

Unterwegs. Zum Kino von Albert Serra

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main)

On n'en sort pas, c'est toujours la même question, celle de l'enchaînement, celle d'apercevoir dans les films les signes avant-coureurs d'un cinéma à venir.
(Burdeau, 2007: 22)

Es wird viel marschiert in den Filmen von Albert Serra. Indes ist es nicht einfach, in ihnen voranzukommen: Träge und bewegungsunwillige Männer begeben sich auf beschwerliche, oft erschlaffende und unterbrochene Reisen ohne rechtes Ziel. Serras Figuren sind und bleiben unterwegs; ihr Gehen ist einer gewissen Hemmung ausgesetzt, die es nicht in Ruhe, nicht zielgerichtet und vielleicht noch nicht einmal überhaupt ein Gehen sein lässt. Während sich Don Quichotte und Sancho in *Honor de cavalleria* (2006) durch die La Mancha und die Drei Heiligen Könige in *El cant dels ocells* (2009) über unwegsame Landschaften aus schwarzem Felsgestein zum Jesuskind vorarbeiten, so ist das Marschieren aus Serras letztem Kinofilm, *Història de la meua mort* (2013), beinahe verschwunden, während hier die im Laufe seiner Filmographie sich immer stärker abzeichnende Gemäldehaftigkeit und Statik der Einstellungen besonders betont wird.¹

Diese Spannung zwischen Bewegung und Stillstand verdankt sich vor allem einer Montage der „falschen Anschlüsse“, die eine diskontinuierliche Bewegung bilden: Serras Figuren sind weniger auf einem bestimmten Weg, den sie abschreiten, sondern stets „auf dem Sprung“. Unterhalb des Gehens der Figuren, unterhalb der sicht- und begehbaren Wege bildet sich

1 Ich beschränke mich in diesem Aufsatz auf die drei Langspielfilme Serras; aus Platzgründen, aber auch aus Gründen der schwierigen Verfügbarkeit seiner anderen Arbeiten müssen diese leider unberücksichtigt bleiben. Zu nennen wären hier etwa Serras erster Film *Crespà* (2003), eine Art Dokumentarfilm-Musical, sowie die zahlreichen Kurzfilme, die nach (und teilweise mit Bezug auf) *Honor* entstanden sind. Auch im Langfilm *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011), den Serra als „Brief“ an den argentinischen Filmemacher Lisandro Alonso konzipiert hat, geht es um die Dreharbeiten zu *Honor*. Auf Serras Videoserie *Els noms de Crist* (2010) wird gegen Ende des vorliegenden Aufsatzes nur kurz eingegangen werden.

so eine zweite Bewegung, die sich an Lücken, Erschlaffungen und Unterbrechungen entlang hangelt und in ihrer Erscheinung selbst nur verhindert sein kann – da sie „unterwegs“ zur Bewegung, zum *Kinema*, zum Kino ist. Diesem „Unterwegs“ zum Kino, das Albert Serra zu denken aufgibt, soll im Folgenden entlang (und unterhalb) der drei genannten Filme nachgegangen werden.

■ 1 *Honor de cavalleria* (2006)

Ursprünglich wollte Albert Serra (Jahrgang 1975) kein Filmemacher werden, sondern Schriftsteller: für den Katalanen ist die Literatur eine dem Kino überlegene Kunstform (vgl. Serra, 2007a: 39). Der Weg zum Kino führt also über die Literatur – aber eben, genauer gesagt, über die *Abkehr* von ihr. Wenn Serras erster Langspielfilm auch in irgendeiner Weise mit Cervantes' Roman korrespondiert, so handelt es sich dabei keineswegs um eine Adaptation (vgl. Serra, 2007b: 23). Wenn für ihn „Kino“ erst über den Umweg der Literatur möglich wird, dann über ihre Desavouierung.

Zu *Honor de cavalleria* hatte Serra zwar ein Drehbuch geschrieben, aber „sans imaginer que le film serait tel que je l'ai écrit. C'est pour moi un exercice littéraire, même si la forme est celle d'un scénario traditionnel, avec description des actions et dialogues. C'est comme une pièce de théâtre, une œuvre littéraire qu'on lit avec plaisir“ (Serra, 2007a: 40). Das Drehbuch ist ebenso eigenständiges Kunstwerk wie Abfallprodukt: als wäre es eigens dafür geschrieben worden, um *nicht* verwendet zu werden.

In Bezug auf ein kastilisches Nationalkulturheiligtum wie den „Quichotte“ erscheint diese Nicht-Adaptation zunächst wie das Autodafé eines katalanischen Künstlers. Der Titel des Films ist nicht etwa der des spanischen Romans, sondern einem Gedicht des katalanischen Dichters Josep Carner entlehnt; für einige Episoden seines Films hat sich Serra nach eigener Auskunft vom *Tirant lo Blanc* inspirieren lassen (vgl. Serra, 2007b: 23).²

Aber hat man es hier tatsächlich mit der Desavouierung gerade *dieses* Werkes, von Cervantes' „Quichotte“ zu tun? Tatsächlich gibt es im Film längere Zeit weder in der Handlung, der Ikonographie der Figuren noch im Dialog einen Hinweis darauf, dass die beiden Herrschaften in Ritterkleidung überhaupt Don Quichotte und Sancho Panza sind. Erst spät

2 Vgl. auch Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra (2007): In diesem Interview erzählt Serra auch, er habe sich dagegen verwahrt, den Film in Spanien in einer spanischen Fassung ins Kino zu bringen.

