

Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke des Films III



Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg im Studienjahr
2021/2022

Große Werke des Films III

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im
Studienjahr 2021/2022

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1192219>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen Open Access unter der Lizenz [CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2025 Günter Butzer und Katja Sarkowsky

*Franz Frombolzer, Johanna Hartmann, Linda Hess, David Kerler,
Klaus Maiwald, Nora Weinelt*

Lektorat:

*Günter Butzer, Raphaela Deffner, Tabea Guntermann, Judith Kárpáty,
Victoria Müller, Katja Sarkowsky*

Cover-Abbildung:

*Hans Sachs: Das vierdt Poetisch Buch. Mancherley artliche Neue Stueck schoener gebundener
Reimen in drey unterschiedliche Buecher getheylt. Nürnberg: Heußler, 1578.*

Inhalt

Vorwort.....	7
1. Paul Wegener, <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> Franz Fromholzer.....	11
2. Leo McCarey, <i>Duck Soup</i> Linda Hess.....	49
3. Billy Wilder, <i>Sunset Boulevard</i> Johanna Hartmann.....	75
4. Eberhard Fechner, <i>Tadellöser & Wolff</i> Klaus Maiwald.....	103
5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs <i>Shivers</i> Günter Butzer.....	127
6. Ordnung und Begehren: Claire Denis' <i>Beau Travail</i> Nora Weinelt.....	159
7. David Slade/Charlie Brooker, <i>Black Mirror: Bandersnatch</i> David Kerler.....	185
Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern.....	219

6.

Ordnung und Begehren: Claire Denis' *Beau Travail*

Nora Weinelt

I. Choreografierte Körper: Claire Denis' Filmsprache

„Everybody loves *Beau Travail*“,¹ konstatierte das US-amerikanische Independent-Magazin *The Stranger* im April 2022. Die Redaktion hatte ein Screening in Seattle zum Anlass genommen, um sämtliche Rezensionen und Kommentare zu Claire Denis' Film zusammenzustellen, die in den knapp 25 Jahren seit seinem Erscheinen in der Zeitschrift veröffentlicht worden waren. In ihrem Urteil stimmen die Verfasser*innen dieser Texte dabei allesamt überein: „[T]he attraction of this mid-career work has never failed to capture the highest praise from *Stranger* after *Stranger* critic. Indeed, this unbreakable relationship has been less of a love affair than a marriage.“² Dass mit ‚everybody‘ hier also hauptsächlich Filmkritiker*innen gemeint sind, ist symptomatisch für die Rezeptionsgeschichte von Denis' unbekanntem Meisterwerk. Im aktuellen *Sight & Sound*-Ranking der *Greatest Films of All Time*, das auf einer alle zehn Jahre vom British Film Institute durchgeführten Umfrage unter Kulturjournalist*innen und Filmschaffenden beruht und in der Branche hohes Ansehen genießt, wird *Beau Travail* auf Platz 7 geführt, noch vor Klassikern wie Ingmar Bergmans *Persona* oder Francis Ford Coppolas *The Godfather*.³ In Einspielergebnissen allerdings schlägt sich diese Wertschätzung nicht unbedingt nieder: ‚Groß‘ ist Claire Denis' Œuvre, auch jenseits von *Beau Travail*, vor allem in den Augen von Cineast*innen; trotz zahlreicher Auszeichnungen bei internationalen Festivals ist Claire Denis' Arbeit selbst

¹ Keimig, Mudede, „Everybody loves *Beau Travail*“.

² Ebd.

³ Vgl. British Film Institute, „The Greatest Films of All Time“.

in ihrem Heimatland Frankreich einem breiteren Publikum weitgehend unbekannt geblieben.⁴

Neben der Sperrigkeit und Abstraktheit vieler ihrer Filme mag dies nicht zuletzt auch der Vielfalt der von Denis bedienten Genres geschuldet sein, die sich wie ein paradoxer roter Faden durch ihr Schaffen zieht. Wer einen Film von Claire Denis sieht, weiß nie genau, worauf er sich einlässt: Ihr Werk reicht von Liebesfilmen wie *Chocolat*, ihrem Debüt von 1988, über Horrorfilme wie *Trouble Every Day* von 2001 bis hin zu Science Fiction wie *High Life* von 2018. Trotz dieser Disparatheit aber hat Claire Denis eine distinkte, beinahe lyrische Filmsprache entwickelt, die sich bei kärglichen Dialogen und oft quälend langsamem Erzähltempo auf Körper, Bewegung und Rhythmus, auf Farben und Formen, auf Licht und Material konzentriert. Die Grundzüge dieser Filmsprache, die den Tiefenstrukturen von Oberflächen nachspürt und das Verborgene im Offenliegenden sucht, zeigen sich vielleicht nirgendwo deutlicher als in *Beau Travail*. Im Zentrum der – insgesamt recht überschaubaren – Handlung steht eine in Dschibuti stationierte Brigade der Fremdenlegion, zu der der junge, schöne Rekrut Sentain hinzustößt. Er avanciert schnell zum Liebling des Kommandanten Forestier, um dessen Gunst auch der Unteroffizier Galoup buhlt. Zwischen ihm und Sentain entwickelt sich eine eifersüchtige, homoerotisch aufgeladene Rivalität, die schließlich in einem Mordversuch kulminiert: Galoup lässt Sentain als Strafmaßnahme für ein vorgebliches Fehlverhalten alleine in der Wüste zurück, ausgestattet nur mit einem manipulierten Kompass, der es ihm unmöglich macht, den Weg zur Garnison aus eigener Kraft zu finden. Sentain wird schließlich, mehr tot als lebendig, von Einheimischen gerettet; ob er letztlich überlebt, bleibt offen.

In Marseille, dem Ort der Filmgegenwart, erzählt Galoup nach seiner unehrenhaften Entlassung rückblickend seine Geschichte. Trotz dieser grundlegenden diskursiven Struktur, die durch ein Voiceover markiert wird, ist es allerdings nicht zuvorderst Sprache, die den Film trägt. Geredet wird insgesamt nicht viel, das Voiceover beläuft sich auf einige wenige Sätze, es gibt kaum Dialoge, und wenn überhaupt, dann sind sie oft nicht einmal auf Französisch, sondern auf

⁴ Um nur zwei der jüngsten Beispiele zu nennen: Ihr 2022 angelaufener Film *Both Sides of the Blade* [*Avec amour et acharnement*] feierte seine Premiere auf der Berlinale, wo Denis den Silbernen Bären für die beste Regie gewann, der im selben Jahr erschienene Film *Stars at Noon* wurde im Mai in Cannes erstmals gezeigt und dort mit dem Grand Prix prämiert.

Italienisch oder Russisch, den Muttersprachen einiger Fremdenlegionäre, oder auf Arabisch, Somali oder Afar, den dschibutischen Landessprachen. Viel wichtiger als Figurenrede sind in *Beau Travail* Melodien und Geräusche, Blicke und Gesten: Elemente, die das zu Sagende im Ungesagten verorten und im Schweigen sprechen. Es gibt zu *Beau Travail* deshalb auch nicht im herkömmlichen Sinne ein Drehbuch, Ausgangspunkt war stattdessen das – von Co-Autor Jean-Pol Fargeau verfasste – Notizbuch von Galoup, das man im Laufe des Films immer wieder sieht und das Denis selbst als dessen „Libretto“ bezeichnet.⁵ Diese Opern-Analogie spielt auf eine der zentralen Inspirationen von *Beau Travail* an: Als Intertext, Soundtrack und Rhythmusgeber des Films diente Benjamin Britten's Oper *Billy Budd*, die wiederum eine Adaption von Herman Melville's gleichnamiger Erzählung darstellt.

Denis' Filmsprache steht dabei merklich in der Tradition des europäischen Autorenfilms. Ihre Karriere begann sie mit einer Hospitanz bei Jacques Rivette, über den sie später sogar einen Dokumentarfilm drehte, es folgten Regieassistenzen für Wim Wenders' *Paris, Texas* (1984) und Jim Jarmusch's *Down by Law* (1986).⁶ Vielleicht auch deshalb sind Denis' Filme oft sehr akademisch, gespickt mit unzähligen film- und literaturgeschichtlichen Referenzen – so auch *Beau Travail*, wo Denis ihrer Verbundenheit zur Nouvelle Vague durch eine Bezugnahme auf Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat* (1963) Rechnung trägt. *Beau Travail* lässt sich als eine Art Sequel zu Godards Film verstehen, der vor allem über die Figur des Bruno Forestier wiederaufgenommen wird; bei Godard spielt Michel Subor einen jungen Sympathisanten einer rechtsradikalen Terrororganisation zur Zeit des Algerienkrieges, in Denis' loser Fortsetzung ist Forestier zum Kommandeur einer in Dschibuti stationierten Einheit der Fremdenlegion geworden. Denis zitiert immer wieder Sätze und ganze Einstellungen aus Godards früherem Film (der seinerseits bereits ein Geflecht aus unzähligen literarischen, filmischen, philosophischen und musikalischen Verweisen darstellt), Forestiers Gestikulieren mit seinen Händen vor dem Spiegel etwa, mit dem er in *Le Petit Soldat* die Diskrepanz zwischen Außen- und Innenperspektive, zwischen Schein und Sein versinnbildlichen will (vgl. Abb. 1 und 2). Auch die Sequenz auf einer U-Bahn-Rolltreppe, mit der *Le Petit Soldat* endet, findet ihren Widerhall in *Beau*

⁵ Renouard, Wajeman, „The weight of the here and now“, S. 23.

