. Paris: Klincksieck. [= Collection d'esthétique, Band 3.]
- Metz, Christian (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse.
- Metz, Christian (1972a) *Essais sur la signification au cinéma*. Band 2. Paris: Klincksieck. [= Collection d'esthétique, Band 14.]
- Metz, Christian (1972b [frz. 1968]) *Semiologie des Films*. ÜB: Koch, Renate. München: Wilhelm Fink.
- Metz, Christian (2003 [1977 = 1968 + 1972]) *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck. [= Collection d'esthétique, Band 29.]
- Meyer, Uwe / Regenbogen, Arnim (1998) *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis, fortgesetzt von Johannes Hoffmeister. Hamburg: Meiner. [= Philosophische Bibliothek, Band 500.]
- Midding, Gerhard (1997a) „Die Wahrheit zirkuliert. « Ich möchte mir Fragen stellen wie ein Debütant » : Ein Interview mit André Téchiné“. In: *Steadycam* 33, 01/1997. S. 77-80.

- Midding, Gerhard (1997b) „Wurzeln und Exil. Die Schauplätze in den Filmen von André Téchiné“. In: Steadycam 33, 01/1997. S. 81-83.
- Mitry, Jean (1987) *La sémiologie en question. Langage et Cinéma*. Paris: Cerf.
- Mittelstraß, Jürgen (HG) (1980) *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Band 1: A-G. Unter ständiger Mitwirkung von Siegfried Blasche et al. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut.
- Morisson, Philippe (2006) „Analyse du film LES ENFANTS DU PARADIS“. Online auf: Dvdclassik.com. PDF: [http://www.dvdclassik.com/pdf/enfants\\_paradis.pdf](http://www.dvdclassik.com/pdf/enfants_paradis.pdf) (Stand: 15.09.2011).
- Motte Fouqué, Friedrich de la (1992 [1811]) *Undine*. Leipzig, Frankfurt a.M.: Insel.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1991 [1791]) *Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen*. Libretto von Emanuel Schikaneder. [KV 620.] HG: Koch, Hans-Albrecht. Stuttgart: Reclam.
- Müller, Klaus-Detlef (1981) „Realismus als Provokation“. In: Müller, Klaus-Detlef (HG) *Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen*. Königstein/Taunus: Athenäum. S. 1-24.
- Müller, Klaus-Detlef (1978) „Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und ‚Linksabweichung‘ in Bertolt Brechts *Messingkauf*“. In: Arnold, Heinz Ludwig (HG) (1978) *Bertolt Brecht I*. München: Text + Kritik. S. 45-71.
- Nietzsche, Friedrich (1987 [1872]) *Die Geburt der Tragödie aus dem Reiche der Musik*. In: Ders. (1987) *Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Reiche der Musik*. Frankfurt a. M.: Insel. S. 23-184.
- Nietzsche, Friedrich (1987 [1886]) „Versuch einer Selbstkritik“. In: Ders. (1987) *Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Reiche der Musik*. Frankfurt a. M.: Insel. S. 7-22. [= Vorwort der 2. Auflage der *Geburt der Tragödie* von 1886.]
- Noll Brinckmann, Christine (2007) „Diegetisches und nondiegetisches Licht“. In: *montage AV*, 16/2/2007. Marburg: Schüren. S. 71-91. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Christine-N-Brinckmann\\_Diegetisches-und-nondiegetisches-Licht.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Christine-N-Brinckmann_Diegetisches-und-nondiegetisches-Licht.pdf) (Stand: 24.04.2011).
- Novalis (2001 [1981]) *Novalis Werke*. HG: Schulz, Gerhard. München: Beck.
- Pagès, Claire (2008) *Freud. Pas à Pas*. Paris: Ellipses.
- Paglia, Camilla (1990) *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books (Random House).
- Paglia, Camilla (1992 [engl. 1990]) *Die Masken der Sexualität*. Berlin: Byblos.
- Paulus (1999 [gr. zw. 53 u. 55 n. Chr.]) *Das Hohelied der Liebe* [= 1. Korinther 13]. In: *Die Bibel in der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Perrault, Gilles (2000/2001) *Le Garçon aux yeux gris* [Fayard, 2001], suivi de *Le Soldat perdu* [Noësis, 2000]. Paris: LGF (Fayard/Noësis).
- Pikulik, Lothar (2000 [1992]) *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck.
- Planté, Christine (2010). „Préface“. In: Wittig 2010. S. 11-34.
- Platon (1991 [gr. ca. 380 v. Chr.]) *Συμπόσιον. Symposion. Das Gastmahl* [= SYM]. Gr.-Dt. ÜB: Schleiermacher, Friedrich. Ergänzt um ÜB von u.a. Franz Susemihl. HG: Hülser, Karlheinz. In: Platon (1991) *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Band IV: *Hippias Minor; Symposion, Phaidon*. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel. S. 53-183.
- Platon (1991 [gr. ca. 370 v. Chr.]) *Πολιτεία. Politeia. Der Staat*. Gr.-Dt. ÜB: Schleiermacher, Friedrich. Ergänzt um ÜB von u.a. Franz Susemihl. HG: Hülser, Karlheinz. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel. [= *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band V.]
- Plotin (2001) *Ausgewählte Schriften*. HG/ÜB: Tornau, Christian. Stuttgart: Reclam.
- Prange, Peter (2006) *Werte. Von Plato bis Pop. Alles, was uns verbindet*. München: Droemer.

- Precht, Richard David (2009) *Liebe. Ein unordentliches Gefühl*. München: Goldmann.
- Prévert, Jacques (2007 [1946]) *Paroles*. Paris: Gallimard.
- Prévert, Jacques (2005a) *LES ENFANTS DU PARADIS. Le scénario original de Jacques Prévert*. HG: Chardère, Bernard. Paris: de Monza.
- Prévert, Jacques (2005b [E: 1943]) *LES ENFANTS DU PARADIS. Le scénario original de Jacques Prévert*. [= PRÉV.] In: Prévert 2005a. S. 50-159.
- Rehme-Iffert, Birgit (2001) *Skepsis und Enthusiasmus. Friedrich Schlegels philosophischer Grundgedanke zwischen 1796 und 1805*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Reich, Wilhelm (2004 [1936]) *Die sexuelle Revolution*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Rockmore, Tom (1995) *Heidegger and French Philosophy: Humanism, Anti-Humanism and Being*. London: Routledge.
- Rodowick, David N. (2010) „A care for the claims of theory“. In: *Journal of Philosophy and the Moving Image* 1, Herbst 2010. S. 15-65. Lissabon: Philosophy of Language Institute (Faculty of Social and Human Sciences, New University of Lisbon). PDF: <http://cjpml.ifl.pt/storage/cinema-1/C1%20Articles%20Rodowick.pdf> (Stand: 05.09.2011).
- Roetzer, Florian (1987) „Gespräch mit Jacques Derrida“. ÜB: Pries, Christine. In: *Falter*. Wiener Stadtzeitung. Beilage Nr. 22a/87, laufende Nr. 302. S. 11f.
- Rothe, Marcus (1995) „Die Zärtlichkeit der Kamera. André Téchiné spricht über die Spielarten der Liebe und andere Geschichten“. In: *Süddeutsche Zeitung*. München, 16.02.1995.
- Rougement, Denis de (1987 [frz. 1939/1972]) *Die Liebe und das Abendland*. ÜBB: Scholz, Friedrich / Kuhn, Irène. Zürich: Diogenes.
- Sade, Donatien Alphonse François de (1993 [1782]) *Dialogue entre un prêtre et un moribond*. Paris: Mille et une nuit.
- Sade, Donatien Alphonse François de (1976 [1795]) *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*. Paris: Gallimard.
- Sade, Donatien Alphonse François de (2004) *Marquis de Sade. Werke*. HG: Melzer, Abraham. Köln: Parkland.
- Sade, Donatien Alphonse François de (2004 [frz. 1795]) *Die Philosophie im Boudoir*. [Dialoge I-III u. Republikanismus-Essay.] In: Sade 2004. S. 334-434.
- Sade, Donatien Alphonse François de (2009 [frz. 1797]) *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. Berlin: Ullstein.
- Sade, Donatien Alphonse François de (1979 [1797]) *Juliette ou Les prospérités du vice*. Paris: Lattès.
- Sade, Donatien Alphonse François de (2010 [frz. 1795]) *Die Philosophie im Boudoir oder Die lasterhaften Lehrmeister*. Köln: Anaconda.
- Safranski, Rüdiger (2007) *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.
- Sartre, Jean-Paul (2010 [frz. 1943]) *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Sartre, Jean-Paul (2011 [1943]) *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- Schanze, Helmut (HG) (2003) *Romantik-Handbuch*. 2., durchges. und aktualis. Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Schleiermacher, Friedrich (1984ff.) *Kritische Gesamtausgabe (= KGA)*. HGG: Birkner, Hans-Joachim / Ebeling, Gerhard / Fischer, Hermann / Kimmerle, Heinz / Selge, Hurt-Viktor. Berlin, New York: de Gruyter.
- Schleiermacher, Friedrich (1984 [1799]) *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. KGA I.2, 185-326



- Schleiermacher, Friedrich (1988 [1800]) „Rezension von Friedrich Schlegel: Lucinde“. KGA I.3, 217-223.
- Schlegel, Friedrich (1958ff.) *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. [= KA]. HG: Behler, Ernst. Unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Fortgeführt von Andreas Arndt. München, Paderborn, Wien, Zürich: Schönigh. Partiiell online unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich> (Stand: 10.07.2010).
- Schlegel, Friedrich (1958 [1803/04]) *Geschichte der europäischen Literatur* [Paris, 1803/04]. KA XI, 1-185.
- Schlegel, Friedrich (1964 [1804/05]) *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern* [Köln, 1804/05]. KA XII, 107-480 (1.-5. Buch); KA XIII, 1-175 (6.-12. Buch).
- Schlegel, Friedrich (1967a [1798]) *Fragmente*. [= *Athenäums-Fragmente*.] KA II, 165-256. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente> (Stand: 01.06.2010).
- Schlegel, Friedrich (1967b [1800]) *Gespräch über die Poesie*. KA II, 284-351. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/Gespr%C3%A4ch+%C3%BCber+die+Poesie> (Stand: 01.06.2010).
- Schlegel, Friedrich (1967c [1800]) *Über die Unverständlichkeit*. KA II, 363-373. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+die+Unverst%C3%A4ndlichkeit> (Stand: 01.06.2010).
- Schlegel, Friedrich (1962 [1799]) *Lucinde. Ein Roman*. HG: Eichner, Hans. KA V, 1-82. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Roman/Lucinde> (Stand: 01.06.2010).
- Schlegel, Friedrich (1991) *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet. Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur*. HG: Marquardt, Marion. Leipzig: Reclam.
- Schlegel, Friedrich (1999 [1799]) *Lucinde. Ein Roman*. Studienausgabe. HG: Polheim, Karl Konrad. Stuttgart: Reclam.
- Schlegel, Friedrich (2005 [1978]) *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*. Auswahl u. Nachwort: Huysen, Andreas. Stuttgart: Reclam.
- Schlegel, Friedrich (2007) *Schriften zur Kritischen Philosophie. 1795-1805*. HGG: Arndt, Andreas / Zovko, Jure. Hamburg: Meiner. [= Philosophische Bibliothek, Band 591.] Partiiell online unter: <http://www.e-cademic.de/data/ebooks/extracts/9783787318483.pdf> (Stand: 20.07.2010).
- Schmidt, Sarah (2005) *Die Konstruktion des Endlichen. Schleiermachers Philosophie der Wechselwirkung*. Berlin, New York: de Gruyter. [Partiiell online bei <http://books.google.com/> (Stand: 20.07.2010).]
- Schmitt, Hans-Jürgen (HG) (1992 [1973]) *Die Expressionismusedebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schröder, Guido (2000) „Es wurde Zeit. Die Erfindung der Zeit als gesellschaftlicher Standard und geldwerte Ressource“. In: Hartwig, Karl-Hans (2000) *Die Zukunft der Mobilität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 69-108. PDF: [http://www.guido-schroeder.de/fileadmin/userfiles/volltexte/Guido\\_Schroeder\\_-\\_Es\\_wurde\\_Zeit.pdf](http://www.guido-schroeder.de/fileadmin/userfiles/volltexte/Guido_Schroeder_-_Es_wurde_Zeit.pdf) (Stand: 01.08.2011).
- Schrödinger, Erwin (1953) „Unsere Vorstellung von der Materie“. In: *Merkur*. Jahrgang 7, Heft 2. HGG: Moras, Joachim / Paeschke, Hans. S. 131-145.
- Schulz, Gerhard (2002 [1996]) *Romantik. Geschichte und Begriff*. 2., durchges. Auflage. München: Beck.