spricht Quichotte Sanchos Namen zum ersten Mal aus. Die beiden Darsteller, Lluís Carbó (Quichotte) und Lluís Serra (Sancho), spielen Rollen, die sie ebenso gut auch nicht spielen könnten. Weder beim einen noch beim anderen handelt es sich um professionelle Schauspieler. Serra hat sie in seiner Heimatstadt Banyoles aufgelesen: Carbó war Tennislehrer im Ruhestand, Serra verrichtete kleinere Arbeiten wie Flaschenaufsammeln in einer Disko. Serra entdeckte ihn in einer Bar; anscheinend gefiel ihm, wie er aß (vgl. Serra, 2007a: 40). Wie bei Pasolini, den Serra als Vorbild nennt, geht es darum, mit nicht-professionellen Schauspielern zu arbeiten, die „auf der Straße“ entdeckt werden (vgl. Serra, 2007b: 24). Bei den Dreharbeiten wird dann auf ein Drehbuch und vorgegebene Dialogen verzichtet, den „Schauspielern“ höchstens eine Situation oder ein Gesprächsstoff vorgeschlagen, der in losem Zusammenhang mit einer Episode aus dem Quichotte stehen mag oder auch nicht, wozu dann frei improvisiert werden kann – eventuell korrigiert durch (in der Postproduktion wieder gelöschte) Eingriffe und Zwischenrufe des Regisseurs während der Takes. Dialoge gibt es auch deswegen keine, weil Serra der Meinung ist, die beiden Darsteller hätten sie sich gar nicht merken können (vgl. Serra, 2007a: 41). Sie müssen damit keine durch einen Text vorgegebene Psychologie nach außen hin repräsentieren, müssen nichts „ausdrücken“: „ils étaient tellement beaux en ne faisant rien, ne disant rien, que je ne leur ai pas demandé de parler [...] L'essentiel, puisqu'il y avait peu de dialogue, était donc de susciter des postures, des réactions, de faire vivre leur relation sans les mots“ (*op. cit.*: 41).

Im Zentrum von Serras Arbeit steht also die Präsenz zweier Körper, die weder durch Worte noch durch Gesten irgendeine zweckgerichtete Handlung ausführen oder für einen bestimmten Sinn arbeiten. Da mit kleinen digitalen Kameras gedreht wird, können lange, teilweise bis zu einer dreiviertel Stunde dauernde Takes entstehen, zu dem Zweck, dass sich die Schauspieler auf nichts bestimmtes konzentrieren müssen, weder auf eine bestimmte Handlung noch auf einen bestimmten Dialog, sondern in ihrer kompletten Unkonzentriertheit, ihrer permanenten Abgelenktheit gezeigt werden können (vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Was dazu führen kann, dass sie während des Takes einfach einschlafen und die Kamera weiterläuft: „Si vous ne savez pas quoi dire ou faire, ne faites rien, ne dites rien. Ne me regardez jamais. Vous pouvez rester là et dormir“ (Serra, 2007b: 24).

Aber auch wenn nichts gesagt, getan, ja eingeschlafen werden kann – unterbrochen werden darf die Szene eben nicht. Die Regel beim Dreh

lautet: weitermachen, nicht aufhören zu spielen (vgl. Serra, 2007a: 41). Wenn die Takes lange dauern, dann, um Handlungen und Sätze wiederholen zu lassen und um so jene Gesten und Worte zu finden, die keine Bedeutung auf sich ziehen und Zeit und Raum unbesetzt lassen. Das Warten und Pausieren, in dem der Film entsteht, ist Schauplatz von Wiederholungen, von ständigen Vorbereitungen, von Proben: die Wiederholungen bereiten die Erscheinung von etwas vor, was erst von außen in die Szene treten, nie mit Sicherheit gegeben und präsent sein und aus diesem Grund nur *wiederholt* in die Einstellung gegeben werden kann. Durch diese Wiederholungen, so Serra, würde Don Quichotte erst überhaupt „illuminiert“ werden (vgl. *op. cit.*: 42). Illuminiert kann er nur sein, wenn diese Gesten und Worte solche sind, die zeigen, dass durch sie nichts getan und nichts ausgedrückt wird: „Je me suis rendu compte que cette méthode faisait venir chez eux des comportements étranges, des gestes ambigus, sans signification. Et le film s’est construit à partir de cette matière aberrante, peu signifiante“ (*op. cit.*: 41). Die Körper der Schauspieler stellen nicht durch Worte und Gesten Rollen oder Charaktere dar, drücken nichts *aus*. Die Verkörperung der „personnages“ geschieht hier eher als „incarnation magique“ *in* den Körpern, wie der französische Kritiker Cyril Neyrat (2008a: 25) – wieder mit Verweis auf Pasolini – das Verhältnis zwischen Schauspieler und Rolle in *Juventude em marcha* (2006) von Pedro Costa charakterisiert, welcher, ähnlich wie Serra, ausschließlich mit Laien arbeitet und seine Fiktion aus einer Dokumentation heraus entstehen lässt.³ Serras Kino ist eine Kunst des Ausdruckslosen. Doch gerade diese Suche nach dem Funken einer Illumination, nach einer kurzen Inspiration, nach dem schnell verfliegenen Moment der Inkarnation eines Wortes oder einer Figur, kurz: nach dem, was sich nie einfach (oder stets zu kurz) zeigt, erfordert die vollste Aufmerksamkeit für die Wiederholung kleinster Blicke und Gesten seitens des Regisseurs (vgl. Serra, 2007a: 42).

