

Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF  
Studiengang Filmregie BA

# **Die Darstellung von Subjektivität im gegenwärtigen Film.**

Ein Vergleich verschiedener  
Herangehensweisen am Beispiele von  
Philippe Grandrieux und Joachim Trier.

Bachelor-Thesis  
2021

Pedro Martin Chaves  
Matrikelnummer: 10182  
Seestraße 33, 13353 Berlin  
+49 17685115124  
pedro.martinchaves@filmuniversitaet.de  
Betreuerin: Prof. Marlis Roth  
2.Gutachter: Andreas Kleinert

## **Abstract**

Versuche, das Gedächtnis, die Erinnerungen und die Wahrnehmung einer Figur darzustellen gibt es seit der Ära des klassischen Kinos. Später im modernen Film hingegen, wie wir etwa bei Deleuze und Pasolini beobachten können, haben sich solche Vorgänge stilistisch weiterentwickelt. Doch gibt es nur eine Weise, oder einen Stil, die Subjektivität einer Figur filmisch darzustellen? Anhand eines Vergleichs zwischen Szenen der Filme von Philippe Grandrieux und Joachim Trier wird um diese Frage geforscht.

## INHALTSVERZEICHNIS

1 – Einleitung – Forschungsmethode .....	4
2 – Darstellung von Wahrnehmung im Film .....	6
Deleuze und Film als Medium des Gedächtnisses .....	6
Andere Theorie über das Subjektive im Film .....	9
Pasolini und Film als Medium der Poesie .....	10
Kunstform der Gefühlen/Emotionen .....	13
3 – Grandrieux .....	15
Der Archetyp .....	16
Haptischer Film .....	18
Die Rolle des Tons/Die Rolle des Lichts .....	20
Die Präsenz des Zuschauers .....	22
Die zu vergleichenden Sequenzen .....	24
4 – Trier .....	28
Die Verdichtung von Zeit .....	28
Gedächtnis .....	29
Die Rolle der Stadt .....	32
Die Rolle der Offstimmen/Essay-Elemente .....	34
Die zu vergleichenden Sequenzen .....	36
5 – Fazit . Analyse und Vergleich .....	39
Quellenverzeichnis .....	41
Filmografie .....	45
Anhang .....	46

**Eidesstattliche Erklärung:**

Ich versichere, dass ich meine Bachelorarbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Diese Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen.

Ort, Datum

Unterschrift

## Einleitung - Forschungsmethode

Film als Kunstform wird seit langem grundsätzlich als Medium des Geschichtenerzählens betrachtet. Natürlich handelt es sich auch um eine narrative Kunstform, nichtsdestotrotz gibt es im Film auch das Potenzial für viel mehr. Für mich persönlich war das Gefühl oder die Atmosphäre eines Films immer viel überwiegender als die Erzählung in sich. Und im Lauf meiner Auseinandersetzung mit Film, habe ich erfreulicherweise viele anderen Stimmen gefunden, die meine Meinung teilen. Hingegen musste ich aber auch aus eigener Erfahrung feststellen, dass es meiner Meinung nach die Vermittlung einer Emotion oder eines Zustandes nur funktioniert, wenn man Empathie zu den Figuren schafft. Denn es ist von großer Wichtigkeit, dass es eine Balance gibt, zwischen der Narrative und der offenen Form.

Deleuze war gegen das Verständnis von Film als Medium des Geschichtenerzählens. Stattdessen hält er Film für eine Art des philosophierens. In seinem Buch *Zeit-Bild*, spricht er von Film als Kunstform der Erinnerung und des Gedächtnisses<sup>1</sup>. Pasolini, der italienische *Auteur*, über den Deleuze auch geschrieben hat, interpretiert die Eigenschaften des modernen Films auf seine eigene Art und präsentiert uns seine These der *freien indirekten Subjektivität*, die besagt, dass in diesem Moment die Wahrnehmung der Figur nicht von der Erzählung zu unterscheiden ist. Obwohl er dies als Eigenschaft des modernen Films beschreibt, zieht er auch Vergleiche zu der Darstellung des *Inneren* im klassischen Kino, und begründet, warum die *freie indirekte Subjektivität* etwas anderes sei<sup>2</sup> - als die sogenannten Rückblenden z.B., die eher einer *kausal-logischen* narrativen Struktur dienen<sup>3</sup>.

Wie vorhin erwähnt, ist die Perspektive, das *Subjektive* von einer Figur für mich eine der faszinierendsten Elemente die ein/e Filmemacher/in anwenden kann, sodass das Publikum auch etwas *mitfühlt* - sei es, die Angst, das Glück, die Transzendenz oder die Verzweiflung einer Figur. Die Erkennung

1 Vgl. Fahle 2002, 97.

2 Vgl. Pasolini 1976, 10.

3 Vgl. Fahle 2002, 99.

und Analyse solcher filmischer Elementen dient dazu, sie besser zu beherrschen und umsetzen zu können. Ich empfinde die Darstellung der Subjektivität einer Figur nicht nur als Ergänzung der Atmosphäre eines Essay-Films oder der sogenannten *offene Form*-Filme<sup>4</sup>, sondern auch als eine mächtige Eigenschaft für den narrativen Film. Durch die Darstellung von Subjektivität wird die Empathie für die Figuren viel stärker, und stellt eine Intimität zu ihnen und ihrer *inneren Welt* dar.

Die Anwendung solcher Methoden kommt in den verschiedensten Formen, selbst wenn sie alle unter dem Begriff *freie indirekte Subjektivität* verstanden werden könnten. Um das zu verdeutlichen, werde ich einen Vergleich zwischen Szenen aus dem Werk der Regisseure Philippe Grandrieux und Joachim Trier machen. Der Grund warum ich die beiden Regisseure ausgewählt habe - abgesehen von ihrer gegenwärtigen Relevanz, da ihre Filme auf großen Festivals laufen - ist dass sie beide viel mit der Inneren Welt ihrer Figuren arbeiten, und diese als untrennbare Eigenschaft der Erzählung verstehen<sup>5</sup>. Dabei unterscheiden sie sich aber drastisch voneinander. Ihre Darstellung des *Subjektiven* ist stilistisch sehr verschieden, dient aber dem selben Ziel

Dabei möchte ich mich mit folgender Frage beschäftigen: Können zwei Szenen, die stilistisch komplett anderes - sogar gegensätzlich -aufgebaut sind, trotzdem beide zum gleichen Ziel führen, und zwar, die Subjektivität einer Figur innerhalb eines filmischen Kontexts darzustellen?

Es folgt eine Beschreibung der Konzepte von Deleuze und Pasolini, sowie eine kurze Beschreibung der Biographien und Filme von Trier und Grandrieux. Am Ende werden ausgewählte Szenen analysiert und verglichen.

4 Filme mit radikalen Abweichungen von einer sonst klassischen dramaturgischen Struktur. - Vgl. Klotz, 1999 In: *Lexikon der Filmbegriffe*.

5 Oder davon, was man als eine lose Erzählung verstehen könnte, in dem Fall von Grandrieux.

## 2 – Darstellung von Wahrnehmung im Film

Als Basis für die spätere vergleichende Analyse wird es im folgenden Kapitel eine kurze Beschreibung von Definitionen geben, die Deleuze in seinem Buch *Zeit-Bild* einführt. Darüber hinaus werde ich Pasolinis Konzept der *freien Indirekten Subjektivität* erläutern

### Deleuze und der Film als Medium des Gedächtnisses

Deleuzes Beitrag für die Filmtheorie ist sehr einflussreich. In seinen Bänden *Kino 1* und *2*, hat er im *Bewegungs-Bild* den klassischen Film und im *Zeit-Bild*, verschiedene Tendenzen und Elementen des modernen Films analysiert. Für Deleuze schafft Film eine Welt, in der Bilder und Töne zum Denken zwingen, was in anderen Medien oder in der philosophischen Sprache nicht möglich ist.<sup>6</sup> Gedächtnis und Erinnerung begreift er zum Beispiel als zentrale Kategorien des Zeit-Bildes - „visuell verfasste Denkfiguren, die in der Moderne vor allem vom Film hervorgebracht werden.“<sup>7</sup> Film ist also für Deleuze keine reine Form des Geschichtenerzählens, in der die Welt narrativ erklärt wird, sondern vielmehr eine Form des Philosophierens. Denn der Film schafft die Möglichkeit über Bewegung und Zeit Gedanken zu entwerfen.<sup>8</sup>

Eine der zentralen Ideen Deleuzes ist die Darstellung von Zeit und die gleichzeitige Präsenz verschiedener Zeit-Ebenen im modernen Film.<sup>9</sup> Man könnte argumentieren, dass es im klassischen Film doch schon die sogenannten Rückblenden gab, Deleuze weist aber darauf hin, dass diese sich vom Zeit-Bild unterscheiden, indem der Einsatz von Rückblenden im klassischen Film immer der bestehenden Erzählung dient und den Zuschauern eine für die Narrative wichtige Information vermittelt; außerdem werden Rückblenden immer deutlich gekennzeichnet als Unterbrechung einer

6 Vgl. Fahle 2002, 97.

7 Fahle 2002, 97.

8 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 200.

9 Vgl. Fahle 2002, 104.

Erzählung die, danach an dieser Stelle wieder aufgenommen wird.<sup>10</sup> Nach Deleuze handelt es sich hierbei um die sensor-motorischen Logik eines Aktion-Reaktion-Verhältnisses, demnach also um ein Bewegungsbild.<sup>11</sup>

Was Deleuze im moderne Film beobachtet ist etwas viel komplexeres, das zum Denken zwingt<sup>12</sup>. Dabei stützt er sich auf Henri Bergson und seiner Definition von Gedächtnis und Erinnerung, die als eigenständige, von der Wahrnehmung getrennten Welten verstanden werden können<sup>13</sup>. Es gibt aber Situationen, wie zum Beispiel bei - seinem Begriff nach - der *mémoire-habitude* (habituellen Erinnerung), die in täglichen Vorgängen des Alltags erweckt werden, wo der Unterschied zwischen Wahrnehmung und Erinnerung kaum zu merken ist. Bei der *mémoire-souvenir* (attentiven Erinnerung) hingegen bekommt die Erinnerung, die noch von einer aktuellen Wahrnehmung ausgeht, eine Eigendynamik von Bildern, die in einen Kreislauf hineinzieht, der sich von der momentanen Wahrnehmung ablöst.<sup>14</sup>

Anstatt sich wieder auf eine aktuelle Situation der Gegenwartsebene des Films zurück zu beziehen, „entsteht im Zeit-Bild gleichsam eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein.“<sup>15</sup> Dies ist eine Eigenschaft des modernen Films. Jetzt sind weitere Verbindungen von Bildern möglich in einer Zeitspaltung, wo jeder Moment gleichzeitig zwei Bilder enthält, ein aktuelles, das vorüberzieht, und ein virtuelles, das aufbewahrt wird.<sup>16</sup> Der Moment indem die Spaltung und gleichzeitige Zusammengehörigkeit von aktuellem und virtuellem sichtbar wird, nennt Deleuze Kristallbild, nämlich „die filmische Form, in der diese Verdopplung des Bildes erscheint, die 'Koaleszenz von Aktuellem und Virtuellem und ihr Austausch bis zur Unkenntlichkeit.“<sup>17</sup>

Sobald eine aktuelle Wahrnehmung eine Erinnerung hervorruft, kann man sich so weit in die Vergangenheit hineinversetzen, dass eine Grenze zwischen aktuellem und virtuellem nicht mehr deutlich erkennbar ist.<sup>18</sup> Angesichts dessen, ist Kino die Kunstform des Gedächtnisses schlechthin, weil verschiedene Bilder koexistieren können statt aufeinander zu folgen und

10 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 200.