- Schweinitz, Jürgen (2006) *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schwemmer, Oswald (1980) „Credo quia absurdum“. Lexikoneintrag in: Mittelstraß (HG) 1980. S. 420.
- Scorpions (1990) *Winds of Change*. Text und Musik von: Klaus Meine. Video: <http://www.youtube.com/watch?v=ev1BISBD4HA>. Lyrics: <http://www.lyricsdepot.com/scorpions/wind-of-change.html>. Entstehungsgeschichte: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wind\\_of\\_Change](http://de.wikipedia.org/wiki/Wind_of_Change) (Stand aller drei Links: 28.04.2011).
- Shambu, Girish (2001) „LES ENFANTS DU PARADIS“. In: *Senses of Cinema*. Online-Zeitschrift (AFI Research Collection). Ausgabe 12, Februar-März 2001. Melbourne: Senses of Cinema Inc. URL: <http://www.sensesofcinema.com/2001/cteq/enfants/> (Stand: 15.09.11).
- Shakespeare, William (2009 [ED: 1597]) *Romeo and Juliet. Romeo und Julia*. Engl.-Dt. HG/ÜB: Geisen, Herbert. Stuttgart: Reclam.
- Sivan, Pierre (2009) „Besoin d'auteur?“ In: *Le Français aujourd'hui*. N° 165, 2/2009: „Film et texte : une didactique à inventer“. Paris: Colin.
- Solé, Jacques (1979 [frz. 1976]) *Liebe in der westlichen Kultur*. ÜB: Beese, Henriette. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein.
- Souriau, Anne / Souriau, Étienne (1990) *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF.
- Souriau, Étienne (1947) „Nature et limite des contributions positives de l'Esthétique à la Filmologie“. In: *Revue internationale de Filmologie*, N° 1, Juli-August 1947. Paris: PUF. S. 47-64.
- Souriau, Étienne (1951) „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“. In: *Revue internationale de Filmologie*. N° 7-8, 1951. Paris: PUF. S. 231-240.
- Souriau, Étienne (HG) (1953 [E: 1951]) *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
- Souriau, Étienne (1997 [frz. 1951]) „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. ÜB: Kessler, Frank. In: *montage AV*, 6/2/1997. Marburg: Schüren. S. 140-157. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/062\\_1997/06\\_2\\_Etienne\\_Souriau\\_Die\\_Struktur\\_des\\_filmischen\\_Universums.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Etienne_Souriau_Die_Struktur_des_filmischen_Universums.pdf) (Stand: 28.08.2010).
- Springsteen, Bruce (1979) *The River*. Video: <http://www.youtube.com/watch?v=t6R77eGx8xM>. Lyrics: [http://www.lyricsfreak.com/b/bruce+springsteen/the+river\\_20025181.html](http://www.lyricsfreak.com/b/bruce+springsteen/the+river_20025181.html). Entstehungsgeschichte: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_River\\_%28Bruce\\_Springsteen\\_song%29](http://en.wikipedia.org/wiki/The_River_%28Bruce_Springsteen_song%29) (Stand aller drei Links: 25.04.2011).
- Stärk, Ekkehard (1988) „Nachwort“. In: Xenophon (1988 [> 385/384 v. Chr.]). S. 109-126.
- Stendhal (2007 [frz. 1822]) *Über die Liebe*. ÜB: Hoyer, Walter. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel.
- Stendhal (1965 [1822]) *De l'Amour*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Straßburg, Gottfried von (2010 [E: um 1210]) *Tristan*. Band 1: *Verse 1-9982*. Mhd.-Nhdt. ÜB: Krohn, Rüdiger. Stuttgart: Reclam.
- Straßburg, Gottfried von (2009 [E: um 1210]) *Tristan*. Band 2: *Verse 9983-19548*. Mhd.-Nhdt. ÜB: Krohn, Rüdiger. Stuttgart: Reclam.
- Straßburg, Gottfried von (2008 [E: um 1210]) *Tristan*. Band 3: *Kommentar, Nachwort und Register*. Stuttgart: Reclam.
- Störig, Hans Joachim (2006 [1950]) *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. 5. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer.
- SYM = Platon (1991 [ca. 380 v. Chr.]).
- Tarkowskij, Andrej (2009 [russ. 1984]) *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*. ÜB: Schlegel, Hans-Joachim. Berlin: Alexander.
- Téchiné, André (1965a) „Bergman et la trace“. In: *Cahiers du Cinéma*, 168. Paris: Cahiers du Cinéma.

- Téchiné, André (1965b) „L'archaïsme nordique de Dreyer“. In: *Cahiers du Cinéma*, 170. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Theweleit, Klaus (2009 [1977, 1978]) *Männerphantasien 1 + 2*. [Band 1, 1977: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*; Band 2, 1978: *Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*.] München, Zürich: Piper.
- Thuleen, Nancy (1996) „Musik und Misuk in den früheren Brecht-Opern“. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison, 20.12.1996. URL: <http://www.nthuleen.com/papers/711brecht.html> (Stand: 28.08.2010).
- Trilling, Lionel (1955) *Freud and the Crisis of Our Culture*. Boston: Beacon Press. [= Mid-Century Essays, Band 1.]
- Tröhler, Margrit (2007) *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren. [= Zürcher Filmstudien, 15.]
- Truffaut, François / Scott, Helen G. (1999 [frz. 1966]) *Truffaut / Hitchcock. Vollständige Ausgabe*. HG: Fischer, Robert. ÜB: Grafe, Frieda / Patalas, Enno. München, Zürich: Diana.
- Thouard, Denis (HG) (2002) *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna. Avec la traduction de la „Philosophie transcendentale“ („Introduction“ – „Philosophie de la philosophie“)*. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris: Vrin.
- Uerlings, Herbert (HG) (2000) *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam.
- Vanderschelden, Isabelle (2007) „André Téchiné: The Subtle Exploration of Identities“. [Rez. zu Marshall 2007.] In: *Film-Philosophy*, 11/3. S. 247-253. PDF: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n3/vanderschelden.pdf> (Stand: 28.04.2011).
- Wanning, Berbeli (2005) *Friedrich Schlegel. Eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama.
- Welzer-Lang, Daniel (HG) (2000) *Nouvelles approches des hommes et du masculin*. Toulouse: PUM. [= Féminin & Masculin.]
- Willet, John (1964 [engl. 1959]) *Das Theater Bertolt Brechts. Eine Betrachtung*. ÜB: Schuhmacher, Ernst. Hamburg: Rowohlt.
- Wittig, Monique (1969) *Les guérillères*. Paris: Minuit.
- Wittig, Monique (1973) *Le Corps lesbien*. Paris: Minuit.
- Wittig, Monique (1980 [frz. 1969]) *Die Verschwörung der Balkis. « Les Guérillères »*. München: Frauenoffensive.
- Wittig, Monique (1983 [frz. 1973]) *Aus deinen zehntausend Augen Sappho*. Berlin: Amazonen Frauenverlag.
- Wittig, Monique (1992a) *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon.
- Wittig, Monique (1992b [1981]) „One is not born a woman“. In: Wittig 1992a. S. 9-20.
- Wittig, Monique (2010) *Le chantier littéraire*. Lyon: PUL. [= Collection: Des deux sexes et autres.]
- Wulff, Hans Jürgen (1995 [1985]) *Psychiatrie im Film*. Münster: MAKS Publikationen. [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]
- Wulff, Hans Jürgen (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- Wulff, Hans Jürgen (2002) „Das empathische Feld“. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* HGG: Sellmer, Jan / Wulff, Hans Jürgen. Marburg: Schüren. S. 109-121. [= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, Band 10.] PDF: <http://www.derwulff.de/files/2-109.pdf> (Stand: 20.09.2011).
- Wulff, Hans Jürgen (2003) „Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier“. In *montage AV*, 12/1/2003. Marburg: Schüren. S. 136-161. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/121\\_2003/12\\_1\\_Hans\\_J\\_Wulff\\_Empathie\\_und\\_Filmverstehen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf) (Stand: 20.09.2011).

- Wulff, Hans Jürgen (2005) „Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption“. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. HGG: Brütsch, Matthias et al. Marburg: Schüren. S. 377-394. [= Zürcher Filmstudien, Band 12.] PDF: <http://www.derwulff.de/files/2-131.pdf> (Stand: 20.09.2011).
- Wulff, Hans Jürgen (2007) „Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen. Zwei Anmerkungen“. In: *montage AV*, 16/2/2007. Marburg: Schüren. S. 39-51. PDF: [http://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Hans-J-Wulff\\_Schichtenbau-und-Prozesshaftigkeit-des-Diegetischen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Hans-J-Wulff_Schichtenbau-und-Prozesshaftigkeit-des-Diegetischen.pdf) (Stand: 16.01.2011).
- Wulff, Hans Jürgen (2009) „Die kontextuelle Bindung der Filmbilder: on, off, master space. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films“. In: *montage AV*, 18/2/2009. Marburg: Schüren. S. 149-163. PDF: <http://www.derwulff.de/files/2-158.pdf> (Stand: 01.05.2012).
- Xenophon (1988 [gr. > 385/384 v. Chr.]) *Das Gastmahl*. Gr.-Dt. HG/ÜB: Stärk, Ekkehard. Stuttgart: Reclam.
- Zimmermann, Harro (2009) *Friedrich Schlegel oder die Sehnsucht nach Deutschland*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.
- Zimmermann, Werner (1985) *Bertolt Brecht, Leben des Galilei. Dramatik der Widersprüche*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh. [= Modellanalysen Literatur. Band 15.]
- Žižek, Slavoj (2008 [engl. 2006]) *Lacan. Eine Einführung*. Frankfurt a. M.: Fischer.

