

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Hin zu einer neuen Männlichkeit im Film  
Am Beispiel von Claire Denis' *Beau Travail* (1999)

Melanie Tissot

*apropos* [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2021, 7

pp. 170-186

ISSN: 2627-3446

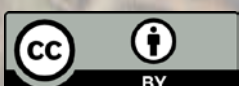
Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1841>

Zitierweise

Tissot, Melanie. 2021. „Hin zu einer neuen Männlichkeit im Film – Am Beispiel von Claire Denis' *Beau Travail* (1999).“ *apropos* [Perspektiven auf die Romania] 7/2021, 170-186. doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.7.1841>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Melanie Tissot

## **Hin zu einer neuen Männlichkeit im Film**

Am Beispiel von Claire Denis' *Beau Travail* (1999)

### **Melanie Tissot**

studiert den Master Kultur und  
Wirtschaft mit den Fächern  
Französisch und BWL und ist  
wissenschaftliche Hilfskraft am  
Romanischen Seminar an der  
Universität Mannheim.

**[mtissot@mail.uni-mannheim.de](mailto:mtissot@mail.uni-mannheim.de)**

### Keywords

Männlichkeit – Film – Dekonstruktion – Gender Studies

Dieser Artikel basiert auf eine Hausarbeit, die im Rahmen des Seminars „Feministischer Film“ (WS 2020, Universität Mannheim) entstanden ist. Die Arbeit wurde für die Publikation in der *apropos*-Rubrik *Premiers Travaux* unter Betreuung von Cornelia Ruhe überarbeitet.

## **1. Einleitung**

„[F]ilm reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle.“ (Mulvey 1989, 57) Diesem grundlegenden Statement von Laura Mulvey zufolge nimmt der Film eine tragende Rolle bei der Repräsentation und Konstruktion von Gender ein. Das Kino spiegelt demnach nicht nur die gesellschaftlichen Gendervorstellungen wider, sondern trägt seinerseits ebenfalls zur Konstruktion derselben bei (cf. De Lauretis 1987, 2). Auffällig scheint in diesem Kontext, dass insbesondere auf der Leinwand, aber auch hinter der Kamera der (Mainstream-) Filmapparat auch heute noch eher von einem traditionellen Männlichkeitsbild (und zudem überwiegend männlichen Akteuren) dominiert wird. Beispielhaft lässt sich dies an den aktuell weltweit erfolgreichsten Filmreihen, wie unter anderen den Actionfilmen der Marvel-Reihe, in denen gemeinhin ein männlicher Helden-Protagonist die Welt rettet, aufzeigen (cf. Statista 2021).

Auch viele Filme der französischen Regisseurin Claire Denis „mettent en avant des hommes [et] traitent de la masculinité.“ (Maes 2013, 39) Jedoch heben sich ihre Filme deutlich vom Mainstream sowie den dort vorherrschenden Männlichkeitskonzepten ab. Ihr 1999 erschienener Film *Beau Travail* stellt diesbezüglich keine Ausnahme dar und überrascht die Zuschauer\*innen mit einer ungewohnten Perspektive auf Männer(-körper) und Männlichkeit. Dementsprechend wird die

zentrale Fragestellung dieses Artikels im Kontext der Gender Studies sein, inwiefern und auf welche Weise Denis in *Beau Travail* eine Dekonstruktion von traditionellen Männlichkeitskonzepten und konventionell männlich konnotierten Filmverfahren vornimmt.

Um im Hinblick auf die weiterführende Analyse der Genderdarstellung in ausgewählten Filmszenen von *Beau Travail* eine theoretische Grundlage zu schaffen, werden in einem ersten Schritt dieses Artikels zentrale Aspekte von Laura Mulveys kanonischem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, der als „(Be-)Gründungstext feministischer Filmwissenschaft respektive Filmtheorie“ (Liebrand 2003, 14) gilt, sowie des Artikels „Masculinity as Spectacle“ (1983) von Steve Neale skizziert. Weiterführend werden im zentralen Teil dieses Artikels drei emblematische Szenen von *Beau Travail* dahingehend untersucht, wie der Film auf inhaltlicher sowie filmästhetischer Ebene konventionelle filmische Repräsentationen von Männlichkeit auflöst und dekonstruiert.

## **2. Der Male Gaze und die Repräsentation von Männlichkeit im Film**

### **2.1 Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema**

In ihrem 1975 erschienenen Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* – der wohl meistzitierten Publikation der feministischen Filmtheorie – untersucht Mulvey die inhärenten patriarchalen Strukturen im klassischen Mainstream-Hollywood-filmapparat, wobei sie diesbezüglich insbesondere auf die Position und Funktion der Frau im Film eingeht. Dabei ist es ihr langfristiges Ziel, „to conceive a new language of desire“ (Mulvey 1989, 59), indem die Strukturen der Unterdrückung im Film aufgezeigt und zerstört werden.

Um ihre Thesen und auch die Faszination der Menschen für das (Hollywood-)Kino zu begründen, rekurriert sie auf das psychoanalytisch grundierte Konzept der Skopophilie, der Lust am Schauen. Dieses begründet die Identifikation des Publikums mit der ihm ähnlichen und gleichzeitig als idealer repräsentierten (männlichen) Figur auf der Leinwand (cf. Mulvey 1989, 60-61). Genauer nähmen, so Mulvey, Frauen und Männern aufgrund der gesellschaftlich vorherrschenden patriarchalen Ordnung auch in Filmen gegensätzliche Positionen ein, die sich in männlich und aktiv versus weiblich und passiv aufteilen ließen (cf. Mulvey 1989, 62). In diesem Zusammenhang konstatiert sie, dass Frauen in vielen konventionellen Filmen einem determinierendem „male gaze“ (Mulvey 1989, 62) unterworfen seien und als zur Schau gestellte sexuelle Objekte inszeniert würden. Genauer lässt sich dieser *male gaze*, der eines der wichtigsten Konzepte der feministischen Filmtheorie darstellt, auf drei Ebenen des Hollywoodfilms feststellen: Die erste Ebene konstituiert laut Mulvey der Kamerablick, der dadurch männlich konnotiert sei, dass in den meisten Fällen ein Mann den Film dreht und die Kamera führt. Die zweite Ebene des *male gaze* befinde sich innerhalb der Filmdiegeese, da die männlichen Figuren die Frauen im Film zum (sexuellen) Objekt ihres Blicks machen. Die dritte, extradiegetische Ebene bezieht sich hingegen auf

den Blick der immer ‚männlich positionierten‘<sup>1</sup> Zuschauer\*innen. Diese drei *male gazes* verschmelzen bei der Rezeption eines Films (cf. Kaplan 1988, 23). Konkret werde die erotisierende Darstellung von Frauen, die durch den beschriebenen *male gaze* entstehe, kameratechnisch oftmals durch ein Innehalten der Narration zu Gunsten von ausschnitthaften Nahaufnahmen einzelner Körperteile, wie zum Beispiel von Beinen oder Dekolletés erreicht, die die Körper der gezeigten Frauen fragmentierten sowie folglich objektifizierten und erotisierten (cf. Mulvey 1989, 62).