3 Vgl. ebd.: „L’indistinction entre personne réelle, acteur et personnage repose sur le principe d’un décret d’incarnation. Costa affirme qu’à l’origine du filme résonne une formule magique: tu resteras Ventura, mais tu seras aussi roi, prophète, patriarche ou demi-dieu. *En avant, jeunesse* ressuscite la tradition d’un cinéma de l’incarnation magique: celui de Rouch, ou des paysans ougandais en personnages d’Eschyle dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (Pasolini).“ – *Juventude em marcha* ist in jahrelanger Arbeit im Lissaboner Vorort Fontainhas entstanden, die Laienschauspieler sind Bewohner wie Ventura. Wie Serra benutzt Costa eine MiniDV-Kamera und verzichtet auf eine große Filmcrew. In den hier zitierten Interviews zu *Honor* (Serra, 2007a und 2007b) kommt Serra selbst auf Costa zu sprechen, um ihre Arbeiten miteinander zu vergleichen.

Ebenso, wie Serra seine Schauspieler in einem ungewissen Spiel vor sich hertreibt,⁴ so treiben auch diese ihre Rollen vor sich her, ohne jemals mit ihnen zur Deckung zu kommen (vgl. Burdeau, 2007: 20). Für den französischen Filmkritiker Emmanuel Burdeau folgt daraus: „le film peut se voir comme une hallucination, ou comme un *making of* du livre, ou comme un documentaire sur deux acteurs non-professionnels, Lluís Carbó et Lluís Serrat“ (*op. cit.*: 21). *Honor* ist ebenso eine Dokumentation über zwei Schauspieler wie ein „fantasme d’un autre temps de l’Histoire“ (*op. cit.*: 22). Genauer: ein Film über das Nichtstun und das Nichtschauspiel zweier Nichtschauspieler wie über ein schieres Fantasma, nicht die Aktualisierung einer vergangenen Zeit. Die Schauspieler sind Hypothesen von Figuren, aber auch Hypothesen von Schauspielern; der Film ist die Hypothese einer Cervantes-Verfilmung, aber auch die Hypothese und das Fantasma, überhaupt ein Film zu sein, da er selbst, „moins que l’hypothèse d’un monde“ ist, wie Burdeau sagt (*op. cit.*: 21). Der Film ist die Hypothese einer Fiktion; aber darin wird er selbst hypothetisch und fiktiv, wird er selbst zum Produkt einer schieren Fiktion.

Es ist diese Fiktion, dieses Fantasma, ein Film zu sein, auf die sich der Film zubewegt und die er vor sich herschiebt. Dieses „Sichzubewegen auf“, das gleichsam ein „Vorsicherschieben von“ ist, ist die Bewegung des Films selbst. Aus ihr gehen alle anderen Bewegungen im Film und des Films hervor; sie liegt all diesen Bewegungen zu Grunde und verläuft unter ihnen. Diese Bewegung wäre die Inszenierung und die Organisation des Films durch Albert Serra selbst. Neyrat betont, wie sehr *Honor* gerade auf Grund seiner bescheidenen Ökonomie und des Gebrauchs von kleinen Digitalkameras dazu einlädt, die Praxis eines Cineasten zu beobachten: „comment la fabrication d’un film se voit aussi à l’écran“ (Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Was sich aber von der Fabrikation des Films auf der Leinwand zeigt, zeigt sich dort nicht direkt, wie Neyrat ebenso hervor hebt, sondern in der Offenheit des „hors champ“, im von der Kadrierung des Bildes ausgeschlossenen bzw. an sie angrenzenden Raum (dem Bereich „hinter“ der Kamera), auf den der Film sich zubewegt und den er

4 Vgl. Serra (2007a: 42): Da die Psychologie der Figuren keine Rolle spielt, muss Serra seine Schauspieler erst recht psychologisch manipulieren, um sie zu animieren. Will er Serrat, einen eingefleischten Fan des FC Barcelona, aus seiner Lethargie reisen, in die er offenbar nur allzu leicht verfällt, reicht es anscheinend, ihm ein lautes „Reall!“ (Madrid) entgegenzurufen, um Serrat mit der Erwähnung des Erzrivalen des katalanischen Clubs aufzuscheuchen. Vgl. hierzu auch den Bericht von Mark Peranson (2008: 22–23) über die Dreharbeiten zu *El cant dels ocells*.

vor sich herschiebt – auch, weil die Selbstdarstellung der Praxis ihre Schließung als Werk hintertreiben muss (vgl. *op. cit.*). Wenn es Serra darum geht, auf *alles Mögliche* reagieren zu können, auf alles vorbereitet zu sein (vgl. Serra, 2007a: 43), dann darf er folglich *nie auf etwas bestimmtes* vorbereitet sein, weswegen der Film auf die Fiktion von Cervantes respektive die Fiktion, eine Verfilmung von Cervantes zu sein, nur *zugeht* – und damit selbst eine schiere Fiktion bleibt.⁵

Auf eine radikale Art fiktional wird der Film da, wo er ausgeht von der nackten, physischen Präsenz der Natur, der Elemente, der Materie, welche die digitale MiniDV-Kamera in aller Einfachheit registriert: Licht, Erde, Wasser, die Farben und die Luft der La Mancha, sowie die Körper der beiden Männer, die in diese Umgebung eingespannt sind (vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Das Wirkliche erscheint als exponierter Block. Eben durch seine Aus-Stellung, seine *Hervorkehrung* öffnet dieses aber sein Inneres, seine „autre côté“ (Burdeau, 2007: 22) als „hors champ“; dieses ist die Unsicherheit darüber, ob sich *im* gezeigten Wirklichen etwas verbirgt. Wenn man den Quichotte sieht, der seine Rede an etwas außerhalb des Bildfeldes richtet, dann bleibt der Gegenstand seiner Ekstasen oder Zermürbungen stets unsichtbar im „hors champ“; ob es diesen gibt oder nicht, kann nicht entschieden werden, während die Einstellung zum Echo der Unsicherheit wird, ob hier die Immanenz eines Ereignisses zu sehen ist, das sich *in* der exponierten Materie verbirgt, oder einfach nur „les lignes de sa main, son fier profil offert au Ciel“ (*op. cit.*: 22). Zwischen der Immanenz eines realen Ereignisses und der schieren Oberflächlichkeit des Realen (seines „Profils“), zwischen Inkarnation bzw. Inspiration und der Nüchternheit der Materie besteht die einzige Möglichkeit einer Fiktion in eben dieser Gespanntheit des dokumentierten Wirklichen selbst. Die „Umkehrung“ des Wirklichen ist genau seine Spannung, angespannt und unabgeschlossen, da sich die ganze Fiktionalität des Films in ihr konzentriert, in ihr stets ihren Ausgangs- und Zielpunkt findet und sich folglich weiter verschiebt.