## Filmindex

### 0-100

35 RHUMS (35 RUM, D/F 2008, Claire Denis) 332

### A

A TOUTE VITESSE (F 1996, Gaël Morel) 86

ALICE ET MARTIN (ALICE UND MARTIN, E/F 1998, André Téchiné) 198, 287, 316

AMOUR FOU, L' (F 1969, Jacques Rivette) 40

АНДРЕЙ РУБЛЁВ (ANDREJ RUBLJOW, UdSSR 1969, Andrej Tarkowskij) 173

ATELIER, L' (F 1984, André Téchiné) 6

AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (BRD 1977, Theodor Kotulla) 307

### B

BAROCCO (BAROCCO – MORD UM MACHT, F 1976, André Téchiné) 39, 227

BEAU SERGE, LE (DIE ENTÄUSCHTEN aka DER SCHÖNE SERGE, F 1958, Claude Chabrol) 7, 104, 118, 151, 154, 158ff., 164f., 257, 307, 366

BEAU TRAVAIL (DER FREMDENLEGIONÄR, F 1999, Claire Denis) 332

BELLE DE JOUR (SCHÖNE DES TAGES, F/I 1967, Luis Buñuel) 151

BELLE NOISEUSE, LA (DIE SCHÖNE NÖRGLERIN, CH/F 1991, Jacques Rivette) 40

BERLIN ALEXANDERPLATZ (D/I 1980, Rainer Werner Fassbinder, TV, 14 Folgen) 307

BLUE VELVET (USA 1986, David Lynch) 151, 169

### C

CÉSAR ET ROSALIE (CÉSAR UND ROSALIE, BRD/F/I 1972, Claude Sautet) 26

CHÊNE ET LE ROSEAU, LE (DER NEUE, F 1994, André Téchiné) 256, 332

CHOSES DE LA VIE, LES (DIE DINGE DES LEBENS, F/I/S 1970, Claude Sautet) 26

### D

D'AILLEURS, DERRIDA (ET/F, 1999, Safaa Fathy, Doku) 70

DEBURAU (F 1951, Sacha Guitry) 230

DERRIDA (USA 2002, Kirby Dick / Amy Ziering Kofman, Doku) 61f., 65, 67f., 70f., 221

DEUTSCHLAND IM HERBST (BRD 1973, u.a. Rainer Werner Fassbinder / Alexander Kluge / Volker Schlöndorff / Edgar Reitz, Episodenfilm) 283

DISTURBANCE (aka AMONG THE JARS, USA 1988, Gary Hill, Videoinstallation) 70

### E

ÉGARÉS, LES (F/GB 2003, André Téchiné) 38, 198, 227, 287, 315, 365f.

ELEPHANT MAN, THE (DER ELEFANTENMENSCH, USA 1980, David Lynch) 151

ENFANT SAUVAGE, L' (DER WOLFSJUNGE, F 1970, François Truffaut) 151ff.

ENFANTS DU PARADIS, LES (KINDER DES OLYMP, F 1945 [P: 1943/44], Marcel Carné) 1, 7, 170, 229ff., 234ff., 240f., 243ff., 248, 250ff., 263, 267f., 271, 273, 277f., 282, 351

### G

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ (DIE GENERALLINIE, UdSSR 1929, Sergej Eisenstein) 211, 213

GERTRUD (DK 1964, Carl Theodor Dreyer) 151

GHOST DANCE (BRD/GB 1983, Ken McMullen) 70

GONE WITH THE WIND (VOM WINDE VERWEHT, USA 1939, Victor Fleming) 172

## H

HÔTEL DES AMÉRIQUES  
(BEGEGNUNG IN BIARRITZ, F 1981, André Téchiné) 2, 5f., 8, 11ff., 21f., 27, 35, 38, 40, 44, 48ff., 52ff., 92f., 97, 101, 113, 133, 148, 178, 198, 225, 229, 242, 245ff., 250, 281, 289, 299, 316, 332, 335, 350, 366

## I

IMPARDONNABLES (F 2011, André Téchiné) 2

INNOCENTS, LES (DIE UNSCHULDIGEN, F 1987, André Téchiné) 2f., 25, 38, 91f., 178, 227, 239, 258, 286

ИВАН ГРОЗНЫЙ I U. II (IWAN DER SCHRECKLICHE I U. II, UdSSR 1944 u. 1946/1958, Sergej Eisenstein) 25

## J

J'EMBRASSE PAS (ICH KÜSSE NICHT, F/I 1991, André Téchiné) 2, 91, 152f., 227, 316, 319, 365

## L

LIEU DU CRIME, LE (SCHAUPLATZ DES VERBRECHENS, F 1986, André Téchiné) 2, 56, 144, 169, 178, 227, 285, 365

LOIN (WEIT WEG, E/F 2001, André Téchiné) 2, 7, 38, 84ff., 118, 159, 164, 172, 176ff., 184, 206, 212, 214ff., 223, 264, 286, 321, 366

## M

MA SAISON PRÉFÉRÉE (MEINE LIEBSTE JAHRESZEIT, F 1993, André Téchiné) 2, 113, 177, 227, 287, 299

MAMAN ET LA PUTAIN, LA (DIE MUTTER UND DIE HURE, F 1973, Jean Eustache) 151

MARTHA (BRD 1974, Rainer Werner Fassbinder) 151, 283, 307

MASTERCLASS D'ANDRÉ TÉCHINÉ, LA (F 2011, Téchiné im IW mit Pascal Mérigeau) 48, 90

MATIOUETTE OU L'ARRIÈRE-PAYS, LA (F 1983, André Téchiné) 6

MEPHISTO (A/BRD/H 1981, István Szabó) 307

## N

НОСТАЛЬГИЯ (NOSTALGHIA, I/UdSSR 1983, Andrej Tarkowskij) 173

## O

OFFRET (OPFER, F/GB/S 1986, Andrej Tarkowskij) 173

## P

PARTIE DE CAMPAGNE (EINE LANDPARTIE, F 1946 [P: 1936], Jean Renoir) 172

PATHS OF GLORY (WEGE ZUM RUHM, USA 1957, Stanley Kubrick) 290

PAULINA S'EN VA (PAULINA HAUT AB, F 1975 [P: 1967-69], André Téchiné) 39, 167, 210, 315

## Q

QUATRE CENTS COUPS, LES (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, F 1959, François Truffaut) 151, 177

## R

RENDEZ-VOUS (F 1984, André Téchiné) 2, 8, 91f., 144, 205f., 218, 224f., 289, 355

RIVER, THE (DER STROM, USA 1951, Jean Renoir) 172, 177, 218, 221

ROSEAUX SAUVAGES, LES (WILDE HERZEN, F 1994, André Téchiné) 2, 7, 38, 48, 56f., 86ff., 96ff., 103, 105ff., 113, 118ff., 122f., 125, 133, 137ff., 144f., 147ff., 153ff., 166f., 169, 171f., 175ff., 182ff., 188ff., 193, 195ff., 203, 226f., 239, 244f., 256ff., 264f., 267, 272, 275, 286, 292f., 296f., 300, 307, 316f., 321f., 332, 347f., 354, 364ff.

**S**

SADE (F 2000, Benoît Jacquot) 136, 146, 284, 305

SANS TOIT, NI LOI (VOGELFREI, F 1985, Agnès Varda) 151

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (SZENEN EINER EHE, S 1973, Ingmar Bergman) 151

SŒURS BRONTË, LES (DIE SCHWESTERN BRONTË, F 1976, André Téchiné) 39, 43, 209f., 363

СОЛЯРИС (SOLARIS, UdSSR 1972, Andrej Tarkowskij) 173

SOUFFLE AU CŒUR, LE (HERZFLIMMERN, BRD/F/I 1971, Louis Malle) 151

SOUVENIRS D'EN FRANCE (ERINNERUNGEN AUS FRANKREICH, F 1975, André Téchiné) 25f., 36, 39, 210

**T**

TANZ AUF DEM VULKAN (D 1938, Hans Steinhoff) 230

TÉMOINS, LES (DIE ZEUGEN, F 2007, André Téchiné) 2f., 7f., 38, 113ff., 117, 145, 226f., 296, 321, 365f.

TEMPS QUI CHANGENT, LES (CHANGING TIMES, F 2004, André Téchiné) 2, 7f., 116, 225, 248ff., 256, 264ff., 270, 272ff., 276f., 279f., 287f., 350, 361, 366f.

TEOREMA (TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE, I 1968, Pier Paolo Pasolini) 151

THIN RED LINE, THE (DER SCHMALE GRAT, USA 1998, Terrence Malick) 205

TITANIC (USA 1997, James Cameron) 170

TYSTNADEN (DAS SCHWEIGEN, S 1963, Ingmar Bergman) 151

**U**

ULTIMO TANGO A PARIGI (DER LETZTE TANGO IN PARIS, F/I 1972, Bernardo Bertolucci) 151

UNTERTAN, DER (DDR 1951, Wolfgang Staudte) 307

U.S. GO HOME (F 1994, Claire Denis, TV) 332

**V**

VOLEURS, LES (DIEBE DER NACHT, F 1996, André Téchiné) 2, 7f., 36, 97, 113, 115ff., 133ff., 145, 192, 198, 205, 218f., 225, 227, 264, 285, 287, 289, 292, 294f., 297ff., 301, 308ff., 312f., 315, 319, 321ff., 329f., 332ff., 340f., 343ff., 349ff., 358ff., 365, 367

**W**

WEISSE BAND, DAS – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE (D/F/I/Ö 2009, Michael Haneke) 307

WHITE MATERIAL (CAM/F 2009, Claire Denis) 332

**Z**

ZABRISKIE POINT (USA 1970, MICHELANGELO ANTONIONI) 151

## Personenindex

### A

Adelin, Jean-Claude 227  
Adorno, Theodor W.  
128f., 302  
Ajchenbaum, Yves Marc  
151  
Alkibiades 61, 127, 132,  
203, 254, 263, 346  
Althusser, Louis 208  
Andersen, Hans Christian  
149  
Antonioni, Michelangelo  
40, 151  
Anz, Thomas 198f.  
Aristophanes 34  
Aristoteles 4, 60, 62, 66,  
200f.  
Arletty 8, 230  
Augustinus von Hippo  
169  
Aurouet, Carole 255  
Auteuil, Daniel 2, 8, 115,  
133, 136, 146, 176, 219,  
225, 284f., 287, 295, 305,  
365, 367  
Azabal, Lubna 85, 212,  
223, 287f.