⁶ Vgl. Mayne, *Claire Denis*, S. 14.

Travail, und sogar die grundlegende Voiceover-Struktur ihres Films hat Denis von Godard übernommen.



Abb. 1 und 2: *Beau Travail* zitiert *Le Petit Soldat*

Dass dieses Voiceover nicht von Forestier, sondern von Galoup gesprochen wird, dass auch er es ist, der mit einer Allusion an Forestiers letzten Satz aus *Le Petit Soldat* den ‚Erzähldiskurs‘ von *Beau Travail* eröffnet,⁷ erscheint dabei als bewusste Strategie, um die Bezugnahme auf Godard sowohl als Hommage als auch als Abgrenzungsbewegung zu markieren. Denn *Beau Travail* entwickelt seinen Prätext unter formalen und inhaltlichen, aber auch unter politischen Gesichtspunkten weiter; mit Blick auf koloniale Zusammenhänge spricht der Filmtheoretiker Justin Vicari deshalb sogar von einem „revisionist sequel“.⁸ Wenn Galoup gleich zu Beginn feststellt „beaucoup de choses dépendent du point de vue, de l’angle d’attaque“,⁹ so sollen die folgenden Seiten argumentieren, dass sich diese Aussage auch als metafiktionaler Kommentar zu Claire Denis’ Zu- und Angriff auf cineastische Traditionen verstehen lässt. Entlang dreier Fluchtlinien – einer postkolonialen, einer queerfeministischen und einer ästhetisch-ethischen – möchte ich *Beau Travail* als Weiterentwicklung und Korrektur von *Le Petit*

⁷ Forestier schließt mit dem Satz „Mais j’étais content, car il me restait beaucoup de temps devant moi“ („Aber ich war zufrieden, denn ich hatte noch viel Zeit vor mir“; *Le Petit Soldat*, 1:27:54–1:27:57), Galoup eröffnet mit dem Satz „Marseille, fin février, j’ai du temps devant moi maintenant“ („Marseille, Ende Februar, ich habe jetzt viel Zeit vor mir“; *Beau Travail*, 00:06:40–00:06:45).

⁸ So der Untertitel seines Aufsatzes, vgl. Vicari, „Colonial Fictions“.

⁹ „Viele Dinge hängen vom Standpunkt ab, vom Angriffswinkel“. *Beau Travail*, 00:06:57–00:07:01.

Soldat lesen, die die Prämissen von Claire Denis' filmischem Schaffen exemplarisch zur Schau stellt.

II. Fremde Körper: Postkoloniale Strukturen

Wenn sich auch kein übergreifendes Genre festmachen lässt, in dem Claire Denis sich bewegt, so gibt es doch verschiedene Themen, die in ihren Filmen immer wiederkehren. Das vielleicht wichtigste dieser Themen, die Fremdheit, ist *Beau Travail* schon deshalb eingeschrieben, weil der Film als Auftragsproduktion für den Fernsehsender ARTE im Rahmen der Reihe „Terres étrangères“ („fremde Länder“ oder „fremde Landstriche“) entstanden ist. Wie in vielen von Denis' Werken geht die Beschäftigung mit verschiedenen Facetten von Fremdheit auch hier mit einem Nachdenken über koloniale und postkoloniale Strukturen einher, das nicht zuletzt biografisch fundiert ist: Denis wurde 1946 in Paris geboren, verbrachte als Tochter eines französischen Kolonialbeamten aber große Teile ihrer Kindheit in Kamerun, Burkina Faso und Dschibuti, dem Land am Horn von Afrika, in dem auch *Beau Travail* größtenteils spielt.

Mit der französischen Kolonialgeschichte greift Denis ein Thema auf, dem auch in *Le Petit Soldat* ein großer Stellenwert zukommt, dort allerdings aus rein europäischer und eurozentristischer Perspektive. Godards Film spielt zur Zeit des Algerienkrieges in Genf, einer Art Umschlagsplatz des politischen Geschehens auf neutralem Boden, an den Forestier als Deserteur aus der französischen Armee und Mitglied der nationalistischen Terrorgruppe OAS (Organisation de l'Armée Secrète) geflohen ist. Neben ihm halten sich auch Unterstützer*innen der arabischen Seite in der Stadt auf, die in *Le Petit Soldat* selbst zu einer Hauptakteurin wird. Dass alles Private hier politisch ist, zeigt sich schon an der Tatsache, dass sich ein Großteil der Handlung im öffentlichen Raum vollzieht; die einzigen beiden Orte, die eine vergleichsweise diskrete Intimität suggerieren, sind das sterile Hotelzimmer von Forestiers Geliebter Veronica, die sich bald als Doppelagentin entpuppt, und eine von der algerischen Befreiungsbewegung FLN (Front de Libération Nationale) angemietete Wohnung, in der Forestier gefoltert wird, nachdem Veronica ihn verraten hat. Der Algerienkrieg bildet das Movens all dieser Verstrickungen, ohne dabei jemals tiefgreifender thematisiert zu werden; aus der zeitgenössischen Debatte um Frankreichs koloniale Machtansprüche destilliert *Le Petit Soldat* die individuell übermächtige, aber politisch unterkomplexe Frage nach dem Entstehen für die eigenen Ideale.

Im Gegensatz dazu verhandelt Claire Denis die postkolonialen Strukturen der Gegenwart mit Dschibuti ganz bewusst an einem Ort, der von der kolonialen Vergangenheit Frankreichs bis heute tief geprägt ist. Dschibuti stand bis 1977 unter französischer Herrschaft, nach der Unabhängigkeit wurde ein Schutzabkommen mit der ehemaligen Kolonialmacht geschlossen, die ihre Soldaten deshalb nie vollständig abgezogen hat. Für die Fremdenlegion stellte Dschibuti darüber hinaus bis 2011 ein Drehkreuz für Einsätze in Afrika dar, einen strategisch wichtigen Ort an der Einfahrt zum Roten Meer, der sich außerdem gut als Trainingsstützpunkt eignete.¹⁰ Innerhalb der Truppe war das Land als ‚Wüstenschule‘ bekannt, weil die äußeren Bedingungen dort besonders erbarmungslos sind.¹¹ Diese fortwährende Präsenz der früheren Kolonialherren durchzieht die Infrastruktur des Landes, das so groß ist wie Mecklenburg-Vorpommern und nur eine Million Einwohner*innen hat, bis heute. Wie sehr solche kolonialen bzw. postkolonialen Strukturen insbesondere Dschibuti-Stadt eingeschrieben sind, wird in *Beau Travail* an den Aufnahmen deutlich, die den urbanen Raum zeigen. Die Soldaten vergnügen sich in der Bar des Alpes, Werbeschilder im Hintergrund versprechen Champagner, in westlich anmutenden Diskotheken bieten einheimische Frauen den Legionären ihre Körper an.

Mit Marseille, dem Ort der Filmgegenwart, spielt in *Beau Travail* ein zweiter, nicht zufällig gewählter Schauplatz eine große Rolle, der ebenfalls eng mit der kolonialen Vergangenheit Frankreichs verknüpft ist. Denn in Aubagne, vor den Toren der Stadt, liegt das Hauptquartier der Fremdenlegion, die 1831 von König Louis-Phillipe I. ins Leben gerufen wurde und hauptsächlich der Eroberung und Erhaltung französischer Kolonien – insbesondere von Algerien – diente.¹² Wie der Name es bereits andeutet, besteht die Fremdenlegion aus Freiwilligen verschiedener Nationalitäten. Zu Gründungszeiten waren dies vor allem politische

¹⁰ Nach dem 11. September hat sich das Land auch für die USA und andere europäische Staaten zu einem wichtigen Stützpunkt entwickelt, mittlerweile ist auch China vor Ort: Auf engstem Raum treffen hier verschiedenste geostrategische, sicherheitspolitische und ökonomische Interessen aufeinander, man buhlt um die Vorherrschaft in der Region – für den Wüstenstaat Dschibuti hingegen, der kaum über natürlichen Ressourcen verfügt, ist die Vermietung von Militärbasen zu einer immer wichtigeren Einnahmequelle geworden. Vgl. Leymarie, „Djibouti entre superpuissance et superpauvreté“, S. 21 und Pieper, „Wie China eines der kleinsten Länder Afrikas verändert“.