11 Vgl. Fahle 2002, 99.

12 Vgl. Deleuze 1991, 244.

13 Vgl. Fahle 2002, 101.

14 Vgl. Fahle 2002, 101.

15 Fahle 2002, 102.

16 Vgl. Fahle 2002, 102.

17 Fahle 2002, 103.

18 Vgl. Fahle 2002, 102.

dadurch die Zeit vom Raum befreien.<sup>19</sup>

Ein Pionierbespiel hierfür ist *Citizen Kane*<sup>20</sup>, wo die verschiedene Zeitebenen koexistieren, oder *L'année dernière à Marienbad*, wo das „Gedächtnis hier zu einem autonomen deaktualisierten Bilderraum geworden (ist), es sind Anordnungen einer achronologischen Zeit.“<sup>21</sup>

Es gibt aber doch die Zeitbilder der Gegenwart, wo diese Spaltung der Zeit anderes deutlich wird. Um Ereignisse nachzuvollziehen, ist es üblich dass man davon ausgeht, dass es ein Davor und ein Danach gibt, doch in *deleuzischen* Filmdenken geht es nicht um das Bewahrte oder Vorübergehende, sondern um die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit. Jedes Ereignis enthält mehrere Momente zugleich.<sup>22</sup>

Das kann auch in einer Figur und deren Verhalten beobachtet werden, indem sie ein Nachher und Vorher in sich trägt.<sup>23</sup> Das Innen und Außen einer Figur wird durch ihr Verhalten sichtbar. Als Beispiel dafür nimmt Deleuze gerne Antonioni, dessen Methode er beschreibt:

das Innere durch das Verhalten zeigen, nicht mehr die Erfahrung, sondern »das, was von vergangenen Erfahrungen zurückbleibt«, »was kommt, wenn alles gesagt ist«, eine derartige Methode verläuft zwangsläufig über die Verhaltensweisen oder Stellungen des Körpers.' Wir haben es hier mit einem Zeit-Bild, mit der Serie der Zeit zu tun. Das alltägliche Verhalten versetzt das Vorher und Nachher, die Zeit, in den Körper; es macht den Ablauf der Zeit am Körner sichtbar.<sup>24</sup>

Von daher könnte man verstehen, dass das Zeit-Bild etwas intrinsisches Subjektives an sich hat, indem es aus einer Figur und deren Agieren herauskommt. Diesen Zusammenhang zwischen Figur/Subjekt und Bild ist später von Pasolini gekennzeichnet, als er sein Konzept der *freien indirekten Subjektivität* vorträgt. Selbst wenn für Deleuze das Subjekt eigentlich kein Begriff war, sondern das Bewusstsein immer an die Dinge und ihre Oberfläche angelagert ist, die nicht zu unterscheiden sind von dem Bild,<sup>25</sup> gibt es in den von Pasolini beschriebenen Beispielen Ähnlichkeiten zu denen die Deleuze für Kristallbilder erwähnt. Deleuzes Theorie ist sehr emblematisch und schwer

19 Vgl. Fahle 2002, 103.

20 Vgl. Fahle 2002, 104.

21 Fahle 2002, 104.

22 Vgl. Fahle 2002, 104.

23 Vgl. Deleuze 1991, 252.

24 Deleuze 1991, 244.

25 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 199.

zusammenzufassen, doch ein Vergleich zwischen seinen Konzepten und dieser Relektüre Pasolinis bietet interessante Analyseansätze an.

## **Andere Theorien über das Subjektive im Film**

Die Subjektivität ist in der Filmtheorie ein sehr und über die Jahren hinaus unter verschiedenen Aspekten und Sichtweisen erforschtes Phänomen. Bevor wir zur These von Pasolini kommen, wäre es auch angemessen andere Konzepte zu erwähnen, um einen breiteren Überblick zu schaffen. Dazu dienen etwa die Konzepte des Spiegelstadiums von Lacan und die davon beeinflusste Apparatus-Theorie von Baudry, laut denen sich man im Kino durch seine Wahrnehmung zurück in den Mutterleib geschickt wird<sup>26</sup>: „zu einem relativen Narzissmus und stärker noch zu einer Form des Realitätsbezugs, {...} in der die Grenzen des eigenen Körpers und der Außenwelt nicht genau festgelegt sind. {...} Transfusion des Inneren ins Äußere“<sup>27</sup>

Diese Konzepte stützen sich auf psychoanalytischen Elemente aber haben eine eher negative Sicht auf das Filmmedium und sein Potenzial<sup>28</sup> und sind auf die Wahrnehmung der Zuschauer des Films gerichtet.

Die aktualisierte Interpretation Žizeks von Lacans Theorie hingegen ist relevant zu erwähnen, weil sie auf die Umsetzung der *Suture* hingewiesen hat – ein Begriff, der in der klassischen Filmtheorie fast wie ein Synonym der *Continuity-Regeln* verstanden wird, indem sie die Erzählung einnäht und eine Illusion von Kohärenz schafft<sup>29</sup>. Laut Žizek wird es durch die *Suture* möglich, den Eindruck einer subjektiven Einstellung wahrzunehmen, die eigentlich genauer betrachtet, von einem nicht-existierenden Subjekt kommt. Dafür nutzt er als Beispiel die letzte Sequenz von *Vertigo*.<sup>30</sup> Die Relektüre von Žizek der *Suture* lässt sich als eine Technik der Vernähung des Subjekts in die filmische Fiktion verstehen und

führt also zu einer Dekonstruktion des klassischen Stils, weil die tatsächliche subjektive Perspektive und die Einstellung, die im Film zu sehen ist, immer etwas auseinanderklaffen. Die scheinbar subjektive Einstellung lässt sich bei genauer Analyse keiner Figur zuschreiben, so

26 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 88.

27 Baudry 1975, 399f zitiert nach Elsaesser und Hagener 2013, 88.

28 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 111 und 118.

29 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 113.

30 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 132.

dass das System der suture den Zuschauer eben nicht in den Film hineinzieht, sondern immer schon fragil und brüchig ist'.<sup>31</sup>

Im Hinblick darauf, müssen die Zuschauer also hinterfragen, unter wessen Blick die Bilder gesehen, wahrgenommen werden.

Vivian Sobchack und Laura Marks sind andere Theoretiker, die die Rolle der Subjektivität im Film geforscht haben, aber in eine Richtung wo es eher um eine Körperlichkeit geht. Für Sobchack sei die Filmerfahrung eine verkörperter Erfahrung, denn die Subjektivität – die in einem lebenden Körper existiert – wird von der Wahrnehmung vorausgesetzt.<sup>32</sup> Marks spricht ähnlicherweise von haptischer Visualität, und entwickelt 'eine Vorstellung von haptischer Wahrnehmung, in der die Augen selbst als Organe der Berührung fungieren und die haptischen Bilder direkt die Sinneswahrnehmung ansprechen'<sup>33</sup>. Der Akt von Filmschauen sei also taktil, und es müsse keine Trennung zwischen Wahrnehmenden und Objekt geben.<sup>34</sup> Doch die Thesen von Sobchack und Marks zu Subjektivität im Film beschreiben hingegen eher die Wahrnehmung eines aktiven Zuschauers, und nicht unbedingt die Subjektivität einer Figur.

Die Thesen unterscheiden sich stark davon, was Pasolini einbringt. Es geht nämlich nicht nur darum, den reinen Blick der Figur umzusetzen, sondern vielmehr darum auch den gesamten Stil, die gesamte *Schrift*, momentan komplett von Rest einer bis dahin in einem Film angewendete Filmsprache zu ändern.

### **Pasolini und Film als Medium der Poesie**

Eine der wichtigsten italienischer *Auteurs* – Pasolini hat mit seinen Filmen immer viel provoziert. Abgesehen von seinem Interesse an schwierigen Themen hat er sich dabei auch vorgenommen, eine besondere Filmsprache zu entwickeln, nämlich des Films der Poesie. 1965 liest er auf dem Film-Festival Pesaro seinen Text 'Kino der Poesie' vor – der Jahre später in der *Cahiers du Cinéma* veröffentlicht wird. Darin beschreibt er, dass Film als Kunstform intrinsisch poetisch sei.<sup>35</sup>

Laut seiner These, seien Träume und Erinnerungen eine Serie von 'im-

31 Elsaesser und Hagener 2013, 132.

32 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 148/150

33 Elsaesser und Hagener 2013, 159.

34 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 157 und 159.

35 Vgl. Pasolini 1976, 3.

signs' (image-signs) – Symbol-Bildern – die all die Eigenschaften einer *cinematischen* Sequenz besitzen mögen, sowie *close-ups*, *plan-sequence* usw.<sup>36</sup> Angesichts dessen, sind Erinnerungen und Träume eine dienliche Basis für die Filmsprache<sup>37</sup>, und da sie Bilder des Unbewussten sind, sei die Filmsprache auch irrational.<sup>38</sup> Darüber hinaus, beschreibt er eine

artistic nature of cinema, its expressive force, its power to embody the dream, that is its essentially metaphoric character. In conclusion all this should suggest that the language of cinema is fundamentally a «language of poetry».<sup>39</sup>

Folglich wird in seinem Text ein Konzept beschrieben, das in der Literatur ständig benutzt wird, nämlich der *freier Indirekter Diskurs*, indem der Autor einer Geschichte seinen Diskurs für einen Moment verändert, und schreibt weiter als ob er die Figur wäre.<sup>40</sup> Es geht aber nicht nur darum, die Intentionen oder Ideen einer Figur von draußen zu betrachten, sondern darum, eine komplette Veränderung der Schreibweise oder des Stils eines Textes zu unternehmen.<sup>41</sup>

Im modernen Film spricht Pasolini von der *freien Indirekten Subjektivität*, Momente in denen die Wahrnehmung der Figur nicht zu trennen ist von der Erzählung.<sup>42</sup> Dabei zitiert er als Beispiel *Il Deserto Rosso* von seinem zeitgenössischen Antonioni, wo,

Antonioni no longer applies, by a somewhat awkward contamination as in his previous films, his own formalist vision of the world to an engaged content (the problem of the neurosis of alienation); but he looks at the world at one with his neurotic heroine, re-living it through the “look” of this woman (who is, not for nothing, this time beyond the clinical stage, suicide having already been attempted). Thanks to this stylistic mechanism, Antonioni has given us his most authentic work.<sup>43</sup>

Wenn der Filmemacher also als seine *Vokabular* Bilder hat, sind die Möglichkeiten unbegrenzt.<sup>44</sup> Die Symbole oder *im-signs* – Traum oder

36 Vgl. Pasolini 1976, 2.

37 Vgl. Pasolini 1976, 2.

38 Vgl. Pasolini 1976, 2.

39 Pasolini 1976, 3.

40 Vgl. Pasolini 1976, 5.

41 Vgl. Pasolini 1976, 6.

42 Vgl. Pasolini 1976, 6.

43 Pasolini 1976, 8.

44 Vgl. Pasolini 1976, 2.

Erinnerungs-Bilder – sind nicht aus einer Schublade rausgezogen, sondern aus dem Chaos, auf einer *onirischen* Weise.<sup>45</sup> Diese Momente - diese Bilder - sind noch *dualer* Natur - sowohl extrem Objektiv, als auch extrem Subjektiv<sup>46</sup> - aber werden dann durch die Montage – *suture* – einem anderen Zusammenhang untergeordnet.<sup>47</sup>

In diesem Sinne, weist Pasolini darauf hin, dass eine zentrale Eigenschaft der *freien Indirekten Subjektivität* „is therefore not of a linguistic nature, but of a stylistic one. It can be defined as an interior monologue without its conceptual and philosophic element, which as such is abstract.“<sup>48</sup> Diesbezüglich soll die Kameraarbeit bei der Anwendung einer *freien Indirekten Subjektivität* sehr merkbar sein, indem das Publikum die Kamera und Änderung des Stils spürt.<sup>49</sup> Deleuze kommentiert dazu:

In the cinema of poetry, the distinction between what the character saw subjectively and what the camera saw objectively vanished, not in favour of one or the other, but because the camera assumed a subjective presence, acquired an internal vision, which entered into a relation of simulation ('mimesis') with the character's way of seeing. It is here, according to our earlier discussion, that Pasolini discovered how to go beyond the two elements of the traditional story, the objective, indirect story from the camera's point of view and the subjective, direct story from the character's point of view, to achieve the very special form of a 'free indirect discourse', of a 'free, indirect subjective'. A contamination of the two kinds of image was established, so that bizarre visions of the camera (alternation of different lenses, zoom, extraordinary angles, abnormal movements, halts ... ) expressed the singular visions of the character, and the latter were expressed in the former, but by bringing the whole to the power of the false. The story no longer refers to an ideal of the true which constitutes its veracity, but becomes a 'pseudo-story', a poem, a story which simulates or rather a simulation of the story. So objective and subjective images lose their distinction, but also their identification, in favour of a new circuit where they are wholly replaced, or contaminate each other, or are decomposed and recomposed.<sup>50</sup>

Pasolini gesteht aber, dass Filme von etwa Chaplin und Bergman, selbst wenn sie noch vor der Zeit des als solchen definierten *modernen Filmes* sind, auch Momente der internen Wahrnehmung dargestellt haben, und zwar, sogar mit einer sehr ruhigen stilisierten Art von Kameraarbeit. Doch dabei handelt es

45 Vgl. Pasolini 1976, 2.

46 Vgl. Pasolini 1976, 4.

47 Vgl. Furtado 2017, 11.

48 Vgl. Pasolini 1976, 7.

49 Vgl. Pasolini 1976, 10.

50 Deleuze 1997, 148.

sich laut Pasolini um eine *innere Poesie*,<sup>51</sup> die zu der Geschichte gehört, bei einer sehr klassischen narrativen Art von Filmemachen.

Pasolinis Definition nach, sei Film nicht nur eine Narrative Form, sondern sollte nach viel mehr streben. Er ist das Medium der Poesie.

### **Kunstform der Gefühle/Emotionen**

Sowohl Deleuze als auch Pasolini sprechen von Film als etwas, das - sein Potenzial ausschöpfend - in der Lage ist, viel mehr als eine reine narrative Erzählform zu sein.<sup>52</sup> Die schafft Verknüpfungspunkte, die Emotionen, innere Wahrnehmungen oder Erinnerungen darstellen können. Es sei sich der Poesie nah.<sup>53</sup>

Deleuze war Pasolinis These der *freien Indirekten Subjektivität* bekannt, und er sah das, was Pasolini als eine Unterscheidung zwischen einer alten eher *Prosa-ähnlichen* Art vom Kino und einem Kino, das für eine Form von *Poesie* strebt, sich erst im Direct-Cinema in erfüllt<sup>54</sup>, wo

cinema of fiction and the cinema of reality and blurs their differences; in the same movement, descriptions become pure, purely optical and sound, narrations falsifying and stories, simulations. The whole cinema becomes a free, indirect discourse, operating in reality. The forger and his power, the filmmaker and his character, or the reverse, since they only exist through this community which allows them to say 'we, creators of truth'.<sup>55</sup>

Trotz der Unterschiede in ihren Theorien und Konzepten, gibt es in ihrem Verständnis vom Film genug Ähnlichkeiten und Ergänzungsmöglichkeiten. Vor allem zwischen Kristallbildern und *freier indirekten Subjektivität*, und was die Wichtigkeit der Rolle von Erinnerung und Träumen in der Filmsprache angeht. Beide unterscheiden die klassischen angewendeten Rückblenden, oder innere Monologe jeweils von von den eingeführten Kristallbildern oder *freier indirekten Subjektivität*, denn beide Autoren haben den modernen Film als etwas verstanden, das mehr als reine narrative Form ist.