Bezüglich der Darstellung von Männern im Hollywoodfilm konstatiert Mulvey dagegen, dass „[a]ccording to the principles of the ruling ideology and the physical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification.“ (Mulvey 1989, 63) Demzufolge kommt dem Mann, anders als der Frau im klassischen Hollywoodfilm nicht die Rolle des passiven Objekts (der Begierde) zu, sondern die des die Handlung vorantreibenden, kontrollierenden und aktiven Subjekts. Dadurch wird im Film die patriarchale gesellschaftliche Ordnung widergespiegelt, die auch den cineastischen Apparat strukturiert.

Im gängigen Fall eines Films mit männlichem Protagonisten fallen laut Mulvey zudem die erotische Macht (des Blicks) und die Handlungsmacht zusammen, wodurch die Zuschauer\*innen sich mit diesem idealen Leinwand-Ich identifizieren können. Um eine solche Identifikation mit dem männlichen Protagonisten zu ermöglichen, kämen bestimmte Kameratechniken zum Einsatz, wie beispielsweise eine möglichst realistische Editierung und eine durch den Protagonisten bestimmte Kamerabewegung. Durch diese identifikationsstiftenden filmischen Verfahren könne der männliche Zuschauer somit durch den Protagonisten indirekt von der Frau im Film Besitz ergreifen und so die Kontrolle über sie erlangen (cf. Mulvey 1989, 62-63).<sup>2</sup>

## 2.2 Steve Neale: „Masculinity as Spectacle“

Steve Neale bezieht sich in seinem 1983 publizierten Artikel „Masculinity as Spectacle“ auf die erläuterten Thesen von Mulvey und untersucht anhand von Beispielen aus gängigen männlich konnotierten Genres die filmische Darstellung von Männlichkeit, welche er als die „structuring norm“ (Neale 1983, 2) identifiziert.

Angelehnt an Mulvey postuliert Neale, dass „in a heterosexual and patriarchal society, the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component,

---

<sup>1</sup> Durch die Verschmelzung der drei *male gazes* nehmen auch weibliche Zuschauerinnen automatisch die männliche Sichtweise ein.

<sup>2</sup> Der Artikel von Mulvey wurde jedoch auch mehrfach kritisiert beispielsweise bezüglich der sehr statischen Dichotomie von männlich/aktiv und weiblich/passiv, die sie aufstellt, hinsichtlich ihrer Grundannahme einer kategorischen, generalisierten Konzeption von Weiblichkeit (cf. Liebrand 2003, 15) oder auch bezüglich ihrer Annahme eines stets heterosexuellen Publikums. In diesem Kontext muss zudem angemerkt werden, dass Mulvey im Speziellen Hollywoodfilme der 1930er bis 1960er Jahre betrachtete und sich die Art Filme zu drehen seitdem verändert hat. Der *male gaze* bleibt jedoch auch heute noch ein im Mainstream-Hollywoodfilm durchaus verbreitetes Phänomen.

repressed.“ (Neale 1983, 8) Um dementsprechend die (homo-)erotische Komponente zu unterdrücken, können im Film beispielsweise sadistische Elemente oder auch Verstümmelung der Figuren eingesetzt werden, damit der Blick auf die Männerkörper zwar frei bleibt, zugleich aber seine sexuell-erotische Komponente zugunsten einer Betonung des Schmerzes und des Leids getilgt wird. (cf. Neale 1983, 8)

Der von Mulvey beschriebene sadistische Voyeurismus, welcher laut ihr eines filmischen Narrativs von beispielsweise Sieg oder Niederlage bedarf (cf. Mulvey 1989, 64), lässt sich laut Neale auch in ‚klassisch männlichen‘ Genres wie in Kriegsfilmern oder Western beobachten. In diesem Zusammenhang könnte nun die Frage aufkommen, ob und auf welche Weise in solchen Fällen eine erotisierende, objektifizierende Darstellung dieser voyeuristisch betrachteten Männer verhindert wird. Diesbezüglich formuliert Neale eine der zentralen Thesen seines Artikels: „The repression of any explicit avowal of eroticism in the act of looking at the male seems structurally linked to a narrative content marked by sado-masochistic phantasies and scenes.“ (Neale 1983, 12) Demzufolge wird laut ihm in sadomasochistischen Szenen, wie zum Beispiel den in vielen Filmen häufig zwischen Männern auftretenden „moments of contest and combat“ (Neale 1983, 12) der Fokus auf das (Kampf-)Spektakel gelegt, wodurch der potenziell (homo-)erotische Blick auf den männlichen Körper umgelenkt beziehungsweise anderweitig motiviert wird (cf. Neale 1983, 12).

Auch die zweite Art des filmischen Betrachtens, der Fetischismus, den Mulvey auf Frauen bezieht, überträgt Neale auf die Repräsentation von Männern im Film. Sowohl der voyeuristische als auch der fetischistische Blick finden sich in Filmen insbesondere in den zuvor bereits erwähnten Kampfszenen wieder. In diesen Szenen wird die fetischisierende, fragmentierende Betrachtung des männlichen Körpers laut ihm jedoch nicht durch mögliches (homo-)sexuelles Verlangen, sondern durch Aggression und Hass motiviert, wodurch ebenfalls eine Erotisierung des betrachteten Männerkörpers vermieden wird. Dementsprechend lässt sich bezüglich des voyeuristischen und fetischistischen Blicks im Film festhalten, dass „[the combat scenes] thus involve an imbrication of both forms of looking, their intertwining designed to minimise and displace the eroticism they each tend to involve, to disavow any explicitly erotic look at the male body.“ (Neale 1983, 12) Somit besteht Neale zufolge der wesentliche Unterschied hinsichtlich der Genderdarstellung von Frauen und Männern im Film darin, dass eine explizite Erotisierung männlicher Körper vermieden wird, da der durch den *male gaze* geprägte Film, der die gesellschaftlich normative heterosexuelle Ordnung widerspiegelt, das intrinsische homoerotische Potenzial der Betrachtung männlicher Körper unterdrücken beziehungsweise umlenken muss (cf. Neale 1983, 15).