¹¹ Vgl. Leymarie, „Djibouti entre superpuissance et superpauvreté“, S. 21.

¹² Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich auf Michels, *Fremdenlegion*, S. 17–31. Zur Rolle der Fremdenlegion in *Beau Travail* vgl. außerdem Borossa, „Love of the Soldier“.

Flüchtlinge aus dem europäischen Ausland, die im damals als Hort der Freiheit geltenden postrevolutionären Frankreich Zuflucht gesucht hatten und für die die Legion zu einer Art Auffangbecken wurde. Weil sie als Asylsuchende oft keine Papiere vorweisen konnten, akzeptierte man Rekruten zunehmend auch auf Basis unbelegter mündlicher Angaben zu ihrem biografischen Hintergrund – eine Praxis, die der Fremdenlegion bald den Ruf als furchtlose, brutale Elitetruppe einbringen sollte, der ihr noch heute vorseilt. Denn von der Möglichkeit, als Söldner, ausgestattet mit einem neuen Namen und einer neuen Identität, ganz von vorne zu beginnen, machten häufig vor allem „Gescheiterte, Verzweifelte [...], politische Verfolgte und Kriminelle“¹³ Gebrauch, die schlichtweg nichts mehr zu verlieren hatten und sich dementsprechend bereitwillig in den Kampf stürzten.

Marseille ist historisch stets ein Schwellenort gewesen, eine Hafenstadt, in der Einwander*innen aus dem Maghreb und dem südlicheren Afrika ankommen, das Tor zum Westen. Auch für Galoup ist die Stadt ein Schwellenort, an dem seine Gegenwart in Frankreich und seine Vergangenheit in Dschibuti verschwimmen, aber auch ein Nicht-Ort, bewusst gesichtslos inszeniert. Gezeigt werden hauptsächlich anonyme, graue Häuserblöcke, die in den weißen Himmel ragen – eine Kontrastlosigkeit, die besonders auffällt, weil sie einen Gegenpol bildet zu den saturierten Farben, in denen das Leben und die Landschaft in Dschibuti gemalt sind.¹⁴ Der Wechsel zwischen in Marseille und in Dschibuti spielenden Szenen – und damit auch zwischen einer für die beiden Schauplätze je spezifischen Materialität der Oberfläche – rhythmisiert den Film, versinnbildlicht darüber hinaus aber auch Galoups Sehnsucht nach Afrika, oder besser: nach dem Kreis der Fremdenlegionäre, den er einmal sogar als seine Familie bezeichnet.¹⁵

Dass diese Identifikation ihrer Mitglieder mit der Legion durchaus gewollt ist, dass die Brigade nichts weniger als die ideelle Heimat der – zumindest in den Anfangszeiten der Fremdenlegion in der Tat oft heimatlosen – Soldaten darstellen soll, ist schon in ihrem Leitspruch verbrieft: *Legio Patria nostra*, die Legion ist unser Vaterland.¹⁶ Dieser Anspruch allerdings steht in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zur tatsächlichen geografischen und filmischen Verortung

¹³ Michels, *Fremdenlegion*, S. 25.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher Mal, *Claire Denis*, S. 215.

¹⁵ Vgl. *Beau Travail*, 00:20:12–00:20:25.

¹⁶ Vgl. Michels, *Fremdenlegion*, S. 401.

dieser Heimat, wie sie in *Beau Travail* gezeigt wird: Denn die Soldaten sind in Dschibuti buchstäblich Fremdkörper, weitgehend überflüssig gewordene Relikte einer kolonialen Vergangenheit. Dementsprechend ist das Verhältnis zwischen Legionären und Einheimischen in *Beau Travail*, anders als man vielleicht annehmen könnte, auch nicht eindeutig hierarchisch, im Gegenteil: Denis stellt die Soldaten im öffentlichen Raum als Außenseiter dar, als Nichtzugehörige, die in ihren Uniformen das Stadtbild stören und von den Bewohner*innen von Dschibuti mit skeptischer Verwunderung beäugt werden.

Diese Macht des Blicks inszeniert Denis immer wieder, insbesondere in den häufigen kurzen Einstellungen, in denen die Einheimischen, gleichsam aus dem Zuschauer*innenraum heraus, die Soldaten beim Training beobachten (vgl. Abb. 3). Durch dieses theatrale Setting wird zum einen die militärische Funktionslosigkeit der Legion betont: Man wohnt hier einer Art ritualisiertem Spektakel bei, einer, wie es der Filmtitel bereits andeutet, *schönen*, aber weitgehend nutzlosen Arbeit, mit der sich folglich auch kein größerer Macht- oder Gestaltungsanspruch mehr verknüpft. Zweitens wird dadurch das Verhältnis der Truppe zur dschibutischen Landschaft betont: Sie ist Übungsgelände, Trainingsparcours, Bühnenraum, Kulisse, ausgewählt wegen ihrer Fremdheit, ihrer Unwirtlichkeit, wegen der Herausforderungen, die sie bietet. Für die Einheimischen hingegen ist sie Lebensraum, und zwar der einzige, den sie kennen. Besonders deutlich wird diese Diskrepanz – und letztlich auch die daraus folgende einheimische Überlegenheit – am Ende des Films: Es sind Menschen aus Dschibuti, die den halbtoten Sentain schließlich finden, obwohl auch die Soldaten selbst ausgiebig nach ihm gesucht haben; doch die Einheimischen verfügen über eine Kenntnis ihres Landes, die sich die Soldaten niemals werden aneignen können. Und schließlich, drittens, sehen die Einheimischen als Betrachter*innen des Spektakels, so suggeriert es die Montage, genau das, was die Zuschauer*innen des Films ebenfalls sehen. Die merkwürdige Faszination, die diese so fremde soldatische Kultur auf uns ausübt, teilen wir mit den Menschen aus Dschibuti. Das Othering, das sich hier vollzieht, betrifft also nicht etwa die Einheimischen, zu deren heimlichen Kompliz*innen das Kinopublikum durch solche Einstellungen wird, sondern im Gegenteil die Legion als Agentin der früheren Kolonialmacht selbst: Viel fremder und kurioser als Land und Bevölkerung von Dschibuti erscheint auch aus zeitgenössischer – postheroischer – europäischer Perspektive die Welt der Legionäre.



Abb. 3: Einheimische Zuschauerinnen blicken auf die Soldaten

III. Begehrte Körper: Durchkreuzte Blickregime

Mit der Unterteilung des filmischen Raums in eine Bühne und einen Zuschauer*innenraum durchkreuzt *Beau Travail* jedoch nicht nur eine traditionell-hierarchische koloniale Konfiguration, sondern darüber hinaus auch ein strukturell männliches Blickregime, wie es für das klassische Hollywoodkino typisch ist und wie Laura Mulvey es 1973 in einem berühmten Aufsatz unter dem Stichwort des *male gaze* beschrieben hat. Mulveys psychoanalytisch fundierter Argumentation zufolge spiegeln sich in „der Form des traditionellen Films die psychischen Zwangsvorstellungen der Gesellschaft, die ihn hervorbrachte“. ¹⁷ Gemeint ist damit vor allem die vorherrschende patriarchale Ordnung, die dazu führt, dass „die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt [wird]. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird.“ ¹⁸ Dieses männliche Blicken vollzieht sich auf drei verschiedenen Ebenen: erstens im Blick der männlichen Charaktere auf die weiblichen Charaktere innerhalb der Diegese, zweitens im Blick des Zuschauers, der sich „mit dem männlichen Protagonisten identifiziert“ ¹⁹ und dessen Perspektive einnimmt, und drittens durch den lenkenden Blick der Kamera selbst.

Mulvey beschreibt diese Grundstruktur hauptsächlich für Produktionen aus der klassischen Hollywood-Ära der 1930er, 1940er und 1950er Jahre. Demgegenüber konstatiert sie die Entstehung eines alternativen Kinos, das mit patriarchalen

¹⁷ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 392.

¹⁸ Ebd., S. 397.

¹⁹ Ebd., S. 399.