5 Vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra (2007): In diesem Zusammenhang wurde auch darauf hingewiesen, dass die empfängliche Offenheit des Films sich weniger an einen vor dem Film sitzenden „Zuschauer“ als an einen „Zeugen“ richtet, was einmal mehr den radikal fiktiven Charakter des Films selbst unterstreicht. Denkt man die Aporie des Zeugens als intime, unmittelbare Begegnung mit einem singulären Ereignis, für das nur der Zeuge eintreten kann und das er dennoch im Zeugnisakt „wiederholen muss“, dann ist kein Zeugnis denkbar, das nicht gerade aufgrund dieser Aporie zur unkontrollierbaren Fiktion wird (vgl. Derrida, 2008).

Wenn sich das Wirkliche nur in dieser Gespanntheit zeigt und darin fikionalisiert wird, dann kann seine äußerste Rinde, sein Profil, nicht als sein „Beweis“ angesehen werden, sondern eher als „effet tableau“ (vgl. Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007), der es weiter spannt. Das Bild trägt in *Honor* in seiner geringeren digitalen Auflösung impressionistische Züge, die das gespannte Wirkliche mit seinen in es eingespannten Figuren seinerseits zum Flirren bringen und in ein Gemälde einspannen. So werden die Figuren mit der Landschaft zum Bild, so stellt sich die Frage, ob sich die Figuren noch in der Tiefe einer Landschaft, also in der Gespanntheit eines Wirklichen bewegen oder ob sie, als „Bildwesen“, nur rein *lateral* verschoben werden (vgl. *op. cit.*). Die falschen Anschlüsse zwischen Bildern und Szenen, die in *Honor* besonders auffällig sind, weisen darauf hin, dass zwischen ihnen ein erzählerischer oder situativ-räumlicher Zusammenhang bestehen kann, aber nicht muss, da die Bilder durch die Montage nur wie statische Tableaus hin- und hergeschoben werden könnten. Dadurch wird der *Film selbst* einmal mehr zu einer schieren Fiktion, einem Fantasma, einer Hypothese. Da die falschen Anschlüsse nicht zwangsläufig Bewegungszusammenhänge erkennen lassen, bleibt die Bewegung der Figuren und der Bilder zwischen den Bildern, aber auch schon in jedem einzelnen Bild im „hors champ“ *unterwegs*, wo das Wirkliche auf seine „andere Seite“ als auch auf seine schiere Bildlichkeit gespannt bleibt; auf Grund der *Wiederholung* dieser falschen Anschlüsse wird dabei das „hors champ“ immer wieder anvisiert und erneut verschoben. Die Figuren, die sich meistens bewegen, sind damit eingespannt in einen Weg, der unterhalb aller sichtbaren Wege und Bildfelder verläuft und der im unauflöselichen Suspense der Frage nach dem kommenden Anschluss an einen Weg besteht, wobei immer nur zu einer Ablenkung von jedem „richtigen“ Anschluss abgeschlossen wird (vgl. Burdeau, 2007: 20).

Wenn der *Film selbst* eine schiere Fiktion bleibt, in dem er auf die Fiktion zugeht und dabei im „Unterwegs“ zu ihr eingespannt ist, wenn er die Fiktion ist, eine Fiktion und eine Verfilmung von Cervantes zu sein, dann auch deswegen, weil hier, anders als bei Cervantes, von Don Quichottes Kenntnis von Ritterromanen keine Rede ist: eine weitere Desavouierung der Literatur. Was Don Quichotte anruft, ob es sich dabei um den Himmel, Gott, die Natur, irgendwelche Schurken, das Rittertum oder das Goldene Zeitalter handelt – auf Grund der Objektivität der Kamera (und dem, was sie ausschließen muss) könnte das Angerufene da sein oder auch nicht. Da diese Anrufe weder zur Enthüllung des Adressaten oder einer Antwort, noch zur Bestätigung der Abwesenheit des Adressaten führen, müssen sie

stets wiederholt geäußert werden; tatsächlich rufen sie sich dadurch selber an. „Cette action purement vocative en est bien une, celle d'un film dont les plans sont envoyés à la manière d'un appel ou d'une augure“ (*op. cit.*: 20). Die Einstellungen werden losgeschickt, als seien sie Anrufungen und Vorzeichen eines Kommenden, was stets zu einer nächsten Einstellung, einer nächsten Anrufung führt: auch zwischen Einstellung und Anrufung besteht ein falscher Anschluss, der beide Pole nicht in Ruhe lässt. Diese Anrufung einer immer weiteren Anrufung ohne sicheren und schon gar nicht antwortenden, aber ebenso wenig sicher abwesenden Adressaten, diese Anrufung ohne jede Sicherheit über ihre Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit bildet damit den Unter-Weg eines Films, der noch unterwegs ist, dessen Kommen angerufen wird und der in diesem Kommen bleibt, der also nicht zum Weg oder zu den Wegen, die er zeigt, werden oder auf ihnen kommen kann.