Doch Deleuze und Pasolini erwähnen ihre Konzepte immer in Verbindung mit bestimmten filmischen Ausschnitten. Pasolini zweifelte auch,

51 Vgl. Pasolini 1976, 10.

52 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 200.

53 Vgl. Pasolini 1976, 3.

54 Vgl. Deleuze 1997, 153.

55 Deleuze 1997, 155.

dass ein ganzer Film ausdauernd in der *freien indirekten Subjektivität* erzählt werden könnte, nämlich durch eine Figur erzählt werden könnte, denn er betonte die *frei indirekte Subjektivität* sei nicht wie der innerer Monolog und musste sich immer vom Stils des Autoren unterscheiden: „When a writer “re-lives the discourse” of one of his characters, he steep himself in his psychology, but also in his language: “free indirect discourse” is therefore always linguistically differentiated from the language of the writer.“<sup>56</sup>

Die von den Autoren als Beispiele erwähnten Szenen sind aber auch manchmal stilistisch unterschiedlich, was in Verbindung zu Pasolinis Zugeständnis - trotz seiner Ausführung eines besonderen Stils der Kameraarbeit und Montage - dass Bergman auch ähnliche Ergebnisse durch eine damals veraltete Herangehensweise geschafft hat, auf eine größere Freiheit hindeutet, wie man die Subjektivität einer Figur im Film darstellen kann.

In Betracht dieser Diskrepanz wird im folgenden Kapitel eine Beschreibung der Stile von Grandrieux und Trier durchgeführt, um sie folgend vergleichen zu können, und daraus Ähnlichkeiten oder Unterschiede zu ziehen.

### 3 – Grandrieux

There's a beautiful text by Beckett called *Ill Seen Ill Said*, which is fundamental to the question, at certain moments the image will be ,ill seen', the sound ,ill heard' {...} ,The cinema is extremely powerful when it captures archaic, primary, originary sensations, that's what I at least want from film.<sup>57</sup>

Grandrieuxs Filme sind nicht für alle. Seine Neigung zu heiklen Themen hat dazu beigetragen, dass er von Filmkritikern des englischen Sprachraums unter dem Begriff der *New French Extremism* eingeordnet wurde<sup>58</sup> – eine 'Gruppe' zu der auch unter anderen der Gaspar Noé gehöre. Themen wie sexuelle Gewalt, Epilepsie, mörderische Tendenzen können schon anstrengend genug sein auf eine *voyeristische* distanzierte Betrachtungsweise, doch sie können viel mehr von Zuschauer verlangen, wenn er dazu gezwungen wird, dies alles durch die Wahrnehmung der Betroffenen zu sehen.

Auch für Grandrieux sei Film viel mehr als reines Geschichten-erzählen, sondern eine sensorische Erfahrung von Gefühlen.<sup>59</sup> Dabei zieht er auch Parallelen zur Poesie: „It's like poetry. You have a sentence, and then there is another sentence, and then another one. But they are not connected, these sentences, by a logical aspect of the relation between (them) of the meanings.“<sup>60</sup>

Der Franzose hat einen besonderen Werdegang hinter sich, in dem er seinen ersten Langfilm relativ spät gemacht hat, aber davor schon eine sehr reife künstlerische Stimme entwickelt hat - durch sein Experimentieren mit dem Medium der Videokunst und Installationen. Dieser Einfluss ist stark spürbar in seiner Filmsprache, und im Rückblick auf sein Zitat - *primär, ursprünglich Empfindungen* durch Film zu schaffen - trägt dazu bei, dass er einen sehr einzigartigen Stil hat.<sup>61</sup>

In seine Filmen gibt es häufig nicht viel was man von einer Geschichte ausmachen kann. Vielmehr arbeitet er in seinem Oeuvre mit ähnlichen Charaktertypen, und auch mit wiederkehrenden Motiven, die ständig in

57 Grandrieux 2006.

58 Vgl. Tkacz 2017.

59 Vgl. Grandrieux 2016.

60 Grandrieux 2016

61 Vgl. Tkacz 2017.

mehreren seiner Filmen auftauchen.<sup>62</sup>

Das alles hat dazu gedient, dass Manche eine Art informelle Trilogie in seinen Filmen, *Sombre*, *La Vie Nouvelle* und *Un Lac* sehen.<sup>63</sup>

## Der Archetyp

Eine Möglichkeit diese informelle Trilogie zu interpretieren, wäre den Werdegang seiner Archetypischen Figur in umgekehrter Chronologie zu begreifen.<sup>64</sup> Der junge Mann Alexei (Dimitriy Kubasov) von *Un Lac* - der eine komische fast inzestuöse Anziehung zu seiner Schwester Hege (Natálie Rehorová) spürt, und dessen epileptische Anfälle sich verschlimmern, nachdem er merkt, dass sie eine Art Beziehung mit dem neuankömmlingen Sergei (Aleksey Solochev) hat – steht am Anfang seines Untergangs. *La vie nouvelle* handelt von einem jungen Nordamerikaner - Seymour (Zachary Knighton) - in Sofia, Bulgarien, wo er den von Alexei angefangenen Weg weiter hinabsteigt, indem er durch seine Obsession für die Prostituierte Mèlania (Anna Mouglalis) eine Art *dantesken* Niederfall in die Hölle erlebt. Am Ende verwandelt er sich in eine Art Monster, das in der Lage ist, grausame Taten von sexueller Gewalt zu begehen. In *Sombre* sei die Verwandlung schon vorbei, und Jean (Marc Barbé), ist schon ein Mörder und Vergewaltiger, der irgendwie Frauen findet, die er in toxischen Beziehungen gefangen hält.

Die Geschichte sind aber nur suggeriert. Nach der Exposition, nehmen die Geschehnisse und die Figur diverse Umwege, die manchmal für die Zuschauer schwer zu verfolgen oder nachvollziehen sind. Wo das Objektive und das Subjektive zum Teil ineinander verschmelzen, wie Deleuze sagt:

As for the distinction between subjective and objective, it also tends to lose its importance, to the extent that the optical situation or visual description replaces the motor action. We run in fact into a principle of indeterminability, of indiscernibility: we no longer know what is imaginary or real, physical or mental, in the situation, not because they are confused, but because we do not have to know and there is no longer even a place from which to ask.<sup>65</sup>

Es gibt aber immerhin ganz deutlich erkennbare Motive, die in

62 Vgl. Tkacz 2017.

63 Vgl. Tkacz 2017.

64 Vgl. Tkacz 2017.

65 Deleuze 1997, 7.

Grandrieuxs Œuvre wiederkehren und durch die man eine Art Roten Faden ziehen kann, oder die zumindest innerhalb der im Film dargestellten Welt einen Sinn ergeben, die Figuren zu verstehen und die Logik ihrer Aktionen zu verfolgen.<sup>66</sup> Eins solcher wiederkehrenden Motiven wäre der Moment wo die Figuren – in den drei vorhin erwähnten Filmen – eine Art ursprünglicher Realisation haben in dem sie mit dem offenen Mund nach oben starren, wie man auf den Bildern im Anhang beobachten kann (Abb. 1 bis 7).

Es gibt auch, sowohl in *Un Lac* als auch in *La vie nouvelle* und *Sombre*, Momente, in denen die Figuren in eine Art *Trance* geraten. Alexei, nachdem er am Holzhacken war; Mèlane mit ihrem Zuhälter Boyan (Zsolt Nagy) zu Techno tanzend im Club; und Clair (Elina Löwensohn), die auf einer Party unter erheblichem Alkoholeinfluss eine Art negativer Katharsis durchlebt, ausgelöst von Angst und Verzweiflung, da sie sich in der Gefangenschaft des frauenfeindlichen und gewalttätigen Jeans befindet. Bei der letzten der beiden beschriebenen Szenen - von *La vie nouvelle* und *Sombre* jeweils (Abb. 8 bis 11) – ist die Anwendung sowohl von Sounddesign und Musik – bei *Sombre* hat Grandrieux sogar mit Alan Vega von der Band *Suicide* gearbeitet<sup>67</sup> - als auch von Tanz und Choreographie extrem wichtig. Die Choreographie der Tanzszene von *La vie nouvelle* erzielt mit der Unterstützung der rhythmischen Montage sogar einen hypnotischen Effekt. Das Motiv der Epilepsie, die sehr präsent bei *Un Lac* ist, wurde von Grandrieux später auch in seiner Installation *White Epilepsy* (2012) weiter erforscht.

All das weist auf eine sehr entscheidende Rolle von physischen Vorgängen in seinen Filmen hin. Darauf reagiert eine *haptische* Kamera, durch die eine neue Welt entsteht, welche nicht den narrativen Ereignissen untergeordnet ist, sondern sich gegenüber irrationalen, spontanen Vorgängen verhält. Innerhalb einer Welt von Empfindungen, Gefühlen, Sinneseindrücken.<sup>68</sup> Das *Irrationale* ist für Grandrieux etwas Zentrales:

cinema is dealing a lot with what we can say, our own intimacy. And yes, it's close from dreams. But not in the sense of pictures of dreams, but in the sense of the structure of the dreams. That's what I like. Things happen in your dreams and you don't know why. There's no logic and it's a confrontation of different moments of feelings<sup>69</sup>.

Angesichts dessen wäre es für eine umfassende Analyse seiner Arbeit

66 Vgl. Tkacz 2017.

67 Vgl. Bonino 2013, 8.

68 Vgl. Bonino 2013, 8.

69 Grandrieux 2016.

angemessen, das Konzept vom Kino der Körper zu erwähnen oder zumindest auf den *haptischen Charakter* seiner Filmen hinzuweisen.

## Haptischer Film

Am Ende der ersten Szene von *Un Lac* leidet der Protagonist Alexei an einem epileptischen Anfall. Etwas, das dies noch schlimmer macht, ist die Tatsache, dass er sich irgendwo im Wald befindet, wo niemand außer seinem Pferd in Sicht ist. Hinzu kommt, dass es mitten im Winter ist und der ganze Wald vollständig von Schnee bedeckt.

Alexei war auf dem Weg nach Hause, nachdem er am Holzhacken war. Die Handkamera begleitet seinen Gang in extrem nahen Einstellungen (Abb. 12). Die Kamera zittert stark, was vielleicht schon als eine Anspielung auf den späteren epileptischen Anfall gelesen werden kann. Während seinem Gang dämmt es bereits, und die Montage springt abwechselnd zu etwas, das als eine Art POV<sup>70</sup> (Abb.13) angesehen werden kann, in der die Sicht auf die Bäume stark verwackelt ist. Danach sehen wir ein Close-Up (Abb.14), wie er hilflos auf dem Boden wegen seiner Epilepsie extrem zittert. Die Einstellung bleibt sehr lange dabei, bis sie zu einer Halbtotalen (Abb. 15) springt, welche das Geschehen noch sehr lange weiter zeigt, bis sein Anfall endlich nachlässt und er aufsteht. Inzwischen ist es Nacht geworden.

Die Ausdauer trägt zu einer physischen Anstrengung bei, die dem Zuschauer keine andere Wahl lässt, als sie mit der Figur gemeinsam zu durchleiden. Dies erzeugt eine große Intimität zwischen Zuschauer und Figur. Dabei hat Grandrieuxs Werk eine sehr *haptische* Qualität, nämlich diejenige des *deleuzischen* Konzepts vom *Kino der Körper*, wie Deleuze bei *Faces* von Cassavetes beschreibt:

{... } die Figur ist auf ihre eigenen körperlichen Verhaltensweisen reduziert, und was daraus hervorgehen soll, ist der Gestus, das heißt ein »Schauspiel«, eine Theatralisierung oder Dramatisierung, die jede Intrige aufwiegt. *Faces* basiert auf Verhaltensweisen.<sup>71</sup>

Die Geschichte, oder besser gesagt die Handlung, lässt den Raum hinter sich, und versetzt sich in den Körper, in die Verhaltensweisen hinein.<sup>72</sup> Ähnlich

70 *Point of View – Perspektive Bild*

71 Deleuze 1991, 248.

72 Vgl. Deleuze 1991, 248.

wie bei Cassavetes, bedeutet das bei den Filmen von Grandrieux „Synonym »physischer Präsenz«, einer fleischlich gegenwärtigen Realität.“<sup>73</sup>

Die Kameraarbeit, die in *Un Lac* von Grandrieux selbst übernommen wurde, hat auch eine Art *dokumentarische* Qualität, oder - wie Pasolini beobachtet hat - „making the camera felt.“<sup>74</sup> Ähnlich wie bei etwa Cassavetes, arbeitet man mit dem Konzept des *Nicht-Wissens*, wie Anja Streiter sagt:

Niemals geben die Einstellungen einen Überblick, immer zeigen sie ein Zunah, Zuwenig, Zuviel, Zuhell, Zudunkel.{...} Die Montage beschneidet alles Erklärende, kürzt die Anfänge und Enden der Szenen, beendet eine Einstellung dann, wenn sie zu einer Eindeutigkeit zu kommen scheint, und konstituiert so, zusammen mit den anderen Inszenierungselementen, das Bild: unbekannte, fragmentierte Verhaltenszustände, uncodierte Momente, einen unbekanntem Körper anstelle einer bekannten Gestalt. Alles verhindert ein Verständnis, alles zwingt zum Sehen.<sup>75</sup>

Man bewegt sich also im Feld eines *unbekannten Körpers*, der sowohl Ergebnis der Kameraarbeit, Inszenierung und Montage ist, als auch das Verhältnis „des Schauspielers zu Rolle und Figur — von der Ausdruckstechnik, d.h. von dem Verhältnis des Innen (Emotion, Vorstellung) zum Außen (Gestik, Mimik, Handlung)“<sup>76</sup> darstellt.