Strukturen brechen will und kann: „[Es] schafft Raum für ein sowohl im politischen wie im ästhetischen Sinne radikales Kino und greift den gängigen Kinofilm in seinen Fundamenten an.“²⁰ Zu diesen Avantgarde-Strömungen, die Mulvey in ihrem Aufsatz nicht näher benennt, gehört fraglos die Nouvelle Vague, deren Filme „in einem handwerklichen [statt] in einem kapitalistischen Rahmen produziert werden“²¹ und die es sich zur Aufgabe macht, Verfahrensweisen des Hollywood-Studiokinos offenzulegen und zu dekonstruieren. Für die Frage nach einem heteronormativ-patriarchalen Blickregime gilt dies gleichwohl nur sehr bedingt. Zwar führt „the New Wave’s (and especially Godard’s) exploration of heterosexual desire“ zu einer „examination of woman-as-icon“,²² also zu einer kritischen Untersuchung der Repräsentationsweisen und Handlungsspielräume von Frauen im Film. Die von Mulvey kritisierte Grundstruktur bleibt dabei bei aller Ironie und Distanz jedoch intakt: Männer betrachten, Frauen werden betrachtet.

Die wohl bekannteste Szene aus *Le Petit Soldat* verdeutlicht dies beispielhaft. Forestier, der sich zur Tarnung als Fotograf ausgibt, schießt Bilder von Veronica. Seine Kamera, die über weite Teile der Szene sein Gesicht verdeckt (vgl. Abb. 4) und so Apparatur und Figur in eins fallen lässt, taxiert ihr weibliches Objekt ein- und zudringlich, bedrängt es so sehr, dass Veronica die Situation – die durch die indiskreten Fragen, die Forestier während des Fotografierens stellt, noch unangenehmer wird – mit einem polizeilichen Verhör vergleicht.²³ Dennoch unterwirft sich Veronica dem Blick von Forestier und seiner Kamera (vgl. Abb. 5), sie verkörpert eine „to-be-looked-at-ness, constantly demanding the male gaze“.²⁴ Der weitere Verlauf der Handlung allerdings legt nahe, dass sie die schöne, sexualisierte und dabei leicht dümmlische Frau (ihre häufigste Äußerung lautet „je ne sais pas“, „ich weiß nicht“) ganz bewusst mimt, um ihre Tätigkeit als Doppelagentin zu verschleiern, dass sie die Rolle einer Frau mit beschränkter *agency* also gerade deshalb einnimmt, weil sie sich dadurch Handlungsspielräume verschaffen kann. Zusätzlich verkompliziert wird Godards Ausloten heteronormativer Blick- und Begehrensstrukturen durch eine berühmt gewordene Sentenz, die er Forestier während des Fotoshootings in den Mund legt: „La photographie, c’est la vérité,

²⁰ Ebd., S. 391 f.

²¹ Ebd., S. 391.

²² Mayne, *Claire Denis*, S. 95.

²³ Vgl. *Le Petit Soldat*, 00:25:41–00:25:51.

²⁴ Mircioi, „Karina and Godard and Godard and Karina“. Kursivierung im Original.

et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde.“²⁵ Diese metareferentielle Bemerkung, die oft zusammenhanglos zitiert und als komprimierte Godard'sche Filmphilosophie fehlinterpretiert worden ist, thematisiert vor dem Hintergrund der Täuschung, der Forestier beim Sprechen des Satzes aufzusitzen im Begriffe ist, nämlich gerade nicht das wahrheitsverbürgende Potenzial des Kinos, sondern seine trügerische Qualität: Die Wahrheit wird 24 Mal pro Sekunde *hergestellt* – und zwar von einer Autorinstanz, die ihrerseits ideologischen Vereinnahmungen unterliegt.



Abb. 4 und 5: Brunos Kamera taxiert Veronica

Wenn Claire Denis in *Beau Travail* also auf *Le Petit Soldat* als Intertext verweist, so zitiert – und korrigiert – sie damit auch ein bestimmtes Blickregime, das bei Godard zwar kritisch hinterfragt und in seiner Gemachtheit analysiert wird, in seinen Grundfesten aber unangetastet fortbesteht und damit zugleich reproduziert wird. *Beau Travail* unterminiert diese im Kino bis heute dominanten patriarchalen Blick- und Begehrensstrukturen – nicht obwohl, sondern gerade weil weibliche Figuren in Denis' Film buchstäblich Randerscheinungen darstellen. Die einzigen Frauen, die in *Beau Travail* überhaupt zu sehen sind, gehören zur Gruppe der Einheimischen, und damit zur Gruppe der Betrachter*innen, die dem soldatischen Spektakel auf der Wüstenbühne beiwohnen.²⁶ Sie sind es, die die männlichen Körper taxieren, sie zu Objekten des Begehrens werden lassen

²⁵ „Ein Foto ist die Wahrheit, und das Kino ist die Wahrheit vierundzwanzig Mal pro Sekunde“. *Le Petit Soldat*, 00:25:59–00:26:03.

²⁶ Sie blicken damit also nicht nur als Frauen, sondern als Schwarze Frauen auf die Legion, die zwar ethnisch divers ist, dabei aber doch vorrangig aus Weißen besteht. Auf den intersektionalen Aspekt des *male gaze* – die von Zuschauern, Charakteren und Kamera betrachtete und begehrte Frau ist im klassischen Hollywoodkino immer weiß – hat unter anderem bell hooks hingewiesen, vgl. hooks, *Black Looks*, S. 115–131.

und damit die tradierte Blickrichtung des *male gaze* umkehren, unterstützt von der nachgerade taktilen Kamera,²⁷ die die Körper der Soldaten langsam abtastet, auf Haut und Muskeln verweilt, unverhohlen voyeuristisch, dabei aber stets an der Beschaffenheit der Oberflächen interessiert, einer Materialstudie gleich. In den wenigen Einstellungen, in denen die Frauen selbst von der (wie in vielen von Denis' Filmen von Agnès Godard geführten) Kamera fixiert werden, etwa in der kurzen Sequenz, in der Galoups Geliebte Rahel auf seinem Bett liegt, halten sie deren Blick stand und erwidern ihn, anders als die Soldaten blicken sie direkt und fordernd in die Kamera (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Rahel erwidert den Blick der Kamera

Verstärkt und verdoppelt wird diese Destabilisierung des *male gaze* durch die starke homoerotische Aufladung des Verhältnisses der Soldaten untereinander, insbesondere des Verhältnisses zwischen Galoup, Sentain und Forestier. Die Grundzüge dieser Konstellation hat Denis aus Melvilles *Billy Budd* übernommen, einem Text, der spätestens seit Eve Kosofsky Sedgwick's einflussreicher Lektüre als früher Höhepunkt queerer Literatur gilt.²⁸ Die Erzählung handelt von dem jungen, schönen Matrosen Billy Budd, der zum Dienst auf einem Kriegsschiff rekrutiert wird. John Claggart, einem angestammten Mitglied der Besatzung, ist der Neuankommling ein Dorn im Auge; indem er ihm gegenüber dem Kapitän Vere der Anstiftung zur Meuterei beschuldigt, versucht er, ihn aus dem

²⁷ Die haptische, taktile Qualität von Denis' Filmen ist in der Sekundärliteratur immer wieder betont worden, vgl. z.B. Hole, *Towards a Feminist Cinematic Ethics*, S. 8–36 und Waszynski, „Berührungen als mediale Schnittstelle in Claire Denis' *Beau Travail*“.

²⁸ Vgl. Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, S. 91–130.

Kreis der Matrosen wieder zu vertreiben.²⁹ Für Kosofsky Sedgwick ist diese Dreiecksbeziehung zwischen Billy, Claggart und Vere bestimmt von einem homosexuellen Begehren:

There is a *homosexual* in this text – a homosexual person, presented as different in his essential nature from the normal men around him. That person is John Claggart. At the same time, *every* impulse of *every* person in this book that could at all be called desire could be called homosexual desire, being directed by men exclusively toward men.³⁰

In Claire Denis' *Beau Travail* wird diese grundlegende Begehrenskonfiguration vorrangig durch die Blicke der drei Männer untereinander realisiert. Während Forestier zumeist rauchend am Rand des Geschehens sitzt und, in gewisser Weise den Einheimischen und den Zuschauer*innen nicht unähnlich, seine Soldaten beobachtet, buhlen Galoup und Sentain auf der ‚Bühne‘ des Truppenquartiers um seine Gunst. Die Rivalität der Männer erreicht ihren Höhepunkt in einer der vielen Trainingsszenen, die wie eine Mischung zwischen Martial-Arts- und Tanzperformance wirken und von dem Choreografen Bernardo Montet konzipiert wurden.³¹ Umringt von ihren Kameraden treffen Galoup und Sentain in einer kargen Gegend am Meer aufeinander; ihre tarnfarbenen Hosen verschwimmen mit dem Grau der Geröllwüste, ihre nackten Oberkörper kontrastieren mit dem

²⁹ Während die grundlegende Konstellation zwischen Neuankömmling, älterem Gruppenmitglied und Kapitän bzw. Kommandeur in *Beau Travail* mit Melvilles Text übereinstimmt, verändert Denis das Ende maßgeblich: In Melvilles Vorlage konfrontiert Vere, der von Billys Unschuld überzeugt ist, Billy in Claggarts Beisein mit dessen Vorwürfen. Billy allerdings, der mit einem Sprachfehler kämpft, ist von den Anschuldigungen so überrascht, dass er nicht antworten kann und Claggart stattdessen mit einem tödlichen Faustschlag niederstreckt. Billy wird schließlich von einem Militärgericht zum Tode verurteilt. Obwohl beinahe jede Studie über *Beau Travail* auf *Billy Budd* als Prätext verweist, sind detaillierte Untersuchungen des intertextuellen Verhältnisses zwischen beiden Werken bis dato vergleichsweise rar – erst die jüngere Forschung hat sich intensiver damit zu beschäftigen begonnen, vgl. z.B. Romacho, „On the Trail of Billy Budd“.