■ 2 *El cant dels ocells* (2008)

„Comme personne individuelle, Don Quichotte n'a aucun intérêt et son histoire n'a aucun intérêt pour le cinéma d'aujourd'hui“, hat Albert Serra erklärt (Burdeau / Lounas / Neyrat / Serra, 2007). Er macht den Film also deswegen, *weil* es kein Interesse an ihm gibt. Einen Film zu machen, der nicht interessieren kann, weil er noch unterwegs ist und bleibt, weil er angerufen wird und angerufen bleibt, das ist auch Serras Interesse bei seinem nächsten Projekt, *El cant dels ocells* von 2008, einem Film über die Drei Heiligen Könige, die sich zum Jesuskind aufmachen. Wenn in *Honor* das „Interesse“ des Films in einer Kette aus Anrufungen, in Anrufungen weiterer Anrufungen ausgesetzt wurde, so scheint die „vocation“ im *Cant* – benannt nach einer katalanischen Volksweise, in der mehrere Vogelarten die Geburt Christi feiern – nicht einmal mehr „la forme d'une parole mais d'un chant d'oiseau, d'un pur appel“ anzunehmen (Thirion, 2009: 12).

Erneut dreht Serra mit Carbó und Serrat, zu denen noch der Vater von Serrat hinzukommt, Lluís Serrat Batlle, der ebenso wenig wie die beiden anderen ein Berufsschauspieler ist. So beruft sich Serra auch hier auf die Tradition Pasolinis, dessen letztes Projekt nach Serras Worten und unter Berufung auf Nineto Davoli eben ein Film über die „roi marges“ gewesen sein soll (vgl. Serra, 2007b: 24). Wieder geht es darum, eine Fiktion „ohne Fiktion“, ohne psychologische Tiefe oder erkennbare Story zu erzählen, mit Schauspielern, die keine klaren Rollen spielen, sondern sich für ihre spontane Inkarnation bereit halten. Im Gegensatz zu *Honor* fallen die

Namen der Könige überhaupt nicht mehr. Mehr noch als bei dem, was eine Quichotte-Verfilmung sein *könnte*, ist die literarische oder mythologische Verbindung im *Cant* beinahe völlig gekappt.

Der Bereich, den die Drei Könige durchwandern, hat auch nicht mehr die Spezifik der Landschaft der La Mancha und auch nicht unbedingt die einer „biblischen Landschaft“ – es ist ein wüster und leerer, meist lava-steinschwarzer „désert mondialisé“ (Thirion, 2009: 10). Für die abstrakten, wüstenartig-leeren, meist vulkanischen Gegenden fehlt jegliche explizite geographische Referenz. Gedreht wurde in Frankreich, Island und auf den Kanaren. Die Fiktion breitet sich über die ganze Welt aus und dünnt sich dabei aus: das Hypothetische, Fantasmatische, Fiktionale der Fiktion wird radikalisiert. Die räumliche Desorientiertheit, die falschen Anschlüsse werden geographisch unterstrichen, verteilen sich nun über die ganze Erde – mit einem Schnitt wechselt man vom Wasser in schwarzes Felsgestein, von dort in die Wüste –, während die „Geographie“ in nichts weiter als in dieser Desorientierung, diesen Brüchen besteht.

In *Honor* hatte noch die niedrige Auflösung einer DV-Kamera die Materialität des Wirklichen und einer Umgebung hervorgekehrt, in welche die Figuren eingespannt waren, hatte das „hors champ“ und die damit einhergehende radikale Kontingenz der Fiktion im Rücken des Wirklichen begonnen, das dabei in Spannung zum rein Bildlichen trat. Im *Cant* benutzt Serra nun eine hochauflösende Digitalkamera (High Definition); außerdem dreht er nicht mehr in Farbe, sondern in Schwarz-Weiß. Das Resultat sind hochstilisierte, kontrastreiche „surfaces graphiques“ (Neyrat, 2008b: 17), die hier aneinander gereiht werden; wenn mit der zunehmenden digitalen „Definition“ das Wirkliche um so deutlicher exponiert wird, dann gilt das für seine Entwirklichung – seine zunehmende Auflösung in einer Fläche aus Pixeln – nicht weniger: Die Einstellungen werden immer stärker zu Tableaus.

So werden die drei Schauspieler zu Wesen eines anonymen Bildes, auf deren „graphische Oberfläche“ sie gepresst werden. Neyrat spricht diesbezüglich von einer „pure présence burlesque des corps amateurs“ (*op. cit.*: 17). Das Burleske liegt darin, sich in diesem rein zweidimensionalen Raum aufzuhalten, in dem sie sich bewegen, ohne räumlich voranzukommen. Ihr Gehen ist eher ein unsicheres Stolpern, ihre Gespräche drehen sich zumeist um die Frage nach der Bewältigbarkeit des Marsches selbst. Eigentlich sind sie längst zu alt, zu träge, zu fett, zu unbeweglich. Um die geringste Bewegung zu machen, bedarf es einer schier unmöglichen Kraft – auch, weil das Bild platt ist. Und gleichzeitig können sie sich nur in ihm

bewegen, müssen es zumindest versuchen, da sie nur ihm zugehören. Aus der Oberfläche des Bildes gibt es kein Entrinnen, was aus ihrem Marsch ein komisches Umherirren ohne jede Orientierung macht. Exemplarisch dafür ist eine Szene, in der sie über Sanddünen minutenlang auf den Horizont zulaufen, schließlich zu kleinen schwarzen Punkten werden und dann ganz verschwinden, bis sie auf einmal wieder auftauchen, um den Rückweg anzutreten. In dieser Einstellung wird der Zusammenbruch der Tiefe des Wirklichen, der jedes Vorankommen stört, konkret demonstriert.

