

TEXTE ZUR KUNST

Dezember 2016 | 36. Jahrgang | Heft 104
€ 16,90 (inkl. V. 25,-)

25 Jahre
TEXTE ZUR KUNST



Das Individuum / The Individual

LANGSAMER ABSCHIED

Esther Buss über Albert Serras „La mort de Louis XIV“¹



Albert Serra, „La mort de Louis XIV“, 2016, Filmstill

„L'1%, c'est moi“ schrieb Andrea Fraser 2011 auf diesen Seiten, den berühmten Satz von Louis XIV. auf den Finanzkapitalismus und die Kunstspekulation und den sich darin formulierenden Anspruch ummünzend.

Der katalanische Regisseur Albert Serra zeigt in seinem Performance-artig inszenierten Film, der in Cannes, auf der Viennale und in Berlin beim „In 14 Films around the world“-Festival zu sehen war, die letzten Tage dieses Souveräns des Staates. Jean-Pierre Léaud spielt darin den sterbenden König – ein untergehendes Individuum, das auch das Cover dieser Ausgabe von Texte zur Kunst ziert.

Das erste Wort im Film ist: „Allez!“. Der leicht knarrende Rollstuhl, in dem sich der Sonnenkönig – oder vielmehr der französische Schauspieler Jean-Pierre Léaud in historischem Kostüm, mit enormer Perücke, Federhut und gepudertem Gesicht – durch einen Rosengarten schieben lässt, ist kurz zum Stehen gekommen. Der Monarch schaut einen Moment lang in die Landschaft, dann soll es weitergehen.

Das „Vorwärts, los!“ in der Eingangsszene des Films ist nicht frei von Ironie. Albert Serra erzählt in „La mort de Louis XIV“ (2016) von den letzten beiden Wochen im Leben des wohl berühmtesten französischen Königs, in denen sich der Tod mehr und mehr vom Leben nimmt, bis nichts mehr übrig bleibt davon. Am Ende des Films steht, der Titel sagt es freiheraus, der Tod. Doch trotz einer gewissen, historisch sogar verbrieften „Chrono-

logie“ der Ereignisse (das Drehbuch stützt sich auf die Memoiren Saint-Simons und des Marquis de Dangeau, beide Höflinge und Zeitzeugen der letzten Tage des Königs), trotz des Gefühls des Fortschreitens oder vielmehr des Verfalls, des Weniger-Werdens – vom gestützten Gehen zum Sitzen bis hin zur totalen Bettlägerigkeit, zur Verweigerung von Essen und Trinken und zum Aussetzen der Sprache (was sich hingegen unumkehrbar ausbreitet: der Wundbrand am linken Bein) – geht die Bewegung des Films nur scheinbar nach vorn. Wie alle Arbeiten des katalanischen Filmemachers ist auch „La mort de Louis XIV“ eine Vorführung von Wiederholung, Stillstand und – Präsenz. Im Gegensatz zu Serras vorangegangenen, an den Rändern der Erzählung offenen Filmen ist der Rahmen hier jedoch klar aufgezogen, auch räumlich. Mit Ausnahme der Anfangsszene spielt der Film ausschließlich im Schlafzimmer des Königs, wesentlicher Schauplatz ist das geradezu bühnenhaft in Szene gesetzte Bett. Von den Konventionen des „Kammerspiels“, seinem Fokus auf die psychologische Ausformung von Figuren, ihrer buchstäblichen Einhegung einer Situation, könnte dieses reduktionistische *period piece* jedoch kaum weiter entfernt sein.