### **3. Dekonstruktion konventioneller Männlichkeitsdarstellung in *Beau Travail***

Im Rahmen eines Filmauftrags zum Thema *terres étrangères* für den Fernsehsender ARTE gestaltete Claire Denis im Jahr 1999 den Film *Beau Travail*. Er handelt von einer Gruppe Fremdenlegionäre, die in Dschibuti, einer ehemaligen Kolonie Frankreichs, stationiert sind. Der Film von Denis, die teilweise in Dschibuti aufwuchs, erhielt unter anderem Preise auf dem Berliner und dem Rotterdamer Film Festival (cf. Elsaesser 2012, 716) und sticht, wie auch andere ihrer Filme, insbesondere durch eine überwiegend männliche Besetzung und eine unkonventionelle Herangehensweise an Männer(-körper) sowie Männlichkeit heraus.<sup>3</sup> Im Folgenden werden nun ausgewählte Szenen daraufhin untersucht, wie in *Beau Travail* die gängige filmische Männlichkeitsdarstellung dekonstruiert wird.

#### **3.1 Wüste vs. Legion: Das Scheitern patriarchaler Männlichkeitskonzepte**

Die erste von mir untersuchte Szene situiert sich zu Beginn von *Beau Travail* und führt expositorisch zwei thematisch zentrale Elemente des Films ein: die Wüste und die Fremdenlegion. Nachdem die Wüstenlandschaft Dschibutis zunächst aus einem fahrenden Zug gefilmt wird, sehen die Zuschauer\*innen mehrere lange, statische Panoramaaufnahmen der kargen, trockenen Landschaft, in der ein alter Panzer steht. Anschließend wird Wüstengras gezeigt, welches im Wind weht, woraufhin die Kamera einen langsamen Schwenk vollzieht, erst hin zu mehreren Schatten im Sand und schließlich zu den dazugehörenden Soldaten, die mit erhobenen Armen in einer in einer Pose ausharren, die dem Tai-Chi entlehnt scheint (cf. Dooley 2013, 4).

Die in dieser Szene des Films wie auch in vielen anderen omnipräsente Wüste figuriert unter anderem durch die langen, statischen Kameraeinstellungen, die ihre Weite eindrucksvoll verdeutlichen, als mysteriöse, aber auch schöne ‚Terra Incognita‘, als rätselhafter Ort der Gefahr. Diese Eigenschaften stimmen mit der kulturellen Semantisierung des Weiblichen als unbekanntes, schönes aber auch gefährliches Mysterium überein, welches schon Freud postulierte (cf. Liebrand 2003, 26). Demzufolge kann ganz im Sinne der Gender-Topographien nach Liebrand<sup>4</sup> vermutet werden, dass die Wüste in *Beau Travail*, wie auch in vielen anderen Filmen, in denen der Wüstentopos vorkommt, das Weibliche verkörpert. Hinsichtlich der dementsprechend weiblich semantisierten Wüstenlandschaft lässt sich weiterhin im Film beobachten, dass „[t]he legionnaires seek [...] to impose themselves on the landscape [...]: shaping it, appropriating it.“ (Morrey 2008, 13) Die rein männliche Gruppe der Legionäre unternimmt folglich den Versuch, sich das weibliche (Terrain) anzueignen, indem sie etwa in mehreren Szenen des Films Straßen in die Wüste baut, die gleichwohl nirgendwohin zu führen scheinen.

---

<sup>3</sup> Angemerkt werden muss in diesem Kontext, dass mit ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ hier und im Folgenden keine essentialistischen, ontologischen Kategorien bezeichnet werden, sondern ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ immer als Effekte eines prekären kulturellen Genderkonstruktionsprozesses zu verstehen sind.

<sup>4</sup> Gender-Topographien bezeichnen nach Liebrand geschlechtliche Raumsemantisierungen.

Inwiefern sich ein solch besitzergreifendes Vorhaben in *Beau Travail* jedoch als sinn- und erfolglos herausstellt, zeigt sich in der zu analysierenden Szene erst im Zusammenspiel der Wüste mit (den Soldaten und dem Material) der Fremdenlegion.

Bezüglich des zweiten zentralen Elements der Szene (und des Films), der Fremdenlegion, berichtete Claire Denis in einem Interview, dass eine ihrer ersten Ideen für die Dreharbeiten von *Beau Travail* eine französische Flagge war, die, zusammen mit der Flagge der Fremdenlegion, unnütz im Wind flattert (cf. Althen 2001). Im Sinne dieses Bildes lässt sich die Fremdenlegion als „a relic of French colonialism“ verstehen (Kent 2000, 28). Der Kolonialismus, dessen Durchsetzung von der männlich dominierten Institution des Militärs übernommen wurde, war folglich auch stark mit den ihm inhärenten Strukturen und Idealen verwoben (cf. Nagel 1998, 251). Zwar können Militär und Männlichkeit nicht gänzlich gleichgesetzt werden, dennoch fällt auf, dass das Militär zum einen patriarchale Strukturen aufweist (in *Beau Travail* mit Forestier als männlichem Oberhaupt und Kommandeur) und zum anderen vor allem, dass Soldaten im Allgemeinen die Quintessenz der idealisierten traditionellen Männlichkeit inkarnieren (sollen) (cf. Heathcote 2005, 13). Demnach steht das Militär unter anderem für Eigenschaften wie Aggression und Kontrolle, die Neale auch hinsichtlich der Männlichkeitsideologie für grundlegend hält (cf. Neale 1983, 5). Diesbezüglich hat auch Judith Butler herausgearbeitet, dass die Normen und Regeln des Militärs das Ziel haben, inner- und außerhalb der Institution Männlichkeit zu konstituieren (cf. Butler 1997, 109). Susan Hayward formuliert entsprechend hinsichtlich der Fremdenlegion in *Beau Travail*, dass „[i]n fact its whole purpose is to get men to perform masculinity at all times.“ (Hayward 2002, 48)

Das Besondere in *Beau Travail* besteht nun jedoch darin, dass die Legion als Relikt dargestellt wird. Die militärischen Routinen und das Training der Soldaten haben keinen feindlichen ‚Adressaten‘ und muten eher wie ritualisierte, sinnentleerte Schaukämpfe oder Tanzchoreographien an. Das ehemalige Material der Einheit, wie der eingangs von der Kamera gestreifte Panzer, verrottet in der scheinbar grenzenlosen Wüstenlandschaft (cf. *Beau Travail*, 00:04:00). Dadurch wird bereits zu Beginn des Films auf die Überholtheit des militärischen, männlichen Systems der Legion sowie auf die Dominanz der weiblich semantisierten Wüste gegenüber der Soldatentruppe hingewiesen. Auch ihre noch vor den Soldaten selbst gezeigten Schatten im Sand<sup>5</sup> illustrieren, dass „the French Foreign Legion is a shadow of its former self“ (Hayward 2001, 162), womit zugleich auf eine Krise der traditionellen Männlichkeit, die die Fremdenlegion (idealisiert) repräsentiert, hingedeutet wird. Deshalb entgegnete auch Claire Denis, angesprochen darauf, ob der Tanz und die schöne Landschaft in *Beau Travail*, nicht eine Ästhetisierung des Militärischen bewirken, dass im Film deutlich werde, dass die Soldaten keine Funktion mehr innehätten und somit nur noch Phantome seien, weshalb *Beau Travail* auf keinen Fall das Militär verherrliche (cf. Nicodemus 2000). Folglich könnte der Film auch als

---

<sup>5</sup> Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass die Schatten der Soldaten übergroß und verzerrt sind, was zudem eine Aussage über das Selbstverständnis der Fremdenlegion trifft.

eine „visualist critique of Western male expansionist myth“ (Murphy 2012) und den damit verbundenen konventionellen, überholten Vorstellungen von idealer Männlichkeit verstanden werden.