Bezüglich auf der körperlichen Erfahrung des Zuschauers beim Filmschauen, kommentiert Grandrieux, indem er Proust und Counter Saint-Beuve bei einer Interview paraphrasiert, nämlich:

“we should forget the intelligence, We should reach the field of the sensations, of the instinct, of the intuition.“ Because to reach the things, Proust said that, and it’s very beautiful, „it’s only through the body.“ You have suddenly the taste of this Madeleine, you know, and suddenly this taste brings you a full world of feelings, bringing you back in your memories. But it's not because you want it, it’s because you feel it. It’s because you have an experience of this Sensation with your body, not with your intelligence. {...} There’s no imaginary in cinema, there’s only real.<sup>77</sup>

Angesichts dessen, sind sowohl Zuschauer als auch Figur zusammen auf der Suche.<sup>78</sup> Das Nicht-Zeigen bringt uns auch zu etwas Wesentlichem in

73 Vgl. Streiter 1995, 17.

74 Pasolini 1976, 10.

75 Streiter 1995, 26.

76 Streiter 1995, 18.

77 Grandrieux 2016.

78 Vgl. Streiter 1995, 23.

Grandrieuxs Arbeit, nämlich zu der Rolle von Ton und Licht.

## Die Rolle des Tons/Die Rolle des Lichts

Damit diese von Grandrieux beschriebenen *ursprünglichen, primären* Gefühle erzeugt werden können, zeigt der Regisseur eine besondere Aufmerksamkeit für den Einsatz von Ton und Lichtverhältnissen. Er entscheidet sich oft für eine Umsetzung, die in eine gegenteilige Richtung des Mainstream-Films geht, nämlich durch eine Bild- und Tongestaltung, die den Zuschauern herausfordert. Wie der Regisseur selbst sagt:

The question of light is fundamentally the same as the question of sound, my desire is that the source be extremely powerful, vivid, blinding, of great intensity at the source. But I want to film it at the final stage, when it's totally exhausted, when the light is dull, the sound barely Audible like it had to travel across Foggy spaces or maritime depths,... as if heard through dense matter or clouds.. the light also.. when it's just at the end of it's course but it continues to shine. This is what truly guides me, the idea of very intense powerful sources of light and sound that you only see and hear, hear the last grasp of, the leftovers.<sup>79</sup> (Abb. 16 bis 24)

In dieser Hinsicht lässt sich die *Mise en scène*<sup>80</sup> von Grandrieux mit der von etwa Cassavetes vergleichen, im Bezug des Aspektes des *Nicht-Wissens*<sup>81</sup>, der vieles nicht zeigt, sondern suggeriert. Zuschauer und Figuren schliessen dadurch eine Art Vertrag, die beide gleichzeitig zu *Suchenden* macht:

Weder Fetisch noch Ewigkeit, ist er (Bildkörper) Verlust und vergehende Zeit, Körper einer nicht gegenwärtigen, sondern sich ständig selbst erfindenden Subjektivität. Der Bildraum in den Filmen von Cassavetes ist Beziehungsraum, Raum von Wünschen, die absolute Anerkennung durch andere fordern. Dieser Bildraum kennt keine Harmonie. Ständig ist er im Ungleichgewicht. In ihm entgleiten die Ereignisse dem Auge, das darüber mit seinem eigenen Blick, mit der Unmöglichkeit zu wissen, zu urteilen, zu antizipieren konfrontiert ist.<sup>82</sup>

Die Kameraarbeit reagiert auf die Geschehnisse mit einer sehr

79 Grandrieux 2006.

80 Bordwell/Thompson: *Mise-en-scène* umfasst alles, was auf der Szene für das Bild arrangiert wird – die Bildkomposition, die Bildgestaltung im sichtbaren Bildausschnitt, die Farbkomposition, Lichtgestaltung, Anordnung der Figuren und Dinge im Bild, Umgang mit Raum und Tiefe, Ausstattung, Kostüm, Maske, Schauspielerführung In: Bordwell/Thompson (1979)

81 Vgl. Streiter 1995, 26.

82 Streiter 1995, 27.

haptischen Art, die nicht unbedingt alles zeigen will, sondern eher Sensationen erzeugen. Man muss nicht unbedingt alles ganz sehen können, um etwas zu spüren:

The director doesn't tell all of this through words or the actors' actions. Instead he lets, or rather forces, us to feel directly with the images. When language is no longer an intermediary, it doesn't separate, doesn't offer a safe distance – we are immediately and dangerously close to illness, violence, madness. Grandrieux foists this upon us through a lot of close-ups (often on parts of bodies), framing that doesn't give a whole image, trembling camera (he is his own DP), changes of focus and darkness. This last mean is most present, as could be expected from the title, in *Sombre* – at the beginning, eyes try to accommodate, a desire to discern what the image, blurry and bathed in obscurity, only suggests is very strong, leading to frustration caused by failure. Surely the artist would agree that seeing is knowing (that is also hinted at through the presence of light in his movies, a component which can be read metaphorically) and that is why he opts for such a critique of the power of seeing.<sup>83</sup>

Das *Anfassen* spielt deswegen eine entscheidende Rolle, da die Bilder sehr *physisch* sind.<sup>84</sup> Vergleichbar zu Cassavetes, umfassen Körper oder Körperteil manchmal das ganze Bild, und der Raum bekommt erst dadurch eine Wichtigkeit, indem er einen Zusammenhang zum Körper herstellt<sup>85</sup>, sonst bleibt er im Hintergrund.

Ähnlich wie bei dem Lichtverhältnis, spielt das Sounddesign eine entscheidende Rolle, weil man nicht unbedingt alles sehen muss, um die dargestellten Atmosphäre oder Emotionen wahrzunehmen. Wie vorhin erwähnt: Die Anwendung von Musik und Sounddesign unterstützen die fast hypnotisierenden Vorgänge der Tanz-Choreographien bei *Sombre* und *La vie nouvelle*, und auch bei *Un Lac*, wo Töne wie das menschliche oder tierische Atmen, Seufzen usw. zu einer gesamten sonographischen und haptischen Atmosphäre beitragen.<sup>86</sup>

Kurz vor Alexeis epileptischen Anfällen hört man einen ganz tiefen Ton aus der Ferne, sowie auch am Anfang von *La vie nouvelle*, wo eine Menschenmenge auf einem Feld steht, auf dem sonst nichts anderes zu sehen ist. Das erweckt die *primären, ursprünglichen* Sensationen, von denen Grandrieux spricht.

83 Tkacz 2017.

84 Vgl. Tkacz 2017.

85 Vgl. Deleuze 249.

86 Vgl. Bonino 2013, 8.

Doch man kann nicht sehen woher diese Töne kommen - oft von außerhalb des Bildes oder manchmal sogar extra-diegetisch. Es könnte als das beschrieben werden, was Michel Chion *acousmêtre* nennt, nämlich Töne deren Ursprung man nicht erkennt, und die alles umfassend und allgegenwärtig sind.<sup>87</sup> Dieses Phänomen interessiert Zizek auch, der argumentiert, dass das Hören unser Urmedium ist, und viel Ursprünglicher als das Sehen. Erst durch das Hören können wir die Orientierung und Stabilisierung in einem Raum finden.<sup>88</sup> Unser Kontakt mit der Welt findet also durch den Ton statt, der im Bezug dazu auch eine haptische Qualität besitzt. Es ergibt also Sinn, dass Grandrieux so viel Wert auf die Frage von Ton legt,<sup>89</sup> denn er zeigt uns interessanterweise die Räume nicht mit dem Bild, sondern lässt sie uns durch den Ton spüren.

Andere so wie Walter Murch oder Mary Ann Doane weisen auch auf den ursprünglichen Charakter des Hörens hin, dessen Herkunft sie schon auf den Mutterleib zurückführen.<sup>90</sup> Das Ohr sei laut Mirjam Schaub also das Organ der Angst.<sup>91</sup> Dadurch ermöglicht das Kino durch Sounddesign sehr stark, die von Grandrieux als *primär* beschriebenen Sensationen zu schaffen. Folglich werde ich auf die Anspielung des Publikums in seinen Filmen weiter eingehen.

## Die Präsenz des Zuschauers

Sowohl bei *Sombre* als auch bei *La vie nouvelle* gibt es eine Anspielung auf den Zuschauer im Film. Ganz am Anfang von *Sombre* werden Einstellungen von dem Auto gezeigt, das der Protagonist – der Mörder – auf einer Landstraße auf den Bergen fährt (Abb. 25). Parallel dazu werden Einstellungen von Kinder montiert, die aufmerksam etwas anschauen und darauf leidenschaftlich mit Lachanfällen und Geschrei reagieren (Abb. 26 bis 27). Es wird später merkbar, dass sie sich wahrscheinlich in einem Zirkus befinden und eine Puppentheater-Performance anschauen. Der Ansatz dieser parallelen Montage hingegen – von dieser *Suture* - kommentiert die Teilnahme des Publikums an dem Geschehen.

Die leidenschaftlichen und lauten Reaktionen der Kinder, im Zusammenhang mit den grausamen Taten die in Folge unternommen werden, könnten so interpretiert werden, dass die Kinder durch ihr Lachen den

87 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 175.

88 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 179.

89 Vgl. Grandrieux 2006.

90 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 180.

91 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 165.

Wahnsinn der Täter teilen. Sind die Zuschauer, indem sie das alles beobachten, auch mit dem Protagonisten in einer Art Komplizenschaft verbunden? Wenn man sich auf eine psychoanalytisch geprägte Filmtheorie, wie etwa von Baudry beziehen mag, strebt der Kinozuschauer zu einer ursprünglichen Art von Narzissmus hin, in der die Grenzen zwischen dem eigenen Körper und der Außenwelt nicht festgelegt sind.<sup>92</sup> Es gibt also eine starke Bindung zwischen dem Zuschauer als Subjekt und den Geschehnissen im Bild<sup>93</sup> - was man noch in Zusammenhang zu dem Einsatz dunklerer Bilder, eines allumfassenden Tons, und zu Grandrieuxs Wunsch *primäre* Gefühlen zu erwecken setzen kann. Laut Doane oder Murch befände man sich im Mutterleib, laut Zizek gäbe es eine Betonung des Urmediums Ton, oder laut Deleuze und Pasolini wären die Grenzen zwischen Objektiv und Subjektiv schwer zu unterscheiden. Darauf hat Grandrieux selbst hingewiesen, indem er sagt, dass:

Cinema is powerful. The structure, the dispositive, of cinema, the darkness of the room. You are sat down, no more movement, just in front of a huge picture, bigger than yourself. The sound is inside of your head. And you are in a kind of fascination, you are held captive by this particular organisation (setting) of space and time. You can't have this anywhere else. {...} Also the people around you, this little community of people during this short period of time, watching the same things, but it's not the same film for everybody, because you project your own *materials* on the movie, so the movie that you have seen is not at all the same as the one somebody else has seen. But you have seen it in the same period of time. Theater is very important for films.<sup>94</sup>

Das Motiv wird auch am Anfang von *La vie nouvelle* ähnlich angewendet, wo eine Reihe von Menschen – wahrscheinlich auf einem Feld in Bulgarien - im Dunkeln stehen und irgendetwas beobachten (Abb. 28). Es ist sehr dunkel, die Einstellungen sind sehr nah und das *Sound-Design* deutet wieder auf etwas ganz Tiefes, Distanziertes hin – etwas Ursprüngliches vielleicht. Es ist nicht ganz klar, wer diese Menschen sind, wahrscheinlich Geflüchtete? Im Zusammenhang mit der Frau, welche später in die Prostitution gezwungen wird, sind sie ganz wahrscheinlich Menschen, die wie Waren geschmuggelt werden. Das letzte Bild der Szene zeigt die Nahaufnahme von den Augen einer Frau,

92 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 88.