Seit seinem Debüt „Honor de cavalleria“ („Honor of the Knights“, 2006) aktiviert Albert Serra in seinen Filmen bekannte literarische bzw. historische Figuren: Don Quijote, die Heiligen Drei Könige, Casanova und Dracula. Um Adaptationen oder Relektüren im eigentlichen Sinn aber handelt es sich dabei nicht. Filme wie „El cant dels ocells“ („Birdsong“, 2008) und „Història de la meva mort“ („Story of My Death“, 2013) leihen sich von ihrer Vorlage Namen, zeitliche Markierungen und ein paar Signaturen; von den Ereignissen, für die diese Stoffe bekannt sind,

von ihrem historisch-mythischen Gewicht sind sie hingegen entlastet. Im Grunde wendet Serra einen Warhol'schen Ansatz auf die Form eines Historienfilms an; meist gibt es lange, mitunter statische Einstellungen, wenig Handlung, keine Schauspieler, sondern Laiendarsteller/Menschen, die in weitgehend freier Improvisation bei essenziellen Lebens- und Alltagsaktivitäten zu sehen sind: herumhängen, essen, trinken, daherreden, schwimmen, durch die Landschaft ziehen. Zeit vergeht. Wobei: Mitunter hat man das Gefühl, auf eine komplett andere Zeitachse geraten zu sein, eine, in der die Zeit nur als reine Präsenz erfahrbar ist, nicht mehr als Kontinuität. Auf geradezu exzessive Weise hat Serra die Potenziale des Films als ein Medium registrierender Zeitlichkeit in dem 101-stündigen Projekt „The Three little Pigs“ (2012) mobilisiert. Während der Documenta (13) drehte er jeden Tag einen zweistündigen Film, am nächsten Tag wurde er vorgeführt. Dabei ließ er kostümierte Darsteller Texte bzw. Dialoge von Rainer Werner Fassbinder, Johann Wolfgang Goethe und Adolf Hitler sprechen.

Auch „La mort de Louis XIV“ ist vom situationsbezogenen Ereignischarakter einer Performance bestimmt. Tatsächlich war der Film ursprünglich als Auftragsarbeit für das Pariser Centre Pompidou konzipiert. Jean-Pierre Léaud sollte für die Dauer von 15 Tagen im Bett liegend das Sterben Louis XIV performen, in einem für die Blicke des Publikums gut sichtbaren Glaskäfig. Das Projekt zerschlug sich aus Budgetgründen, doch im Film sind die Parameter der Ausgangsidee zu großen Teilen unverändert: die Einheit des Raumes und der Zeit, die körperliche Präsenz des Darstellers, seine – zumindest in einer signifikanten Szene – unmittelbare Beziehung zu den Betrachtenden.

Erstmalig in Serras filmischem Schaffen tritt zur historischen Figur also kein Laienkörper, der diese unbeschrieben lässt, das Gewicht von Historizität und Mythologie von sich weist, sondern eine ihrerseits mythisch und (film)historisch aufgeladene Figur: die Nouvelle-Vague-Ikone Jean-Pierre Léaud (auch wenn Serra in Interviews behauptet, wie wenig ihn diese Metaebene in der Konzeption des Films gekümmert habe). Man muss sicherlich nicht so weit gehen, in Léauds Verkörperung des sterbenden 76-jährigen Sonnenkönigs (er selbst ist 72) ein Totenlied auf die wegweisende Epoche des französischen Kinos zu sehen. Aber zwangsläufig verbindet die Performance Léauds das Ausstellen von eingelagerter Zeit mit der Echtzeit-Erfahrung eines langsamen Abschieds.

Gewiss, auch andere Autoren/Autorinnen des Gegenwartskinos haben mit Léauds historischem Gewicht gearbeitet (etwa Olivier Assayas, Catherine Breillat, Noémie Lvovsky, Bertrand Bonello und Tsai Ming-liang). Doch nie war man von Léauds Körper, seiner Fragilität so stark affiziert, nie waren sie unmittelbarer erfahrbar.

„La mort de Louis XIV“ entstand in zwei Wochen ohne vorherige Proben in einem Schloss in der Dordogne. Gedreht wurde mit drei Kameras und in natürlichem Licht. Für das Bild bedeutet das: kaum Tageslicht, stattdessen eine nur durch Kerzenschein punktuelle Beleuchtung, viel Schwarz mit wenigen Farbakzenten (Rot, Gold, Weiß, Brauntönen), eher unkonturierte Umrisse, das heißt Figuren, die sich aus der Dunkelheit herausmodulieren, weiche, samtene Texturen. Dabei hat die Kamera keineswegs nur registrierende Funktion; die statischen Einstellungen sind sorgfältig kadriert, für Bewegung sorgen unterschiedliche Perspektiven und Einstellungsgrößen.