### B

Babe, Fabienne 115, 287,  
308  
Bachelard, Gaston 171,  
179, 207f., 211, 214, 221,  
308  
Badiou, Alain 177, 186,  
195, 348  
Baecque, Antoine de 24  
Balasko, Josiane 18  
Balzac, Honoré de 28, 34  
Baraka, Nabila 274, 278,  
286  
Barrault, Jean-Louis 8,  
230

Barthes, Roland 26, 41,  
43, 45ff., 70, 72, 77, 98,  
127, 173, 208ff., 220, 317,  
324f., 363  
Basket, Hamid 219  
Bazin, André 317  
Béart, Emmanuelle 91,  
226, 287, 365  
Beauvoir, Simone de 186,  
304ff., 310f.  
Beckermann, Ansgar 175  
Benjamin, Walter 82  
Bensaïdi, Faouzi 216f.  
Bergman, Ingmar 3, 37,  
40, 151  
Bernanos, Georges 25  
Bertolucci, Bernardo 151  
Bezace, Didier 133, 225,  
308  
Binoche, Juliette 91, 144,  
205, 224, 289  
Blain, Gérard 159  
Blanc, Manuel 91, 152,  
227, 365  
Blanc, Michel 287  
Bloch, Ernst 27  
Böhme, Hartmut 144,  
282, 302f.  
Böhme, Jakob 79, 128  
Boni, Stefano 3  
Bonnaire, Sandrine 92,  
258, 286  
Bordwell, David 106, 352  
Bouajila, Sami 113, 145,  
226, 287  
Bouchez, Élodie 2, 7, 57,  
87, 367  
Bourdieu, Pierre 208  
Bouvier, Jean-Pierre 287  
Brakni, Rachida 286  
Brassart, Alain 261,  
316ff., 332  
Brasseur, Pierre 239  
Brecht, Bertolt 3ff., 20,  
22ff., 40, 44, 46f., 49, 55,  
57f., 73, 77ff., 83, 86, 95,

97, 99, 104, 107ff., 118,  
123, 134, 139f., 150,  
155ff., 168, 181, 183,  
185f., 188ff., 203f., 206f.,  
209ff., 213, 220, 224, 263,  
269, 283, 285, 289ff.,  
330f., 362ff.  
Breillat, Catherine 24,  
124  
Brialy, Jean-Claude 159,  
286  
Broch, Hermann 307  
Brøgger, Suzanne 282  
Bronfen, Elisabeth 144  
Brüntrup, Godehard 175  
Buajila, Sami 365  
Buñuel, Luis 26, 40, 151  
Butler, Judith 83, 262,  
314ff., 321, 324, 327ff.,  
340f., 344, 361

### C

Cameron, James 170  
Cargol, Jean-Pierre 151  
Carné, Marcel 1, 7, 170,  
230, 234, 252, 317  
Casarès, Maria 230  
Cecchi, Alessandro 352  
Cervantes, Miguel de 233  
Chabrol, Claude 7, 104,  
118, 151, 154, 158ff., 164,  
257, 307, 362, 366  
Chardère, Bernard 234,  
251  
Chardin, Jean Siméon 46  
Chicot, Étienne 18  
Cohen-Séat, Gilbert 208  
Compagnon, Antoine 209  
Costeix, Éric 3, 26f.  
Côte, Laurence 133, 145,  
218, 285, 289, 365  
Crébillon, Claude 202



## D

Daney, Serge 27  
Darrieux, Danielle 56  
Deburau, Jean-Baptiste  
(Jean-Gaspard) 230  
Décroux, Étienne 236  
Demy, Jacques 317  
Deneuve, Catherine 2, 8,  
11, 56, 133, 144f., 192,  
219, 225, 227, 265, 285,  
287, 289, 313, 350, 361,  
365ff.  
Denis, Claire 332, 362  
Depardieu, Gérard 116,  
225, 227, 265, 275, 287,  
361, 367  
Deppert, Wolfgang 55  
Derrida, Jacques 4ff.,  
58ff., 65ff., 80ff., 95, 97,  
99, 128, 204, 208, 220f.,  
225, 228, 251, 257, 262,  
267, 272, 324ff., 335, 341,  
364, 367  
Descartes, René 83, 111,  
249, 272, 326f., 336  
Desny, Ivan 225, 308  
Dewaere, Patrick 11, 13,  
133, 225, 366  
Dick, Kirby 61, 70, 75,  
328  
Diderot, Denis 46, 131,  
210f., 220, 363  
Diels, Hermann 171  
Diotima 60f., 63f., 80,  
126, 128, 254, 263, 345,  
350  
Djian, Philippe 2  
Döblin, Alfred 307  
Doillon, Jacques 24  
Dolgan, Christoph 143f.  
Domoradzki, Eva 238  
Donne, John 202  
Dos Passos, John 28  
Dosse, François 208f.  
Douglas, Mary 313, 321  
Dreyer, Carl Theodor 25,  
37, 40, 151  
Dvořák, Jan Kašpar 230

## E

Eder, Franz Xaver 124,  
262, 300, 358  
Eder, Jens 9, 22, 125  
Egen, Christoph 82f., 93,  
310  
Eisenstein, Sergej  
Michailowitsch 28, 46f.,  
210f., 220, 363  
Eisler, Hans 27  
Engelmann, Peter 67f.,  
72ff., 81, 272  
Erickson, Steve 3, 362  
Eustache, Jean 151

## F

Fassbinder, Rainer Werner  
151, 283, 285, 307  
Fathy, Safaa 70  
Fichte, Johann Gottlieb  
110f., 203  
Ficino, Marsilio 169  
Field, Syd 218  
Fipresci, Luc Chaput 176  
Fleming, Victor 172  
Foucault, Michel 70, 83,  
127, 208, 317  
Fourier, Charles 325  
Freud, Sigmund 84,  
149f., 168, 190, 192,  
198f., 201, 338ff.  
Fuxjäger, Anton 171, 200

## G

Garrel, Philippe 24  
Genette, Gérard 208  
Gibran, Khalil 281  
Giraudi, Nicolas 56, 169,  
227, 286  
Gitt, Werner 174  
Godard, Jean-Luc 4,  
36ff., 73, 331  
Goethe, Johann Wolfgang  
von 110

Gorki, Maxim (Alexej  
Maximowitsch Peschkow)  
34  
Görlich, Bernard 84, 149  
Gorny, Frédéric 7, 87,  
367  
Greimas, Algirdas-Julien  
208  
Greuze, Jean-Baptiste 46  
Grimm, Reinhold 192  
Grosz, George 28f.  
Gründgens, Gustaf 230  
Guitry, Sascha 230

## H

Hamaidi, Mohammed 85,  
206, 212, 223  
Haneke, Michael 307  
Hardt, Ernst 31  
Haudepin, Sabine 18  
Hegel, Georg Wilhelm  
Friedrich 82, 97  
Heidegger, Martin 59,  
326  
Heidsieck, Arnold 33  
Held, Klaus 178, 308  
Heraklit 79, 171f., 177f.  
Hesse, Hermann 172  
Hill, Gary 70  
Hitchcock, Alfred 39f.,  
192  
Hitler, Adolf 28  
Hobbes, Thomas 126,  
337ff.  
Holbach, Paul-Henri Thiry  
d' 131  
Horkheimer, Max 128f.,  
302  
Horn, Christoph 62  
Hübner, Kurt 55, 174  
Hugo, Victor 251  
Hume, David 127, 131

## I

Ihering, Herbert 31  
Ionesco, Eugène 33

## J

Jacquot, Benoît 24, 136, 146, 284, 305, 310  
Joly, Vincent 208  
Jones, Kent 3, 332, 362  
Jousse, Thierry 91, 95f., 113, 134, 176f., 185, 192, 198, 204, 208, 239, 317, 348, 366  
Joyce, James 199

## K

Kant, Immanuel 64ff., 77, 80, 127ff., 186f., 197f., 202f., 208, 244, 255, 271, 289, 301ff., 361  
Kechiche, Abdellatif 92, 258, 286  
Kessler, Frank 208  
Kierkegaard, Søren 127f., 169  
Klein, Thomas 154  
Kluge, Alexander 283  
Korsch, Karl 31f.  
Kotulla, Theodor 307  
Kožík, František 230  
Kreikenmayer, Éric 57, 258  
Kristeva, Julia 76  
Kubrick, Stanley 290  
Kurella, Alfred 27

## L

La Brosse, Simon de 92, 227, 258  
La Fontaine, Jean de 150, 172, 256, 261  
La Mettrie, Julien Offray de 131  
Lacan, Jacques 61, 120, 124, 176f., 185f., 195, 208, 253f., 263, 283, 296, 302, 333, 345  
Lanoux, Victor 286

Le Besco, Isild 146, 284, 305  
Lenin, Wladimir Iljitsch (Uljanow, Wladimir Iljitsch) 32  
Lenz, Karl 83  
Lespert, Jalil 305  
Lessing, Gotthold Ephraim 211  
Lévi-Strauss, Claude 208, 326  
Libéreau, Johan 113, 226, 287  
Locke, John 126  
Lopert, Tanya 273, 286, 361  
Lorenzer, Alfred 84, 149  
Loyola, Ignacio de 325  
Lucantonio, Gabrielle 24  
Luhmann, Niklas 202f., 238  
Lukács, Georg 27, 34ff.  
Lynch, David 151, 169

## M

Magimel, Benoît 308  
Maité, Fatia 260  
Malaparte, Curzio 33  
Malick, Terrence 205  
Malle, Louis 151  
Mann, Heinrich 34, 307  
Mann, Klaus 27, 307  
Mann, Thomas 34  
Marc O' 40  
Marc, Franz 28f.  
Marcuse, Herbert 149  
Marshall, Bill 3, 6, 43, 167, 177, 210, 315, 319f.  
Martel, Frédéric 319  
Martinez, Matias 55  
Marx, Karl 32, 119, 198f.  
Massart, Olivier 2  
McKenna, Kristine 75, 328  
McMullen, Ken 70  
Medem, Julio 3  
Meier, Armin 283

Meine, Klaus 172  
Meister, Johann C. F. 203  
Melki, Gilbert 287  
Mérigeau, Pascal 48, 221  
Merle, Robert 307  
Merlin, Dieter 2, 106, 352  
Metz, Christian 45, 69, 171, 200, 211f.  
Meyer, Uwe 337  
Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch 28  
Midding, Gerhard 21, 31, 38f.  
Morel, Gaël 7, 86, 172, 177, 223, 366  
Moretti, Michèle 57, 101, 256  
Morgan, Augustus de 23  
Morisson, Philippe 255  
Motte Fouqué, Friedrich de la 149  
Mozart, Wolfgang Amadeus 350, 352, 360  
Müller, Klaus-Detlef 26, 30  
Murnau, Friedrich Wilhelm 37, 40

## N

Nietzsche, Friedrich 124, 126, 253f., 326  
Noll Brinckmann, Christine 45, 69, 171, 200, 363  
Nolot, Jacques 169, 256, 292, 319  
Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 82, 97

## O

Ochlopkow, Nicolai Pawlowitsch 28  
Onfroy, Stéphane 258

## P

Paglia, Camilla *125f., 253*  
Parmenides *79*  
Pasolini, Pier Paolo *151*  
Paulus von Tarsus *169*  
Perrot, François *18*  
Peyrou, Jacques *209*  
Philippon, Alain *3, 6, 24ff., 36, 39f., 78, 361f.*  
Piscator, Erwin *28*  
Planté, Christine *341*  
Platon *6f., 60ff., 77ff., 82, 97, 122, 124ff., 132, 148, 173, 178, 188, 190, 200f., 203, 254, 263, 340, 345f., 351, 367*  
Plotin *169*  
Poupaud, Chantal *317*  
Prévert, Jacques *230ff., 234ff., 240f., 243f., 251f., 256*  
Proust, Marcel *210*

## Q

Quaglia, Massimo *3*

## R

Rabutin, Bussy *202*  
Rachati, Nadem *288*  
Rapp, Christof *62*  
Raymond, Didier *287*  
Regenbogen, Arnim *337*  
Reitz, Edgar *283*  
Renoir, Jean *26, 172, 177, 218, 221*  
Rideau, Stéphane *7, 84, 86, 164, 206, 286, 365*  
Rivette, Jacques *40*  
Rivière, Julien *116, 205, 225, 308*  
Rockmore, Tom *59*  
Rodowick, David N. *211*  
Roetzer, Florian *59, 76, 82, 97, 327*

