

Kinder als Figuren und Mittler des Fremden

Zur filmischen Darstellung, Erfahrung und Reflexion von Alterität

Bettina Henzler

»Denn für uns Erwachsene ist die Physiognomie der Kinder gerade so seltsam und geheimnisvoll wie die der Tiere, und geheimnisvoller noch dadurch, daß sie nicht so fremd ist.« Mit diesen Worten begründet der Filmkritiker Béla Balász 1924 in *Der sichtbare Mensch und die Kultur des Films*, warum das Kind für den Film einen »besonderen Reiz« ausübe (Balász 2001: 77). Denn der Film – so fährt er fort – sei dasjenige Medium, das erstmals Kinder in ihrer Eigenheit darstellen könne:

Es gibt erwachsene Dichter, die die Psychologie des Kindes gut kennen und seine Sprache gut nachahmen können. Aber die Mienen und Gebärde eines Kindes darstellen, ein Kind spielen kann naturgemäß ein Erwachsener niemals, weil zwar die Worte des Kindes ihm zur Verfügung stehen, aber seine kleinen Händchen, sein zartes Gesichtchen nicht. (Ebd.)

Diese Zitate sind in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Erstens verweisen sie darauf, dass Kinder seit Beginn der Filmgeschichte eine prominente Rolle als Filmdarsteller¹ einnehmen. Schon das erste Kinoprogramm der Brüder Lumière, das 1885 in Paris uraufgeführt wurde, zeigte in vier von zehn Filmen Babys und Kinder. Jugendliche traten dagegen mit dem Aufkommen der Jugendkulturen in den 1950er Jahren als eigenständige filmische Figuren auf den Plan, zunächst gespielt von jungen Erwachsenen. Erst in den 1990er Jahren verdrängten jugendliche Darsteller die Kinder von ihren prominen-

1 Die gendergerechte Schreibweise setze ich im Folgenden ein, wenn von konkreten Personen die Rede ist, nicht jedoch bei abstrakten Kategorien, wie in diesem Fall.

ten Plätzen in der Filmgeschichte (vgl. Livecchi 2012: 17-19). Zweitens war das Kind von Anfang an eine Figur, über die in der Filmkritik oder in pädagogischen Diskursen die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film verhandelt wurden (vgl. Henzler 2016). Balász, beispielsweise, bringt neben der der Präsenz des Kindes als Darsteller auch die Identifikation der Regiehaltung mit dem Blick des Kindes ins Spiel. Die filmische Großaufnahme entspreche der Wahrnehmung eines Kindes, denn: »Die Kinder kennen die geheimen Winkel des Zimmers besser als die der Erwachsenen, weil sie noch unter Tisch und Diwan kriechen können. Sie kennen die kleinen Momente des Lebens besser, weil sie noch Zeit haben, bei ihnen zu verweilen.« (Balász 2001: 78) Beide – die Figur des Kindes und der Blick des Kindes – verbindet Balász, drittens, mit den Begriffen des »geheimen« oder »geheimnisvollen«, sie implizieren Vorstellungen von Fremdheit oder Alterität.

Bis heute durchziehen Überlegungen zur besonderen Affinität des Mediums Film zum Kind und zur Kindheit filmtheoretische Diskurse, wobei gerade phänomenologische Filmtheorien diese nicht selten mit filmischen Fremdheitserfahrungen in Verbindung bringen. Diese beziehen sich einerseits auf Kinder als Darsteller, die in ihrem Eigensinn die filmische Mise en Scène prägen (vgl. Bazin 2004), andererseits auf eine über Kinderfiguren oder den Bezug zur Kindheit der Zuschauer motivierte sinnlich-affektive Welterfahrung.² Kinder stehen in diesen Theorien ein für Fremdheitserfahrungen, die die Integrität des autonomen Subjekts infrage stellen. In Filmen selbst wird diese Position durch die vielzähligen Kinderfiguren verkörpert, die dem Fremden begegnen: seien es unbekannte Menschen oder Welten. Die Thematik der Fremdheit und Alterität ist daher, was das Medium Film betrifft, grundlegend mit der Figur des Kindes und der Kindheitsdarstellung verbunden.

Hier zeigt sich vermutlich eine medienspezifische Differenz zur Literatur, in der die Konfrontation mit Alterität – so zumindest die diesem Sammelband vorangeschickte These – vorzugsweise über Figuren Jugendlicher oder junger Erwachsener verhandelt wird. Die sprachliche Form und der Modus

2 In den neueren phänomenologischen Theorien der Filmerfahrung taucht der Bezug zu Kindern und Kindheit immer wieder in Verbindung mit dem Begriff der Mimesis auf, der in Anschluss an Walter Benjamin und Theodor W. Adorno als ein Anschmiegen an das Andere verstanden wird, als eine Form des taktilen Kontakts, der die Dominanz von Blickstrukturen durchbricht. Siehe beispielsweise Sobchack 2004: 289, und Morsch 2010: 53 f.

des Erzählens sind in der europäischen Kulturgeschichte eng verknüpft mit Bildungsprozessen, mit dem Sichaneignen von und dem Hineinwachsen in kulturelle und soziale Zusammenhänge. Initiation und Identitätssuche sind dementsprechend grundlegende Motive der Literatur, die sich im Heldenepos als Initiationsgeschichte ebenso finden wie in Bildungsromanen und Autobiographien als Erzählung (gelingender) Bildungsprozesse oder auch im Adoleszenzroman, der sich der krisenhaft erlebten oder scheiternden Identitätssuche widmet (vgl. Gansel 2011). Filmische Genres haben sich das Erzählen als grundlegendes Prinzip der Identitätsbildung und der Biographie zu eigen gemacht und eigene Erzählformen ausgebildet. Geht man aber auf die Grundform des Filmischen zurück, als Aufnahme eines Moments in der Zeit, als Ausdruck eines wortlosen Schauens, dann ist dieser – das lehrt Vicky Lebeaus Analyse der Diskurse zum frühen Kino – eng mit der Kindheit verknüpft als einer flüchtigen Lebensphase, in der Sinneseindrücke noch nicht in sinnstiftende Erzählungen geordnet werden (vgl. Lebeau 2008: 7-55).

Deshalb stellt sich die Frage, wie Begegnungen mit Alterität oder Fremdheitserfahrungen filmisch vermittelt werden, zunächst in Bezug auf Kinderfiguren. Diese manifestieren sich nicht selten in ästhetischen Formen, die das ›Aussetzen‹ der Sprache, den Bruch mit Logiken der Narration bedingen (vgl. Stewen 2011: 187-211). Die gerade in der Arbeit mit Kinderdarstellern bevorzugt eingesetzten semidokumentarischen Inszenierungsstrategien tragen dazu bei, dass Kinder Filmszenen mit ihrer eigensinnigen Körperlichkeit, Bewegung und Artikulation prägen (vgl. Lury 2010: 145-189; Brodski 2016). Dies ist ein Grund für die Faszinationskraft von filmischen Kinderfiguren, die, je nachdem, wie sie mit der filmischen Narration ›zusammenspielen‹, diese in ihrer ›realistischen‹ Wirkung stärken, aber auch destabilisieren können. Kinder sind in diesem Sinne ›Fremdkörper‹ im Getriebe filmischen Erzählens (siehe dazu Henzler 2021). Andererseits verkörpern Kinder oft Figuren, die einen Zugang zu Alterität vermitteln und deren Blick gewissermaßen das erschließt, was sich einer sinnstiftenden Erzählung entzieht. Diesen Aspekt werde ich im Folgenden am Beispiel von Claire Denis' *Chocolat* (Frankreich 1988) ausführen, der im Rückblick die Kindheit der Hauptfigur France, Tochter eines französischen Kolonialbeamten in Kamerun, erzählt. Theoretischer Ausgangspunkt ist der phänomenologische Begriff der Alterität bzw. Fremdheit, der von Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Levinas und Bernhard Waldenfels formuliert wurde und der die Filmtheorie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert nachhaltig beeinflusst hat.