Raumtotalen und Großaufnahmen alternieren, das Bett des Königs wird von verschiedenen Raumpositionen in den Blick genommen. Hinzu kommen eher „blickneutrale“ Aufnahmen des Personals: Familienangehörige, Kammerdiener, Ärzte, Minister, Geistliche.

Der Tod ist kein dramatischer Akt bei Serra und ein Spektakel erst recht nicht. Was man zu sehen bekommt, ist stattdessen eine Wiederholung leicht variierender Verrichtungen: Speisen und Getränke werden gebracht, man versucht den König zum Essen zu bewegen, hilft ihm beim Ankleiden, klopft die Kissen zurecht, Minister und andere Mitglieder des Hofstaates kommen, Ärzte beraten und versorgen sein krankes Bein, Schmerzen und kurze Phasen der Erleichterung wechseln sich ab. Der eigentliche „Moment“ des Todes geht im gedehnten und wenig konturierten Sterbeprozess unter. Dabei verbergen sich in den repetitiven Abläufen durchaus Kollisionen. Ähnlich wie in „Història de la meva mort“ kommt es auch in „La mort de Louis XIV“ zu einem Aufeinandertreffen von Aufklärung/Rationalismus und den esoterischen Kräften der Romantik. So wird aus Hilflosigkeit ein verschwurbelter Wunderheiler aus Marseille in den Kreis der behandelnden Ärzte vorgelassen. Als sein Wunderelixier aus Gehirndestillat, Froschfett, Stiersperma und -blut wie zu erwarten keine Rettung bringt, holen sich die Ärzte noch schnell die Autorisierung für die Verhaftung des Scharlatans.

Besondere Aufmerksamkeit schenkt der Film dem grotesken Hofzeremoniell, das sich ohne Rücksicht auf den schwindenden Repräsentanten gewissermaßen selbst performt: der Applaus und die „Bravo, Sire“-Rufe der Versammelten, wenn der König zum Gruß seinen Hut hebt oder erfolgreich einen Bissen hinunterschluckt. Oder wenn



immer wieder Tablettis mit opulent arrangierten Mahlzeiten gereicht werden, obgleich der König kaum noch bei Bewusstsein ist. Der Todeskampf des Königs ist alles andere als eine private Angelegenheit. Mag er auch sterben wie jeder andere, er bleibt bis zuletzt – wie auch der Schauspieler Léaud – seiner repräsentativen Rolle verhaftet. Einmal, nach gut zwei Dritteln Laufzeit, wird die filmische Illusion des Historienfilms, so weit sie denn überhaupt intakt ist, gezielt gebrochen. Ein Close-up aus leicht seitlicher Perspektive zeigt den König im Bett sitzend, er trinkt ein Glas Wein und knabbert an einem Biskuit. Musik erklingt, es ist Mozarts Große Messe in c-Moll (die einzige Stelle im Film mit extradiegetischer Musik). Unvermutet dreht der König seinen Kopf und blickt direkt in die Kamera – fast drei Minuten lang, nur unwesentlich länger als die Dauer eines von Warhols „Screen Tests“. Dabei adressiert er

offensiv den Blick der Betrachtenden. Es öffnet sich ein Fenster im Film, in dem verschiedene Zeit- und Repräsentationsebenen ineinanderfallen: Die Vergangenheit blickt in die Gegenwart und umgekehrt, Léaud steht am Kipppunkt von Rolle und Schauspielerpersona. Was von „La mort de Louis XIV“ zurückbleibt, ist nicht der Tod einer historischen Figur, nicht die Oberfläche der Repräsentation, es ist die Intimität eines lebendigen, gegenwärtigen Körpers.

Albert Serra, „La mort de Louis XIV“, Andergraun Films, 2016.

- 1 Eine erste, kürzere Version dieses Textes erschien in Der Standard zur Viennale, Oktober 2016.