Die Einverleibung der Fremdenlegion seitens der Wüste wird weiterhin veranschaulicht, indem erst die Wüstengräser mit ihren Schatten zu sehen sind und anschließend korrespondierend die Soldaten mit ihren Schatten, die sich mit den Gräsern im Sand zu vereinen scheinen (cf. *Beau Travail*, 00:04:00). Die entsprechend parallelisierend wirkenden Kameraeinstellungen suggerieren, dass „the soldiers are at risk of merging with the plants and the rocks as the first dance, entitled the dance of the weeds, exemplifies: the machinery is already being colonised by the sand, and the legionnaires move in the wind like the weeds around them.“ (Beugnet/Sillars 2001, 172)

Verstärkt wird dieser Eindruck darüber hinaus auf auditiver Ebene, da die Opernmusik<sup>6</sup> in dieser Szene nicht erst nachträglich bei der Editierung des Films hinzugefügt wurde, sondern auf Denis' Wunsch hin mit dem im Moment des Drehs wehenden Wind zusammen zu hören ist, so dass die Musik wie auch die Soldaten Teil der Wüstenlandschaft werden (cf. Renouard/Wajeman 2001, 27). Demnach wird bereits zu Beginn von *Beau Travail* das Konzept des kontrollierenden Subjekt-Mannes, des „héro[...] typique qui domine [...]“ (Maes 2013, 34) nach Mulvey, unterlaufen, indem die weiblich semantisierte Wüste sich nicht von der anachronistischen, rein männlichen Fremdenlegion kontrollieren lässt. Auf einer Metaebene deutet sich durch die Auflösung der starren Unterscheidung von weiblich/passiv versus männlich/aktiv auch die Unzeitgemäßheit der klassischen filmischen Darstellung männlicher Helden an.

Resümierend lässt sich festhalten, dass „the film [*Beau Travail*] illustrates the obsolescence of an ethos: military, patriarchal and colonial.“ (Beugnet/Sillars 2001, 166) Denn in ihrem Zusammenspiel demonstrieren die meiner Interpretation nach weiblich semantisierte Wüste und die funktionslose Fremdenlegion, dass die patriarchalen Männlichkeitskonzepte, die letztere verkörpert, (und auch deren Repräsentation in Filmen), obsolet geworden sind.<sup>7</sup>

### 3.2 Umkehrung patriarchaler filmästhetischer Verfahren

Die zweite Sequenz, die im Rahmen dieses Artikels analysiert werden soll, befindet sich etwa in der Mitte des Films. Der Protagonist Galoup steht allein und mit dem Rücken zum Zuschauer in einer hochgelegenen Gebäuderuine und blickt durch ein Fernglas. Direkt im Anschluss sind mehrere Legionäre (unter anderem Sentain) zu sehen, die in der Wüste thai-chi-artige Übungen absolvieren und dabei mit ihren

---

<sup>6</sup> Die Musik, die in dieser Szene und auch in anderen Szenen des Films zu hören ist, stammt aus der Operninszenierung von *Billy Budd* von Benjamin Britten (1951), auf der *Beau Travail* lose basiert.

<sup>7</sup> Dementsprechend könnte auch der immer lauter und drängender werdende Chor, der in der untersuchten Szene „Oh Heave away“ (*Beau Travail*, 00:04:00) singt (‘To heave away’ ist eine Anweisung, die bei der Marine verwendet wird. Siehe dazu: <https://www.marinetterms.com/terms-dictionary/sea-words/heave-away.html>), auf einer Metaebene andeuten, dass hinsichtlich traditioneller Genderkonstruktionen und -darstellungen ein neuer Kurs eingeschlagen werden sollte.



Armen langsame Bewegungen ausführen. Daraufhin werden mehrere Dschibutier\*innen gezeigt, die auf einem Steinhügel sitzen und die Soldaten zu beobachten scheinen (cf. *Beau Travail*, 00:45:00).

Durch diese Aneinanderreihung der Einstellungen wird in der Szene beispielhaft die für den ganzen Film charakteristische Art der Montage deutlich: *Beau Travail* ist insgesamt geprägt von einer weniger kausalen, sondern eher freien, assoziativen Montagestruktur. Die Einstellungen und Szenen wirken teilweise willkürlich aneinandergeschnitten (cf. Fitzgerald 2020). In einem Interview hielt Denis dazu fest: „[F]or me, cinema is not made to give a psychological explanation, for me cinema is montage, is editing.“ (Denis zit. bei Hole 2016, 1) Da Mulvey nicht zuletzt eine unauffällige Schnitttechnik als zentral für die Ermöglichung einer Identifikation des Zuschauers mit dem (männlichen) Protagonisten hält (cf. Mulvey 1989, 62), lässt sich konstatieren, dass dies in *Beau Travail* erschwert wird. Zudem führt die fehlende Psychologisierung der Figuren im Film und die Konzeption eines Protagonisten, der nicht dem klassischen Ideal eines Helden entspricht, dazu, dass in *Beau Travail* „[i]nsgesamt [...] die Identifikation nicht gelenkt [wird].“ (Zechner 2004, 61) Somit bricht Denis mit den von Mulvey beschriebenen klassischen Identifikationstechniken des narrativen Hollywoodfilms, die dem männlichen Protagonisten und damit implizit dem männlich konnotierten Publikum die (Handlungs-)Macht zuschreiben.