Theoretische Ausgangspunkte

In der Kulturwissenschaft wird der Begriff der Alterität als kulturelle, soziale und psychische Konstruktion verstanden. Er bezeichnet kulturelle Zuschreibungen, mit der Figuren des Anderen – seien es Frauen, Vertreter der kolonisierten Völker oder auch Kinder – als Projektionen, also Ideal- oder Fremdbilder, eines als Norm gesetzten (männlichen) Subjekts fungieren, das sich definiert, indem es sich vom ›Anderen‹ abgrenzt. Im Unterschied dazu versteht die Phänomenologie Alterität oder Fremdheit nicht als Konstruktion des autonomen Subjekts und der westlichen Kulturgeschichte, sondern als existenzielle Erfahrung eines jeden Menschen. Maurice Merleau-Ponty legt in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* dar, wie die leibliche Verortung des Menschen in der Welt, die das Wahrnehmen, Handeln und Denken begründet, die Erfahrung von Alterität bedingt: Demzufolge können die Dinge, die Menschen, die Orte, denen wir begegnen und in denen wir uns bewegen, von uns niemals vollständig erfasst werden. Der andere Mensch ist uns zwar ähnlich und wir kommunizieren im gemeinsamen Bezug auf die Welt, aber er bleibt uns auch unzugänglich, weil er anders in der Welt verankert ist und sie daher notwendig anders erfährt. Diese körperliche Situierung der Erfahrung wird von Merleau-Ponty nicht als ›natürlich‹ gegeben, sondern als sozial und historisch überformt gedacht (vgl. Merleau-Ponty 1966: 372-374, 380-382). Paul Meunier bringt Merleau-Pontys Verständnis der Alterität wie folgt auf den Punkt: »So wie er für uns in der Begegnung erscheint, präsentiert der Andere eine ähnliche Ambiguität wie die der Sache: er ist zugleich transparent und undurchdringlich, inner- und außerhalb unseres Blickwinkels.«³

Diese Undurchdringlichkeit gilt in besonderem Maße für das Kind, dessen Wahrnehmung und Denken sich Merleau-Ponty in seinen Vorlesungen zur zeitgenössischen Pädagogik und Psychologie der Kindheit, veröffentlicht in *Keime der Vernunft*, gewidmet hat (vgl. Merleau-Ponty 1994). Er kritisiert darin – bereits 40 Jahre vor der kulturwissenschaftlichen Kindheitsforschung – die kognitivistische Entwicklungspsychologie, da diese Kinder am Maßstab des erwachsenen Subjekts misst, sie als noch ›unfertig‹ oder in Entwicklung befindlich begreift. Stattdessen formuliert er anschließend an

3 Meunier 2016: 247; Übersetzung B.H. »Tel qu'il nous apparaît dans la rencontre, autrui présente une ambigüité similaire à celle de la chose: il est à la fois transparent et insondable, intérieur et extérieur à notre point de vue.«

die Gestaltpsychologie die These, dass die Wahrnehmung von Kindern anders strukturiert sei, als die der Erwachsenen – eine These, die auch in der phänomenologischen Pädagogik in Deutschland aufgegriffen wurde (vgl. Meyer-Drawe/Waldenfels 1988; Schäfer 2007).

Während bei Merleau-Ponty der Begriff der Alterität eher am Rande vorkommt, rücken Emmanuel Levinas und, an diesen anschließend, Bernhard Waldenfels die Alterität bzw. Fremdheit ins Zentrum ihrer Philosophie, in der sie das Subjekt vom Anspruch des Anderen her denken (vgl. Alloa u. a. 2012). Waldenfels differenziert dabei den französischen Begriff der *alterité* aus (Waldenfels 2006: 112).⁴ Während er mit »Andersheit« die Austauschbarkeit der Positionen von Ich und Anderen bezeichnet, welche die Möglichkeit einer Überwindung der Fremdheit einschließt, betont er mit »Fremdheit«, im Sinne von Merleau-Ponty und Levinas, eine prinzipielle unüberwindliche Asymmetrie im Verhältnis des Ichs zum Anderen:

Als radikal bezeichne ich eine Fremdheit, die weder auf Eigenes zurückgeführt, noch in ein Ganzes eingeordnet werden kann, die also in diesem Sinne irreduzibel ist. Eine solche radikale Fremdheit setzt voraus, daß das sogenannte Subjekt nicht Herr seiner selbst ist und daß jede Ordnung, die »es gibt« und die immer auch anders sein könnte, sich in Grenzen hält. Fremdheit in ihrer radikalen Form besagt, daß das Selbst auf gewisse Weise außer sich selbst ist und daß jede Ordnung von Schatten des Außer-ordentlichen umgeben ist. Solange man sich dieser Einsicht verschließt, bleibt man einer relativen Fremdheit verhaftet, einer bloßen Fremdheit für uns, die einem vorläufigen Stand der Aneignung entspricht. (Ebd.: 116)

Nach Waldenfels entsteht Fremdheit in Prozessen der Ein- und Ausgrenzung, die das Ich untrennbar mit dem Fremden verflechten. Er kritisiert kognitionswissenschaftliche oder kommunikationswissenschaftliche Ansätze dafür, dass sie Fremdheit durch Verstehen oder Kommunikation zu überwinden glauben, dadurch aber das Fremde letztlich vereinnahmen und in normative Systeme einzugliedern versuchen. Stattdessen schlägt er, anschließend an Levinas, eine Ethik der Responsivität vor: ein Antworten auf

4 Im Französischen gibt es den Begriff des Fremden, wie ihn Waldenfels verwendet, nicht. Der philosophische Begriff der Alterität umfasst dort beide Facetten: die irreduzible Fremdheit und die überwindbare Fremdheit im Sinne einer Wechselseitigkeit.

den Anspruch des Fremden, das das Selbst beunruhigt, verstört, infrage stellt.

Waldenfels bezieht den Begriff der Fremdheit als existenzielle Erfahrung u. a. auf Phänomene der Interkulturalität und auf das Verhältnis von Erwachsenen und Kindern. Gemeinsam mit Käte Meyer-Drawe fordert er dementsprechend eine Pädagogik, die von der geteilten, wenn auch unterschiedlichen leiblichen Erfahrung der Welt ausgeht, statt über die sprachliche Verständigung oder das kognitive Verstehen eine Hierarchie von Erwachsenem und Kind zu etablieren. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Äußerungen von Béla Balász, die in ähnlicher Form auch bei dem Filmkritiker André Bazin in den 1950er Jahren wiederkehren, wie folgt verstehen: Beide schreiben dem Medium Film das Potenzial zu, auf Kinder als Fremde zu antworten, indem es mit deren spezifischer Körperlichkeit und Erfahrung konfrontiert, diese aufnimmt, wiedergibt und modelliert, ohne sie ausschließlich narrativen Logiken, wissenschaftlichen Modellen oder kulturellen Bildern des Kindes unterzuordnen. So lobt Bazin in einer Kritik von *Germania anno zéro*, dass der Film darauf verzichte, den kindlichen Hauptdarsteller als Spiegel der Gefühle und Idealbilder der erwachsenen Zuschauer einzusetzen, sondern diesen zum Nachdenken herausfordert, gerade weil »sein [des Kindes; B.H.] Geheimnis undurchdringlich bleibt« (Bazin 2004: 245).

Wie auch Balász greift Bazin – ohne dies explizit zu thematisieren – auf ein phänomenologisches Verständnis des Films und der Wirklichkeit zurück. Der einflussreichste Vertreter der französischen Filmtheorie der Nachkriegszeit verstand Film als ein Medium, das Wirklichkeit als Alteritätserfahrung vermitteln kann (ohne den Begriff selbst zu verwenden). Für diesen Ansatz war die filmische Aufnahme zentral, die gemäß Bazin nicht primär als Zeichen innerhalb einer Narration oder als ein nach etablierten Mustern gestaltetes Bild zu verstehen ist, sondern als zeitliche Aufzeichnung, die auch etwas zur Anschauung bringen kann, das sich der Kontrolle der Regie entzieht. Zentral für dieses Filmverständnis war der auch für Merleau-Ponty wesentliche Begriff der Ambiguität der Wirklichkeit (vgl. Andrew 1990: 106). Laut Bazin können diese gerade solche Filme vermitteln, die in langen Einstellungen die Wahrnehmung der Zuschauer aktivieren oder offene episodische Formen einer geschlossenen Dramaturgie vorziehen.