Rolland, Romain *34*  
Rothe, Marcus *1, 21, 37, 250, 297, 361*  
Rousseau, Jean-Jacques *125f.*

## S

Sacher-Masoch, Leopold von *143f.*  
Sade, Donatien Alphonse François de *7, 83, 86, 118, 125f., 128ff., 134, 136f., 150, 187, 283ff., 290ff., 298, 300ff., 310f., 325, 367*  
Salan, Raoul *151*  
Salou, Louis *233*  
Sartre, Jean-Paul *97, 160, 183, 209, 306f., 311*  
Sautet, Claude *26f.*  
Schdanow, Andrej Alexandrowitsch *27*  
Scheffel, Michael *55*  
Schklowski, Viktor Borissowitsch *28*  
Schlegel, Friedrich *78f., 83, 93, 97, 108, 110f., 128, 170, 183, 194, 202f., 233, 251, 256, 263*  
Schlöndorff, Volker *283*  
Schmitt, Hans-Jürgen *28*  
Schopenhauer, Arthur *305*  
Schröder, Guido *55*  
Schuhmacher, Ernst *30*  
Schwemmer, Oswald *337*  
Scott, Helen G. *138*  
Serres, Michel *208*  
Shakespeare, William *170, 205, 218, 224, 233, 239*  
Shambu, Girish *256*  
Sivan, Pierre *317*  
Sokrates *60f., 64ff., 80, 124, 126ff., 132, 173, 203, 254, 263, 345ff., 350ff.*  
Solti, Georg *352*

Souriau, Anne *22, 200*  
Souriau, Étienne *22f., 41, 45, 69, 109, 171, 200f., 208, 211, 331, 363, 368*  
Spivak, Gayatri Chakravorty *67*  
Springsteen, Bruce *172*  
Stalin, Josef  
Wissarionowitsch *25, 27*  
Stanczak, Wadek *56, 224, 227, 286, 289, 365*  
Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch *224*  
Stärk, Ekkehard *128*  
Staudte, Wolfgang *307*  
Steinhoff, Hans *230*  
Stendhal (Marie-Henri Beyle) *202, 241*  
Stephan, Inge *144*  
Sternberg, Fritz *31*  
Stiglegger, Marcus *154*  
Straßburg, Gottfried von *170, 233*  
Strauss Junior, Johann *169, 178*  
Strauss, Frédéric *91, 95f., 113, 134, 176f., 185, 192, 198, 204, 208, 239, 317, 348, 366*  
Strigl, Sandra *3, 6*  
Stroheim, Erich von *26*  
Swift, Jonathan *34*  
Szabó, István *307*

## T

Tarkowskij, Andrej Arsenjewitsch *173*  
Taurand, Gilles *2, 198, 364*  
Tavernier, Bertrand *24*  
Taylor, Jack *84*  
Téchiné, André *1ff., 20ff., 30f., 33ff., 56, 58, 68, 72ff., 77f., 81ff., 86, 90ff., 95ff., 101, 107ff., 113, 116f., 123ff., 133ff., 140, 144f., 150ff., 154, 156ff.,*

164, 167ff., 172ff., 185,  
188, 191f., 195ff., 201,  
203ff., 217ff., 227ff., 239,  
242, 244, 248ff., 256f.,  
261ff., 267, 271ff., 279,  
282f., 285, 287ff., 291ff.,  
296ff., 307f., 315ff., 328,  
330ff., 340f., 344, 348,  
353, 358, 360ff., 369  
Tertullian 337  
Thackeray, William  
Makepeace 43, 210, 363  
Theweleit, Klaus 144,  
313  
Thompson, Kristin 106,  
352  
Todorov, Tzvetan 208  
Tolstoi, Leo 34  
Tretjakow, Sergej  
Michailowitsch 28  
Trilling, Lionel 84  
Trintignant, Jean-Louis  
205, 224

Tröhler, Margrit 36, 205  
Truffaut, François 138,  
151, 153, 177  
Truong, Nicolas 186,  
195, 348

## U

Ulliel, Gaspar 288, 365

## V

Varda, Agnès 151  
Vernant, Jean Pierre 208  
Villalonga, Marthe 227,  
300

## W

Wangenheim, Gustav von  
27

Welzer-Lang, Daniel 316,  
318

Willet, John 26, 28

Wilson, Lambert 92, 144,  
224

Wittig, Monique 8, 264,  
314ff., 319, 324, 327f.,  
334, 340f., 344, 361, 367

Wulff, Hans Jürgen 2, 9,  
22, 42

## X

Xenophon 128

## Z

Zidi, Malik 276, 288

Ziering Kofman, Amy 61,  
70, 75, 328

Zimmermann, Harro 111

## Sachindex

### A

Absolut, Absolutum,  
Absolutsetzung,  
verabsolutieren,  
Verabsolutierung 8, 24,  
45, 52, 60f., 63, 65, 70,  
78, 83, 95, 108f., 127ff.,  
145f., 148f., 176, 181,  
201, 204, 211, 233, 244,  
254, 271f., 274, 279,  
291f., 301f., 324, 338,  
340f., 342, 344, 346, 357,  
364, 367

Absurde, das 33

Afilmisch 133, 171  
--e Realität 22, 41f.,  
45, 51, 108f., 145, 171,  
201, 331, 363, 369

Algerien, Algerier/in,  
algerisch 57, 67, 87f., 95,  
151, 156, 160, 163, 168,  
258f., 292  
--franzosen (,Pieds  
Noirs<sup>c</sup>) 87f., 94, 151,  
163, 168, 226, 258,  
367  
--krieg 38, 57, 86ff.,  
101, 126, 137, 151,  
154, 159, 168, 193,  
226, 258, 366

Analog, Analogie,  
Analogizität, Analogon 7,  
22f., 28, 33, 35, 38, 41ff.,  
46, 69, 73, 97, 106, 108,  
129ff., 140, 150, 153, 156,  
171, 181, 183, 188, 196,  
198, 213, 258, 327, 331,  
342, 346, 352, 361, 363f.,  
368f.  
Analogie ersten  
Grades,  
Primäranalogie,  
Primäranalogizität,

primäre Analogie,  
primäre Analogizität  
4, 41f., 44ff., 48, 51,  
73, 89f., 97ff., 105,  
145, 220, 328f., 331,  
342, 363f., 368f.  
Analogie zweiten  
Grades,  
Sekundäranalogie,  
sekundäre Analogie,  
sekundäre Analogizität,  
4, 41f., 44, 46ff., 51,  
54f., 73, 88f., 91, 93,  
97ff., 145, 171, 173,  
178ff., 201, 220, 275,  
309, 324, 329ff., 359,  
363f., 368f.

Analverkehr 136, 165,  
298

Anziehungskraft 13, 87,  
89, 91, 100, 114, 140,  
146f., 196, 234, 255, 332,  
345

Artifizialität, artifizuell,  
das Artifizielle 23, 39,  
98f., 195, 235, 331, 353

Außenwelt, außenweltlich  
54, 79f., 107f., 236, 242,  
282

Außerästhetische Realität  
25, 28, 31ff., 37ff., 45, 99,  
200, 224, 362

Außerfilmisch 1, 39, 51,  
99  
--e Realität 5, 13, 23,  
39ff., 96, 363

Automatisiert,  
Automatisierung,  
Automatismen 3, 7f., 51,  
54, 65, 86, 115, 118, 123,  
146, 149, 192, 200, 203f.,

271, 294, 296, 302, 363,  
365

Autonom, Autonomie,  
Autonomisierung 18, 22,  
26, 35, 44, 63ff., 99, 112,  
127, 129, 186, 197, 199,  
201f., 204, 208, 209, 251,  
271, 302f.

Partielle Autonomie 55  
Partielle  
Autonomisierung 44,  
49, 52, 57, 364  
Partikuläre Autonomie  
117f.  
Teilautonomie 97, 117

Avenir, L' (Derrida) 221,  
228, 257, 267

### B

Baal (Brecht) 7, 86, 101,  
104, 107ff., 113, 118, 139,  
150, 181, 185f., 188, 192,  
194, 196ff., 203, 263, 283,  
290, 293

Begehren 6f., 21, 61,  
84ff., 91, 93f., 100, 120f.,  
123, 128, 141, 143, 147f.,  
170, 182, 186, 188, 194f.,  
196, 198, 211f., 229, 239,  
245, 254, 271, 273, 368

Besitz, besitzen,  
Besitzer(in) 16, 18, 238,  
242, 251, 320, 339, 346,  
369  
--ansprüche 289  
--denken 238, 268f.,  
279, 281  
--ergreifend 267, 270,  
277

Bisexualität, bisexuell  
145, 188, 322, 331, 365

## C

*Chêne et le roseau, Le*  
(*Die Eiche und das*  
*Schilfrohr*; La Fontaine)  
150, 172, 256

Code, (De-)Kodierung,  
Kodex 1, 10, 43, 45, 70,  
126, 149, 160, 209, 233,  
238, 245f., 280, 297, 341,  
359

Co-Kadrage 322, 331

## D

Dauer, dauerhaft,  
Dauerhaftigkeit, dauern,  
überdauern 7, 12, 18, 22,  
55f., 83, 92, 98, 113, 118,  
123, 129, 148, 178, 182,  
184f., 187, 195, 202, 206,  
229, 230f., 233, 243, 245,  
249, 251, 255f., 282,  
288f., 292, 296, 311,  
347f., 353

Dekonstruieren,  
Dekonstruktion,  
dekonstruktiv 4, 6ff., 10,  
22, 36f., 41, 54, 57ff.,  
66ff., 69, 71ff., 73ff., 79ff.,  
89, 93f., 96ff., 107, 109ff.,  
113, 117, 124f., 133, 137,  
146, 148, 168f., 174, 180,  
183, 196f., 200, 204ff.,  
209, 211, 221, 224, 228,  
251, 256, 260f., 262ff.,  
272ff., 276, 281ff., 292,  
294, 315, 318f., 320, 324,  
327f., 331ff., 335, 338,  
341, 343, 354, 361, 364f.,  
367, 369

Dialektik, dialektisch 8f.,  
31, 60, 69, 78, 80, 97,  
107, 107ff., 111, 127f.,  
156, 172, 193, 199, 201,  
203, 211, 231, 224, 254f.,

260, 263ff., 271, 274, 279,  
290, 340, 343, 362, 366

Diegese, diegetisch,  
Diegetisierung 9f., 22, 35,  
42, 45, 51f., 57, 90, 94,  
99, 171, 192, 200f., 211,  
218, 221, 224, 243, 251,  
265, 274, 329ff., 348,  
352f., 360, 362f.