93 Vgl. Elsaesser und Hagener 2013, 88.

94 Grandrieux 2016

die nass von Tränen scheinen und etwas beobachten (Abb. 29 und 30). Wobei schaut sie zu und wieso hat sie diese Reaktion? Ab der nächsten Szene folgen die Ereignisse, die zum Untergang des Protagonisten beitragen – und vielleicht auch zu dem des Publikums, wenn es seinen Weg begleitet.

### **Die zu vergleichenden Sequenzen**

Wie vorhin schon erwähnt, die physischen Vorgänge sind besonders wichtig in der Filmsprache von Grandrieux und tragen dazu bei, dass man mit den Figuren etwas miterlebt – besonders bei der ersten Szene von *Un Lac*, in der die hektische Kameraarbeit und die langen Einstellungen zu physischer Erschöpfung beitragen, sodass man einen epileptischen Anfall gemeinsam mit Alexei erlebt. Ich werde im Folgenden genauer auf ein paar andere Szenen hinweisen.

#### Konzertszene bei *La vie nouvelle* und der Gang in die Hölle

Als Seymour den Auftritt von Mèlana aufmerksam beobachtet, ist die Atmosphäre sehr *onirisch* und verwirrend. Als sie auf die Bühne kommt ist das Bild leicht unscharf, und später noch stärker in der Unschärfe, als sie die Bühne verlässt. Man hört ihre Stimme und die Gitarre aus der Ferne, der Gitarrist ist nur manchmal in einer sehr nahen Einstellung gezeigt. Seine Gitarre ist nie zu sehen, nur durch seine Körpersprache ahnt man, dass er die Melodie spielt. Die Geschwindigkeit der Bilder der Bühne und denen des Publikums wirkt ganz anderes. Alles auf der Bühne sieht aus, als würde es leicht in Slowmotion ablaufen. Im Saal ist es sehr dunkel, man kann die anderen Zuschauer nicht so gut erkennen, nur Seymour, der sehr aufgeregt wirkt und sich ständig bewegt. Er starrt Richtung Bühne, und Mèlane scheint mit penetranten Augen zurück zu starren - oder ist es nur seine Wahrnehmung?

Später als Seymour den Wunsch äußert, Mèlana zu finden, weist Boyan auf einen Flur hin. Seymour folgt dem Weg hinein in eine komplette Dunkelheit. Alles wird mit einer Infrarot-Kamera gefilmt, man kann nicht genau erkennen, was gezeigt wird. Nur Körperteile und Gesichter, die komplett weiß und austauschbar sind. Man weißt nicht, was sie machen. Ist es eine Orgie? Ist das die Hölle? Alles ist sehr abstrakt und die Fragen bleiben unbeantwortet, da wir

bald zur nächsten Szene springen.

### Dunkler Innerer Raum und eine Essay bei *Sombre*

Wie am letzten Beispiel von *La vie nouvelle*, der Innere Raum der Figuren ist oft einer von kompletter Dunkelheit, in dem kein konkreter Ort zu erkennen ist. Dies ist häufig auch bei *Un Lac* der Fall, z.B. als Alexei mit seiner Schwester Hege spricht, oder als er sie mit Sergei beobachtet. Am Anfang von *Malgré la nuit*, als Lenz (Kristian Marr) wieder in Paris angekommen ist und Lena (Roxane Mesquida) und Louis (Paul Hamy) wieder begegnet, ist nicht klar, in was für Räumlichkeiten sie sich befinden. Genauer würde ich aber auf die Szene im Auto von *Sombre* hinweisen, und auch auf einen späteren *essayistischen* Bruch im Film.

Bei *Sombre* sind oft während oder nach Taten sexueller Gewalt die Bilder sehr dunkel und sehr nah. Manchmal ist sogar die Geschwindigkeit der Bilder schneller oder alles ist unscharf. Ein Beispiel wäre die Szene im Auto, als Jean zwei Prostituierte demütigt und sexuell missbraucht, während Claire auftaucht und alles beobachtet. Es ist nicht klar, wo man sich genau befindet, denn sowohl Jean als auch Claire befinden sich jetzt in kompletter Dunkelheit. Solche Momente finden ständig im Film statt, sodass man sogar sagen könnte, dass der größte Teil des Films schon durch eine freie indirekte Subjektivität erzählt wird und damit Pasolinis Zweifel bestreitet, dass es nicht möglich sei einen ganzen Film auf einer freien indirekte Subjektivität zu erzählen, da in diesem Fall die Schrift des *Auteurs* schwer von der seiner Figuren zu unterscheiden ist.

Es gibt aber unter anderen – wie z.B. mit dem Kind am Anfang, nachdem man Jeans erstes Opfer sieht – einen Moment der sich stark vom Rest des Films unterscheidet, und zwar, als Claire im Haus einer Frau unterkommt, mit der sie über ihre Beziehungen spricht. In diesem Moment bekommt der Film gegen Ende auch eine essayistische Qualität, die im Vergleich zum vorher Gezeigten einen Stilbruch darstellt, mit dem man nicht gerechnet hätte. Man sieht eine Einstellung von Claire in der Morgendämmerung, die nach oben zum Himmel schwenkt, während das Gespräch im Off weiter zu hören ist. Man sieht zunächst im Himmel ein Flugzeug, das in der Ferne fliegt, dann schneidet man

zu einer Einstellung von Jeans Augen, die nach oben blicken.

(Das Gespräch zwischen Claire und der Frau, die sie nach Hause bringt ist ein interessanter Kommentar gegen den im Film dargestellten *Chauvinismus* und toxische Beziehungen. Indem Claire lügt, dass sie und Jean verheiratet sind, und dass er sie normalerweise nie schlägt, wird gezeigt wie sehr sie sich in dieser gewalttätigen Beziehungen gefangen fühlt - trotz der Tatsache, dass sie und ihre Schwester sexuell belästigt worden sind. Ein weiterer Kommentar zu *Chauvinismus* findet früher statt, als ein Mann einen sexistischen Scherz über Claudia Schiffer auf einer Insel erzählt, und wie gerne Männer mit ihren verführerischen Erfolgen prahlen. Jean ist sonst immer gewalttätig zu Frauen, aber zu Claire kann er es anfangs nicht. Sie sei für ihn zu rein, laut ihrer Schwester Christine sogar Jungfrau. Vielleicht traut sich Jean deswegen noch nichts zu machen. Es gibt sogar eine Szene, in der sie sein Wolf oder *Boogeyman* Kostüm anprobiert, und er ihr überraschenderweise nichts tut. Später ist er taub und gefühllos, als er beobachtet, wie sich andere Männer ihr aufdrängen. Erst dann traut er sich ihr gegenüber gewalttätig zu werden, als ob sie sein Idealbild von Reinheit verloren hätte.)

#### Fischszene bei *Malgré la nuit*

Wie vorhin schon erwähnt, die nicht deutlichen dunklen Räumlichkeiten sind ein Merkmal des Unbewussten der Figuren. Doch Grandrieux geht einen Schritt bei seinem bisher jüngsten Langfilm *Malgré la nuit* weiter, indem er dieses Motiv mit einer Bildüberblendung verbindet – etwas das eher an eine Videokunst-Installation erinnert. Vitali (Johan Leysen), Lenas Vater, bedroht Lenz, der seine Tochter nicht mehr sehen darf und Paris sofort verlassen soll. Sie befinden sich in einem Nicht-Ort. Es gibt nichts zu erkennen, außer kompletter Dunkelheit und den überblendeten Nahaufnahmen von schwimmenden Fischen, die das ganze Bild ausfüllen. Vitali erwähnt, dass Lenz die Fische gefallen, während er sie beobachtet. Doch man sieht weder ein Aquarium, noch sonst etwas im Raum. Vitali zieht einen Vergleich zwischen Menschen und Fischen. Menschen wären nie in der Lage sich so frei zu bewegen, wie Fische das im Aquarium tun. Die Fische sind laut Vitali freier, da sie nicht wüssten, dass sie eines Tages sterben werden, der Mensch schon.

Kurz bevor Lenz den Nicht-Ort verlässt, macht er sich über Vitalis Bedrohung lustig und simuliert mit seiner Hand eine Bewegung, die an schwimmende Fische erinnert. Lenz wird unscharf als er sich von der Kamera entfernt, bis er von der Dunkelheit geschluckt wird.

## 4 – Trier

I'm very interested in the fact that you can have something which is structurally and philosophically quite sophisticated, but it can also be really beautiful to look at.<sup>95</sup>

Joachim Trier ist in seinen Worten ein '3<sup>rd</sup> generation filmmaker'<sup>96</sup> - und wie der Name verrät - ein entfernter Verwandte des Dänen Lars von Trier.<sup>97</sup> Doch der Norweger, der auch in London die Filmschule absolvierte<sup>98</sup> hat seinen ganz eigenen Stil, besonders geprägt von seiner *Cinephilie* und sichtbarer Zuneigung zu französischen Einflüssen, wie etwa von der *nouvelle vague*.

Seine ersten beiden in Norwegen gedrehten Langfilme *Reprise* (*Deutsch: Auf Anfang, 2006*) und *Oslo 31. August (2011)* wurden von der Kritik besonders gefeiert, sowie auch der in den USA mit internationalen Schauspielern gedrehter *Louder Than Bombs (2016)*. Sein vierter Film - *Thelma (2017)* - hat leider nicht den Erfolg seiner Vorgänger geteilt, aber man kann trotzdem angesichts seines bisherigen Werkes – besonders in den ersten drei Filmen - ganz klare stilistische Merkmale erkennen.

### Die Verdichtung von Zeit

*Reprise* erzählt die Geschichte von zwei sehr engen Freunden mit literarischen Ambitionen – Phillip und Erik. Ihre Wege trennen sich, als Phillip eine Psychose erleidet, doch sie versuchen anschließend ihre Freundschaft wieder aufzunehmen. Phillip - der Protagonist - war kurze Zeit in einer psychiatrischen Klinik und trotz des Erfolgs seines ersten veröffentlichten Buches, scheint er sich nie zufrieden geben zu können und der Zustand seiner physischen Gesundheit verschlimmert sich weiter. Nach seiner Entlassung aus der Klinik nimmt Phillip wieder Kontakt mit seiner Exfreundin Kari auf, die er zu einer Reise nach Paris einlädt, wo sie vor einigen Jahren schon mal zusammen

95 Trier 2012 (5 Mar)

96 Olsen 2016.

97 Stolworthy 2017

98 Vgl. Trier 2012 (5 Mar)

waren. Als sie dort sind, ist es Kari sehr unangenehm, dass Phillip auf eine manisch-obsessive Art, alles genau so erleben will, wie es während ihres ersten Urlaubs gewesen ist (Abb. 31-41). Während dieser Ereignisse wird der Titel des Films am deutlichsten.

Erik – dessen Buch zu diesem Zeitpunkt noch wenig Interesse bei Verlagen geweckt hat - macht sich Sorgen um seinen erfolgreichen, aber deprimierten Freund. Die Beziehung der beiden jungen Männer ist eigentlich das wichtigste Element der Geschichte - sogar wichtiger als die Beziehung von Phillip und Kari. Die Geschichte der Freundschaft der beiden – sowie von ihrem gesamten Freundeskreis – wird auf verschiedenen Zeitebenen erzählt.

Die erste Sequenz des Films eröffnet unterschiedlichste Möglichkeiten. Es werden variierende Handlungsverläufe erzählt, wie die Karriere der beiden jungen Autoren verlaufen könnte, nachdem sie ihre ersten Bücher veröffentlicht haben - je nachdem, ob sie erfolgreich sein werden oder nicht. Es wird gezeigt, wie dies ihre romantischen Beziehungen beeinflussen wird und welche Kreativitätsblockaden dadurch entstehen. Und vor allem wie ihre erste Begegnung nach all den Jahren verlaufen wird. Die Geschichte wird ständig vom Erzähler geändert, und diese Änderungen sofort visuell neu dargestellt. Alles passiert in einer Welt von 'was wäre wenn' (Abb.42-48). Die Umsetzung dieses Intros - auf Schwarzweiß, mit einem Erzähler und die Art von Montage – erinnert sehr an Filme der *nouvelle vague*, wie etwa an den Anfang von *Jules et Jim*.

Nach der Sequenz betreten wir die Realitätsebene, auf der Phillip und Erik kurz davor sind, die Manuskripte ihrer Bücher in den Briefkasten zu werfen und aufgeregt die Antworten der Verlage abzuwarten (Abb.49). Wer war der Erzähler? Waren es nicht einfach die ganzen Erwartungen und Vorstellungen, die Erik und Phillip selbst in ihren Köpfen hatten?

## **Gedächtnis**

Die erste Szene von *Oslo 31. August* hat auf den ersten Blick wenig mit dem Rest des Films zu tun, ist aber eine genaue Synthese des Filmthemas. Vielleicht sieht man nicht sofort die Verbindung zwischen Intro und Film, da die beiden stilistisch sehr unterschiedlich sind. Das Intro ist wie ein Essay-Film, eine *Collage* von Archivmaterial und mit Offstimmen, die ihre Erinnerungen an

die Stadt erzählen – es scheint, dass es sich um einen Dokumentarfilm über die Stadt Oslo handelt. Dieses Motiv wird danach im Spielfilm fortgesetzt, indem Anders – wieder von Anders Danielsen Lie gespielt, der auch Phillip in *Reprise* gespielt hat – durch sein heimisches Oslo flaniert und die verschiedenen Orte seine eigenen Erinnerungen an die Stadt wecken.