In den 1980er Jahren griff Serge Daney, ebenfalls Filmkritiker, diesen Gedanken auf und skizzierte angesichts des zunehmenden Einflusses

der Werbeästhetik auf das Kino eine Ethik und Ästhetik der Alterität (vgl. Henzler 2013: 252-263). Dem Visuellen, das den Logiken der Kommunikation gehorcht, setzte Daney das Bild als eine audiovisuelle Ästhetik entgegen, welche die Alterität des Dargestellten respektiert. Unter der Alterität des Bildes versteht Daney dabei: das Gesicht, das fremd und undurchdringlich erscheint, die Stimme des Sängers, die nicht im Playback konstruiert wird, oder den zufälligen Moment, der sich nicht wiederholen lässt. Für Daney zeigt sich dies Alterität nicht nur in der filmischen Aufnahme, wie bei Bazin, sondern sie ist auch eine Angelegenheit der Montage. Denn diese erlaubt es, Perspektiven zu verschieben und ein Bewusstsein für den Blickwinkel des Anderen zu wecken, ohne diesen notwendigerweise zu vereinnahmen. Daney geht es dabei wie auch Bazin nicht nur um das filmische Potenzial, etwas vor der Kamera Befindliches aufzuzeichnen und somit die Heterogenität oder Ambiguität der Wirklichkeit als Material der filmischen Gestaltung zu verstehen. Vielmehr beziehen sich beide ebenso auf die Zuschauererfahrung, ihnen geht es um eine Aktivierung der Zuschauer durch ästhetische Strategien, die mit den Konventionen des filmischen Erzählens brechen. Sie beziehen sich auf eine Erfahrung der filmischen Wirklichkeit als unabgeschlossen, undurchdringlich, mehrdeutig, fremd, als eine, deren Ausdeutungen nicht vorgegeben ist. Den Zuschauern wird eine aktive Haltung abverlangt: Sie sind aufgefordert, wie in der Realität, ihre Wahrnehmung in gewissem Rahmen selbst zu steuern, ihre eigenen Schlüsse zu ziehen. Die filmische Gestaltung sensibilisiert gewissermaßen für die Alterität der Wirklichkeit.

Diese Ausdifferenzierung des Alteritätsbegriffs als eine filmästhetische Kategorie lässt sich mit den eingangs angeführten Aussagen zu filmischen Kindheitsdarstellungen zusammenführen. Sie decken sich mit der These, dass Filme die Alterität ihrer kindlichen Darsteller respektieren und den Zuschauern Aufgeschlossenheit gegenüber deren Unzugänglichkeit abverlangen. Und andererseits wird Kinderfiguren in Filmen selbst ein phänomenologisches Verhältnis zur Wirklichkeit zugeschrieben, das heißt, über ihren Blick wird die Fremdheit der Welt vermittelt. Kinderfiguren haben somit in Filmen eine Zwischenposition und Mittlerrolle inne: Sie verkörpern gleichermaßen das Fremde wie auch das Selbst, das Fremdheit erfährt. Sie sind diejenigen, die wie die Protagonistin in *Chocolat* die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden überschreiten, verschieben und infrage stellen.

Das Kind als Grenzgängerin in *Chocolat*

Chocolat erzählt im Rückblick die Kindheit der weiblichen Hauptfigur France im Kamerun der 1950er Jahre. Im Zentrum steht die Freundschaft zwischen France, der Tochter eines französischen Kolonialbeamten, und Protée, dem einheimischen Diener der Familie. Der Film befragt die sozialen und imaginären Grenzziehungen zwischen Frankreich und Kamerun, Europa und den (ehemaligen) Kolonien, zwischen Zeiten und Kulturen, Hautfarbe und Geschlecht und die in diese eingeschriebenen Machtverhältnisse (vgl. Mayne 2005: 34). Das Kind, das ›zwischen den Kulturen‹ aufwächst, überschreitet diese Grenzen und stellt sie infrage (vgl. Beugnet 2004: 61).

In der Sekundärliteratur wird aus feministischer und postkolonialer Perspektive die Verschränkung von Weiblichkeit und Kolonialismus diskutiert, insbesondere auch in Bezug auf literarische Vorbilder wie *Travels in the Interior Districts of Africa* von Mungo Park (1799), *Une vie de boy* von Ferdinand Oyono (1956) oder *The Grass is Singing* von Doris Lessing (1950) (vgl. Kaplan 1997; Durham 2003; Homle 2005). Einige Autor*innen analysieren die narrative und ästhetische Form als Umkehrung des kolonialen Blicks, da hier die Perspektive der ›unterlegenen‹ Positionen der Einheimischen, der Frauen und Kinder eingenommen und dadurch die kolonialen Machtstrukturen subvertiert werde (vgl. Kaplan 1997: 163; Beugnet 2004: 57). Allerdings wurde diese Blickkonstellation bisher nicht systematisch von der Figur des Kindes ausgehend untersucht. Stattdessen dominieren Deutungen der Kinderfigur France als Allegorie oder Metapher des nachkolonialen Frankreichs, die wahlweise kulturelle Hybridität, Kosmopolitismus oder »Europe's ›best self« verkörpern (u. a. Muller 2006: 742; vgl. Homle 2005: 307). Darüber hinaus wurde die Erinnerungsform unter den Gesichtspunkten der Nostalgie und des Traumas verhandelt und dabei die Gegenwärtigkeit des Vergangenen, der Blick der Erwachsenen auf die Kindheit fokussiert (vgl. Kelleher 1998; Beugnet 2004: 50-52).

Ich werde daran anschließend im Folgenden die Figur des Kindes in Bezug zur Betrachterposition und zur Erfahrung kultureller Fremdheit untersuchen und aufzeigen, wie über sie das Leben im kolonialen Kamerun und der Blick auf seine Bevölkerung vermittelt wird. Ich stelle dafür drei Schlüsselszenen ins Zentrum. Eine ausführliche Analyse der ›Hyänen-Szene‹ aus der Binnenhandlung führt zunächst in die Grundkonstellation des Films im Hinblick auf die in verschiedenen Figuren verkörperte und in der filmischen

Gestaltung manifeste Haltung zum Fremden ein. Daran anschließend lege ich die beiden zentralen Aspekte des mimetischen Kontakts zum Fremden und der Verschiebung des Blicks auf die Fremden an zwei weiteren Szenen genauer dar: der Abschiedsszene von France und Protée aus der Binnenhandlung und der Eingangsszene der Rahmenhandlung, in der die erwachsene France sich auf einer Reise in Kamerun an ihre Kindheit erinnert. Ich werde darlegen, wie sich die dem Kind in der Binnenhandlung zugeschriebene Haltung gegenüber Kamerun und seiner Bevölkerung in der ästhetischen Haltung der Regie spiegelt. Der Blick des Kindes, so eine zentrale These, begründet in *Chocolat* gewissermaßen die Regiehaltung gerade darin, wie er kulturelle Fremdbilder infrage stellt und einen Eindruck von der prinzipiellen Unzugänglichkeit des Anderen vermittelt.

In der ersten Hälfte der Binnenhandlung geht der Vater Marc (François Cluzet) auf Reisen und überantwortet beim Abschied seine Frau Aimée (Giulia Boschi) und seine Tochter France (Cécile Ducasse) dem Schutz von Protée (Isaach de Bankolé). Diese Konstellation ist charakteristisch für die Binnenhandlung, in der Mutter und Tochter häufig allein mit der einheimischen Dienerschaft in der entlegenen Villa bleiben. Während die Mutter verzweifelt versucht, den Lebensstil des französischen Großbürgertums in der Kameruner Steppe aufrechtzuerhalten, ist der Vater in seiner Funktion als Kolonialbeamter im Land unterwegs. Diese Situation spitzt sich in der Parallelmontage zweier Nachtszenen zu, in denen die Mutter aus Angst vor einer Hyäne Protée um Hilfe ruft, während der Vater einen einheimischen Stammesältesten besucht und mit ihm über den Schutz vor wilden Tieren spricht (20:37-26:49).