Gerade auf Grund der Einspannung der Figuren in die Gesetze eines schwarz-weißen Bildes, in dem sie mal im Tag mal in der Nacht, mal im Licht und mal im Dunkel verschwinden und wiedererscheinen, besteht das Wunder ihrer Inkarnation nun in ihrer schieren *Erscheinung*. Wie in der eben schon erwähnten Szene kann es ihnen etwa widerfahren, dass sie zu kleinen schwarzen Punkten werden. Ihre Präsenz im Bild grenzt an ein Wunder, selbst (oder gerade) wenn sie voll und ganz zu sehen sind. Ihr Wesen ist das von Glühwürmchen, deren kurzes Aufflackern den Moment des Eintritts in ihre bzw. des Austritts aus ihrer Bildlichkeit markiert, also die zu kurze oder zu lange, stets „unzeitgemäße“ Periode ihrer Erscheinung im und als Bild.

Die abstrakten, oft an der Grenze der Erkennbarkeit balancierenden, mal tief dunklen, mal gleißend überbelichteten Bilder, diese nackten, leeren Flächen – diese Bilder scheinen die Exposition des „hors champ“ selbst, der Unterwege und Un-Wege zu sein, auf denen die Schauspieler unterwegs sind: das „hors champ“ ist *global* geworden. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass es sich dadurch offenbart hätte – in diesem Moment würde es ja aufhören, „hors champ“ und außerhalb des Bildes zu sein. Die Konsequenzen sind andere. Erstens hat man es kraft der Globalisierung des „hors champ“ und der Gerinnung der Bewegung weniger mit einem Marsch auf eine – romaneske – Fiktion und ihrer permanenten Verschiebung zu tun (mit der Fiktion, Fiktion und überhaupt ein Film zu sein), wie es noch in *Honor* der Fall war, sondern mit der Suche nach einer *Nicht-Fiktion*, einer Null-Fiktion: „Ce n'est pas un acheminement vers la fiction, mais la recherche risquée et réussie de son degré zéro“, bemerkt Neyrat (*op. cit.*: 17). Diese „riskante Suche“ nach dem „Nullpunkt der Fiktion“ ist ein Weg der Bilder, aber keiner, der zurückgelegt oder vermessen werden könnte, da die „falsch verbundenen“ Bilder in der globalen Wüste und Leere nicht mehr verortet werden können. Es ist ein Unterweg(s) der Bilder (der Figuren, der Bewegung, des Films), der – das wäre die zweite Konsequenz – durch die globale Öffnung des „hors champ“ dieses in den

Raum des Betrachters hinein legt. Diesem wird der Film, „vidé de tout contenu“, in dem Maße, in dem er sich auf dem *Nullpunkt* der Fiktion annähert oder diesen sucht, ein Gegenstand reinen Glaubens, „traversé et tendu cependant par un haut degré de croyance au simple fait de la fiction et des personnages“ (*op. cit.*: 17). In diesem Zusammenhang lässt sich auch der Hinweis Antoine Thirions verstehen, dass durch die teilweise Unentscheidbarkeit, ob sich die Figuren annähern oder entfernen, die Bilder im *Cant* einer orthodoxen Ikonographie verwandt sind, in dem sie eher den Betrachter anschauen als umgekehrt, also der Fluchtpunkt nicht in der Zentralperspektive, in der Tiefe des Bildes, sondern vor dem Bild beim Betrachter liegt, dem sich der Christ annähert (vgl. Thirion, 2009: 11). Die „bewegten“ Bilder sind hier weniger *Bestandteil* der Fiktion einer Fiktion, oder eines fantasmatischen Films, der die Fiktion ist, ein Film zu sein. Sie sind, am Nullpunkt jeder Fiktion, nun noch Fiktionen, überhaupt Bilder zu sein, die betrachtet werden können; an sie lässt sich nur noch *glauben*. Sie sind erst noch *unterwegs* zum Betrachter, kommen auf ihn zu, nähern sich ihm an. Sie sind unterwegs und erst noch auf dem Weg, gesehen zu werden. Mit dem Risiko, nicht gesehen werden zu können.

Wenn man glauben muss, ohne es glauben zu können, dass diese Figuren mit Kronen und Kostümen, aber ohne Namen und Rollen die Drei Heiligen Könige sind, dann deswegen, da sie, eingespannt als Bildwesen in Bilder und folglich *als Bilder*, nur *Zeichen* für Bilder sind, die einer niemals gesicherten Interpretation unterworfen bleiben und also vielleicht noch nicht einmal Zeichen (oder Bilder) sind – ebenso wie jene nicht weniger gesicherten „Zeichen“, die sie auf ihrem Weg vorfinden und mit deren Deutung sie sich schwer tun (ein imposanter Sonnenaufgang oder etwas Lavagestein). Die drei Könige sind Zeichen, die nichts erhellen oder erklären, die nur auf andere Zeichen zeigen – und also auf nichts als auf das Zeigen selbst, das jeder Kommunikation, jeder Richtung, jedem Sinn, jeder Anrufung und jedem Zeichen selbst vorausgeht. Man kann nie wissen, ob es sich überhaupt um Zeichen handelt, geschweige denn, was sie bedeuten.