Extern-diegetisch  
(external diegetic) 106,  
352, 354

Extradiegetisch(e  
Realität) 86, 105, 117

Diegetische Realität 1,  
23, 41f., 45, 90, 109f.,  
123, 145, 171, 200f.,  
295, 318, 331, 358,  
363, 369

Intern-diegetisch  
(internal diegetic)  
106, 352, 354

Intradiegetisch 106,  
177

Non-diegetisch  
(nondiegetic) 106, 352

Diegesis 200

Différance (Derrida)  
74ff., 78, 80, 82

Diskursuniversum 23

## E

Ehe, ehelich 13, 83, 93,  
150f., 199, 202f., 230,  
241f., 255, 260, 263, 269,  
271, 278, 283ff., 286ff.,  
291, 366

Außereheliche  
Lebens(abschnitts)part-  
nerschaften 283

Eifersucht, eifersüchtig  
123, 188f., 270, 278, 281

Eingreifendes Denken  
(Brecht) 32

Einheit, einheitlich 14,  
19, 21, 24, 34, 83, 87, 93,  
108, 128, 151, 161, 184,  
205, 207, 238, 251f., 263,  
278, 314, 318

Einzigartigkeit 59, 63, 67,  
71, 83, 202

Empathie, empathisieren,  
Empathisierung,  
empathisch 9f., 23, 31,  
37, 42, 72, 88, 95, 123,  
203, 271, 289, 295, 305,  
331, 362, 367

Anti-empathisch 305

Empirisch, Empirismus,  
empiristisch 29f., 32, 77,  
127, 129, 131, 197f., 204,  
229, 244, 248, 262, 271,  
291, 317, 362

Entfetischisierung 70

Entropie 174, 192, 202

Episch 200

(Sich) erinnern,  
Erinnerung 11, 17, 19, 50,  
52f., 75, 77, 79, 106f.,  
108, 113, 120, 123f., 133,  
143, 177f., 180ff., 199,  
208, 211, 231, 240, 245f.,  
252, 263f., 267f., 273,  
275, 286, 314, 348, 350,  
352, 358, 362, 366

*Erinnerung an die Marie*  
*A. (Brecht)* 113, 181, 183,  
195

Eros, Erotik, erotisch,  
erotisiert, Erotisierung  
93, 124, 144, 193f., 213,  
313, 344ff.,

Homoerotisch 188,  
332

Erwarten, Erwartung 12, 52, 96, 113, 123, 145, 161, 163f., 174, 179, 184, 215f., 221, 232, 250, 266, 277f., 297, 357  
Unerwartet 198, 226f., 263, 265  
Wider Erwarten 206, 215, 243, 273

Essentialistisch 8, 83, 126, 257, 261, 264, 365

Expressionismusdebatte 6, 27f., 34, 41

## F

Fest, das 55, 169, 190, 297ff.

Figurenexterne Realität 21, 99, 108, 221

Figureninterne Realität 21, 46, 52, 99, 108, 221

Fiktion, fiktional, Fiktionalisierung 5, 10, 23, 31f., 39, 45, 98, 156, 200, 205, 247, 301, 330, 342, 363

Außerfiktional(e Realität) 159, 200  
Fiktionale Realität 23, 34, 41f., 45, 201, 224  
Non-fiktionale Wirklichkeit 5

Filmisches Universum 23

Filmographisch(e Realität) 69, 73, 363, 368

Filmologisch, Filmologie 42, 208, 363, 368

Filmophanisch(e Realität) 22f., 41f., 45, 51f., 109, 145, 200, 274, 331, 363, 368f.

FLN (Front de Libération Nationale) 87, 126, 137, 151, 157, 258

Formalismus, Formalist, formalistisch 27f., 36f.

Fragil, Fragilität 170, 182, 250, 348, 353, 365

Fragment, fragmentarisch  
Fragmentarisierung,  
Fragmentation 5, 82, 97, 110, 128, 178, 313f., 344, 361, 364

Athenäumsfragment  
Nr. 216 (F. Schlegel)  
110

Frühlingsstimmen-Motiv 55ff., 145, 169, 179

## G

Gaullismus 161, 163

Gender Trouble (Butler) 314, 324, 329f., 340f.

Geschlechternormen 331

Geschlechtertrennung 161, 163

Gesetz, gesetzgebend, Gesetzgebung, Gesetzmäßigkeit 5, 31f., 47, 59, 64f., 127, 129ff., 164f., 171, 173f., 186f., 191ff., 217, 273, 283, 302f., 309, 336

gesetzlos 144  
Humesches Gesetz 127, 131

Moralgesetz, moralisches Gesetz 64, 129ff., 187, 198, 302

Naturgesetz(-ähnlich) 7f., 49, 64, 114, 116, 119, 129, 130ff., 145f.,

149, 173ff., 181f., 192, 197f., 201, 272f., 309

Gewalt, gewaltsam, gewalttätig 68, 81, 95, 124, 159, 167, 169, 176, 253, 304, 307ff., 342, 367  
Höhere -- 14f.  
Natur-- 118, 150  
Vergewaltigen, Vergewaltigung 227, 308, 344

Grammatologie, De la (Derrida) 67, 76

Grotesk, das Groteske 33, 37

Guerrillataktik, Guerrillatechnik 67, 328, 367

## H

Held, der 154ff., 162ff., 168

Heterogen, das  
Heterogene, Heterogenität 68, 71f., 77, 82, 262

Heterosexualität, heterosexuell 8, 114, 118, 165, 226, 285, 316ff., 319ff., 329, 330f., 332f., 335, 342, 360f., 365, 367

Homosexualität, Homosexuell 87, 101ff., 118f., 123, 137, 145, 160, 164f., 177ff., 188, 226, 257, 261, 287, 314, 315ff., 322, 327, 331, 333, 365, 367

Hypostasieren, Hypostasierung 8, 10, 20, 24, 128, 198, 292, 294, 301, 314, 361

## I

Identität 117f., 134, 179, 197, 204, 206f., 218, 232, 244, 246, 262, 308, 310, 314, 316ff., 321, 324, 321, 330f., 335f., 361

Gender-- 264, 283, 318f., 367

Geschlechter-- 328

Geschlechts-- 160, 304, 315, 324, 327, 330, 344

--skritik 308, 320

Kritik der Subjekt-- 207

Ikonomographisch 45, 51, 69, 171, 183f., 363, 368

Illusion 1, 25, 150, 348

Desillusionierend, desillusioniert, Desillusionierung 133, 168, 171, 184, 252

Imaginär, das Imaginäre, Imagination, imaginativ, imaginieren 1, 19, 23, 148, 193, 206, 213, 235f., 238, 246, 267, 295, 303f., 353, 358

Indexalisch 368

Initiation

--sereignis 101, 226

--serfahrung 146

--sfilm 365

Innenwelt, innenweltlich 80, 90, 106ff., 219, 236, 254, 310, 355, 357

Innerer Monolog 99, 135, 199, 285, 296, 298, 329, 354, 357

Instant *prégnant*

(prägnanter Augenblick; Barthes) 210f., 213

Intelligible Realität 130f., 244, 302, 361

Intensität, intensiv, intensivieren 8, 11ff., 15, 20, 44, 58, 98, 100, 107, 109, 133, 145, 183f., 194, 202, 229, 245, 249, 254, 267ff., 271, 280, 287, 293, 311, 336, 358, 360

Interagieren, Interaktion, Interaktivität 10, 22, 41f., 51, 77, 91f., 96, 98, 101, 110, 137, 143, 183f., 196, 200, 215, 218f., 257, 271, 291, 296, 300f., 320, 335, 350, 353, 368

Intersubjektiv, Intersubjektivität 51, 59, 110, 116, 127, 157, 324, 356

Intertextualität, intertextuell 4, 7, 47, 51, 58, 86, 99, 181, 184, 188, 196, 220, 283, 296, 301, 363, 366

Intratextualität, intratextuell 47, 51, 55, 99, 236, 363

*Intuition de l'instant, L'* (Bachelard) 207, 308

Ironie, ironisch, ironisieren, Ironisierung 70, 85, 100, 110, 122, 127f., 132, 181, 219, 272, 292, 301, 313, 324, 346, 356f., 367

Anti-romantische Form der Ironie 110

Romantische Ironie 110f., 128

Irreversibel, Irreversibilität 7, 83, 92, 115, 170, 173, 175, 182,

183, 187, 192, 196, 263, 277, 365

## K

Katalysatorisch 87, 101, 125, 133, 143, 274

Konstant, Konstante, Konstanz 4, 56, 92, 119, 150, 170, 178f., 199, 229, 253, 263, 271, 315, 332, 365

Kontingent, Kontingenz 187, 194, 207, 227, 282, 291f., 314

Kontinuität der Handlung(sabläufe) 35, 44

Kreatorielle Realität 369

Krise, das Krisenhafte 25, 101, 118, 120, 122, 179, 192, 209

Kritik, kritisch, kritisieren 2, 4f., 8, 25, 27, 30, 39, 58f., 61, 65f., 67f., 69f., 77, 81ff., 96, 119, 128, 131f., 149ff., 155ff., 158, 168, 197ff., 203f., 207ff., 213, 224, 238, 244, 251, 261, 263ff., 272, 281ff., 285, 294ff., 308, 314, 318, 320f., 326, 328, 337ff., 341, 343, 364f.

Dekonstruktivistische -- 81, 95, 251, 272, 291, 367

Institutionen-- 86, 150f., 154, 366f.

Kinematographische -- 4, 6, 68, 82f., 314, 341

Kultur--, kulturkritisch 125, 150f., 192

Metaphysik-kritisch 86

Phallogentrismus-Kritik 334



Totalitarismus-Kritik  
261

*Kritik der praktischen Vernunft* (Kant) 127, 129, 197f., 203, 301f.

*Kritik der reinen Vernunft* (Kant) 127, 131, 197

Kulturelle  
Wissensbestände,  
kulturelles Wissen 42, 51,  
200, 274, 355

Künstlich, Künstlichkeit  
25, 39, 44, 68f., 71f., 79,  
98, 211

## L

Libertin, Libertinage 263,  
283, 298, 305

Logozentrisch,  
Logozentrismus 75ff.,  
262

*Lucinde* (F. Schlegel) 83,  
93, 108, 123, 128, 170,  
194, 197, 202f., 238,  
251f., 256, 263

Lust 25, 61, 64, 83, 89,  
108, 119, 126f., 128,  
131ff., 134ff., 146, 153,  
159, 187, 195, 202, 211,  
235, 253, 263, 283, 285,  
289, 290ff., 296, 298,  
300f., 303ff., 312ff., 347

## M

Macht, mächtig 6, 8, 30,  
84, 95, 109, 119, 124, 126,  
140, 146, 151, 156f., 160,  
168, 187, 251, 257, 267,  
281, 283, 292, 307ff., 318,  
320f., 330, 338f., 341f.,  
346, 361, 365

Metapher, metaphorisch  
17, 45, 47, 72, 95, 98,  
136, 143ff., 146, 150,  
171ff., 192f., 196, 208,  
220, 235f., 253, 269, 272,  
275, 296, 329, 363f., 368

Flugzeug-Metapher  
145

Flugzeugmotiv 113

Flussmetapher,  
Flussmetaphorik 7,  
175, 178, 191f.

Wassermetaphorik  
135, 143, 149, 173

Windmetapher,  
Windmetaphorik 7,  
172f., 175

Metaphysik, metaphysisch  
8, 10, 37, 46ff., 59, 77f.,  
82f., 86, 95, 97, 108, 111,  
113, 115, 123, 128, 133,  
148, 170, 173, 186f., 194,  
204, 206, 230, 233, 251,  
253, 256, 262f., 264, 271,  
289, 291f., 301, 303,  
324f., 327, 360, 364, 369

metaphysisch  
begründete  
Liebesvorstellungen 6,  
10, 22f., 58, 68, 82f.,  
261

Method Acting 224

Metonymisch 181

Mimesis, mimetisch 3f.,  
7, 39, 46, 171, 200f., 328,  
331, 363f.