Das Verhältnis von Aimée zum fremden Land und seinen Bewohnern wird in dieser Szene über die Gegensätze von drinnen/draußen, Diener/Herin, Frau/Mann verhandelt.

Beunruhigt vom Bellen der Hyäne schließt die Mutter sich und ihre Tochter in ihr Schlafzimmer ein, verriegelt Fenster und Türen, um sich vor der bedrohlichen Naturwelt draußen zu schützen. Es ist mitten in der Nacht, dennoch ruft sie Protée zu sich, gibt ihm ein Gewehr in die Hand und befiehlt ihm, an der nach draußen geöffneten Tür Wache zu halten. Der Schutz oder auch die Abwehr der als bedrohlich empfundenen Umgebung zeigt sich bildlich in einer doppelten Grenzziehung: dem Moskitonetz, das die Mutter wiederholt um ihr Bett drapiert, und der von Protée bewachten Türschwelle.

Abbildungen 1 bis 10: Blicke, die sich kreuzen.



(Quelle: *Chocolat*, Regie: Claire Denis, Frankreich 1988. DVD Artificial Eye)

Die auf der Handlungsebene inszenierte Machtausübung einer ›Hausherrin‹, die über ihren ›Hausdiener‹ sogar nachts verfügt, wird in der Blickregie und im Schauspiel subvertiert. So reagiert Protée nur verzögert auf die Befehle von Aimée und wirkt wie ein Ruhepol gegenüber ihrer Aufregung. Von dem Moment an, in dem er in der Tür erscheint, ›schlägt‹ sich zudem die Kamera ›auf seine Seite‹ und gibt seinen Blick auf Aimée und France wieder. Diese Umkehrung spitzt sich in einer Untersicht von Protée zu, der auf die hockende, nur im Nachthemd gekleidete Aimée herabschaut, die nervös in einer Kiste nach einem Gewehr sucht. Dieser Moment ist von einer ambivalenten Anspannung geprägt. Er evoziert die erotische Anziehungskraft, von der die wortlosen Blickwechsel zwischen Aimée und Protée im Verlauf des gesamten Films sprechen. Und zugleich gewinnt Protée, der eben noch an der Tür, jetzt plötzlich mitten im Raum steht, hier selbst eine unheimliche Präsenz. Er erscheint als Teil der von Aimée als bedrohlich empfundenen Außenwelt, vor der er sie schützen soll. Am Ende der Szene fährt die Kamera an den in der Tür sitzenden Protée heran, der verächtlich etwas in der Sprache der Einheimischen murmelt, ohne dass wir als Zuschauer wissen, was er denkt und sagt.

Das Kind nimmt in dieser Szene eine Zwischenposition ein. Es begibt sich zwar am Anfang zur Mutter ins Bett unter das Moskitonetz. Aber schon bevor Protée hinzutritt, teilen wir seinen Blick auf Aimée, die das Bett verlässt, um mit einer Kerze in der Hand durch das Zimmer zu laufen und Türen und Fenster zu verschließen. Als Protée an der Tür erscheint und die Kamera die Seite wechselt, kreuzen sich die Blicke von Protée und France wie in einem stummen Einverständnis. Dieser Blickwechsel wiederholt sich am Ende der Szene, wenn France sich neben der liegenden Mutter noch einmal aufrichtet und in die Richtung von Protée schaut, bevor die Kamera an ihn heranfährt. Wenn France und Protée sich gegenseitig anschauen, umschließt ihr Blick die Mutter von zwei Seiten und scheint deren Verhalten zu kommentieren.

Die in dieser Szene bestehende räumliche Trennung von France und Protée wird – nach einem Zwischenschnitt auf den Vater im Gespräch mit dem Stammesältesten – aufgehoben. Auf den Schultern des singenden Protée taucht France in die Dunkelheit der Nacht ein, umhüllt von der Geräuschkulisse der Natur. Das Kind hat buchstäblich die Seiten gewechselt und die Grenze zwischen drinnen und draußen, dem von der französischen Mutter bewohnten Heim und dem fremden Land überschritten. Protée fungiert hier als ein Mittler, im Schutz seines Körpers nimmt France Kontakt zu der

zuvor noch als bedrohlich empfundenen Umgebung auf. Doch auch hier verliert er seine beunruhigend-fremde Seite nicht, wenn er mit France auf den Schultern singend und das Gewehr in der Luft schwenkend auf den Horizont zugeht.

Die in dieser Szene vorgeführte Konstellation ist charakteristisch für den ganzen Film. Das Kind ist von Anfang eine ›Grenzgängerin‹, die sich frei zwischen der Villa der Familie und dem Hof der Dienerschaft hin- und her bewegt. Diese Mobilität geht mit einer Verschiebung des Blicks einher: Immer wieder teilt France den Blick der Einheimischen auf ihre Eltern und deren europäische Gäste, wenn sie auch meist aus einem anderen Winkel schaut. Sie scheint die eigenen Leute und deren – von Vorurteilen und Herrschaftsansprüchen geprägtes – Verhalten ›aus der Distanz‹ wahrzunehmen. Zugleich tritt sie in Kontakt zu Landschaft und Einheimischen, die sie mit allen Sinnen wahrnimmt. In der Hyänen-Szene verschmilzt sie (visuell) mit dem Körper von Protée und taucht mit ihm in die Geräuschkulisse der Natur ein, die schon zu Beginn zu einer totalen Aufnahme der nächtlichen Landschaft erklingt. In anderen Szenen erspürt sie mit geschlossenen Augen die Luft auf ihren Wangen oder isst Ameisen, die Protée auf ihr Butterbrot drückt. Die Landessprache erlernt sie spielerisch, indem sie Körperteile von Protée berührt, deren Namen er ihr nennt. France verkörpert in *Chocolat* ein mimetisches Verhältnis zum Anderen, wobei ich Mimesis nicht primär als eine Form der Repräsentation verstehe, sondern – im phänomenologischen Sinne – als Körperkontakt mit dem Anderen/Fremden, das von einem Besitz ergreift.

Körperkontakt

Die skizzierte Konstellation steht mit kulturellen Fremdbildern in Verbindung, die bis in die Zeit der Aufklärung zurückreichen. So war laut Dieter Richter der Mythos des »Wilden«, der eine Verwandtschaft zwischen Kindern und den Einheimischen der kolonisierten Gebiete behauptet, grundlegend für das Kinderbild der Aufklärung. Beiden wurde eine besondere Nähe zur Natur zugeschrieben, welche die europäische Zivilisation überwunden glaubte, da jedes zivilisierte Subjekt diese im Bildungsprozess hinter sich zu lassen hat. Die angenommene Unreife und Triebhaftigkeit von Kindern und »Wilden« legitimierte ihre unterlegene Stellung gegenüber den weißen Erwachsenen.

Im Prozess der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft erscheint als *tertium comparationis* von Wilden und Kindern dem ethnologischen Blick des europäischen Intellektuellen ein ganz bestimmtes Bündel von Eigenschaften und Verhaltensweisen, fehlendes Schamempfinden, ungesteuerte Körpermotorik, geringe Affektbeherrschung und schwach entwickelte Verstandeskraft, kurzum jenes Syndrom einer vermeintlichen Natürlichkeit, das doch erst das historische Produkt des Zivilisationsprozesses und des daraus resultierenden neuen Erwachsenen-Kind-Verhältnisses ist. (Richter 1987: 157 f.)