Deshalb steht auch in *Beau Travail* weniger der Protagonist Galoup im Fokus, sondern eher, wie Denis es formulierte: „Das Körperliche sollte das Zentrum, das Objekt meines Films sein.“ (Nicodemus 2000) Wie auch die von mir untersuchte Szene beispielhaft illustriert, spielt insbesondere der männliche Körper oft eine zentrale Rolle in ihren Filmen, weshalb das Kino von Denis auch als „Kino der Körper“ (Waszynski 2020, 131) bezeichnet wurde. Das Besondere bei *Beau Travail* und im Speziellen auch in der ausgewählten Szene ist der (Kamera-)Blick auf die omnipräsenten männlichen Körper. Im Hinblick darauf lässt sich mit den Worten von Galoup treffend festhalten, dass „beaucoup de choses dépendent du point de vue, de l’angle d’attaque.“ (*Beau Travail*, 00:07:00)

Der ‚Angriffswinkel‘ beziehungsweise der Kamerablick auf die teilweise spärlich bekleideten Legionäre, ist in dieser wie auch in anderen Szenen ein neugieriger, der die männlichen Körper ‚abtastet‘, fragmentarisiert und durch Nahaufnahmen den Fokus auf die nackten Oberkörper, Arme oder auch auf die Beine sowie Gesäße der Soldaten in auffällig kurzen Shorts legt (cf. *Beau Travail*, 00:45:00 – 00:49:00). Genauer scheint die Kamera in der zu analysierenden Szene, in der die Narration innehält, immer näher an die Körper heranzugehen, bis sie Sentain fast berührt, wodurch die Distanz zum Gezeigten minimiert wird. Auf diese Weise werden die (Körper der) Legionäre in *Beau Travail* explizit sexualisiert, erotisiert und fetischisiert, wie Mulvey es nur hinsichtlich der Darstellung von Frauen im Film erläutert hatte (cf. Maes 2013, 31). Intensiviert wird dies in meinen Augen darüber hinaus dadurch, dass die Bewegungen der Legionäre, die zum großen Teil von Bernardo Montet choreographiert wurden, einem Tanz ähneln, welcher im Allgemeinen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die physische Schönheit der in diesem Fall männlichen Körper lenkt.

Neben einer Erotisierung findet auch eine Objektivierung der Soldaten statt, da „[w]ith their shaved heads and frequently naked torsos, the individual identities of the legionnaires are lost, their male bodies are reduced to their surface physicality and all bodies seem equal.“<sup>8</sup> (Dooley 2013, 5) Demzufolge lenken in dieser Szene weder die Kleidung noch individuelle Frisuren von den Körpern der Soldaten ab, wodurch sie zu sprachlosen, oft namens- respektive identitätslosen Körpern werden. Auf diese Weise erscheinen sie folglich als auf ihre erotisierten Körper reduzierte Objekte des (Kamera-)Blicks.<sup>9</sup> Daher zeigt die Szene eine Auflösung der Blickordnung nach Mulvey, indem die Legionäre auf filmästhetischer Ebene durch die beschriebene Kameratechnik ‚Erträger‘ des erotischen, objektifizierenden Blicks werden, der laut Mulvey, wie in 2.1 skizziert, sonst Frauen auf diese Weise definiert (cf. Maes 2013, 31).

In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, ob gemäß einer solchen Umkehrung des *male gaze* bei *Beau Travail* in der Folge von einem reinen ‚female gaze‘ gesprochen werden kann, wie es beispielsweise Scott Heller oder Rosanna Maule vorschlagen (cf. Maule 2006, 81). Um dies zu untersuchen, scheint es sinnvoll, die bereits erläuterten verschiedenen Ebenen des *male gaze* genauer in den Blick zu nehmen. Die erste, ‚extradiegetische‘ Ebene könnte sicherlich als ‚weiblich‘ angesehen werden, da sowohl eine Regisseurin als auch eine Kamerafrau, Agnès Godard, den Film maßgeblich gestalteten. Dementsprechend postuliert auch Pascale-Anne Brault: „[C]e regard de la femme sur l'homme [est le] premier moment d'une revendication féministe du champ cinématographique.“ (Brault 2004, 294) Auf der intradiegetischen Ebene fällt jedoch auf, dass zwar, wie in der letzten Einstellung der zu untersuchenden Szene zu sehen, auch einheimische Frauen die Männer(-körper) im Film anblicken,<sup>10</sup> der Film aber insgesamt eine Erinnerung von Galoup darstellt und somit meist der männliche Blick Galoups vorherrscht. Diesbezüglich äußerte auch Denis in einem Interview, dass der Film sowohl ihr Phantasma als auch das von Galoup sei (cf. Nicodemus 2000). Folglich lässt sich der (Kamera-)Blick in *Beau Travail* zwar nicht als reiner ‚female gaze‘ charakterisieren, dennoch wird meines Erachtens das von Mulvey erörterte patriarchale ‚Blickregime‘ dekonstruiert, da Männer als Objekt des erotischen Blicks markiert werden.

Hinsichtlich einer veränderten Blickordnung scheint mir ferner die letzte Einstellung der zu analysierenden Szene interessant, in der mehrere Dschibutier\*innen auf einem Steinhügel sitzend ebenso verwundert wie das Publikum des Films die Soldaten bei ihren Übungen betrachten (cf. *Beau Travail*, 00:45:00). Denn an dieser Stelle wird der Blick, mit dem laut Denis (die Sartre zitiert) die westliche Welt Andere betrachtet, zurückgeworfen, sodass hier möglicherweise auch von der Umkehrung eines ‚kolonial geprägten Blicks‘ gesprochen werden

---

<sup>8</sup> Ein interessantes Detail diesbezüglich ist, dass der Kommandeur auf Französisch auch *chef de corps* genannt beziehungsweise in diesem Kontext auch vom *corps d'armée* gesprochen wird.

<sup>9</sup> Verstärkt wird dieser Aspekt dadurch, dass Fremdenlegionäre in vielen Fällen ihren Namen, ihre Identität bei dem Eintritt in die Legion ablegen.

<sup>10</sup> Insbesondere auch in vielen anderen Szenen schauen die einheimischen Frauen die Legionäre (verwundert) an und nehmen die Position stiller Betrachter ein.

könnte (cf. Castanet 2001, 146).<sup>11</sup> Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich dadurch, dass die Dschibutier\*innen aus einer erhöhten Position herabblicken. Durch die Blickordnung in dieser Szene wird folglich die Obsoleszenz des Kolonialismus und der damit einhergehenden Vorstellungen von Männlichkeit verdeutlicht.