³⁰ Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, S. 92. Kursivierungen im Original. Die problematische Formulierung „different in his essential nature from the normal men“ greift eine Stelle in Melvilles Text auf, in der es heißt: „But for the adequate comprehending of Claggart by a normal nature these hints are insufficient. To pass from a normal nature to him one must cross ‚the deadly space between‘.“ Vgl. Melville, *Billy Budd*, S. 74.

³¹ Vgl. *Beau Travail*, 01:02:31–01:03:56. Für eine Analyse dieser Szene vgl. auch Brault, „Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*“, S. 290.

tiefblauen Meer im Hintergrund. Zu der Musik von Britten's Oper, die nicht nachträglich hinzugefügt, sondern während des Drehs selbst eingespielt und aufgenommen wurde und sich deshalb mit dem Klang des Windes und dem Rauschen des Meeres vermischt,³² umkreisen sich die beiden Männer, erst mit großem Abstand zueinander, dann in immer kleinerem Radius, der mit enger werdenden Einstellungsgrößen korrespondiert. Während eine Totale die Männer zu Beginn der Szene in der unwirtlichen Landschaft Dschibutis situiert, fokussieren die Close-ups und Over-the-Shoulder-Shots am Ende vor allem auf die durchdringenden, leidenschaftlich-aggressiven Blicke, die beide aufeinander richten und mit denen sie sich berühren (vgl. Abb. 7 und 8). Zu tatsächlichem Körperkontakt kommt es bis zum Schluss nicht, und die Szene bricht in dem Moment ab, in dem eine Berührung zwischen beiden Männern endgültig nicht mehr aufzuschieben scheint. Wie diese Berührung aussähe, bleibt deshalb offen: An den Kampf könnte sich, nach dem Vorbild von Melvilles *Billy Budd*, ein Faustschlag anschließen – oder ein Kuss.



Abb. 7 und 8: Kampf zwischen Galoup und Sentain

IV. (Un-)Gleiche Körper: Dekonstruktion der Gemeinschaft

Zu diesem Queering des soldatischen Körpers trägt schließlich auch die Tatsache bei, dass die Männer immer wieder bei stereotypisch weiblichen Haushaltstätigkeiten gezeigt werden. Für die Brigade stellen Kochen und Putzen, Waschen, Bügeln und Wäscheaufhängen ritualisierte Handlungen dar, die den Zusammenhalt

³² Vgl. Renouard, Wajeman, „The weight of the here and now“, S. 26 f.

der soldatischen Gemeinschaft symbolisieren. Zugleich takten sie den Alltag der Soldaten und fungieren so als Ausweis einer militärischen Ordnung im buchstäblichsten Sinne. Mit dieser Ordnung, geprägt von einer Disziplin, die hier passender vielleicht als Routine zu beschreiben wäre, korrespondiert die Rhythmik des Films. *Beau Travail* ist aus verschiedenen Typen von Szenen komponiert, die sich jeweils abwechseln und in leichten Variationen wiederholen. Jedem dieser Typen sind ein bestimmter Schauplatz und ein bestimmter Sound zugeordnet: Die militärischen Übungen spielen in der Wüste und sind mit Passagen aus Brittens Oper hinterlegt, manchmal auch mit rhythmisierten Kommandorufen: „Gardez-vous! Repos!“³³ Im öffentlichen Raum von Dschibuti-Stadt hingegen dominiert eine heterogene Geräuschkulisse, zusammengesetzt aus Hupen, Muezzinrufen und babylonischem Stimmengewirr, während bei den abendlichen Diskobesuchen – auch dies eine Beschäftigung, der die Soldaten geradezu routiniert nachgehen – zu Popmusik getanzt wird. Hinzu kommen die meist mit einem sparsamen Voiceover-Bericht einhergehenden Szenen, die in der Filmgegenwart in Marseille spielen und nicht zuletzt zeigen, wie Galoup, etwa durch das akkurate Falten seiner Wäsche, seinen verlorenen Alltag in Dschibuti zu reproduzieren versucht. In ihrer regelmäßig wirkenden Wiederholung verleihen diese Szenen dem Film auf der Ebene der Montage einen Rhythmus, der auf der Ebene der Cadrage durch den abwechselnden Einsatz etwa von wackelnden Handkameras und langgezogenen horizontalen Kamerafahrten seine Entsprechung findet.

Die syntagmatische Aneinanderreihung von Sequenzen und Einstellungen mit minimaler paradigmatischer Differenz zueinander, die den Eindruck erzeugt, man könne in *Beau Travail* „der Zeit beim Verstreichen zusehen“,³⁴ trägt dieser – auf den ersten Blick zuvorderst räumlichen – iterativen Struktur auch eine temporale Dimension ein: Sie erzählt von der Wiederkehr des Immergleichen und von der dabei vermeintlich unveränderlichen soldatischen Ordnung. Darüber hinaus und eng daran gekoppelt aber betont dieses Verfahren auch die Ähnlichkeit des eigentlich Ungleichen und spiegelt damit auf formaler Ebene eines der wichtigsten ideologischen Prinzipien der Fremdenlegion oder, allgemeiner formuliert, einer bestimmten soldatischen Tradition. Wie sehr auf diese Weise die auch ethnisch heterogene Brigade als homogene Einheit inszeniert wird, hat

³³ Vgl. *Beau Travail*, 00:58:34–00:58:49 und 01:08:25–01:08:45.

³⁴ Althen, „In einem wüsten Land“.

Martine Beugnet am Beispiel der Close-ups analysiert, die die Legionäre zu Beginn des Films zum ersten Mal von Nahem zeigen:

Strongly defined features, racial differences and scars singularise the soldiers' faces, yet ultimately, as the close-ups follow one another, the repetition works to create a sequence of images linked primarily by a relation of contiguity and resemblance. [...] Here, the close-up operates a metonymic play that conveys but one underlying cliché: the archaic, illusory sense of timelessness and parity maintained by the army.³⁵

Diese homogene militärische Ordnung wird in *Beau Travail* zusätzlich durch die kontinuierliche Bezugnahme auf eine tradierte Ikonographie der Fremdenlegion unterstrichen, wie sie beispielsweise William A. Wellmans (schon dem Titel nach ähnlicher) Film *Beau Geste* von 1939 geprägt hat. Denis bedient sich aus einem Repertoire an visuellen und literarischen Kriegs- und Militärmotiven, inszeniert Gemeinschaft, Gesänge, eine brodelnde Körperlichkeit – und damit auch ein Bildprogramm viriler Kampf- und Opferbereitschaft, das deutlich faschistoide Züge trägt.³⁶ Mit Leni Riefenstahls Film *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* (1935) etwa verbindet *Beau Travail* das selbstverständliche syntagmatische Verknüpfen von martialischen Kriegsübungen und profanen Alltagstätigkeiten wie dem Zähneputzen. Die Inszenierung des soldatischen Trainings in der Wüste hingegen erinnert, teils bis in die Details von Kader und Kameraperspektive, an Riefenstahls *Olympia – Fest der Schönheit* von 1938, in dem schöne, klinisch cleane Körper auf ganz ähnliche Weise gezeigt werden: aus einer Untersicht und übermenschlich, hyperästhetisiert (vgl. Abb. 9 bis 11).

³⁵ Beugnet, *Cinema and Sensation*, S. 98. Beugnet bezieht sich auf *Beau Travail*, 00:05:50–00:06:32. Bezeichnend ist an dieser Szene im Übrigen auch, dass Galoup bereits hier dezidiert nicht als Teil der Einheit inszeniert wird. Während alle anderen Legionäre mit nacktem Oberkörper gezeigt werden, ist Galoup als einziger bekleidet; und obwohl die Montage suggeriert, dass alle Männer buchstäblich im selben Boot sitzen, unterscheidet sich auch die Farbe des Bildhintergrunds. Statt mit einem satten Blau ist Galoups Close-up, korrespondierend mit den Einstellungen, die ihn in Marseille zeigen, mit einem Grauton hinterlegt.