Selbst wenn *Chocolat* in der Freundschaft von France und Protée die Nähe von Kindern und Einheimischen, ebenso wie den sinnlichen Kontakt zur Natur, hervorhebt, kann von einer Reproduktion dieser kulturellen Fremdbilder nicht die Rede sein. Denn die Analogie von Kind und Diener liegt nicht in ihrem kindlich-triebhaften Verhalten begründet, sondern vielmehr in der unterlegenen Position, die das Kolonialsystem Protée als Vertreter der einheimischen Bevölkerung auferlegt. Kaplan verweist dementsprechend darauf, dass sich die Eltern von France Protée gegenüber verhalten, als sei er »unsichtbar« oder zumindest kein erwachsener Mann (vgl. Kaplan 1997: 172) – eine Haltung, der Protée seinerseits mit faszinierender Präsenz und Würde begegnet. In der Hyänen-Szene ist es die Mutter, die sich – wenn man es so bezeichnen will – wie ein hilfloses Kind verhält, das um Hilfe ruft, während Protée ihre Befehle gelassen entgegennimmt. Die Dämonisierung der »wilden Natur« entspringt offenbar Aimées Angst, sie entsteht gerade, weil sie sich einschließt und gar nicht erst auf die Fremde einlässt. Wenn Protée mit France auf den Schultern in die Nacht geht, verliert diese ihre Bedrohlichkeit. Unbehagen erzeugt dann eher die Waffe, die Aimée Protée selbst gegeben hat und die kommende Revolten erahnen lässt (vgl. Durham 2003: 136). *Chocolat* vermittelt in dieser und anderen Szenen somit die Konstruktion des Fremden, der Film veranschaulicht, wie Fremdbilder durch das koloniale Herrschaftssystem hervorgebracht werden und dieses legitimieren.

Dementsprechend ist auch die Beziehung von France und Protée nicht unberührt von den Machtverhältnissen. Vor allem zu Anfang kommandiert France Protée herum und spielt mit der Macht, die sie über ihn hat – wenn sie ihn beispielsweise dazu veranlasst, ihr aus der Hand zu essen. Aber auch die Vermittlungsbeziehung zwischen France und Protée als »bodily transference« wird nicht idealisiert (Homle 2005: 313). Sie erweitert nicht nur Frances Sinne und kulturelle Erfahrung, sondern lässt sie auch den Schmerz der

Kolonisierten teilen. Das führt sehr eindrucksvoll die Szene der Trennung von Protée und France vor Augen. Protée hat zu diesem Zeitpunkt seine Position als Hausdiener verloren, weil er sich den erotischen Avancen von Aimée (und damit gewissermaßen auch einem narrativen Klischee) verweigert hat.⁵ France besucht ihn in der Garage, in der er arbeitet. Als sie ihn fragt, ob das Rohr heiß sei, fasst er es an, France legt ihre Hand daneben und zuckt sofort vor Schmerz zurück. Erst danach zieht auch Protée seine blutige Hand zurück und krampft sie wie im Schmerz zusammen (Nahaufnahme). Nach einem stummen Blickwechsel (Schuss-Gegenschuss) geht er aus der Hütte und verschwindet in der Dunkelheit.

Diese Szene wurde in der Sekundärliteratur vor allem im Hinblick auf die Rahmenhandlung gedeutet. Eine Narbe in der Handfläche der erwachsenen France (Mireille Perrier) verleiht darin rückblickend der Begegnung mit Protée eine schicksalhafte Dimension. Wir sehen ihre Handinnenflächen in den dunkelhäutigen Händen eines Mannes namens Mungo Park (Emmet Judson Williamson), der sie im Auto mitgenommen hat. Er möchte zum Abschied ihre Lebenslinie lesen und stellt fest, dass sie keine hat: »no past, no future«. Die Narbe ist hier ein Zeichen der Entwurzelung, die beide teilen: France, die als Erwachsene in Kamerun ebenso fremd ist, wie es zuvor ihre Eltern waren, und Mungo Park, ein Amerikaner, dessen Vorfahren zwar aus Afrika stammen, der aber dort nicht mehr heimisch wird (vgl. Ruhe 2014: 117). Die Narbe versinnbildlicht darüber hinaus die Traumatisierung von France (und Protée): Aus dem Kontakt mit der fremden Kultur, aus kolonialen Machtverhältnissen – das scheint *Chocolat* nahezulegen – geht keiner unbeschadet hervor (vgl. Beugnet 2004: 52). France steht in diesem Sinne, wie es ihr Name nahelegt, für das nachkoloniale Frankreich, für »la grande mémoire collective des coloniaux« (Denis zit. nach ebd.: 48). Die Verletzung verweist auf einen Kontakt, der beide Kulturen verändert und sich in die Körper eingeschrieben hat (vgl. Kaplan 1997: 168).

5 Durham und andere verweisen darauf, dass Denis dieses Drehbuch gegen den Willen der Produzenten durchsetzen musste, die sich – mit Blick auf Einspielergebnisse – eine sexuelle Affäre zwischen Aimée und Protée wünschten, einem literarischen und filmischen *master trope* der Kolonialgeschichte (vgl. Durham 2003: 130 f.).

Abbildungen 11 bis 18: Geteilter Schmerz.



(Quelle: *Chocolat*, Regie: Claire Denis, Frankreich 1988. DVD Artificial Eye)

Im Kontext der Binnenhandlung lässt sich diese körperliche Einprägung überdies noch genauer auf die Vermittlungsbeziehung von France und Protée beziehen. Im Vertrauen ahmt France Protée nach, sie legt ihre Hand neben die seine und wird dadurch verletzt. Damit wiederholt sich eine Geste der Vermittlung, welche die beiden von Anfang an verbunden hat: Die Hand von Protée zeigt etwas, sie berührt das Kind und bringt es mit der Umgebung in Berührung. Diesem Motivstrang folgend geht es auch in der Abschiedsszene um eine wortlose Verständigung der beiden, um die Weitergabe eines

Schmerzes, deren Tragik darin liegt, dass die beiden verbindet, was sie unwiderruflich trennt.

Scott Homle verweist auf den mimetischen Charakter dieser Szene und deutet *Chocolat* als Ausdruck der »perilous formation of identity within the parameters of mimetic contact and in a cultural and historical setting in which hierarchies determined by race, generation and gender disintegrate.« (Homle 2005: 306). Er bezieht sich auf postkoloniale Theorien, um verschiedene Ausprägungen des mimetischen Kontakts zum Fremden in *Chocolat* zu analysieren. Dazu zählt er nicht nur die Vermittlungsbeziehung von Protée und France (vgl. ebd.: 306 und 313), sondern auch die Angleichung von Protée an die Lebensweise der europäischen Machthaber und die grotesk-anmaßende Mimikry einiger Europäer, welche auch noch die unterlegene Position der Einheimischen für sich beanspruchen. Zwar hebt Homle das »didacting bonding« von dem »boy« und dem »colonial child« als eine subversive Strategie gegenüber der das Machtsystem stützenden Mimikry der erwachsenen Figuren hervor, er verfehlt jedoch in seinem Fokus auf Handlungszusammenhänge die eigentlich ästhetisch-utopische Dimension dieser Differenz (ebd.). Denn wie der von ihm selbst zitierte Michael Taussig darlegt, ist der Begriff der Mimesis »zweischichtig«, er meint »Kopie oder Nachahmung und eine tastbare, sinnliche Koppelung der Körper des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.« (Taussig 1997: 31). Gerade dem zweiten Aspekt der Mimesis wurde von den Autoren der Frankfurter Schule, Walter Benjamin, Theodor Adorno und Max Horkheimer, ein utopisches Potenzial zugeschrieben, insofern sie eine nicht instrumentelle Weise der Annäherung an die Welt, an das Fremde verspricht, eine Weise, sich dem anderen anzuschmiegen und es in sich nachzubilden, ohne es durch den Blick den eigenen Vorstellungen oder dem rationalen System des Verstehens zu unterwerfen (vgl. Morsch 2011: 46-57).