Ein weiterer Blick aus der Entfernung, welcher eine zentrale Charakteristik des Voyeurismus darstellt, wird in der ersten Einstellung der ausgewählten Szene deutlich, in der Galoup in ein Fernglas sieht – eines der wohl typisch-klassischehaftesten Utensilien eines Voyeurs – woraufhin direkt im Anschluss die Legionäre zu sehen sind.<sup>12</sup> Demnach lassen sich in *Beau Travail* sowohl voyeuristische als auch fetischistische Blicke beobachten, wobei auch Denis zugibt, dass „the legion is completely full of fetishistic images.“ (Castanet 2001, 148)

In diesem Kontext könnte die Frage aufkommen, wie in *Beau Travail* auf einer filmästhetischen Ebene mit dem vorwiegend männlichen Blick auf Männer umgegangen wird. Im Hinblick darauf lässt sich festhalten, dass die ausgewählte Szene, aber auch der Film insgesamt, wenig ‚Action‘ aufweist. Trotz der thematischen Verortung im Militärkontext werden anstatt tatsächlicher Kämpfe nur tänzerische Schaukämpfe (auf-)geführt, wodurch die in dieser Szene sich langsam bewegenden erotisierten Männerkörper den Blick umso mehr auf sich lenken. Weiterhin werden diese Körper auch nicht verstümmelt oder Ähnliches, um als Objekt eines (homo-)erotischen Blicks disqualifiziert zu werden, sondern es werden im Gegenteil teilweise nackte, trainierte, ‚ideale‘ Männerkörper durch Tanz ästhetisiert in Szene gesetzt. Somit findet in *Beau Travail* meiner Analyse nach keine Ablenkung beziehungsweise Umlenkung zur Vermeidung des potenziell homoerotischen Blicks durch Kampfszenen statt, sondern viel eher eine Inszenierung der Männerkörper, die genau auf dieses (homo-)erotische Potenzial abzielt.

Ferner liegt es nahe, dass der (fetischistische) Blick auf die Männer im Film nicht nur durch Hass motiviert ist, sondern auch durch Verlangen, denn der ganze Film konstituiert eine Rückblende des Protagonisten Galoup, der mit unbewusst oder auch verdrängt homoerotischem Blick die Legionäre betrachtet, die laut Denis auch einen homosexuellen Fetisch darstellen (cf. Castanet 2001, 148). Darüber hinaus wird dieser homoerotische Subtext auf auditiver Ebene verstärkt, da die Musik in dieser wie auch in anderen Szenen aus der Operninszenierung von Herman Melvilles Roman *Billy Bud* stammt, die unter anderem (unterdrückte) homoerotische Gefühle thematisiert. Im Hinblick darauf erwähnte Denis auch in einem Interview, dass sie dieses Werk bei *Beau Travail* miteinfließen ließ, um den Aspekt der Sexualität zwischen Männern zu unterstreichen (cf. Castanet 2001, 151). Demnach wird das homoerotische Potenzial des Blicks auf Männer(-körper) in *Beau Travail* nicht, wie Neale es für den Film im Allgemeinen beschreibt, umgangen, sondern vielmehr verstärkt. Damit illustriert der Film unter anderem mit dieser

---

<sup>11</sup> Diese Umkehrung des (kolonial geprägten) Blicks wird auch sehr deutlich in der Szene, in der einige Einheimische den Legionären die Durchfahrt erlauben (Min. 43).

<sup>12</sup> In mehreren anderen Szenen, wie z.B. in Minute 32 wird der voyeuristische Blick seitens Galoup, aber auch Forestier, noch deutlicher.

Szene nicht nur bezüglich der Thesen Mulveys eine reine Umkehrung eines heterosexuellen Blicks, sondern auch die Möglichkeit einer homoerotischen Sichtweise.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass diese Szene beispielhaft aufzeigt, wie in *Beau Travail* insbesondere durch filmästhetische beziehungsweise kameratechnische Verfahren die patriarchale Blickordnung nach Mulvey umgekehrt und aufgelöst wird, da die Legionäre explizit als Objekte eines erotisierenden Blicks markiert werden. Zudem findet auch keine von Neale erläuterte Umlenkung des (homo-)erotischen Blicks auf die Männer(-körper) statt, wodurch meines Erachtens im Film eine alternative Genderdarstellung konzipiert wird.

### 3.3 Akzeptanz der Sinnlosigkeit oder Befreiungstanz?

Die dritte von mir ausgewählte Sequenz, die finale Szene von *Beau Travail*, ist wohl die meistkommentierte und meistdiskutierte des Films. Nachdem sich Galoup mit einer Pistole in der Hand auf sein mit militärischer Präzision gerichtetes Bett gelegt hat, zeigt die Kamera das ‚Leitsatz-Tattoo‘ auf seiner nackten Brust ‚sers la bonne cause et meurs‘ und dann die pulsierende Schlagader an seinem Arm. In diesem (Lebens-)Rhythmus wird das Lied *Rhythem of the Night* von der Band Corona eingespielt, woraufhin Galoup auf einer leeren und mit Spiegeln vertäfelten Diskotanzfläche zu sehen ist, auf der er erst zögernd und dann immer ekstatischer zu tanzen beginnt (cf. *Beau Travail*, 01:26:00 – 01:29:00).

Diese ambige Szene „between flashback, hallucination, memory, [fantasy] and dream“ (Murphy 2012) spiegelt pointiert das wider, was den Film insgesamt ausmacht, denn „*Beau Travail* [...] has more in common with dance or opera than narrative film.“ (Foster 2016, 24) Ein möglicher Grund für eine solch musikalisch-tänzerische Herangehensweise an den Film könnte darin liegen, dass für Denis, wie sie in einem Interview verriet, Tanz fast mehr offenbare als Sprache (cf. Gregory 2011). Demnach bietet sich es an, diesen, wie Denis ihn nennt, ‚Tanz zwischen Leben und Tod‘ genauer zu untersuchen. (cf. Hughes 2009)

Eine der zahlreichen Thesen im Hinblick auf eine mögliche Interpretation der Schlusszene hat Susan Hayward formuliert. Sie geht, im Gegensatz zu anderen, davon aus, dass mit dem Ende des Films eine eher negativ konnotierte implizite Botschaft vermittelt werden solle. Konkret sieht sie in dem suggerierten Selbstmord von Galoup sein endgültiges Scheitern beziehungsweise die Bestätigung, dass er, wie er zu Beginn des Films schon feststellt, ohne die Legion tatsächlich „inapt à la vie, inapt au civil“ (*Beau Travail*, 00:07:00) sei. Seine Tanzperformance illustrierte folglich nur die Akzeptanz der Bedeutungslosigkeit, der Sinnlosigkeit seiner vorherigen ‚kolonialen‘ Bemühungen im Rahmen seiner Legionärstätigkeit und auch das damit verbundene Scheitern des männlichen Legionsmythos (Hayward 2001, 164). In diesem Zusammenhang könnte der ‚zerbrochene‘, fragmentierte Spiegel auf Galoups Verlust seiner Identität, die maßgeblich auf diesem Mythos der Legion beruhte, hinweisen. Ferner wird laut Hayward eine solche Interpretation dadurch bekräftigt, dass er nach dem Tanz aus

dem Bildausschnitt in die Dunkelheit entschwindet und somit endgültig von der ‚Bildfläche des Lebens‘ zu verschwinden scheint (cf. *Beau Travail*, 01:27:00).