In dieser Hinsicht, könnte das Intro nicht passender sein, wie Trier sagt:

It was also about a city, Oslo. And I wanted there to be the theme of - how should I say - memory and identity in a city. How we remember a city differently, how we share the same spaces but we don't see the spaces in the same way. The same moments are very subjective. And there is a kind of sadness to that.<sup>99</sup>

Im gleichen Interview erzählt er weiter, wie die Recherchearbeit mit dem Archivmaterial war. Er interviewte die Leute mit einem sehr dokumentarischen Ansatz, um ein Gefühl von kollektivem Gedächtnis zu erzeugen. Das alles zeigt wie viel Wert der Filmemacher auf dieses Intro gelegt hat, um das Motiv der Erinnerung früh im Film zu etablieren.

Anders kann in *Oslo 31. August* als ein *Flaneur* beschrieben werden. Für eine lange Zeit war er in der psychiatrischen Klinik – ähnlich wie bei Phillip in *Reprise* –, wo er gegen seine Heroinsucht gekämpft hat. Jetzt ist er seit einiger Zeit wieder nüchtern und als Mittdreißiger zurück in Oslo, wo er durch die Stadt promeniert und Menschen aus seinem vorherigen Leben begegnet. Ihm fällt es allerdings schwer, die Motivation zu finden weiterzuleben. Um das zu verdeutlichen, findet die ganze Handlung im Lauf eines Tages statt, am 31. August - am folgenden Tag werden die öffentlichen Schwimmbäder in Norwegen geschlossen. Es ist das Ende des Sommers – und vielleicht das Ende eines Lebens.

*Oslo* ist fast ein Remake – es handelt sich um eine Neuverfilmung des Buches *Le feu follet* (1931), von Pierre Drieu La Rochelle, auf das Trier aufmerksam geworden ist, nachdem er die gleichnamige erste filmische Adaptation von Louis Malle (1963) gesehen hat. Hierbei zeigt Trier wieder seine Zuneigung zum französischen Film. Obwohl er der literarischen und filmischen Vorlage treu bleibt – einige Sequenzen wie im Café zeigen Ähnlichkeiten mit der Adaption von Malle - schafft er trotzdem auch eine ganz eigene Version der Geschichte, in der sein Oslo, und das Milieu aus dem Trier kommt, im

Vordergrund steht.<sup>100</sup>

In seinem *nordamerikanischen* Film *Louder Than Bombs* setzt er sich mit einer Familienkonstellation auseinander, in der die Mutter und ehemalige Kriegsphotografin Isabelle Reed – gespielt von Isabelle Hupert – bei einem Autounfall ums Leben kommt. Eine Zeitung will eine Retrospektive ihrer Arbeit veröffentlichen, die auch ein sehr intimes Porträt ihres Privatlebens sein soll. Der Herausgeber rät dem Witwer Gene (Gabriel Byrne), seinem kleinsten Sohn Conrad (Devin Druid) zu erzählen, dass sich seine Mutter umgebracht hat, bevor er dies durch die Zeitung erfahren wird. Das ist keine einfache Aufgabe, da der alleinerziehende Vater und sein adoleszenter Sohn eine schwierige Beziehung haben. Der älteste Sohn Jonah (Jesse Eisenberg) taucht wieder Zuhause auf, weil er aus seinem eigenen Leben als frisch gewordener Vater fliehen will. Diese drei Männern haben alle verschiedene Herangehensweise mit dem Verlust der Ehefrau/Mutter umzugehen, und dies macht auch die Beziehungen untereinander komplizierter.

Der Film hat zum Teil Momente, die eine sehr essayistische Qualität besitzen. Die drei Figuren haben alle ihre eigene Art sich an Isabelle zu erinnern. Als er bei einem Interview zur Rolle der Erinnerung befragt wird, antwortet Trier:

I think Cinema, or movies, give themselves to time and memory. As a format. You can show a memory and it will play out as present tense when you see it in front of you with the actors. There's something interesting about that. I've been obsessed with memories since I was a kid. I remember as a five year old discovering what memory was. {...} how does that play on how we perceive ourselves? How does it play into our relationships and what happens when - in this film - the siblings, the two brothers {...} have such discrepancies between how they remember their mother? Then bring the father into it, who has a third perspective. How do we tell a story that deals with the drama of memory? {...} Almost as if she were three different people.<sup>101</sup>

100 Vgl. Trier 2012 (5 Mar)

101 Trier 2016

## Die Rolle der Stadt

Trier beansprucht eine sehr präzise Filmsprache, was das Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung angeht. Wie vorhin erwähnt, hat er den Anspruch, sowohl etwas Tiefes und Philosophisches auf eine schöne Art darzustellen<sup>102</sup>, als auch eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Umgebung – die Stadt, Räume, Orte – Erinnerungen der Figuren wecken<sup>103</sup>. Obwohl Trier Wert auf Ästhetik legt, weist er trotzdem darauf hin, dass es ihm an erster Stelle um die Schauspieler und Figuren geht. Dies muss einer guten Bildgestaltung zwar nicht im Wege stehen, hierbei grenzt er sich aber bewusst zu der in Skandinavien seit den 90ern herrschenden Dogma-95-Bewegung und ihrer Neigung zur Handkamera ab:

After the Dogma movement in Scandinavia, a lot of directors seemed to do a lot of films with hand-held cameras and close-ups, Melodrama, but no space and beauty. Just about character and acting. I think both of those things should come together, ideally, that's my idea of filmmaking. To make a real movie you have to care about it all.<sup>104</sup>

Abgesehen davon soll nicht nur die Beziehung der Figuren mit der Stadt Erinnerungen wecken, sondern auch die Beziehung der Stadt zu den in ihr lebenden Menschen. Die Stadt und die Räume sind also etwas Lebendiges und aufgeladen mit vergangenen Momenten, auch wenn die jeweiligen Personen abwesend sind. Das zeigt sich vor allem als Anders am Ende des Films wieder Zuhause ist, selbst wenn er im Lauf des Tages weder seine Schwester noch seine Eltern treffen konnte. Die Leere im Haus steht für sie, für ihre Abwesenheit: „The house embodies Anders memories, a connection with the city of Oslo, a bond which is about to be broken since the house is on sale, leaving a blank space of oblivion.“<sup>105</sup> Diesbezüglich ergibt es also Sinn, dass sofort nach dieser Szene im Haus Bilder von Orten aus der Stadt gezeigt werden, wo Anders im Lauf dieses Tages gewesen ist, und seine eigene

102 Vgl. Trier 2012 (5 Mar)

103 Vgl. Buyer 2014, 201.

104 Trier 2012 (5 Mar)

105 Simut 2012 In: Buyer 2014, 203.

Abwesenheit betont wird.

Mit diesem Konzept von Abwesenheit und Gedächtnis wurde schon bei dem vorherigen Film *Reprise* experimentiert, indem die Orte, an denen Kari und Phillip vor einem Jahr gewesen sind, leer gezeigt werden (Abb 32 - 35.). Oder wie Phillip versucht genau die gleichen Fotos nachzustellen, die er nicht mehr auf seiner Pinnwand hat (Abb. 31). Phillips Versessenheit auf Erinnerungen zeigt auch das schwarze Bild, das an seiner Pinnwand hängt und einen gescheiterten Versuch darstellt, Phillip mit seinem Idol S.E. Dahl auf einem Foto festzuhalten (Abb. 50-54). Der Kameradeckel war nicht abgenommen. Doch die Erinnerung bleibt.

Es geht also darum, durch eine Bildsprache die Erinnerungen lebendig zu machen, sodass man sie wieder spüren kann. Diese Bilder verdeutlichen, auf was sich Tier bezieht, wenn er sagt, dass trotz seiner hohen ästhetischen Ansprüche, die Figuren und Gefühle doch noch im Vordergrund stehen:

I like to shoot on 35mm, I like the beauty of images, I like space retreatments, I like light, I like to choose interesting locations, but that must not be in opposition to character study. And keeping the *mise en scene* close to the skin. Making something sensitive is what I'm interested in. Something *sensuous*, and sensing the world in the surroundings somehow. And also creating characters who have a psychological depth.<sup>106</sup>

Alle bisherigen Filme Joachim Triers haben die visuelle Darstellung von Bildern als einen Prozess des Erinnerns als zentrales Merkmal<sup>107</sup>. Ebenfalls wichtig dafür ist die Tonebene, sowie viele taktile Motive und Gegenstände, die Erinnerungen wecken oder mit Erinnerungen verbunden sind. Zum Beispiel die Glasscherben bei *Louder Than Bombs*<sup>108</sup> oder das schwarze Foto *in Reprise* (Abb. 53-54), auf das sich auch das Cover von Eriks Buch bezieht (Abb. 55). Ebenfalls das Haar von Kari bei *Reprise* (Abb. 56-59). Im Folgenden werde ich mich mit den essayistischen Elementen auseinandersetzen, die einen Gedankenfluss der Figuren darstellen.

106 Trier 2012 (5 Mar)

107 Vgl. Thomson 2019, 6

108 Vgl. Thomson 2019, 7

## Die Rolle der Offstimmen/Essay-Elemente

In *Oslo 31. August* flaniert Anders durch die Stadt. Man weißt, dass er sich dabei viele Gedanken macht - ein Bild, das man oft mit Dichtern verbindet, da für sie der Akt von Laufen fast etwas Meditatives haben kann.<sup>109</sup> Die Kameraarbeit und deren Standpunkt hinter Anders beim Gehen lädt den Zuschauer ein mit der Figur zu denken, seinen Gedankengang zu verfolgen versuchen.<sup>110</sup> Man folgt dem Weg Anders und versteht seine Gedanken leicht zeitversetzt, bis er das Haus seiner Eltern erreicht, wo er sich das Leben nimmt.<sup>111</sup>

Man wird durch die Bilder eingeladen, sich die Gedanken der Figuren vorzustellen, deren Erinnerungen vom Raum erweckt werden und manchmal auch bildlich zu sehen sind. Wenn das stattfindet, wird auf die Gleichzeitigkeit der Zeitebenen hingewiesen, wie von Deleuze und Bergson beschrieben.<sup>112</sup>

Die Darstellung des Gedächtnis, in der die Gleichzeitigkeit der Zeitebenen durch das Visuelle, durch Bilder dargestellt wird, gibt dem Film im Zusammenhang mit dem Einsatz von Offstimmen eine sehr essayistische Qualität. Auch die Verwendung von versetztem Dialog trägt dazu bei, z.B. bei der ersten Begegnung seit einer langen Zeit von Kari und Phillip im Café, während der zwei Momente eines Gesprächs gleichzeitig zu sehen sind und der jeweilige Dialog durch die Montage vermischt wird (Abb. 60-66). Für seine Leistung an der Szene hat Joachim Trier die Arbeit des Monteur Oliver Bugge Coutté gelobt und kommentiert:

Interessant ist, dass es darin keine klare, realistische Logik von Ort und Zeit gibt. Aber es gibt eine emotionale Logik. Und ein Spiel mit den Erwartungen des Publikums. Ist das Gegenwart? Oder Erinnerung? Nein, es muss Gegenwart sein... Wir sprachen sehr genau darüber, wie wir Emotionen in der Szene deuten.<sup>113</sup>

Im Bezug darauf wird vieles nicht nur durch Bilder, sondern auch über den

109 Vgl. Buyer 2014, 201

110 Vgl. Buyer 2014, 201

111 Vgl. Buyer 2014, 201

112 Vgl. Thomson 2019, 7

113 Trier 2008

Ton vermittelt. Unter den vielen *Essayistischen* Momenten könnte man zum Beispiel das Intro von *Reprise* oder *Oslo* erwähnen, oder die vielen Szenen in *Louder Than Bombs*, in denen Isabelle zu sehen oder hören ist. In *Oslo 31. August* gibt es einen Moment, in dem Anders viel über seine Erziehung und seine Eltern erzählt. Alles Gesagte hört man im Off, während Anders allein auf der Straße läuft. Mit wem redet er? Es ist eine der wenigen Szenen, in denen Anders wahrscheinlich direkt mit den Zuschauer spricht - sein Gesprächspartner wird nicht gezeigt - dennoch findet kein eindeutiger Durchbruch der vierten Wand statt.

In *Louder Than Bombs*, als Conrads *Highschool-Crush* Melanie in der Schule im Unterricht einen Text vorliest, verfolgen wir die driftenden Gedanken von Conrad, die eventuell bei dem Unfall seiner Mutter ankommen (Abb.67-68). Seine Gedanken werden uns als Bilder präsentiert, während wir auf der Tonebene noch beim Text in der Schule sind. Später im Film, als Richard (David Strathairn) und Gene über Isabelle reden, wird dieses essayistische Motiv erneut aufgegriffen, indem die Bilder Genes Gedankengang verfolgen. Wir hören zunächst das Gespräch von Gene und Richard, doch dann hören wir plötzlich Isabelles Stimme, so als ob sie mit Gene reden würde. Viele ihrer Sätze werden dann von Richard vervollständigt, als wir wieder im Raum des Gesprächs sind, so als ob Richard für Genes tote Frau reden würde. Er vermittelt ihre Gefühle für sie, da sie nicht mehr da sein kann. Wir wechseln ständig zwischen Genes Gedanken, in denen wir Bilder von Isabelle und seiner Familie sehen und dem Raum, in dem sich die beiden Männer unterhalten (Abb.69-70). Es ist als ob zwei Gespräche gleichzeitig stattfinden. Ähnlich wie bei Kari und Phillip in *Reprise*.