³⁶ Den Begriff des Faschismus hat mit dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, einem langjährigen Freund Denis', schon einer der ersten Interpreten des Films ins Spiel gebracht, vgl. Nancy, „A-religion“, S. 17.



Abb. 9 bis 11: Körperinszenierungen in *Beau Travail* und Riefenstahls *Olympia – Fest der Schönheit*

Susan Sontag hat in ihrem bis heute einschlägigen Essay *Fascinating Fascim* einige Ansatzpunkte zur Eingrenzung einer notorisch schwierig zu definierenden ‚faschistischen Ästhetik‘ skizziert, die sich in *Beau Travail* auch über die direkteren Riefenstahl-Zitate hinaus größtenteils wiederfinden lassen. Wenn Sontag NS-Filme als „epics of achieved community, in which everyday reality is transcended through ecstatic self-control and submission“³⁷ bezeichnet, so trifft dies – zumindest auf den ersten Blick – in ähnlicher Weise auf *Beau Travail* zu, wo immer wieder eine „preoccupation with situations of control, submissive behavior, extravagant effort, and the endurance of pain“³⁸ inszeniert wird. Die Legion verlangt nach einer bedingungslosen „exhibition of physical skill and courage“ und erhebt „success in fighting“ zur „main aspiration of a man’s life“.³⁹ Diese der faschistischen Ideologie unterliegenden Ideale von Härte, Opferbereitschaft und dem Aufgehen des Einzelnen in einer Gemeinschaft schlagen sich schließlich auch formal nieder, angefangen bei der Bedeutung von

³⁷ Sontag, „Fascinating Fascim“, S. 87.

³⁸ Ebd., S. 91.

³⁹ Ebd., S. 89.

Choreografie, die auch in *Beau Travail* eine große Rolle spielt: „The rendering of movement in grandiose and rigid patterns“, argumentiert Sontag, „rehearses the unity of the polity“;⁴⁰ das choreografierte Zurschaustellen von Körpern bringt so „military precision“ und „the holding in or confining of force“⁴¹ zum Ausdruck. Faschistische Kunst kreist daher um eine „utopian aesthetics [...] of physical perfection“,⁴² die sich zugleich in einer Sphäre des Asexuellen, in einer Suspension jedes den Willen potenziell durchkreuzenden Begehrens bewegt.

Das zentrale inhaltliche Movens von *Beau Travail*, die Ankunft des schönen Sentain nämlich, setzt jedoch eine Begehrendynamik in Gang, die das Ideal soldatischer Disziplin und Triebunterdrückung unterläuft. Sentain verkörpert dabei nicht nur einen persönlichen Rivalen Galoups, sondern auf einer übergeordneten, strukturellen Ebene darüber hinaus auch „quelque chose de vague et de menaçant“⁴³ – ein Kontingenzmoment, das die strenge und kontrollierte Ordnung der Legion bedroht. Wie auch seine literarische Vorlage Billy Budd ist Sentain ein Findelkind; in einem nächtlichen Gespräch erzählt er Forestier, man habe ihn als Säugling in einem Treppenhaus gefunden. „Trouvé? Merde, alors“, entgegnet Forestier erschrocken, um dann hinzuzufügen: „Au moins c’est une belle trouvaille.“⁴⁴ Durch die lautliche Assonanz statuiert diese Szene einen Gegenpol zur titelgebenden Ordnung eines *Beau Travail*: Die schöne Arbeit, die hier – psychoanalytisch gesprochen – auch das Gesetz und das Lob des Vaters Forestier impliziert (als Ausruf bedeutet *beau travail!* auch ‚gut gemacht!‘), wird überschrieben von einer *belle trouvaille*, einem schönen und per Definition kontingenten Fund, der langsam, aber sicher die Oberhand gewinnt.⁴⁵ Im Zentrum von Denis’ Film steht also, wie ich abschließend argumentieren will, der imminente Kollaps jener rigiden militärischen Ordnung, deren Unterminierung, Aushöhlung und Umdeutung *Beau Travail*, gerade durch das Zitieren tradierter Motive von Kampf- und Opferbereitschaft, inhaltlich wie formalästhetisch betreibt.

Eine zentrale Rolle spielt dabei die oben bereits erwähnte und im Film immer wieder ostentativ und in langen Sequenzen zur Schau gestellte Funktionslosigkeit der Legion. Die Tätigkeit der Männer dient, außer der Aufrechterhaltung einer

⁴⁰ Ebd., S. 91 f.

⁴¹ Ebd., S. 92.

⁴² Ebd.

⁴³ „etwas Vages und Bedrohliches“. *Beau Travail*, 00:09:50–00:09:51.

⁴⁴ „Gefunden? Scheiße – Wenigstens ist es ein schöner Fund“. *Beau Travail*, 01:00:57–01:01:10.

⁴⁵ Vgl. Nancy, „A-religion“, S. 15.

tradierten Ordnung, in der hierarchische Strenge längst nur noch um ihrer selbst willen exerziert wird, keinem erkennbaren Zweck; sie trainieren für einen nie thematisierten zukünftigen Einsatz, graben Löcher in die Erde und nehmen leerstehende Bauruinen ein. Das Motto der Fremdenlegion, „Sers la bonne cause et meurs“, das Galoup sich sogar auf die Brust tätowiert hat,⁴⁶ wird in *Beau Travail* auf diese Weise obsolet – denn wie genau die „schönen Ideen, für die man stirbt“⁴⁷ beschaffen sein könnten, vermag keiner der Soldaten genau zu sagen. Tatsächlich ausgesprochen wird die Frage nach der Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns allerdings nur von Forestier, und auch von ihm nur zögerlich und andeutungsweise, in einem Gespräch mit einem Legionär, das er nicht auf Französisch, sondern in dessen Muttersprache Russisch führt. Nach seinen Motiven dafür gefragt, sich der Fremdenlegion anzuschließen, antwortet der Mann, er sei es leid gewesen, in Russland ohne gesichertes Einkommen für ein sich beständig verschiebendes Ideal zu kämpfen. Forestier antwortet tonlos: „Welches Ideal?“⁴⁸

Claire Denis greift damit eine Frage wieder auf, die bereits in *Le Petit Soldat* in der Figur des Bruno Forestier angelegt war: die Frage, für welchen höheren Zweck es sich zu kämpfen lohnt, verbunden mit der für Forestier desillusionierenden Einsicht, dass es zumindest für ihn einen solchen Zweck nicht gibt. Und tatsächlich wird der ideologische Überbau, der den erbitterten Kampf der französischen Rechtsextremisten gegen die algerische Unabhängigkeitsbewegung immer wieder aufs Neue befeuert, in *Le Petit Soldat* kaum jemals erwähnt; für Bruno selbst wird immer unklarer, welche Ziele durch die Gewalttaten erreicht werden sollen. Bestätigt wird dieser Zweifel schließlich ausgerechnet durch einen Satz der vermeintlich einfältigen Veronica, die irgendwann feststellt, dass die Franzosen im Unrecht seien, denn „les autres, ils ont un idéal, mais pas les Français“.⁴⁹ Denis erhebt diese Abwesenheit von Idealen zum inhaltlichen Grundprinzip ihres Films. Wenn die Verherrlichung einer „family of man (under the parenthood of the leaders)“⁵⁰ einen zentralen Bestandteil faschistoider Gemeinschaftsstrukturen

⁴⁶ „Diene der guten Sache und sterbe“. *Beau Travail*, 01:24:48–01:24:54.

⁴⁷ So Gottfried Benn in seiner Festrede an Filippo Tommaso Marinetti von 1934, in der er den italienischen Futuristen als Wegbereiter des Faschismus feiert und wesentliche Züge der Bewegung skizziert. Das Zitat ist Benns Übersetzung einer Zeile von Marinetti. Benn, „Rede auf Marinetti“, S. 193.

⁴⁸ Vgl. *Beau Travail*, 00:27:46–00:28:09.

⁴⁹ „Die anderen haben ein Ideal, aber die Franzosen nicht.“ *Le Petit Soldat*, 01:14:30–01:14:32.

⁵⁰ Sontag, „Fascinating Fascism“, S. 96.

darstellt, so wird in *Beau Travail* am zweifelnden Kommandanten Forestier gerade deren Auseinanderfallen ansichtig. Schon räumlich steht er nicht vor oder über seiner Truppe, sondern buchstäblich daneben: rauchend am Rand, beobachtend hinter Zäunen, die die Distanz zwischen ihm und seinen Legionären symbolisieren. Als melancholische, zurückgezogene, in sich gekehrte Führerfigur verkörpert er eine Idee des Postheroischen,⁵¹ die sich langsam auch in die scheinbar unveränderliche militärische Ordnung einschreibt.