Der (vermeintliche) Tod von Galoup nach jedoch im positiven Sinn auch als eine Art Abschied von seinem (Soldaten-)Leben und damit auch als metaphorischer ‚Tod‘ der dort omnipräsenten überholten Männlichkeitskonzepte, welche auch durch die Nahaufnahme seines militärischen Leitsatz-Tattoos in dieser Szene präsent sind, interpretiert werden. In diesem Kontext sowie auch hinsichtlich seines anschließenden Tanzes scheint mir zudem ein Zitat Galoups relevant zu sein: „Avec les remords commence la liberté.“ (*Beau Travail*, 00:10:00) Bezogen auf die Abschlusszene könnte dies bedeuten, dass möglicherweise zunächst illustriert wird (unter anderem durch Galoups suggerierten Tod), dass alte (Repräsentations-)Konzepte von Männlichkeit zum Scheitern verurteilt sind, woraufhin dann eine neue Freiheit – verkörpert durch seinen Tanz – entstehen kann. Im Hinblick auf meine Interpretation der Szene scheint ein interessantes, entscheidendes Detail zu sein, dass die letzte Szene des Films gedreht wurde, direkt bevor Galoup Dschibuti verlässt, und Denis sie erst im Nachhinein an das Ende des Films schnitt (cf. Kourlas 2020). Als Begründung für diese Änderung der Chronologie führte die Regisseurin von *Beau Travail* an, dass sie „wanted to give the sense that Galoup could escape himself“ (Darke 200, 17), weshalb sein abschließender Tanz auch als eine Art Befreiungsschlag ausgelegt werden kann.

Ausgedrückt wird dies auf visueller Ebene ferner durch die Freiheit und teilweise ekstatische Losgelöstheit seiner Bewegungen, welche der Schauspieler, der Galoup verkörperte, nie geprobt hatte, sondern spontan performte, wie Denis verriet (cf. Hughes 2009). Bezeichnend scheint im Hinblick auf die anderen Tanz-Szenen im Film demnach auch, dass Galoup sich tänzerisch sichtlich von den vorangegangenen starren, vorgegebenen Schrittmustern und ritualisierten Choreographien der Legion abwendet. Nach meiner Auffassung befreit er sich folglich, ganz im Sinne der Feststellung von Steven Cohan, dass „masculinity is [...] a performance, a masquerade“ (Cohan/Hark 1993, 7), von der vorherigen choreographierten Maskerade der Männlichkeit und bricht, eindrucksvoll visualisiert durch seinen expressiven, losgelösten und spontanen Tanz, mit der Legion und damit auch mit den konventionellen (heterosexuellen) Männlichkeitskonzepten, die sie verkörpert. Demzufolge gibt er mit dieser Tanzperformance seinem (Nach-)Leben, wie auch die Musik andeuten könnte, einen neuen, freieren ‚rhythm of his life.‘ Darüber hinaus wird insbesondere durch diesen Diskohit, der in der Sekundärliteratur als „classic gay anthem“ (Foster 2016, 27) bezeichnet wird, sowie durch seine Kleidung, die „suggestive of the urban homosexual“ (Vicari 2008) sei, der in 3.2 beschriebene homoerotische Subtext des Films untermauert.

Dementsprechend könnte die Schlusszene von *Beau Travail* in gewisser Weise auch als ein ‚Leben nach dem Tod‘, als Neuanfang angesehen werden, weshalb Galoups‘ Befreiungstanz möglicherweise auch eine Art metaphorische Wiedergeburt darstellen könnte (cf. Rooney 2004, 107). Im Rahmen dieser Interpretation könnte demnach der Spiegel, der das zentrale identitätsstiftende Element des Spiegelstadiums nach Lacan bildet, darauf hindeuten, dass nach Ablegung beziehungsweise ‚Beerdigung‘ der alten Männlichkeitskonzepte, Galoup sich nun in

einem neuen ‚Spiegelmoment‘ ein neues, befreites (idealeres) Selbst konstituiert. Da Spiegel, wie auch Mulvey anmerkt, eine Ähnlichkeit mit der Filmleinwand aufweisen (cf. Mulvey 1989, 61), könnte deren Präsenz in der Szene auf einer Metaebene zudem andeuten, dass auf diese Weise auch die Konstitution einer neuen Männer- beziehungsweise Genderrepräsentation im Film angestoßen wird. Dafür spricht auch, dass Galoups Tanz die ‚Grenzen‘ von *Beau Travail* sprengt, indem er in den Abspann hineintanz und „the credits cannot manage to contain him“ (Hole 2016, 99). Dies könnte folglich andeuten, dass die Wirkung seines Befreiungstanzes über diesen Film hinaus geht „alles hinter sich lassend und einen neuen [cineastischen] Blick ermöglichend.“ (Zechner 2004, 64)

Insgesamt stellt die letzte Szene von *Beau Travail* einen ambigen Abschluss dar, der laut mancher Sekundärliteratur einerseits eine finale Akzeptanz des gescheiterten Legionärs(-mythos) illustrieren könnte. Andererseits deuten jedoch auch viele Aspekte, wie der losgelöste Charakter des Tanzes oder die Wahl der Musik, darauf hin, dass diese Szene auch als Befreiungstanz aus patriarchalen, rein heterosexuellen Männlichkeitskonzepten, sowie auf einer Metaebene als Anstoß für neue, befreite Genderrepräsentationen im Film, interpretiert werden kann.

#### **4. Zusammenfassung**

Bereits der Filmtitel ‚Beau travail‘, der sowohl eine ‚gute Arbeit‘ als auch eine ‚schöne Arbeit‘ andeutet, könnte dahingehend interpretiert werden, dass der Film ‚gute Arbeit leistet‘, indem er auf schöne, ästhetische Weise mit den Annahmen und Erwartungen der Zuschauer\*innen hinsichtlich der traditionellen Genderdarstellung im Mainstreamfilm bricht, wie auch Laura Mulvey es für ein alternatives feministisches Kino vorschlug (cf. Mulvey 1989, 59).