## N

Naturalisiert,  
Naturalismus,  
naturalistisch 3, 26, 35,  
39, 46f., 48, 72, 127, 159,  
220, 316, 324, 331, 353,  
363

Naturmystizismus 101,  
107, 119, 133

Neoplatonismus 60, 169,  
254, 340

Nicht-klassische  
Dramaturgie 8, 366

Nicht-klassische  
Erzählstruktur 223

Nominalistisch 63

Nostalgie,  
Nostalgiker/innen,  
nostalgisch 82, 173, 245,  
353, 365f.

Nouvelle Vague 7, 24, 36,  
40, 86, 150f., 154, 366f.

## O

OAS (Organisation de  
l'Armée Secrète) 95, 121,  
151, 155ff., 226, 259f.

Objektiv, Objektivität 31,  
38, 50, 54, 83, 116, 118,  
127, 157, 197, 246, 254,  
274, 341, 356

Objektive  
(Kameraperspektive)  
50, 54

Offscreen 98

Opfer 14f., 28, 132, 137,  
155f., 160, 162f., 168,  
188, 190, 226f., 261, 304,  
306f., 317, 347, 365

--bereitschaft 161, 163

--motiv 162

--mythologie 173

--rolle 316f.

--thematik 162

--tradition 162

--ung 132

## P

Paradox 6ff., 13, 16ff., 20, 41, 48, 80f., 83, 108, 148, 170f., 182, 194, 197f., 202f., 228, 233, 253f., 282, 311f., 364

Patriarchalisch,  
Patriarchalismus 101, 160f., 283, 286, 308, 309f., 328, 367

PCF (Parti Communiste Français) 87f., 95, 157, 166

Penis 87, 134, 143, 294ff., 314, 319ff., 324, 344, 355

Phallogozentrisch,  
Phallogozentrismus 8, 83, 146, 159, 301, 313ff., 321f., 324, 327ff., 330f., 332f., 334, 340f., 342ff., 346, 348, 360f., 365, 367

Phantasie 91, 128, 143, 147, 159, 184, 236f., 246, 251, 253, 262, 275, 313

Einheitsphantasien 184  
Mangel an -- 39  
*Männerphantasien*  
(Theweleit) 144  
Mond-- 239  
--gebilde 131  
--ren 55  
--welt 1, 236f.  
Vereinigungs-- 194  
Zukunftsphantasien 281

*Philosophie dans le boudoir; La (Die Philosophie im Boudoir; Sade)* 7, 129f., 132, 136, 150, 283, 285, 290, 298, 300ff.

Planten, Planting-Struktur 87, 110, 213

Polyvalent, Polyvalenz 201, 295, 362

Post Nouvelle Vague 2, 24f., 136

Poststrukturalistisch 5, 157, 204, 327

Profilmisch 171, 295  
--e Realität 22, 42, 45, 51, 98, 171, 201, 353, 363, 369

Projektion, projektiv,  
projizieren 1, 9, 41, 89, 108, 144, 184, 231, 237, 245, 275, 280, 286, 311, 315f., 348, 351, 360  
--sfläche 106, 113  
--smechanismus 276, 313, 350  
--sphänomen 282

Psychoanalyse,  
psychoanalytisch,  
Psychoanalytiker 176, 192, 198f., 208, 306f., 310, 345, 363f.

## R

Realismus, Realist,  
realistisch 4ff., 22f., 27ff., 31f., 34f., 38, 41f., 73, 77f., 79, 95, 109, 199, 211, 262, 275, 353, 363  
Ideenrealismus 79, 340f., 352  
Künstlerischer -- 3, 6, 23f., 27, 36, 40, 96, 99, 331  
Sozialistischer -- 27, 30, 362

Relativieren,  
Relativierung 8, 86, 94, 101f., 121, 127, 146, 156, 175, 177, 193, 273, 282, 292, 332, 343

Repressiv, Repressivität 6, 154, 157f., 167, 169, 366

Repressionshypothese 253

Romantik, romantisch,  
das Romantische,  
Romantisierung 78, 82f., 93, 97, 107f., 110f. 123f., 125f., 128, 133, 148, 150, 159, 171, 176, 182ff., 194, 197ff., 201ff., 206, 227, 233f., 236, 238, 241ff., 244ff., 248f., 251ff., 255f., 264, 267f., 271, 273, 275f., 278ff., 283, 293f., 301, 313, 335, 344f., 347f., 365  
Anti-romantisch 110, 244, 255  
Romanticism 253

*Romeo and Juliet*  
(Shakespeare) 170, 205, 218, 224

Rousseauismus 126

## S

Sadist, Sadistisch 304, 367

Sadomasochismus,  
sadomasochistisch 253, 283, 292, 310, 331, 334f., 336

Schock 13, 226

Sehnsucht 1, 14, 21, 38, 44, 53, 56, 78f., 82, 92f., 97, 108, 112f., 123, 178, 229, 232, 253, 263, 288, 291f., 365

Selbstmord 133, 188, 191, 224, 227, 256, 349f., 352f., 355

- Suizid(versuch) 344, 346, 365
- Sicher, Sicherheit, gesichert 14, 16, 49f., 56f., 77, 113, 116, 127, 129, 140, 146f., 149, 157, 180, 183, 191, 198, 214, 226, 228, 245, 250, 266, 272, 280, 282, 299, 309, 319, 353  
 Absichern 31, 335  
 Sicherheitsbedürfnis 52  
 --sdenken 291  
 --sdiskurs 50, 299  
 Sicherstellen 220  
 Versichern 100  
 Zusichern 165
- Singulär, das Singuläre, Singularität 5, 61, 66, 68, 71ff., 75, 77, 95, 99, 144f., 173, 176, 179, 181, 196, 221, 245, 272, 332, 357
- Skepsis, skeptisch, Skeptizismus 65, 75, 111, 118, 151, 173, 203, 248, 293, 342f.
- Soziale Kausalität 5
- Sozialer Gestus 213f., 220
- Spiegelbild 90, 207, 302, 348
- Spur 17, 25f., 58, 72, 74ff., 80, 118, 148, 162, 167, 220, 257, 290, 321  
 Gespür 183  
 --ensuche 4, 13, 225  
 Spürbar 25, 35, 109, 129, 192, 262, 271  
 Spüren 40, 122, 140, 234, 259, 313, 346, 348
- Stabil, Stabilität 50, 52, 57, 62, 118, 134, 202, 218, 228  
 Destabilisieren 168  
 Destabilisierung 96  
 Instabilität 7, 106, 362, 218
- Stationendrama 26, 36, 362
- Stilisierung 3, 26f., 35, 38f., 144, 210, 213, 330
- Strukturalismus, strukturalistisch 77, 208f., 324, 326f.
- Subjekt, Subjektivierung, Subjektivität 80, 111, 181, 184, 186, 193, 197f., 199, 201ff., 208f., 306ff., 311  
 Erzähler-- 205  
 Subjektidentität 207  
 --philosophie 198, 306  
 --bewusstsein 183, 306f.  
 --bildende Prozesse 307  
 --formel 202  
 --grenzen 95, 97, 184  
 --ive  
 (Kameraperspektive) 49f., 54f.  
 Subjektivitätssignal 357  
 Subjektkritik 209  
 --markierungen 311  
 --unabhängig 173
- Sublimieren, Sublimierung 124, 128, 177, 187, 245, 255, 347, 367  
 --smechanismus 177  
 --sprozess 128, 239, 348  
 --sstrategie 345  
 --sversuche 150  
 --svorgänge 345
- Subversion, subversiv, Subversivität 4, 307, 324, 328f.  
 Subversionsstrategie 83, 321, 328, 331
- Suspense 88, 192
- Symposion* (Platon) 60f., 63f., 80, 126ff., 132, 203, 254, 263, 345f.
- ## T
- Tableaux vivants 301, 303, 305
- Totalisieren, Totalisierung, Totalität 5, 67f., 82, 131  
 Totalitär 68, 81, 284, 298  
 Totalitarismus 261
- Transformation, transformieren 7, 9f., 84, 91, 101, 109, 112, 133, 148, 239, 264, 303f., 348
- Transvestit(en) 322, 324, 328ff., 341f.
- Travestie 322, 328ff., 331, 342
- Trieb 149, 289, 303  
 Aggressions-- 168f., 190, 253  
 Getriebener 143, 146  
 Partial-- 149  
 --begabungen 339  
 --potential 367  
 --verzicht 150, 153
- ## U
- Unbehagen in der Kultur, Das* (Freud) 150, 192, 338

Unberechenbarkeit 49,  
116  
Unfall 11, 116, 205,  
222ff., 227, 263, 275, 291,  
309, 366  
Universalienproblem 1  
Unsicher, Unsicherheit  
68, 113ff., 140, 145f., 155,  
159, 174, 176, 184, 215,  
229, 233, 270, 299, 329,  
356  
    Verunsicherung 4, 209  
Unvorhersehbar, das  
Unvorhersehbare, nicht  
vorhersehbar, Nicht-  
Vorhersehbarkeit 4, 8, 84,  
171, 179, 198, 205, 216,  
221, 223, 257, 366  
Utilitarismus,  
utilitaristisch 65, 68

## V

Vagina(lverkehr) 144,  
298, 314  
Verfremdung 26, 28, 44,  
52, 200  
    --seffekt 28, 33, 330  
    --sprozess 200  
    --sverfahren 72  
Verführen, Verführung  
63, 101f., 110, 117, 137,  
139, 190  
    --skraft 203  
    --sszene 94, 113, 140,  
149, 153, 179, 189f.

Vergänglich,  
Vergänglichkeit 64, 84,  
172, 178, 181f., 184, 192,  
194ff., 237, 244, 254, 265,  
291, 296, 347

Vergangen, das  
Vergangene, vergehen 17,  
50, 131, 159, 174, 178,  
184, 192, 211, 240, 244ff.,  
249, 169, 273f., 280, 282,  
291, 303, 350

Vergangenheit 15f., 40,  
57, 173f., 183f., 195,  
210f., 232, 245f., 249,  
265ff., 275, 277, 293,  
353f. 357, 366

Virtuell 90f., 348

Vitalität 152, 154, 165,  
167, 189  
    Vitalismus 111

Voice-Over 104, 285

Voix Off 219

## W

Wahr, Wahrhaftigkeit,  
Wahrheit(en) 30, 56, 60,  
63, 66, 69, 71, 73, 80, 88,  
94, 122, 156f., 159, 162,  
183, 186, 197, 216, 222,  
225, 254, 261  
    Wahrheitsanspruch  
    38, 60, 71  
    --sbegriff 60  
    --sbezug 66  
    --sdiskurs 93, 157  
    --sgehalt 69, 216, 356

--sgelübde 66  
--ssuche 65f.  
--swert 156, 217, 342

Walzer 55ff., 169, 178

Widersprechen,  
Widerspruch,  
widersprüchlich, das  
Widersprüchliche 2, 4f.,  
10f., 12, 16, 19, 21ff., 30,  
32f., 34f., 37f., 41, 44, 47,  
56, 65, 67, 71f., 85, 99,  
101, 118, 127, 130, 143,  
148f., 159f., 168, 170,  
173, 180, 184, 196f.,  
199f., 209, 214f., 218,  
232, 236, 242, 256, 262,  
268, 272, 277, 281f., 305,  
310, 320, 335, 338, 343,  
362, 364, 366, 369  
    widerspruchsfrei 149,  
318  
    Widerspruchsstruktur  
    23, 30, 32

## Z

Zauberflöte, Die (Mozart)  
350, 352, 359f.