Beau Travail dekonstruiert damit die der Fremdenlegion eigene „ideology of belonging and communal fusion“ ebenso wie die „conjoined myths of the nation and the military“,⁵² auf denen sie gründet. Weil diese Mythen in *Beau Travail* nur als vergangene Illusionen aufscheinen, dienen sie der Gruppe auch nicht als identifikatorisches Element, das ihre Gemeinschaft konstituieren und aufrechterhalten könnte. Ähnlich wie Godard, der in *Le Petit Soldat* immer wieder zeigt, dass jedes Kinobild ideologisch unterfüttert ist und somit nicht die Realität an sich, sondern nur eine subjektive Variante von ihr darstellt, lenkt Denis den Blick deshalb auf eine Form der performativen Arbeit, die nötig ist, um jene grundlose Einheit fortbestehen zu lassen, deren Auseinanderbrechen in *Beau Travail* jederzeit droht: Im Fokus steht damit die Gemachtheit der Gemeinschaft, vermittelt durch ein Ausstellen der Gemachtheit der Bilder und ihrer trügerisch-schönen Qualität selbst. Jean-Luc Nancy hat ihren Film deshalb als *beau travail* im wörtlichsten Sinne beschrieben, als

work on beauty [...] in favour of an ostentation of the image through which the camera signals or signs itself. Image signifies itself from the opening images of the film (the insignia of the Legion in extreme close-up on a wall). Image signifies itself in its prestige, in its power, to the extent that it proposes a cult of itself to the point of turning the film into a kind of an icon of the image and of cinema: an icon in the strong sense of the term – in other words an image which in itself gives birth to the image it represents. Everything in the film indicates something of a non-representational, non-figurative affirmation of the image: the power, the intensity, the fire even of a self-presentation.⁵³

⁵¹ Zum Postheroischen in *Beau Travail* vgl. ausführlicher Elsaesser, „European Cinema and the Postheroic Narrative“.

⁵² McMahon, *Cinema and Contact*, S. 117.

⁵³ Nancy, „A-religion“, S. 16 f.

Denis' Arbeit am Schönen, die sich jeglicher eindeutigen Bedeutungszuschreibung versperrt, radikalisiert damit die inhaltliche Problematik, die *Beau Travail* verhandelt. Die „schöne Armee“⁵⁴ bedeutet gerade in ihrer Bedeutungslosigkeit; und die Macht des Bildes, die Denis den Zuschauer*innen immer wieder vor Augen führt, verweist zugleich auf die Macht des gemachten Bildes: auf die Macht von starren Denkbildern, auf die Macht des Ideologischen.

Der Schluss des Films scheint seiner oben beschriebenen iterativen Grundstruktur zunächst treu zu bleiben: *Beau Travail* beginnt und endet mit einem traditionellen Lied der Fremdenlegionäre, jeweils gefolgt von einem Tanz. Trotzdem verdichtet sich im Spiel von Differenz und Wiederholung in dieser letzten Szene das Spannungsverhältnis zwischen den Polen der *beau travail* und der *belle trouvaile*, das den Film prägt. Wo das Lied zu Beginn von einem nicht näher benannten soldatischen Chor gesungen wurde, endet *Beau Travail* mit dem Gesang eines Chors, dessen Teil Galoup dezidiert nicht mehr ist. Und während der Tanz zu Beginn als ein ritualisiertes, beinahe nüchternes Ereignis in einem Club in Dschibuti präsentiert wird, das sich jeden Abend so oder so ähnlich aufs Neue wiederholt, lässt sich Galoups Tanz am Schluss auf keiner zeitlichen Ebene des Films tatsächlich situieren. Der leere Raum, in dem Galoup zum 1990er-Dance-Hit „Rhythm of the Night“ einen geradezu dionysischen Ausbruch vollzieht, gleicht zwar der Diskothek in Dschibuti. Zugleich legt die Montage des Films aber eine diegetische Kontinuität nahe, die sich erzähllogisch kaum erklären lässt: Unmittelbar vor seinem Tanz befindet sich Galoup in seinem kargen Zimmer in Marseille, wo er durch penible Akribie im Haushalt die Ordnung der Fremdenlegion und damit seine Zugehörigkeit zu ihr zu bewahren versucht. Über eine Minute lang sehen wir ihm dabei zu, wie er akkurat sein Bett macht, bevor er dann, unterbrochen durch eine kurze, kontrastierende Einstellung, die die Fremdenlegion in Dschibuti ohne ihn für ein Gruppenfoto posieren zeigt, eine Waffe aus einer Schublade holt und sich mit ihr auf die Matratze legt. Vor dem Schnitt, der den Tanz einleitet, fährt die Kamera in einem Close-Up über seine nackte Brust, auf der das von Galoup zugleich geflüsterte Motto der Fremdenlegion tätowiert ist – „Sers la bonne cause... et meurs“ –, um dann sekundenlang auf der Haut seines Oberarms zu verweilen, unter der das Blut pulsiert.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Diederichsen, „Die schöne Armee“.

⁵⁵ Vgl. *Beau Travail*, 01:24:55–01:25:03.

Dass die daran anschließende Schlusszene in der leeren Diskothek diegetisch nicht zu verorten ist, verstärkt den Eindruck eines Ausbrechens aus allen gekannten Konventionen, eines Lossagens von der militärischen Disziplin, einer Befreiung – einer sexuellen Befreiung womöglich, eines befreienden Traums oder einer Befreiung im Tod. Und auch auf formaler Ebene stellt diese letzte Szene einen endgültigen Ausbruch aus der Wiederholungsstruktur des Films da. In der leeren Diskothek, aus der sich alle anderen Mitglieder der Brigade längst verabschiedet haben, vollführt Galoup einen ekstatischen, impulsiven, idiosynkratischen Tanz, der mit den kontrollierten Bewegungen der Männer während des Wüstentrainings nichts mehr gemein hat. Wenn es ein Merkmal faschistischer Ästhetik ist, an „die Stelle des Individuums [...] den Körper“⁵⁶ zu stellen, inszeniert Denis eine dialektische Synthese dieses Gegensatzes: das Ausbrechen, das Herausbrechen eines einzelnen *corps* aus dem Militärcorps – und das Ringen darum, sich dabei als Individuum nicht zu verlieren.

⁵⁶ Stiglegger, „Visionen vom Körperpanzer“, S. 108.

Filmographie

Beau Geste. Produktion: William A. Wellman, Regie: William A. Wellman, USA 1939.

Beau Travail. Produktion: La Sept, Tanaïs Productions, S.M. Films, Regie: Claire Denis, Frankreich 1999.

Le Petit Soldat. Produktion: Société Nouvelle de Cinématographie, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1963.

Olympia – Zweiter Teil: Fest der Schönheit. Produktion: Leni Riefenstahl, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1938.

Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht. Produktion: Leni Riefenstahl, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1935.

Literaturverzeichnis

Althen, Michael: „In einem wüsten Land“. *Süddeutsche Zeitung*, 10.5.2001. URL: <https://michaelalthen.de/texte/themenfelder/filmkritiken/beau-travail/>, zuletzt am 16.4.2023.

Benn, Gottfried: „Rede auf Marinetti“. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Reinbek bei Hamburg 1993. 192–194.

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

Borossa, Julia: „Love of the Soldier. Citizenship, belonging and exclusion in *Beau Travail*“. *Journal of European Studies* 34 (2004): 92–105.

Brault, Pascale-Anne: „Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*“. *The French Review* 78.2 (2004): 288–299.

British Film Institute: „The Greatest Films of All Time“. *Sight & Sound*, Dezember 2022. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>, zuletzt am 16.4.2023.

Diederichsen, Diedrich: „Die schöne Armee“. *taz. die tageszeitung*, 12.4.2001: 13. URL: <https://taz.de/!1177706/>, zuletzt am 16.4.2023.

Elsaesser, Thomas: „European Cinema and the Postheroic Narrative. Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and *Beau Travail*“. *New Literary History* 43.4 (2012): 703–725.

Hole, Kristin Lené: *Towards a Feminist Cinematic Ethics. Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh 2016.

hooks, bell: *Black Looks. Race and Representation*. Boston 1992.