Gewiss: der Weg des Films und im Film besteht in der Reise der Drei Könige durch einen konkreten physischen Raum, der Zweck und Abschluss in der Ankunft bei Maria, Josef und dem Jesuskind findet. Aber das Ende der Reise ist kein Ende. Innerhalb einer anonymen Felsenlandschaft nimmt die Heilige Familie einen trivialen Charakter an: das Schaf uriniert auf Maria, Joseph wird mehrfach gefragt, ob es Wasser im Brunnen gibt, und nachdem die Könige angekommen sind, sind sie auch schon bald wieder von dort verschwunden, um sich in einem (eher mitteleuropäischen)

Waldstück wieder zu finden – die Reise geht weiter. Der – sichtbare – Weg des Films und im Film (und sein Ziel) exponiert also ein globales (s.o.) „hors champ“, ein nicht ortsgebundenes Unterwegs der Zeichen, ein Zeigen von Zeichen, die auf andere Zeichen zeigen. Das „hors champ“ verschwindet dabei in seiner Exposition oder erscheint in seinem Verschwinden. Darin zeigt sich die zentrale Idee des Films: ein Exil, das global ist. *El Cant dels Ocells* erinnert an die gleichnamige katalanische Volkswaise, die der Cellist Pau Casals in den Jahren der Franco-Diktatur zu Beginn jedes seiner Konzerte im Exil spielte und die auch von Serra gegen Ende des Films eingespielt wird. Wie Casals unter Franco, so scheinen auch die Könige bei Serra expatriert zu sein: Könige mit Kronen, aber ohne Königreiche (vgl. *op. cit.*: 12). Ihr Exil besteht aber nicht etwa in der Vertreibung von einem bestimmten Ort und im erzwungenen Aufenthalt an einem anderen. Sondern exiliert sind sie aus ihrer Verborgenheit und damit im Bild, in dem sie unterwegs sind –im *globalen Bereich der Erscheinung* selbst, der nicht ortsgebunden sein kann. Dieser ist ein Bereich der Exposition, der Ausstellung, des „Draußen“: alles, was erscheint, ist aus seiner Verborgenheit ex-iliert und ex-patriert, womit die Verborgenheit hier als verborgene selbst ex-poniert wird.

■ 3 *Història de la meva mort* (2013)

Auch Giacomo Casanova ist ein Expatriierter: in Serras *Història de la meva mort* (2013) hält er sich zunächst in einem französischen Schloss, in einem zweiten Teil des Films in den Karpaten auf. Wieder greift Serra auf Nicht-Berufsschauspieler zurück, wie auf den katalanischen Dichter Vicenç Altaió in der Rolle des Casanova; Lluís Serrat spielt seinen Gehilfen Pompeu.

Das Gemäldehafte der Einstellungen wird hier noch einmal dadurch akzentuiert, dass, im Gegensatz zum *Cant*, die Figuren die statischen Einstellungen nicht mehr durchwandern. Bereits die erste Szene zeigt ein nächtliches Festessen, als sei es ein Stilleben: Auf einem mit Kerzen beleuchteten Tisch, um den herum Männer und Frauen sitzen, stehen Gläser, Obstschalen, Weinkaraffen, Schalen mit Essen. Bereits in Serras vierzehnteiliger, über drei Stunden dauernden Videoserie *Els noms de Crist* (2010) war durch eine formale Heterogenität der aufeinander abfolgenden oder ineinander montierten Sequenzblöcke aus jedem Kapitel eine Gemälde-Galerie geworden, die sich in den weiteren Kapiteln weiter verzweigte; die Personen wurden vorwiegend in den Innenräumen des Museu d'Art Contemporani de Barcelona statisch im Gespräch gefilmt, in dessen Auf-

trag Serra die Serie entwarf. Überhaupt gab es hier zum ersten Mal bei Serra Szenen in Innenräumen. In *Història* werden in der ersten, in Frankreich spielenden Partie dann immer wieder Gemälde von Frauen an den Wänden der Zimmerfluchten des Schlosses gezeigt. Mit den Innenräumen entdeckt Serra in *Noms* und *Història* für sein Kino das Museum, eine galerieartige Anordnung und Hängung der Bilder.

Wenn auch hier Casanovas Reise zwischen Frankreich und den Karpaten nicht gezeigt wird und wir innerhalb eines Schnitts von einem Ort zum anderen wechseln, dann um zu zeigen, wie wenig sich die Figuren sonst bewegen. Es gibt keinen Marsch der Bilder unterwegs zur Fiktion mehr und auch keine Bilder, die, vertrieben aus der Verborgenheit, unterwegs zum Betrachter sind und dabei selbst Fiktionen und Gegenstände des Glaubens werden. Die Bilder ruhen und werden wie unbewegte Stillleben durch die Gegend kutschiert: So kommt es im Anschluss an den Sprung zwischen Frankreich und den Karpaten zu einer längeren Kutschfahrt durch den Wald, wobei die Kamera selbst hinten am Wagen befestigt ist; später wird sie bei der Überquerung eines Baches auf dem dazu benutzten Floß installiert. Die Figuren scheinen in den Bildern angekommen zu sein.

Während die Reduktion der Bewegung in *Història* auf die Spitze getrieben wird, ist der Film jedoch deutlich eloquenter und narrativer als noch *Cant*. Wie in *Honor* wird hier spät, doch immerhin der Name Casanovas genannt (der Name Graf Draculas, der gegen Ende auftaucht, wird dagegen nie ausgesprochen). Gespielt von Altaió ist sein Diskurs darüber hinaus wesentlich geschliffener als in den vorangegangenen Filmen: wenn sich Serras Akteure eher durch ihre Redeunlust, ihre Vertreibung aus einer gemütlichen Stummheit ausgezeichnet hatten und, wie im *Cant*, mühsame Debatten über den einzuschlagenden Weg führten, so hält Casanova kundige Reden über Frauen, Austern und Dichtung und kündigt an, ein Käsewörterbuch zu schreiben, wobei es ihm nicht um Käse, sondern um die Wörter gehe. Auch werden zu Beginn jeden Teils explizite geographische Ortsangaben gemacht, die Frankreich und die Karpaten ausweisen.