Es ist genau dieser Aspekt einer körperlichen Berührung, der die Vermittlungsbeziehung kennzeichnet und über die Wahrnehmung des Kindes in *Chocolat* vermittelt wird. Die Narbe in Frances Hand kann dementsprechend auch mit den Narben auf dem Körper des Stammesältesten in Verbindung gebracht werden, mit dem der Vater in der Hyänen-Szene spricht. Der Vater bietet an, die Einheimischen mit Schusswaffen gegen Löwen zu schützen. Der Stammesälteste lehnt dies ab und erwidert, dass man den Tieren im direkten Kampf begegnen müsse, wobei er auf die Narben seines nackten Oberkörpers verweist. Diese zeugen nicht nur auf diegetischer Ebene vom

Kontakt mit der ›Wildnis‹, sondern sie deuten auch über die Diegese hinaus auf die in den Körper des namenlosen Darstellers eingeschriebene Erfahrung und verleihen der Szene eine dokumentarische Qualität.⁶

Hier treffen zwei unterschiedliche Haltungen zur Wirklichkeit bzw. zur Natur aufeinander, die in der parallel montierten Hyänen-Szene vor Augen geführt werden: Die einen, der Kolonialmacht zugeordneten Figuren, Marc und Aimée, halten die Wirklichkeit auf Distanz und unterwerfen sie: durch den Blick, durch räumliche Ausgrenzung, durch Schusswaffen. Die anderen, die der Stammesälteste vertritt, stehen in einem körperlichen Kontakt zur Umgebung, sie setzen sich selbst der Gefahr aus und begegnen dadurch dem anderen, dem Fremden, und sei es ein wildes Tier, als einem Ebenbürtigen. Diese Haltung klingt in dem mimetischen Verhältnis von France und Protée nach und scheint sich in dem Motiv der Narbe somatisch und ästhetisch zu manifestieren. Der Film schreibt damit dem Kind als einem Körper, der noch formbar ist, das Potenzial zu, an diesem mimetischen Bezug zur Wirklichkeit, zumindest partiell, teilzuhaben und sich durch diesen verändern zu lassen. Was als utopischer Zustand eines vorurteilslosen Zugangs zu fremden Lebenswelten verstanden werden könnte, erweist sich dabei jedoch als schon vergangen, unverfügbar, der Kindheit zugeordnet: wie auch das Fremde, welches das Selbst konstituiert, prinzipiell unverfügbar bleibt. Zugleich scheint sich etwas von diesem mimetischen Kontakt zum Anderen oder Fremden auch in das Filmschaffen von Denis, in die Ästhetik der Einstellungen von *Chocolat* einzuschreiben.

Der vorurteilslose Blick

In der Sekundärliteratur wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass *Chocolat* eine ›Umkehrung‹ des kolonialistischen Blicks auf die Fremde inszeniert (vgl. Kaplan 1997: 163; Beugnet 2004: 57). Diese Umkehrung, oder genauer: Verschiebung, des Blickwinkels ist – wie ich abschließend ausführen werde – durch die Figur des Kindes als Grenzgängerin legitimiert. Frances

6 In den *credits* tauchen eine Reihe von Namen auf, die keiner Figur zugeordnet werden. Dieser gerade wegen seiner dokumentarischen Anmutung aus den sonstigen Szenen herausragende Moment wird bezeichnenderweise in der mir zur Verfügung stehenden Sekundärliteratur nicht erwähnt.

Mutter und ihr Vater vertreten einen kolonialistischen Blick, der auf Distanz und Herrschaft beruht: Im Fall der Mutter ist es der begehrende Blick auf den Einheimischen, im Fall des Vaters ist es der exotisierende und besitzergreifende Blick des »typical colonial hero« auf die Landschaft, die er malt, in die er Straßen bauen und deren wilde Tiere er töten lässt (Beugnet 2004: 57). Obwohl sie – im Unterschied zu ihren Gästen – einen eher respektvollen Umgang mit den Einheimischen pflegen, antworten auch Frances Eltern auf die gefährlichen oder unberechenbaren Seiten von Land und Leuten, auf das, was sich nicht in ihre Bilder einfügt und ihrer Kontrolle entzieht, mit Ausgrenzung und Gewalt. Das Kind verkörpert dagegen nicht nur eine mimetische Annäherung an das Fremde, sie stellt auch die kolonialistischen Blickstrukturen infrage (vgl. Durham 2003: 136). So hebt Beugnet die Offenheit des elliptisch erzählten Erinnerungsplots hervor, der anstelle einer kausalen Ereigniskette Momentaufnahmen eines zeitlosen Zustands aufruft und nicht durch ein Voiceover gedeutet wird. Diese fehlende Erklärung schreibt die Autorin der neutralen Haltung des kindlichen Blicks als »position of one that rather sees than comprehends and judges« zu (Beugnet 2004: 59). Diese Position der Beobachterin verweist auf Denis' Haltung als Filmschaffende, das Kind fungiert als »stand-in for director Denis« (Mayne 2005: 41). Im Blick des Kindes reflektiert der Film die Bedingungen und Grenzen des eigenen Schauens.

In der filmwissenschaftlichen Forschung wurde die Funktion von Kinderfiguren als Zeugen historischer Ereignisse umfangreich diskutiert. Im Blick von Kindern, die einem Geschehen ausgesetzt sind, das sie nicht verantworten und nicht verstehen, zeigt sich demnach gerade das Inkommensurable der Geschichts- und Wirklichkeitserfahrung, das sich nicht in sinnstiftende Erzählungen fügt. So hat Karen Lury am Beispiel von europäischen Kriegsfilmern nachgewiesen, dass die Perspektive von Kinderfiguren häufig ein fragmentarisches, elliptisches, von märchenhaften Elementen durchwobenes Erzählen legitimiert, das sprachlich nicht artikulierbare Traumata aufruft, ohne diese zu repräsentieren (vgl. Lury 2010: 105-144). Kelleher bringt die filmische Bearbeitung von Traumata darüber hinaus – an Bazins Überlegungen anschließend – auch mit der spezifischen Wirkung von Kindern als Darstellern in Verbindung, deren Präsenz zum Realitätseindruck des Films maßgeblich beiträgt (vgl. Henzler 2021). Demnach ist es nicht nur der verständnislose und nie ganz verständliche Blick der Kinderfiguren, sondern auch ihr Anblick, der historische und politische Krisensituationen als Bruch zwischen Narration und Bild, zwischen Repräsentation und Präsenz

markiert. Gerade weil Kinder vor der Kamera nicht zu spielen, sondern zu existieren scheinen, verkörpern sie Erfahrungen, die sich nicht kommunizieren lassen (vgl. Kelleher 1998: 39 und 41). Kelleher analysiert u. a. *Chocolat* vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wie folgt:

The succession of scenes, with the child's role therein as witness [...] offer a particular take on the heuristic experiences suffered (politically speaking) by the film's characters. The European adults, although they have assumed these positions of administrative responsibility, are unable to cope – but repress the appearance of their incapability [...]. The child France sees these things, but her immaturity and silence holds these events in the arena of the unacknowledged. So far, then, the child serves as site for the marking of what remains repressed, or uncomprehended, in the yet-to-be-narrativized colonial situation. (Ebd.: 48)

Kelleher bezeichnet dies in psychoanalytischer Terminologie als einen Einbruch des Realen ins Symbolische, oder – anders gesagt – als ein Aufreißen der nicht repräsentierbaren (traumatischen) Erfahrung in der narrativen Repräsentation. In *Chocolat* manifestiert sich dies nicht nur in der wortlosen Präsenz der Schauspielerin oder in der elliptischen Erzählweise, sondern auch im Aufbrechen der Blickstrukturen durch Kameraführung und Montage, die dem räumlichen ›Dazwischen‹ des Kindes entspricht.

Der Blick des Kindes, das die Seite wechselt, richtet sich auf die europäischen Vertreter der Kolonialmächte und überkreuzt sich mit den Blicken der Kameruner, die ebenfalls als ›Schauende‹ inszeniert sind. Er artikuliert eine Distanz zu den ›eigenen Leuten‹ und stellt sich selbst als Blick dar. So sind Szenen häufig durch Türen, Fenster oder Vorhänge gerahmt, die das Geschehen wie auf einer Theaterbühne zur Schau stellen: beispielsweise wenn France von draußen die erleuchteten Räume der Villa der Eltern einsieht, in der diese für einen einzigen englischen Gast einen Ballabend mit livrierten Dienern veranstalten, oder wenn sie durch einen roten Vorhang ihre Eltern beim Abendessen mit Gästen beobachtet. Diese Distanznahme zeigt sich nicht nur in Szenen, in denen France explizit als Schauende gezeigt wird, sondern durchdringt die Inszenierung der Binnenhandlung auch in Szenen, in denen sie abwesend ist. In *Chocolat* sind nicht die dunkelhäutigen Diener*innen die komischen oder ›kindischen‹ Figuren, wie häufig in Filmen oder im Theater. Vielmehr erscheinen die Europäer*innen, die »kolonia-

le Klischees« verkörpern (Mayne 2005: 38), oftmals hilflos oder lächerlich. Ihr kleinliches und egoistisches Verhalten straft ihre Überlegenheitsansprüche Lügen, und ihre Versuche, die europäische Kultur des Essens, der Kleidung, der Gesellschaften in der afrikanischen Steppe aufrechtzuerhalten, wirken vergeblich. Der über die Figur des Kindes vermittelte ›befremdete‹ Blick gilt in diesem Film den Europäern.