- Keimig, Jas u. Charles Mudede: „Everybody loves *Beau Travail*“. *The Stranger*, 27.4.2022. URL: <https://www.thestranger.com/slog/2022/04/27/71882653/everybody-loves-beau-travail>, zuletzt am 16.4.2023.
- Leymarie, Philippe: „Djibouti entre superpuissance et superpauvreté“. *Le Monde Diplomatique* (Februar 2003): 21.
- Mal, Cédric: *Claire Denis. Cinéaste à part, et entière...*. Paris 2007.
- Mayne, Judith: *Claire Denis*. Urbana, Chicago 2005.
- McMahon, Laura: *Cinema and Contact. The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. New York 2012.
- Melville, Herman: *Billy Budd, Sailor. An Inside Narrative*. Hg. Harrison Hayford u. Merton M. Sealts, Jr. Chicago, London 1962.
- Michels, Eckard: *Fremdenlegion. Geschichte und Gegenwart einer einzigartigen militärischen Organisation*. Freiburg 2020.
- Mircioi, Alex: „Karina and Godard and Godard and Karina“. *photogénie*, 20.12.2019. URL: <https://photogenie.be/karina-and-godard-and-godard-and-karina/>, zuletzt am 16.4.2023.
- Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. Übers. v. Karola Gramann. *Texte zur Theorie des Films*. Hg. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart 2018. 389–408.
- Nancy, Jean-Luc: „A-religion“. *Journal of European Studies* 34 (2004): 14–18.
- Pieper, Dietmar: „Wie China eines der kleinsten Länder Afrikas verändert“. *Spiegel Online*, 8.2.2018. URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/dschibuti-wie-china-eines-der-kleinsten-laender-afrikas-veraendert-a-1191565.html>, zuletzt am 16.4.2023.
- Renouard, Jean-Philippe u. Lise Wajeman: „The weight of the here and now. Conversation with Claire Denis, 2001“. *Journal of European Studies* 34 (2004): 19–33.
- Romacho, Miguel Olea: „On the Trail of Billy Budd. An Analysis of *Beau Travail*“. *L'Atlante* 31 (2021): 199–209.
- Sontag, Susan: „Fascinating Fascism“. *Under the Sign of Saturn*. Hg. Dies. New York 1972. 73–108.
- Stiglegger, Marcus: „Visionen vom Körperpanzer. Die Konstruktion eines ‚faschistischen Körpers‘ seit Leni Riefenstahl“. *Leni Riefenstahl*. Hg. Jörg von Brincken. München 2016. 104–115.

Vicari, Justin: „Colonial Fictions. *Le Petit Soldat* and its revisionist sequel, *Beau Travail*“.
Jump Cut. A Review of Contemporary Media 50 (2008). URL:
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/PetitSoldatDenis/>, zuletzt am
16.4.2023.

Waszynski, Alexander: „deadly spaces between‘. Berührungen als mediale Schnittstellen
in Claire Denis’ *Beau Travail*“.
Tangieren – Szenen des Berührens. Hg. Sandra Fluhrer u. Alexander Waszynski. Baden-Baden 2020. 131–146.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:17:27

Abb. 2: Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*, 01:20:45

Abb. 3: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:14:53

Abb. 4: Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*, 00:25:57

Abb. 5: Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*, 00:27:24

Abb. 6: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:30:10

Abb. 7: Claire Denis, *Beau Travail*,
01:02:33

Abb. 8: Claire Denis, *Beau Travail*,
01:03:48

Abb. 9: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:06:15

Abb. 10: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:12:31

Abb. 11: Leni Riefenstahl, *Olympia – Zweiter Teil: Fest der Schönheit*, 00:32:23

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Seine Forschungsgebiete reichen von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung über die physiologische Poetik und die Theorie der inneren Rede bis zur Mediengeschichte von Literatur und Telegrafie sowie der Theorie und Geschichte des Horrorfilms. Gegenwärtig arbeitet er an der kommunikationstheoretischen Differenzierung von Comic und Graphic Novel. Seine Publikationen umfassen die beiden Monographien *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) und *Feblende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1998) sowie zahlreiche Herausgeberschaften, zu denen das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (3. Auflage 2021, mit Joachim Jacob) sowie zwei Bände der *Großen Werke des Films* (2015, 2019, mit Hubert Zapf) zählen.

Franz Fromholzer ist Akademischer Oberrat a.Z. am Lehrstuhl der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Forschung konzentriert sich unter anderem auf die Themen Frühe Neuzeit (Renaissance, Barock, Humanismus, und Aufklärung), Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vor allem Exilliteratur und Literatur seit 1945), Disziplingeschichte der Germanistik, Expressionismus und neue Sachlichkeit sowie Intertextualität, Interkulturalität, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie, Historische Kulturwissenschaft, und Poetik und Ästhetik. Abseits seiner Monographien *Gefangen im Gewissen: Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit* (2013) und *Die Sprache der Physis: Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie* (2022) zählen zu seinen Publikationen zahlreiche Herausgeberschaften, etwa *Nanotextualität: Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen* (2017) mit Mathias Mayer und Julian Werlitz und *Lose Leute: Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (2019) mit Julia Amslinger und Jörg Wesche. 2024 sollen seine Herausgeberschaften *Aufklärung zwischen Praxis und Utopie: Das literarische*

Schaffen Johann Pezzls (1756-1823) mit Johann Kirchinger und Manfred Knedlik sowie *Geschichte in Geschichten: Katharina Hackers literarisches Oeuvre* mit Corinna Schlicht erscheinen.

Johanna Hartmann ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Amerikanische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Amerikanisches Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert, literarische Visualität und Intermedialität (vor allem Literatur und Malerei, Bildhauerei, Fotografie oder Musik), Literatur und Formen der Unfreiheit (u.a. Zensur, Exil, Captivity Narratives, Slave Narratives, Prison Novels) sowie Literatur und Umwelt. Neben der Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives* (2016) hat sie zahlreiche Herausgeberschriften publiziert, darunter *Censorship and Exile* mit Hubert Zapf (2015), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays* mit Christina Marks und Hubert Zapf (2016), *Reflections on the Tragic in American Drama and Theatre* zusammen mit Julia Rössler (JADT, 2019) und *Theater & Community* zusammen mit Ilka Saal (JCDE, 2024). Die von ihr herausgegebene Special Issue „The Body in/of Don DeLillo's Plays“ wird 2025 in *TSSL* erscheinen.

Linda Hess ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Sie forscht zu Environmental Studies/Ecocriticism, Queer Studies und Gender Studies, Age Studies, Populärkultur und Comedy sowie zu Modernismen. Ihre Publikationen umfassen unter anderem die Monographie *Queer Aging in North American Fiction* (2019) und die Herausgeberschriften *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* mit Ina Batzke, Eric C. Erbacher und Corinna Lenhardt (2018) sowie *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* mit Ina Batzke und Lea Espinoza Garrido (2022).

David Kerler ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. In seiner Forschung befasst er sich mit Literatur- und Kulturtheorie (insbesondere phänomenologische Hermeneutik, Poststrukturalismus und Intertextualität/Intermedialität, Materielle Kultur, Psychoanalyse sowie Raumtheorien), Trauma in der Literatur, Zeitgenössischer Literatur und Film, Postmodernismus, der Literatur der englischen Romantik und Lyrik. Seine Publikationen umfassen die Monographien *Postmoderne Palimpseste:*

Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman (2013) und *British Romanticism and the Archive: Loss, Archives and Spectrality* (2022), sowie die Herausgeberschaften *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre* mit Timo Müller (2019) und *Romantic Ecologies* mit Martin Middeke (2023).

Klaus Maiwald ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarisches Lernen und Mediendidaktik, insbesondere Filmdidaktik. Seine Publikationen umfassen neben zahlreichen Aufsätzen Monographien wie *Literarisierung als Aneignung von Alterität. Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich* (1999), *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote* (2005) oder *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* (2015); daneben eine Reihe Herausgeberschaften, z.B. *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht* (2010) mit Petra Josting oder *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (2019).

Nora Weinelt studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Paris. 2020 schloss sie an der HU Berlin ihre Promotion zur modernen Denkfigur des Versagens ab, die durch ein Stipendium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin) gefördert und mit dem Merkur-Preis 2021 ausgezeichnet wurde. Seit 2021 ist sie Akademische Rätin a. Z. an der Universität Augsburg. Publikationen u.a.: *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, Berlin 2023; *Minimale Männlichkeit. Figurationen und Refigurationen des Anzugs*, Berlin 2016.

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre Grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch immer wieder aufs Neue befragt und revidiert werden muss. Die Reihe *Große Werke des Films* will diesen dynamischen Prozess mitgestalten, indem sie etablierte Filme neu interpretiert und aktuelle Filme für den Kanon vorschlägt.

Der dritte Band der Reihe präsentiert Werke von Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Leo McCarey (*Duck Soup*), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), Eberhard Fechner (*Tadellöser & Wolff*), David Cronenberg (*Shivers*), Claire Denis (*Beau Travail*) und David Slade/Charlie Brooker (*Black Mirror: Bandersnatch*).