Sowohl in *Oslo 31. August* als auch in *Reprise* wurde schon in der Filmtheorie auf ein selektives *Hören* hingewiesen – nämlich, die menschliche Fähigkeit sich je nach Interesse auf eine bestimmte Stimme oder einen Klang unter vielen anderen im Raum konzentrieren zu können.<sup>114</sup> Das ist vor allem in der Cafészene von *Oslo 31. August* zu beobachten, in der man als Zuschauer die fremden Gespräche an Nebentischen zu hören bekommt, auf die gerade Anders Aufmerksamkeit gelenkt wird. Buyer beschreibt die Szene wie folgt:

Les arrière-plans sonores inintelligibles se précisent, des conversations spécifiques émergent de la rumeur. De la même manière, les arrière-

114 Vgl. Buyer 2014, 199

plans visuels de l'image deviennent nets derrière la silhouette floue d'Anders. Le spectateur suit, en même temps que le personnage, plusieurs conversations successives autour de lui: des adolescentes qui plaisantent sur le suicide de Kurt Cobain, une jeune femme qui raconte sa rupture à une amie, une autre qui lit une liste de tout ce qu'elle souhaiterait vivre avant de mourir. Chaque conversation peut trouver un écho dans la vie et le ressenti d'Anders pendant cette journée particulière. L'alternance entre flou et net sur son visage souligne cet aller-retour, ce partage entre Anders et les inconnus autour de lui. Cette dissolution visuelle des traits d'Anders qui se fondent dans ceux des clients du café est également une prémonition de sa disparition finale. Lorsqu'il aura quitté ce monde, son image en premier plan disparaîtra pour laisser l'avant de la scène libre au monde inchangé.<sup>115</sup>

Das selektive Hören ist extrem subjektiv, was bei *Louder Than Bombs* noch einen Schritt weiterentwickelt wird, indem Gedankenflüsse mit Erinnerungen kombiniert werden, was dazu führt, dass Isabelles Präsenz wieder spürbar wird, fast schon aufersteht: „Isabelle seems to emerge from the crystal of her husband's and son's memories of her.“<sup>116</sup>

## Die zu vergleichenden Sequenzen

### Oslo und die Cafészene

Wie schon darauf hingewiesen, ist das selektive Hören in der Cafészene von *Oslo 31. August* entscheidend. Das Publikum ist in der Lage zu hören, was Anders hört bzw. worauf er aufmerksam geworden ist. In der ersten Adaption von Louis Malle (1963) gibt es eine sehr ähnliche Szene, allerdings ohne den Einsatz des selektiven Hörens. In der französischen Version war es für Trier wahrscheinlich schon auf bildgestalterischer Ebene inspirierend, allein Alain (Maurice Ronet) im Café sitzen zu sehen und seinen Blick auf die Passanten zu

115 Buyer 2014, 199 „Unverständliche Klanghintergründe werden klarer, aus der Tonkulisse ergeben sich spezifische Gespräche. Auf gleiche Weise werden die visuellen Hintergründe des Bildes hinter der unscharfen Silhouette von Anders deutlich. Der Zuschauer verfolgt zusammen mit der Figur mehrere aufeinanderfolgende Gespräche um ihn herum: Teenager-Mädchen, die über den Selbstmord von Kurt Cobain scherzen; eine junge Frau, die einem Freund von ihrer Trennung erzählt; eine andere Frau, die eine Liste von allem liest, was sie tun möchte bevor sie stirbt. Jedes dieser Gespräche findet an diesem Tag ein Echo in Anders Leben und Gefühle. Der Wechsel zwischen Unschärfe und Konzentration auf seinem Gesicht unterstreicht diese Rundreise - dieses Teilen zwischen Anders und den Fremden um ihn herum. Diese visuelle Auflösung der Merkmale von Anders, die mit denen der Kunden des Cafés verschmelzen, ist auch eine Vorahnung für sein endgültiges Verschwinden. Wenn er diese Welt verlässt, verschwindet sein Vordergrundbild und die Vorderseite der Bühne bleibt der Welt unverändert.“

116 Thomson 2019, 11

verfolgen, die auf eine *cinéma vérité*- Art gefilmt wurden. Vermutlich waren es echte Passanten, die von Erik Saties melancholischer Musik begleitet werden, welche eine hohe Intimität erzeugt, während wir bei Alain sind, als er seiner Alkoholsucht nachgibt. In *Oslo 31. August* ermöglicht der Einsatz des selektiven Hörens hingegen, dass man die Passanten nicht nur beobachtet, sondern sie durch Anders Gedanken weiter begleitet.

### Gedankengang bei Reprise

Erik und seine Freunde sitzen gemeinsam mit Phillip im Auto, als sie ihn aus der Klinik abgeholt haben. Erik beobachtet Phillip ganz aufmerksam. Seinem Blick nach zu urteilen, ist er um seinen Freund ein bisschen besorgt. Eine Narbe auf Phillips Hand weckt eine Erinnerung, als Erik einen psychotischen Anfall seines Freundes miterlebt hat (Abb.71-75). Dazu kommentiert Trier:

Da brauchten wir einen deutlichen emotionalen Übergang von Heiterkeit hin zu Erik und Phillip, die an Phillips Einlieferung denken, ein sehr ernstes Thema im Film. Da setzt die Musik ein und hebt den Augenblick zu einer Abstraktion, die es möglich macht, diesem Gedankengang zu folgen.<sup>117</sup>

Einen kurzen Moment darauf stehen die jungen Männer am Meer. Dieses Mal verfolgen wir den Blick von Phillip und bekommen keine Erinnerung gezeigt, sondern wie Phillip sich vorstellt, seinen Freund Geir ins Wasser zu werfen (Abb. 77-85).

Kurz darauf wird uns in einer Montage zusammengefasst, wie sich der Freundeskreis der Hauptfiguren kennengelernt hat. Es vergeht viel Zeit, bis wir uns wieder bei Phillip am Meer befinden (Abb.86-89).

Die Bilder, welche wir vorher bei Erik und Phillip beobachtet haben und die ihre Erinnerungen und Vorstellung weckten, sind sehr subjektiv.

Ob es sich dabei jedoch um eine freie Indirekte Subjektivität handelt, lässt sich nicht eindeutig sagen, da sich die Filmsprache im Vergleich zum Rest des Filmes nicht stark ändert. Bei der zusammengefassten Entstehung der Freundschaft ist es jedoch anders – eine Erzählung wie in einem Buch, mit einem Erzähler im Off und Texttafel findet statt. Diese lässt sich allerdings nicht

eindeutig einer der beiden Hauptfiguren zuordnen, da beide angehende Schriftsteller sind. Es gibt auch weitere Szenen, die diese Methode benutzen, um etwas von der Vergangenheit zu erklären, ähnlich wie bei Rückblenden im klassischen Film.

Selbst wenn man die erwähnten Bilder von Eriks und Phillips Vorstellungen nicht zwangsläufig als freie indirekte Subjektivität einordnen kann, sind sie auf jeden Fall höchst subjektiv und nach Deleuze *Kristallbilder*, da die Gleichzeitigkeit der Zeitebenen eindeutig ist.

## 5 – Fazit - Analyse und Vergleich

Bei einem Interview wurde Joachim Trier nach seinen Lieblingsfilmen gefragt,, interessanterweise erwähnte er – außer Roeg, Resnais und Denis - Grandrieuxs *Sombre*:

„I love it for the look.. the great image of *Sombre*. It affected me on a personal level. {...} It was a similar experience to reading Georges Bataille when I was younger. It felt like it had {...} it reached for some truth in deep darkness. That fascinated me.“<sup>118</sup>

Das Interesse der beiden Regisseure an der Psychologie der Figuren könnte das begründen. Wie im Lauf dieser Arbeit beschrieben, sind sie in ihrer Umsetzung komplett anderes, Ob sie nach Pasolini doch als *freie indirekte Subjektivität gelten* mag es hingegen keinen Konsens geben, denn dieser Pasolini hat sich damals auf eine ganz andere Ära des Films bezogen. Jedenfalls ist es eindeutig, wie die erwähnten Sequenzen ein Fragment der Innenwelt oder Wahrnehmung der Figuren sind, auf die wir in diesem Moment einen Blick werfen dürfen.

Das Verständnis von beiden Regisseuren von Film als mehr als reine narrative Kunstform, sondern viel mehr auf Kunstform der Gefühlen und *Sensationen* bringt sie nah zu einander. Grandrieuxs Neigung Analogien zwischen Film und Poesie zu machen erinnert an Pasolinis Text. Selbst wenn Pasolini bezweifelte, dass es möglich wäre, einen Film komplett im *freien indirekten Diskurs* zu machen, wäre Grandrieux ein guter Kandidat, das geschafft zu haben. In seinen Filmen ist die Erzählung zum Teil so undurchsichtig, dass man sich gezwungen fühlt, alles durch die Perspektive einer Figur verstehen zu wollen. Grandrieuxs ist das Kino der Poesie schlechthin.

Interessanterweise, bringt Grandrieuxs Wunsch primäre, tierische Gefühle zu erwecken ihn dazu, den Raum fast komplett zu ignorieren. Triers Wunsch hingegen, ist ganz anderes und – wenn man so einen Vergleich machen darf – viel menschlicher, wohingegen der andere eher auf eine

animalische Arte hingewiesen ist. Seine Filme haben eher eine *Coming of Age* Qualität. Trier will die Humanität seiner Figur zeigen, und Empathie zu denen schaffen, und interessanterweise nutzt er dafür genau das, was Grandrieux ignoriert, und zwar den Raum. Der Raum ist der Ausgangspunkt aller Erinnerungen und Vorstellungen. Wichtig dabei sind auch die Essay-Elemente, da der Bezug zu denen Erinnerungen immer bewusst und intellektuell ist.

Vielleicht sind auch deswegen die Kameraarbeiten der beiden Regisseuren ganz gegensätzlich. Da der Raum für Trier im Vordergrund steht, erzielt er seinen gewünschten erzählerischen Effekt über eine sehr präzise Bildgestaltung. Grandrieux hingegen beschließt sich dafür, die Kamera gespürt - *felt* - zu machen, wie Pasolini sagt.

Nichtsdestotrotz dienen alle diese Vorgänge dem gleichen Zweck, und zwar, die Verfolgung von dem Gedankengang einer Figur zu ermöglichen – die Perspektive oder Subjektivität einer Figur darzustellen. Dabei sind sie komplett unterschiedlich voneinander. Ob und wie die sich stilistisch entscheiden werden, bestimmt laut dieser Beobachtung erstens der Ausgangspunkt des Regisseurs, was für ein Gefühl er damit erzeugen will, und zweitens, der Bezug der Figur zum Raum und zu in dem Raum anwesenden Menschen. Entscheidend für das zu erzeugendes Gefühl ist ob es eher Empathie/Menschlich bezogen ist - und dabei auf einer bewusste und intellektuelle Art, wie bei Trier - oder eher ein primär/unkontrollierbarer physischer Instinkt - Grandrieux spricht davon , die Intelligenz zu vergessen.<sup>119</sup>

Angesichts dessen, sind die Möglichkeiten bei Filmemachen - eine intrinsische *onirische* Kunstform – laut Pasolini *unendlich*.<sup>120</sup>

119 Vgl. Grandrieux 2016.

120 Vgl. Pasolini 1976.

## Quellenverzeichnis

Baudry, Jean-Louis (1975) *Das Dispositiv: Metapsychologischh Betrachtungen des Realitätseindrucks* In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die Maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2004 (1999). S. 399. zitiert nach Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2013) - *Filmtheorie zur Einführung* 4. Auflage Hamburg: Junius.

Bonino, Fabienne (2013) *La caméra haptique de Philippe Grandrieux : « le surgissement d'un autre monde* In: Entrelacs, Cinéma et audiovisuel 10. <https://journals.openedition.org/entrelacs/485> Zugegriffen am: 17.12.2020

Bordwell, David/Thompson, Kristin (1979) *Mise-en-scène*, In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741> Zugegriffen am: 13.01.2021

Buyer, Véronique (2014) *Parcours urbain et remémoration Oslo, 31 août de Joachim Trier* , In: EKPHRASIS, 1/2014 URBAN SYMPHONIES S. 195-205. Saint-Denis: Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis [https://www.academia.edu/28557300/Parcours\\_urbain\\_et\\_remémoration.\\_Oslo\\_31\\_Août\\_de\\_Joachim\\_Trier](https://www.academia.edu/28557300/Parcours_urbain_et_remémoration._Oslo_31_Août_de_Joachim_Trier) Zugegriffen am: 17.12.2020

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1997) *Cinema 2: The Time-image* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2013) - *Filmtheorie zur Einführung* 4. Auflage Hamburg: Junius.

Fahle, Oliver (2002) »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«. In: *montage/av*, 11/1/2002: 97-112.