Umgekehrt bleiben aber auch die Einheimischen fremd. Denn der Film verweist zwar auf ihre Blicke, gibt aber nicht vor, ihre Perspektive einzunehmen, das heißt sie von innen heraus verstehen zu können. Wie in der Hyänen-Szene sehen wir Protée und seine Landsleute (fast) nie außerhalb des Blickfelds der Weißen. Deren von der Kamera immer wieder betonten Blicke fungieren als Kommentare, deren Sinn wir nur vermuten können. Stattdessen betont die Kameraführung die Differenz des Blicks, und zwar durch das Aufbrechen der Montagekonvention der Kontinuität, die Zuschauer über die Blicke von Figuren in ein scheinbar geschlossenes diegetisches Universum ›hineinziehen‹. In der Hyänen-Szene zeigt sich dies beispielsweise im abrupten Schnitt von Protée an der Tür zu Protée im Zimmer, der wie eine rätselhafte Erscheinung auf Aimée herabschaut. Der Film thematisiert dabei kulturelle Fremdbilder, ohne diese zu reproduzieren. Vielmehr werden wir als Zuschauer durch diesen »regard des noirs sur mon regard de blanc« (wie Denis es selbst formuliert) daran erinnert, dass es noch einen anderen Blickwinkel auf das Gezeigte gibt (Denis zit. nach Beugnet 2004: 48).

Diese Kameraführung charakterisiert nicht nur die Binnenhandlung, sondern zeigt sich schon in den ersten Einstellungen der Rahmenhandlung. Diese konfrontieren zwei unterschiedliche ›Welten‹ miteinander, betonen die Differenz zwischen Mann und Frau, Europa und Afrika (vgl. Kaplan 1997: 162; Beugnet 2004: 54 f.). Eine weißhäutige Frau (die erwachsene France) sitzt am Strand und schaut auf einen dunkelhäutigen Vater und seinen Sohn, die im Meer herumtollen. Auch wenn diese Anordnung die (neo-)koloniale Blickordnung des Tourismus spiegelt, wird diese doch durch die Kameraführung von Anfang an durchkreuzt. Die Panoramaeinstellung, mit welcher der Film beginnt, verweigert die Funktion eines *establishing shot*, der den Schauplatz einer Handlung einführt. Denn aus der extremen Distanz sind weder die Hautfarbe von Mann und Junge erkennbar, noch lässt sich der Meereshorizont geographisch verorten. Und auch wenn die folgende Einstellung näher heranrückt, folgt sie doch nicht den beiden gerade etablierten Protagonisten, die nach links aus dem Bild laufen, sondern schwenkt stattdessen in entge-

gengesetzte Richtung auf die am Strand unter einem tropisch anmutenden Baum sitzende Frau, die offenbar in die Richtung der beiden schaut, ihre Ohren sind von Kopfhörern bedeckt. Dieser unvermittelte Schwenk verbindet die drei in einem Raum und vermeidet zugleich einen Anschluss an den Blick, das heißt einen Schnitt, der die Perspektive der schauenden France einnehmen würde. Auch die folgende Detailaufnahme der Hand des mittlerweile neben seinem Vater im Wasser liegenden Jungen ist nicht aus ihrer Perspektive gefilmt. Schon diese ersten Einstellungen durchbrechen und befragen die Gewohnheiten des filmischen Schauens, indem sie die raumzeitliche Geschlossenheit ›unterminieren‹ (vgl. Beugnet 2004: 54 f.). Der unvermittelte Schwenk betont den Standpunkt des Schauens als einen, der sich von den gezeigten Figuren unterscheidet. Er befragt die Position, aus der die Kamera filmt. Der in diesem Moment im Titel erscheinende Name von Claire Denis weist sie der Regisseurin zu.

Abbildung 19: Da ist immer schon jemand anderes, der ebenfalls auf die Landschaft schaut.



(Quelle: *Chocolat*, Regie: Claire Denis, Frankreich 1988. DVD Artificial Eye)

Auch in der Binnenhandlung kehren solche Schwenks über die Landschaft wieder, die am Ende einen unerwarteten Betrachter enthüllen, wieder: Oft sind dies Einheimische, die keine eigene Rolle in der Handlung spielen. Diese Schwenks verweisen auf den größeren geographischen und historischen Kontext, vor allem aber vermitteln sie den Eindruck, dass da immer schon je-

mand anderes ist, der ebenfalls auf die Landschaft schaut. Sie machen uns bewusst, dass jede Einstellung einen Blick wiedergibt (Selbstreflexivität) und dass es immer noch einen anderen möglichen Blickwinkel gibt (Differenz). Oder mit anderen Worten: »[I]ts an exploration how the difference may be seen differently« (Mayne 2005: 37).

Damit ist der filmischen *Mise en Scène* das Bewusstsein der unaufheb-
baren Differenz oder, in anderen Worten, einer irreduziblen Alterität einge-
schrieben. Merleau-Ponty selbst hat dem Film das Potenzial zugeschrieben,
die Welt in ihrer nie endgültig fassbaren Fremdheit zu erschließen: »Denn
der Film, sein Schnitt, seine Montage, die Veränderung der Standpunkte, all
dassucht, ja feiert gleichsam unsere Offenheit für die Welt und für Andere,
deren Spannweite er unablässig variiert.« (Merleau-Ponty 1973: 57) Daney be-
tont darüber hinausgehend die ästhetische Vermittlung von Alteritätserfah-
rungen gerade in Abgrenzung von der konventionellen Kontinuitätsmontage:

Montage ist etwas anderes als Auflösung oder Programmierung, Montage,
das ist die Art und Weise, wie Sie, als zukünftige Regisseure, sich der Idee
der Alterität stellen: dem anderen Raum (den man *Off* nennt), dem anderen
Blickfeld (das man ›Gegenschuss‹ nennt), dem anderen Mensch (den man
Feind nennt).⁷

Indem die Kameraführung in *Chocolat* keine geschlossene Erzählung konstruiert, in der jedes Bild an einen definierten Blick angeschlossen ist, führt sie diese prinzipielle Alterität der Wirklichkeit vor Augen. Sie vermittelt das Bewusstsein, dass sich das Fremde (Land, Kultur, Mensch) unserem Verstehen grundsätzlich entziehen. Der Film stellt sich der Alterität damit nicht nur als Gegenstand der Diegese, sondern diese ist eingelassen in die ästhetische Form. Die Position des Kindes innerhalb der Diegese begründet die Haltung einer Regisseurin, die selbst als Tochter eines französischen Kolonialbeamten in Kamerun aufgewachsen und deren Werk von der Erfahrung der Fremdheit geprägt ist.

7 Daney 2004: 443; Übersetzung B.H. »On devrait toujours se poser la question des contrechamps possibles de l'image qu'on voit et du meilleur de ces contrechamps [...]. Le montage, quand même, c'est autre chose que le découpage ou la programmation, le montage, c'est la façon dont vous, futures cinéastes, vous vous mesurez à cette idée de l'altérité: l'autre espace (celui qu'on appelle *off*), l'autre champ (qu'on appelle ›contre‹), l'autre homme (qu'on appelle *ennemi*).«

Fazit: das bildende Potenzial der filmischen Begegnung mit Alterität

Wie die Ausführungen gezeigt haben, fungieren Kinderfiguren in Filmen häufig als Mittler von Fremdheitserfahrungen, wobei sich gerade in *Chocolat* die traumatische Erfahrung geschichtlicher Gewaltverhältnisse mit der Erfahrung kultureller Fremdheit überlagert. Diese Position artikuliert sich in dreierlei Hinsicht: 1) In ihrer Präsenz als Darsteller verkörpern Kinder gerade dann besonders überzeugend das Nichtverstehen und erscheinen als Fremdkörper der Narration, wenn sie keine Rolle zu spielen, keine Deutung ihres Handelns anzubieten scheinen. 2) Innerhalb der Diegese vertreten Kinder nicht selten eine mimetisch-körperliche Beziehung zum Anderen oder Fremden, welche die vereinnahmenden Logiken des Verstehens und des Schauens unterläuft. 3) Kinderfiguren legitimieren eine Verschiebung des Blicks, die konventionelle Formen filmischen Erzählens durchkreuzt und dadurch einen reflexiven Umgang mit Fremdheit verspricht. Alle drei Aspekte beruhen auf der spezifisch filmischen Medialität – Schauspiel, synästhetische Sinneswahrnehmung, Visualität –, die mit narrativen Konventionen brechen oder einen ästhetischen ›Überschuss‹ produzieren können. Und sie begründen die für den Film charakteristische Affinität von Kinderfiguren zu filmischen Fremdheitserfahrungen.