Zeitliches Dilemma 7f.,  
228ff., 232, 242, 251f.,  
255f., 269f., 275f., 350f.,  
365

Zweifel, zweifelhaft,  
(be)zweifeln, das Zweifeln  
80, 94, 96f., 101, 140,  
142, 156f., 184, 204, 207,  
209, 241, 245, 257, 276,  
295, 301, 318, 341, 359,  
369

## Abkürzungen / Siglen

A	–	Österreich (Austria)
Abb.	–	Abbildung
Abs.	–	Absatz
aka	–	also known as
Anm.	–	Anmerkung
AP	–	Alain Philippon (IW-Partner Téchiné)
AT	–	André Téchiné
AZK	–	Amy Ziering Kofman (IW-Partnerin Derrida)
BFA	–	Brecht (1988-1997) <i>Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.</i>
BRD	–	Bundesrepublik Deutschland
CAM	–	Kamerun
CDN	–	Kanada (Canada)
CH	–	Schweiz (Confoederatio Helvetica)
D	–	Deutschland
DF	–	Deutsche Fassung
Dat.	–	Datierung
DK	–	Dänemark
dt.	–	deutsch
E	–	Entstehung
E	–	Spanien (España)
EA	–	Erstauflage
ebd.	–	ebenda
ED	–	Erstdruck
ENF	–	LES ENFANTS DU PARADIS (F 1945, Marcel Carné)
engl.	–	englisch
F	–	Frankreich
f.	–	und die folgende Seite
ff.	–	und die folgenden Seiten
FN	–	Fußnote
frz.	–	französisch
FT	–	Frédéric Strauss (IW-Partner Téchiné)
GB	–	Großbritannien
H	–	Ungarn (Hungaria)
HG	–	Herausgeber/in
HGG	–	Herausgeber/innen
HDA	–	HÔTEL DES AMÉRIQUES (F 1981, AT)
Hv.	–	Hervorhebung
Hv.i.O.	–	Hervorhebung im Original
INN	–	LES INNOCENTS (F 1987, AT)
IW	–	Interview
I	–	Italien
<i>ibid.</i>	–	<i>ibidem</i> (vgl. ebd.)
JEP	–	J'EMBRASSE PAS (F/I 1991, AT)
JD	–	Jacques Derrida
KA	–	Schlegel, Friedrich (1962ff.) <i>Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.</i>

KANT	–	Kant, Immanuel (1998) <i>Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden.</i>
KGA	–	Schleiermacher, Friedrich (1984ff.) <i>Kritische Gesamtausgabe.</i>
LBS	–	LE BEAU SERGE (F 1958, Claude Chabrol)
LDC	–	LE LIEU DU CRIME (F 1986, AT)
LRS	–	LES ROSEAUX SAUVAGES (F 1994, AT)
M	–	Merlin
MR	–	Marcus Rothe (IW-Partner Téchiné)
MSP	–	MA SAISON PRÉFÉRÉE (F 1993, AT)
o.a.	–	oben angegeben
OF	–	Originalfassung
<i>op. cit.</i>	–	<i>opus citatum</i> (zitiertes Text)
ENF	–	LES ENFANTS DU PARADIS (F 1945, Marcel Carné)
ET	–	Ägypten (Egypt)
P	–	Portugal
P	–	Produktionszeit (Film)
p.	–	page (Seite)
POV	–	point of view
PR	–	Premiere
PRÉV	–	Prévost, Jacques (2005b [E: 1943]) LES ENFANTS DU PARADIS. <i>Le scénario original de Jacques Prévert.</i>
Rez.	–	Rezension
rmq.	–	remarque (Anmerkung, vgl. Anm.)
RVS	–	RENDEZ-VOUS (F 1984, AT)
TQC	–	LES TEMPS QUI CHANGENT (F 2004, AT)
TR	–	Transkription
tsch.	–	tschechisch
S	–	Schweden
<i>sq.</i>	–	<i>sequiturque</i> (vgl. f.)
<i>sqq.</i>	–	<i>sequunturque</i> (vgl. ff.)
SYM	–	Platon (1991 [ca. 380 v. Chr.]) <i>Συμπόσιον. Symposion. Das Gastmahl.</i>
TJ	–	Thierry Jousse (IW-Partner Téchiné)
uns.	–	unsicher
ÜB	–	Übersetzung, Übersetzer/in
ÜBB	–	Übersetzer/innen
UT	–	Untertitel
URL	–	Uniform Resource Locator (Internetquelle)
VOL	–	LES VOLEURS (F 1996, AT)

## **DVD-Nachweis (für Zitate und Abbildungen)**

- BEAU SERGE, LE (LBS): StudioCanal, 2011 (DIE ENTÄUSCHTEN) [= Arthouse: Frz. Kino 10].
- DERRIDA: absolut Medien, 2004.
- DEUTSCHLAND IM HERBST: StudioCanal, 2004.
- ENFANT SAUVAGE, L': MGM / United Artists, 2008.
- ENFANTS DU PARADIS, LES (ENF): Universum, 2004 [= UFA Klassiker].
- HÔTEL DES AMÉRIQUES (HDA): StudioCanal, 2004 [= Coffret André Téchiné, Édition 5 DVD].
- INNOCENTS, LES (INN): Why Not Productions, 2008 [= Cahiers du Cinéma: André Téchiné].
- J'EMBRASSE PAS (JEP): StudioCanal, 2004 [= Coffret André Téchiné, Édition 5 DVD].
- LIEU DU CRIME, LE (LDC): Why Not Productions, 2008 [= Cahiers du Cinéma: André Téchiné].
- LOIN: UGC, 2004.
- MA SAISON PRÉFÉRÉE (MSP): StudioCanal, 2004. [= Coffret André Téchiné, Édition 5 DVD].
- PATHS OF GLORY: MGM / United Artists, 2008 (WEGE ZUM RUHM).
- RENDEZ-VOUS (RVS): mk2, 2008.
- ROSEAUX SAUVAGES, LES (LRS): StudioCanal, 2004 [= Coffret André Téchiné, Édition 5 DVD].
- SADE: Universal, 2002.
- TEMPS QUI CHANGENT, LES (TQC): Lancaster, 2005.
- TÉMOINS, LES (TÉM): Artificial Eye, 2008 (THE WITNESSES).
- VOLEURS, LES (VOL): StudioCanal, 2004 [= Coffret André Téchiné, Édition 5 DVD].

## Danksagung

Zur Erziehung eines Kindes braucht es ein ganzes Dorf, sagt ein afrikanisches Sprichwort. Dasselbe gilt für das Verfassen einer Doktorarbeit – auch dann, wenn sie keine Plagiate enthält. Den Menschen, die mich in den letzten Jahren während des Schreibprozesses begleitet haben, sei herzlich gedankt: meinen drei wissenschaftlichen Betreuer/innen Andrea Allerkamp, Hans Jürgen Wulff und Martin Rass, die das Geschriebene immer wieder neu kritisch hinterfragt haben und dadurch wichtige Anregungen gaben; Aurélie Cocheril für die Hilfe bei der Transkription der französischsprachigen Filmdialoge; Thomas Schwarz, Marie-Noëlle Snider und Claire Pagès für das Korrekturlesen der letzten Fassungen; Aline Brachet für das Zurverfügung-Stellen ihrer Wohnung bei zahlreichen Rechercheaufenthalten in Paris; Søren Fauth, Silvia Toniato, Licia Bagini, Isabelle Solères, Sylvie Hurstel, Ketaki Rajwade und Vânia Rego für ihre moralische Unterstützung in Zeiten, in denen kein Licht am Ende des Tunnels zu sehen war; meinen Eltern Christa und Manfred Hopf für ihre Bereitschaft, in finanziellen Notlagen einzuspringen; meiner Schwiegermutter Edith Lund, die wiederholt als Babysitter zur Verfügung stand; der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel für das zweijährige Promotionsstipendium des Landes Schleswig-Holstein; den Mitglieder/innen der École Doctorale LPAH und des Forschungslaboratoriums MIMMOC der Universität Poitiers, die mich mit den Eigenheiten des französischen Wissenschaftsbetriebs vertraut machten und mir dadurch den vierjährigen Frankreich-Aufenthalt wesentlich erleichterten; dem *Deutschen Akademischen Austauschdienst*, dessen Lektorenprogramm mir und meiner Familie den Unterhalt sicherte und auf bedeutende Weise zur Persönlichkeitsentwicklung beitrug; den Angestellten der *Cinémathèque Française*, des *Forum des Images*, der *Amerika-Gedenkbibliothek*, der *Grimm-Bibliothek* der Humboldt-Universität sowie der *Philologischen Bibliothek* der Freien Universität Berlin für ihre Bemühungen, meine Recherchen voranzubringen; Gilles Menegaldo, Javier Gómez-Montero, Béatrice Jacobs und Margarete Mehdorn für ihre Mitwirkung bei der Disputatio; Joanna Zygo vom Prüfungsamt der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel für ihren Einsatz für die Vereinfachung der deutsch-französischen Bürokratie und damit für die europäische Idee. Ein Dank, der alle Worte übersteigt, gebührt meiner Frau Ines und meinen Kindern Anton und Felix.



# Lebenslauf

NAME: Merlin, geb. Hopf  
VORNAME: Dieter  
GEB. AM: 23.11.1973  
STAATSANGEH.: deutsch  
WOHNORT: Berlin  
FAMILIENSTAND: verheiratet  
KINDER: zwei

## AUSBILDUNG

1993 Abitur an der Friedrich-Paulsen-Schule Niebüll (Nordfriesland)  
1993-2000 Studium an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel: Deutsch und Philosophie (Lehramt an Gymnasien), Medienwissenschaft und Deutsch als Fremdsprache  
2000 Erstes Staatsexamen in Deutsch und Philosophie  
2000-2001 Zivildienst in der Altenpflege  
2007-2011 Mitglied des Graduiertenkollegs *Lettres, Pensée, Arts et Histoire* (LPAH) an der *Maison des Sciences de l'Homme et de la Société* (MSHS) der Universität Poitiers (Frankreich)  
Deutsch-französische Promotion (Cotutelle internationale de thèse de doctorat), CAU Kiel / Universität Poitiers

## BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

2002-2007 Lehraufträge im Bereich Deutsch als Fremdsprache an der Humboldt-Universität und der Freien Universität Berlin  
2002-2004 Praktika in der Filmbranche  
2007-2011 Lektor des *Deutschen Akademischen Austauschdienstes* (DAAD) am Germanistischen Seminar der Universität Poitiers  
Mitwirkung im kulturwissenschaftlichen Forschungslaboratorium *Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain* (MIMMOC) der Universität Poitiers  
2011-2012 Elternzeit (2. Kind)