Furtado, Sylvia Beatriz Bezerra (2017) *Pasolini, Das modulações das formas filmicas*, In: *Revista FAMECOS* 24. Porto Alegre: Famecos. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24956> Zugegriffen am: 16.12.2020

Grandrieux, Philippe (2006) In: Daly, Fergus (2006) *Experimental Conversations*. Ireland: Time-Image Films. Ausschnitt abgerufen von: [tbuckley664. Philippe Grandrieux in Experimental Conversations](https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ) (25 Feb 2014) <https://www.youtube.com/watch?v=AsoZay4ApyQ> Zugegriffen am: 13.12.2020

Grandrieux, Philippe (2016) In: International Film Festival Rotterdam *Critics' Talk #2: Philippe Grandrieux (Malgré la nuit)* (3 Feb 2016) Abgerufen von: <https://www.youtube.com/watch?v=thCNP5vThbA> Zugegriffen am: 02.01.2021

Klotz, Volker (1999) *Geschlossene und offene Form im Drama*. 14. Aufl. München: Hanser. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8587> Zugegriffen am: 01.02.2021

Olsen, Mark (2016) *Indie Focus: Norway's Joachim Trier shakes things up with his English-language film 'Louder Than Bombs'* Los Angeles Times, 12 April 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-joachim-trier-louder-than-bombs-20160412-story.html> Zugegriffen am: 20.12.2020

Pasolini, Pier Paolo (1976) *The Cinema of Poetry* In: *Movies and Methods*. Vol. 1, S-542-558. Berkeley: University of California Press, 1976. <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf> Zugegriffen am: 13.12.2020

Schaub, Mirjam (2005) *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stan der Kinotheorie*. Weimar: VDG 2005. (Serie Moderner Film): 76. zitiert nach Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2013) - *Filmtheorie zur Einführung* 4. Auflage Hamburg: Junius.

SIMUT, Andrei. (2012) «The Last day on earth from Feu follet to Oslo, August 31st» in *Studia Ubb Dramatica*, LVII, 2, 2012, pp.125-134. zitiert nach Buyer, Véronique (2014) *Parcours urbain et remémoration Oslo, 31 août de Joachim Trier*, In: *EKPHRASIS*, 1/2014 URBAN SYMPHONIES S. 195-205. Saint-Denis: Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis [https://www.academia.edu/28557300/Parcours\\_urbain\\_et\\_remémoration.\\_Oslo\\_31\\_Août\\_de\\_Joachim\\_Trier](https://www.academia.edu/28557300/Parcours_urbain_et_remémoration._Oslo_31_Août_de_Joachim_Trier) Zugegriffen am: 17.12.2020

Stolworthy, Jacob (2017) *Joachim Trier interview: 'Thelma is a new take on body horror'* *The Independent*, 2 November 2017 <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/thelma-joachim-trier-interview-horror-florida-project-sean-baker-isabelle-huppert-eile-harboe-louder-a8033361.html> Zugegriffen am: 20.12.2020

Streiter, Anja (1995) *Das unmögliche Leben: Filme von John Cassavetes* Berlin: Vorwerk 8.

Thomson, C. Claire (2019) *Louder Than Films: Memory, Affect and the 'Sublime Image' in the Work of Joachim Trier*. London: University College London [https://www.researchgate.net/publication/332611432\\_Louder\\_Than\\_Films\\_Memory\\_Affect\\_and\\_the\\_27Sublime\\_Image\\_27\\_in\\_the\\_Work\\_of\\_Joachim\\_Trier](https://www.researchgate.net/publication/332611432_Louder_Than_Films_Memory_Affect_and_the_27Sublime_Image_27_in_the_Work_of_Joachim_Trier) Zugegriffen am: 17.12.2020

Tkacz, Piotr (2017) *At the movies with Deleuze – The Films of Philippe Grandrieux* In: *Diffractions Collective* <https://diffractionscollective.org/at-the-movies-with-deleuze-part-1-philippe-grandrieux/> Zugegriffen am: 30.12.2020

Trier, Joachim (2008) In: *Behind the Scenes von Auf Anfang (Reprise)* DVD Regensburg: MFA, 2008.

Trier, Joachim (2012) In: *Piazzo, Phillippe (5 Mar 2012) Interview Joachim Trier: "Je filme avec la sensation d'être au bord de l'acrobatie."* *Universcience*, Februar 2012. Abgerufen von: <https://www.youtube.com/watch?v=arENabjORW0> Zugegriffen am: 13.12.2020

Trier, Joachim (2012) In: Piazza, Phillippe (7 Mar 2012) *Joachim Trier Interview Top 5 Films* Universcine, Februar 2012. Abgerufen von: <https://www.youtube.com/watch?v=ultSyjoudow> Zugegriffen am: 13.12.2020

Trier, Joachim (2016) In: [hollywoodoutbreak](https://www.youtube.com/watch?v=V-EwVaKbQeA) (8 Apr 2016) 'Louder Than Bombs' Interview w/ Director Joachim Trier Abgerufen von: <https://www.youtube.com/watch?v=V-EwVaKbQeA> Zugegriffen am: 13.12.2020

Xavier, Ismail. (1993) *O cinema moderno segundo Pasolini*, In: *Revista Italianística*, São Paulo, n° 1, S. 101-109.

Zizek, Slavoj (2001) *Die Furcht vor echten Tränen. Krystof Kieslowski und die »Nahtstelle«*. Berlin: Volk & Welt. S 14 zitiert nach Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2013) - *Filmtheorie zur Einführung* 4. Auflage Hamburg: Junius.

## **Filmographie**

*Il Deserto rosso* Michelangelo Antonioni, Italien/Frankreich, 1964.

*Faces* John Cassavetes, Vereinigte Staaten, 1968

*Jules et Jim* François Truffaut, Frankreich, 1962.

*Le feu follet* Louis Malle, Frankreich, 1963.

*Sombre* Philippe Grandrieux, Frankreich, 1998.

*La vie nouvelle* Philippe Grandrieux, Frankreich, 2002.

*Un Lac* Philippe Grandrieux, Frankreich, 2008.

*White Epilepsy* Philippe Grandrieux, Frankreich, 2012.

*Malgré la nuit* Philippe Grandrieux, Frankreich/Kanada, 2015.

*Reprise* Joachim Trier, Norwegen, 2006.

*Oslo, 31. August.* Joachim Trier, Norwegen/Schweden/Dänemark, 2011.

*Louder Than Bombs* Joachim Trier, Norwegen/Dänemark/Frankreich/Vereinigte Staaten, 2015.

*Thelma* Joachim Trier, Norwegen/Schweden/Dänemark/Frankreich, 2017.

## Anhang



**Abbildung 1: Un Lac**



**Abbildung 2: Un Lac**



**Abbildung 3: Un Lac**



**Abbildung 4: Un Lac**



**Abbildung 5: La vie nouvelle**



**Abbildung 6: La vie nouvelle**



**Abbildung 7: La vie nouvelle**



**Abbildung 8: Sombre**



**Abbildung 9: Sombre**



**Abbildung 10: La vie nouvelle**



**Abbildung 11:** La vie nouvelle



**Abbildung 12:** Un Lac



**Abbildung 13:** Un Lac



**Abbildung 14:** Un Lac



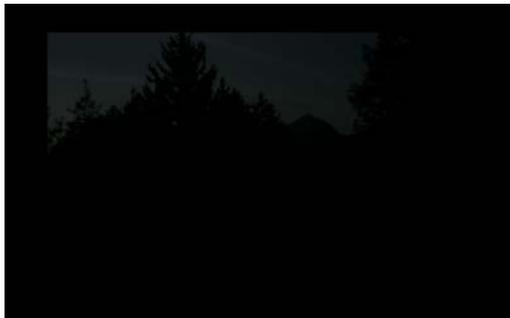
**Abbildung 15:** Un Lac



**Abbildung 16:** Un Lac



**Abbildung 17:** Un Lac



**Abbildung 18:** Sombre



**Abbildung 19:** Sombre



**Abbildung 20:** Sombre



**Abbildung 21:** Sombre



**Abbildung 22:** La vie nouvelle



**Abbildung 23:** La vie nouvelle



**Abbildung 24:** La vie nouvelle



**Abbildung 25:** Sombre



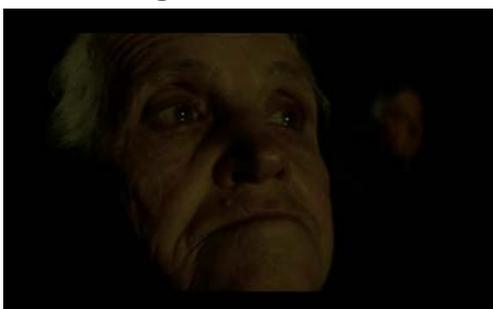
**Abbildung 26:** Sombre



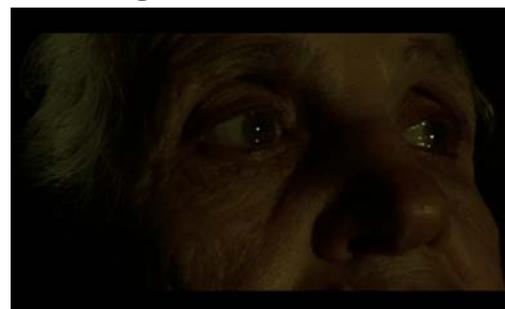
**Abbildung 27:** Sombre



**Abbildung 28:** La vie nouvelle



**Abbildung 29:** La vie nouvelle



**Abbildung 30:** La vie nouvelle



**Abbildung 31:** Reprise



**Abbildung 32:** Reprise



**Abbildung 33:** Reprise



**Abbildung 34:** Reprise



**Abbildung 35:** Reprise



**Abbildung 36:** Reprise



**Abbildung 36:** Reprise



**Abbildung 37:** Reprise



**Abbildung 38:** Reprise



**Abbildung 39:** Reprise



**Abbildung 40:** Reprise



**Abbildung 41:** Reprise



**Abbildung 42:** Reprise



**Abbildung 43:** Reprise



**Abbildung 44:** Reprise



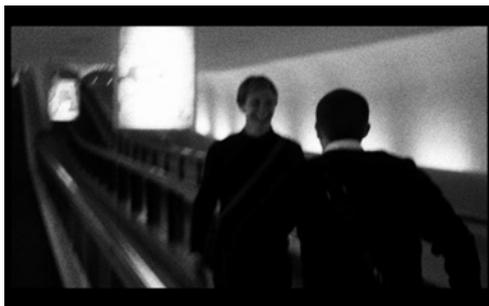
**Abbildung 45:** Reprise



**Abbildung 46:** Reprise



**Abbildung 47:** Reprise



**Abbildung 48:** Reprise



**Abbildung 49:** Reprise



**Abbildung 50:** Reprise



**Abbildung 51:** Reprise



**Abbildung 52:** Reprise



**Abbildung 53:** Reprise



**Abbildung 54:** Reprise



**Abbildung 55:** Reprise



**Abbildung 56:** Reprise



**Abbildung 57:** Reprise



**Abbildung 58:** Reprise



**Abbildung 59:** Reprise



**Abbildung 60:** Reprise



**Abbildung 61:** Reprise



**Abbildung 62:** Reprise



**Abbildung 63:** Reprise



**Abbildung 64:** Reprise



**Abbildung 65:** Reprise



**Abbildung 66:** Reprise



**Abbildung 67:** Reprise



**Abbildung 68:** Reprise



**Abbildung 69:** Reprise



**Abbildung 70: Reprise**



**Abbildung 71: Reprise**



**Abbildung 72: Reprise**



**Abbildung 73: Reprise**



**Abbildung 74: Reprise**



**Abbildung 75: Reprise**



**Abbildung 76: Reprise**



**Abbildung 77: Reprise**



**Abbildung 78: Reprise**



**Abbildung 79: Reprise**



**Abbildung 80:** Reprise



**Abbildung 81:** Reprise



**Abbildung 82:** Reprise



**Abbildung 83:** Reprise



**Abbildung 84:** Reprise



**Abbildung 85:** Reprise



**Abbildung 86:** Reprise



**Abbildung 87:** Reprise



**Abbildung 88:** Reprise



**Abbildung 89:** Reprise

## Liste der Filmausschnitte im USB-Stick

### Joachim Trier

#### **Reprise (Auf Anfang) – 2006**

- Ein Gespräch versetzt in der Zeit
- Gedankengang 1
- Gedankengang 2
- Intro - 'was wäre wenn'

#### **Oslo, 31. August – 2011**

- Cafészene von Le feu follet, Louis Malle, 1963
- Cafészene
- Dokumentarisches Intro
- Gedanken über die Eltern

#### **Louder Than Bombs – 2015**

- Conrad denkt an seine Mutter
- Erinnerungen an Isabelle während eines Gesprächs

### Philippe Grandrieux

#### **Sombre – 1998**

- Betrachtung in der Dunkelheit
- essayistischer Übergang
- Kostüm anprobieren
- Sombre - opening - Anspielung von Zuschauer
- verzweifeltes Tanzen - negative Katharsis

#### **La Vie Nouvelle – 2002**

- Auftritt
- la vie nouvelle - opening - Anspielung von Zuschauer
- Tanz – Katharsis
- Untergang in die Hölle – WARNUNG! VERSTÖRENDE  
INHALT

#### **Un Lac – 2008**

- un lac - opening

#### **Malgré la Nuit – 2015**

- 'Fischszene'