Aber wenn diese geographische Verortung der Schauplätze der Narration sicher ihren Raum schafft – sie ist gleichsam *definitiv*: es sind letzte und allerletzte Orte, zwischen denen und von denen aus sich nichts mehr bewegt, die Casanova auf dem Weg zu seinem Tod ein letztes Mal passiert, bevor sie eben zu nichts als einer Erzählung werden. Sie sind bereits dem Tod geweiht. Gegen Ende taucht das Bild immer mehr ab in die Dunkelheit, die für Serras Kino so charakteristisch ist, wird dem Stillleben noch das Licht entwendet; Graf Dracula, der gegen Ende auftaucht, wird nicht

nur zum Schicksal Casanovas, sondern auch zum Vampir des Films selbst, der immer mehr in der Nacht versinkt.

Die „Erzählung“ – hier ist sie nur noch ein *Rest*. Wenn Casanova sagt, man müsse sich bewegen, um zu schreiben, da die Schrift nicht in einem sei, sondern einem vorangehe, dann heißt das, dass seine Reisen, von denen man nichts mehr sieht, eben nichts mehr als Erzählung sind, ausschließlich in ihnen stattfinden. Und was erzählt diese Erzählung? Was erzählt sie über den Film, der *Història de la meva mort* heißt? Die Stilleben-Bilder, die hier wie Särge durch die Gegend geschleppt werden, sind sie nicht die Geschichte des Todes des Kinos in der ersten Person, im Namen des Kinos selbst? Hinterlassen die Erzählungen in *Història* nicht diesen Rest, zwischen Bild und erzähltem Wort, wie eine Autobiographie des Todes des Kinos, wie seine „Autothanatographie“ in den „natures mortes“? Ist das nicht die einzige Narration, die Serras Kino, entstanden aus einer Abkehr von der Literatur, sicher haben kann?

Wie jeder Weg wird in *Història* auch das „Unterwegs“ zwischen Frankreich und den Karpaten fortgenommen. Nur so kann man „Unterwegs zum Kino“ sein: wenn das Unterwegs fortgenommen wurde, nur noch erzählt werden kann, man unterwegs *war*, also längst, wie die Figuren in den Bildern, im Kino angekommen ist; aber in ihm sein, heißt da zu sein, wo es nicht mehr ist, heißt wieder unterwegs zu sein: in seiner Fortnahme, seinem Tod, seiner Immobilisierung und De-Kinetisierung, unter den sichtbaren Wegen in den Filmen und ihres „hors champ“, unter den gängigen Wegen und Unterwegen im und zum Kino, unter dem Marsch auf die Fiktion, unter ihrem „degré zéro“ und dem (unmöglichen) Glauben an die Bilder, unter allen Wegen und Unterwegen, unter der Erde. Unterwegs zum Kino sind wir in einer *Erzählung* des Kinos und vom Kino, das *war*, das seinen Tod erzählt. Die Landschaft dieses sprachlichen Unterwegs, in der das Kino verloren geht, um zu sich unterwegs sein zu lassen, öffnet der Poet Mike Landscape gleich zu Anfang des Films mit dem Zweifel daran, in ihr auch nur einen Schritt voranzukommen: „És alta, molt alta l'escala de la poesia. Mai arribaré més enllà del primer esglaó.“ ■

■ Bibliographie

- Burdeau, Emmanuel (2007): „C'est Don Quichotte qui vous appelle“, *Cahiers du Cinéma* 621, 20–22.
- / Lounas, Thierry / Neyrat, Cyril / Serra, Albert (2007): „Retranscription de la rencontre du 20 janvier 2007 au Festival *Premiers Plans* autour d'*Honor de Cavalleria* d'Albert Serra“, <<http://honordecavalleria.unblog.fr/files/2007/03/tablerondehonor.pdf>> [30.12.2013].
- Derrida, Jacques (1998): *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris: Galilée.
- Neyrat, Cyril (2008a): „Pas de géant“, *Cahiers du Cinéma* 631, 24–26.
- (2008b): „Sans étiquette“, *Cahiers du Cinéma* 635, 16–18.
- Peranson, Mark (2008): „Un tournage, comme une incantation“, *Cahiers du Cinéma* 634, 22–23.
- Thirion, Antoine (2009): „Bonne augure“, *Cahiers du Cinéma* 641, 10–12.
- Serra, Albert (2007a): „Entretien avec Albert Serra“, *Vertigo* 30, 39–43.
- (2007b): „Quichottesque“, *Cahiers du Cinéma* 621, 23–24.

- Philipp Stadelmaier, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <philipp.stadelmaier@gmx.de>.

Resum: La marxa és un element essencial al cinema del director gironí Albert Serra. Però, mentre Don Quixot i Sancho creuen la Manxa i els tres Reis Mags caminen per un desert global, el seu moviment és sovint interromput, posposat, torbat. Aquesta és la raó per la qual, a la filmografia de Serra, els plans s'assemblen cada cop més als quadres i a les natures mortes. El suspens entre el moviment i la immobilitat al cinema de Serra indica alguna cosa que va més enllà del moviment visible, de la marxa visible i dels camins visibles (i probablement d'allò visible, en general): un altre moviment amagat dels personatges, les imatges i la pel·lícula, que es troba immòbil en el camí cap al moviment i cap al mateix *cinema*. ■

Summary: Marching is an essential element in the films of Catalan director Albert Serra. But, while Don Quichotte and Sancho cross the Mancha and the Three Magi walk through a global desert, their motion is often interrupted, postponed, disturbed. That is why, through Serra's filmography, the shots become more and more like paintings and still lives. The suspense between motion and immobility in Serra's cinema indicates something beyond the visible movement, the visible marching and the visible paths (and maybe the visible in general): another hidden motion of the characters, the images and the film, which is still "on the way" to motion – and thus to *cinema* itself. [Keywords: Albert Serra; *Honor de cavalleria*; *El cant dels ocells*; *Història de la meva mort*; death of cinema; autothanatology; still life; painting; fiction] ■