Darin liegt ein bildendes Potenzial von Filmen, das ich zum Abschluss nur kurz anreißen kann. Alain Bergala hat in seinem Essay *Kino als Kunst* in Anschluss an die phänomenologisch inspirierte französische Filmtheorie gefordert, die Begegnung mit Filmen als Alterität im Unterricht zu ermöglichen (vgl. Bergala 2006). Er bezieht sich dabei einerseits auf die Fremdheit des Werks selbst, das von ungewohnter ästhetischer Form ist. Andererseits versteht er Filme auch als Zugang zu fremden Menschen und Lebensweisen, insofern sie uns die Erfahrung anderer vermitteln und eine Begegnung mit anderen ermöglichen, ohne diese durch Bilder des Vertrauten oder Fremden zu vereinnahmen (vgl. Henzler 2013). Wenn nach Waldenfels die ethische Herausforderung gerade darin besteht, auf das kulturell Fremde zu antworten, ohne dieses notwendigerweise vom Bekannten her einzuordnen oder durch die Projektion von Fremdbildern abzuwehren, so ließe sich mit Bergala postulieren, dass gerade Filme einer solchen Haltung Ausdruck verleihen können und für die Einübung einer solchen Haltung geeignet sind. Vor dem Hintergrund der Analyse von *Chocolat* ist konkreter zu schlussfolgern, dass dies

in besonderem Maße für Kindheitsfilme gilt, die Alteritäts- oder Fremdheitserfahrungen auch in ihrer ästhetischen Form einholen. Mit ihnen lässt sich das ›Antworten‹ auf Fremdheitserfahrungen als eine grundsätzliche ethische Haltung vermitteln oder reflektieren, als eine Haltung, die sich auf jeden Menschen bezieht, den ich als fremd erfahre.

Film

Chocolat. Regie: Claire Denis. Frankreich 1988. DVD Artificial Eye.

Literatur

- Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian/Klass, Tobias Nikolaus (Hg.; 2012): *Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen.
- Andrew, Dudley (1990): *André Bazin*. Oxford/New York.
- Balász, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]*. Frankfurt a. M.
- Bazin, André (2004): *Germania anno zéro (Deutschland im Jahre Null) [1949]*. In: Ders.: *Was ist Film? Aus dem Franz.* v. Robert Fischer u. Anna Düpee. Berlin, S. 242-245.
- Bergala, Alain (2006): *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Hg. v. Bettina Henzler u. Winfried Pauleit. Aus dem Franz. v. Barbara Heber-Schärer. Marburg.
- Beugnet, Martine (2004): *Claire Denis*. Manchester.
- Brodski, Michael (2016): *Subversive Trickster. Das Kind im sowjetischen Kino der Stalinzeit*. In: Bettina Henzler/Winfried Pauleit (Hg.): *Kino und Kindheit. Figur – Perspektive – Regie*. Berlin, S. 43-51.
- Daney, Serge (2004): *La guerre, le visuel, l'image [1991]*. In: *Trafic*, H. 50, S. 439-444.
- Durham, Caroline (2003): *More than Meets the Eye. Meandering Metaphor in Claire Denis's ›Chocolat‹*. In: Eva Rueschmann (Hg.): *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson, S. 121-136.

- Gansel, Carsten (2011): Zwischen existentieller Krise und zweiter Chance – Adoleszenz in der Literatur. In: Peter J. Uhlhaas (Hg.): Das adoleszente Gehirn. Stuttgart, S. 25-44.
- Henzler, Bettina (2013): Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis. Marburg.
- Dies. (2016): Kino, Kindheit, Filmästhetik. Ein Forschungsfeld. In: Dies./Winfried Pauleit (Hg.): Kino und Kindheit. Figur – Perspektive – Regie. Berlin, S. 10-29.
- Dies. (2021): Kinder als Figuren des Alltags. Zu Schauspiel und Gegenwärtigkeit im Geschichtsfilm. In: Bernhard Groß/Valérie Dierks (Hg.): Figurationen des Alltäglichen in Kunst und Kultur. Berlin (im Erscheinen).
- Dies./Pauleit, Winfried (Hg.; 2016): Kino und Kindheit. Figur – Perspektive – Regie. Berlin.
- Homle, Scott (2005): Love Child: Mimesis and Paterniy in Claire Denis' »Chocolat«. In: Alexie Tcheuyap (Hg.): Cinema and Social Discourse. Eckersdorf, S. 305-323.
- Kaplan, E. Ann (1997): »Can One Know the Other?«: The Ambivalence of Post-colonialism in »Chocolat«, »Warrior Marks« and »Mississippi Masala«. In: Dies.: Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze. New York, S. 154-194.
- Kelleher, Joe (1998): Face to Face with Terror – Children in Film. In: Karin Lesnik-Oberstein (Hg.): Children in Culture: Approaches to Childhood. Basingstoke, S. 29-54.
- Lebeau, Vicky (2008): Childhood and Cinema. London.
- Livecchi, Nicolas (2012): L'enfant acteur: de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon. Paris.
- Lury, Karen (2010): The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales. London.
- Mayne, Judith (2005): Claire Denis. Urbana.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Die Phänomenologie der Wahrnehmung [1945]. Berlin.
- Dies. (1973): Die Welt der Sinnlichkeit und die Welt des Ausdrucks. In: Ders.: Vorlesungen. Teil 1, Schrift für die Kandidatur am Collège de France. Aus d. Franz. übers. u. eingef. durch e. Vorw. v. Alexandre Métraux, Berlin/New York, S. 53-57.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952. Hg.: Bernhard Waldenfels. München.

- Meunier, Jean-Pierre (2016): Le problème de l'identification filmique reconsidéré. In: *Studia Phaenomenologica. Romanian Journal for Phenomenology* 16: Film and Phenomenology. Hg. v. Julian Hanich u. Christian Ferencz-Flatz, S. 241-268.
- Meyer-Drawe, Käthe/Waldenfels, Bernhard (1988): Das Kind Als Fremder. In: *Vierteljahresschrift Wissenschaftliche Pädagogik* 64, H. 3, S. 271-286.
- Morsch, Thomas (2010): Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *montage a/v* 19, H. 1, S. 55-77.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München.
- Muller, Adam (2006): Notes Toward a Theory of Nostalgia: Childhood and the Evocation of the Past in Two European »Heritage« Films. In: *New Literary History* 37, H. 4, S. 739-760.
- Richter, Dieter (1987): *Das Fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des Bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a. M.
- Ruhe, Cornelia (2014): Beyond Post-Colonialism? From »Chocolat« to »White Material«. In: Majorie Keller (Hg.): *The Films of Claire Denis. Intimacy on the Border*. London/New York, S. 111-124.
- Schäfer, Alfred (Hg.; 2007): *Kindliche Fremdheit und pädagogische Gerechtigkeit*. Paderborn u. a.
- Sobchack, Vivian (2004): The Passion of the Material. Toward a Phenomenology of Interobjectivity. In: *Dies.: Carnal Thoughts. Embodiement and Moving Image Culture*. Oakland, S. 286-318.
- Stewen, Christian (2011): *The Cinematic Child. Kindheit in filmischen und medienpädagogischen Diskursen*. Marburg.
- Taussig, Michael (1997): *Mimesis und Alterität. Eine Eigenwillige Geschichte der Sinne*. Hamburg.
- Waldenfels, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.