Vor dem Hintergrund der Thesen von Mulvey und Neale wird Claire Denis‘ Film in Bezug auf seine Darstellung von Männlichkeit lesbar: In *Beau Travail* konstituiert die Gender- und vor allem die Männlichkeitsdarstellung ein zentrales Thema, da sich die Handlung des Films insbesondere im Kontext einer rein männlichen Fremdenlegion abspielt. Genauer lässt sich anhand der Analyse der ersten Szene, die expositorisch die beiden charakteristischen Elemente des Films, die Wüste und die Fremdenlegion, einführt, aufzeigen, dass der Film die Obsoleszenz eines kolonial geprägten, militärischen und damit auch patriarchalen Männlichkeitsmythos illustriert. Konkret vermittelt der Film dies durch das Zusammenspiel des weiblich semantisierten Wüstentopos und der funktionslosen Militäreinheit, wobei ersterer sich von den Soldaten nicht beherrschen lässt und somit der Mann als kontrollierendes Subjekt im Film nach Mulvey und Neale negiert wird.

Neben dieser vorwiegend inhaltlichen Auflösung der konventionellen Männlichkeitsrepräsentation demonstriert die Untersuchung der zweiten Szene, in der die Legionäre explizit als Objekt eines erotisierenden (Kamera-)Blicks inszeniert werden, auch eine dementsprechende Dekonstruktion auf filmästhetischer Ebene. Denn in dieser Sequenz wird, wie auch im gesamten Film, unter anderem durch kameratechnische Verfahren zum einen die patriarchale Blickordnung nach Mulvey dissoziiert. Zum anderen weicht die gemäß Neale notwendige Umlenkung des

voyeuristischen und fetischistischen (homo)erotischen Blicks auf Männer(körper) meiner Analyse zufolge einer Verstärkung des intrinsischen homoerotischen Potenzials, wodurch nicht nur die reine Umkehrung eines heterosexuellen Blickregimes, sondern auch eine Alternative zur heteronormativen Genderdarstellung im Film eröffnet wird.<sup>13</sup>

Im Kontext dieser beiden vorangegangenen Szenenanalysen kann die ambigue Schlussequenz von *Beau Travail*, in der zunächst der Selbstmord von Galoup suggeriert wird und anschließend dieser auf einer leeren Tanzfläche tanzend zu sehen ist, auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Einerseits könnte sie ein negativ konnotiertes Ende andeuten, indem Galoup das endgültige Scheitern der Legion, und des damit verbundenen (patriarchalen) Mythos, akzeptiert, woraufhin für ihn das Leben keinen Sinn mehr hat. Andererseits könnten jedoch auch viele Elemente der Szene, wie unter anderem seine expressive Losgelöstheit während des Tanzes, darauf hinweisen, dass dieser Abschluss gleichzeitig einen Neuanfang darstellt. So kann er auch als Befreiungstanz aus patriarchalen, rein heterosexuellen Männlichkeitskonzepten angesehen werden kann, was auf einer Metaebene zudem als Anstoß für neue, befreite Genderrepräsentationen im Film interpretiert werden könnte.

Folglich zeigt meine detaillierte Szenenanalyse insgesamt auf, dass Denis mit *Beau Travail* sowohl auf inhaltlicher als auch auf filmästhetisch-kameratechnischer Ebene einen alternativen Blick, eine alternative filmische Genderrepräsentation gestaltet, womit sie ganz im Sinne von Laura Mulvey handelt, die konstatiert, dass „it is these [patriachal] cinematic codes and their relationship to formative external structures that must be broken down.“ (Mulvey 1989, 67) Demnach kann *Beau Travail* trotz seiner Veröffentlichung vor ungefähr zwanzig Jahren immer noch als Vorbild für neue, weniger patriarchal und heteronormativ geprägte Genderdarstellungen auch im Mainstream-Film dienen, um damit in letzter Konsequenz möglicherweise die gesellschaftliche Genderkonstruktion zu beeinflussen, die der cineastische Apparat stets widerspiegelt.

## **Bibliographie**

### **Primärliteratur**

DENIS, Claire. 1999. *Beau Travail*.

### **Sekundärliteratur**

BEUGNET, Martine & Jane Sillars. 2001. „Beau travail: Time, Space and Myths of Identity.“ *Studies in French Cinema* 1 (3), 166-173.

BRAULT, Pascale-Anne. 2004. „Claire Denis et le corps à corps masculin dans ‘Beau Travail’.“ *The French Review* 78 (2), 288-299.

BUTLER, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge.

---

<sup>13</sup> Dementsprechend könnte eine weiterführende Analyse des Films im Rahmen der *Queer Studies* stattfinden; beziehungsweise *Beau Travail* könnte demnach auch einem *queer reading* unterzogen werden, um diesen Aspekt des Films intensiver und detaillierter zu untersuchen.

- CASTANET, Didier. 2001. „Interview with Claire Denis, 2000.“ *Journal of European Studies* 34 (1), 143-160.
- COHAN, Steven & Ina Rea Hark. 1993. „Introduction.“ In *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, ed. Cohan, Steven & Ina Rea Hark, 1-8, London/New York: Routledge.
- DARKE, Chris. 2000. „Desire is Violence.“ *Sight and Sound* 10 (7), 16-18.
- ELSAESSER, Thomas. 2012. „European Cinema and the Postheroic Narrative: Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and Beau Travail.“ *New Literary History* 42 (4), 703-725.
- DOOLEY, Kath. 2013. „Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: Beau Travail (1999), 35 Rhums (2008) and White Material (2009).“ *Screening the Past* 36, 1-11.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. 2016. „Feminist Disruptions in Postcolonial Film.“ In *Disruptive Feminisms: Raced, Gendered, and Classed Bodies in Film*, ed. Foster, Gwendolyn Audrey, 5-27, New York: Palgrave Macmillan.
- HAYWARD, Susan. 2001. „Claire Denis' Films and the Post-Colonial Body - with Special Reference to Beau Travail (1999).“ *Studies in French Cinema* 1 (3), 159-165.
- HAYWARD, Susan. 2002. „Claire Denis's 'Post-colonial' Films and Desiring Bodies.“ *L'Esprit Créateur* 42 (3), 39-49.
- HEATHCOTE, Owen. 2005. „Le militaire apprivoisé. Les soldats de Balzac, de Guyotat et de Claire Denis au service de la masculinité queer.“ In *Aimez-vous le queer? Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandais*, ed. Schehr, Lawrence, 13-29, Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
- HOLE, Kristin Lené. 2016. *Towards a Feminist Cinematic Ethics. Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JONES, Kent. 2000. „Beau travail: The dance of the unknown soldier.“ *Film Comment* 36 (3), 26-28.
- KAPLAN, Ann. 1995. *Women & Film*. New York: Routledge.
- LAURETIS, Teresa de. 1987. „The Technology of Gender.“ In *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, ed. Lauretis, Teresa de, 1-30, London: Indiana University Press.
- LIEBRAND, Claudia. 2003. „Die Wüste ist k/eine Frau. Anthony Minghella's The English Patient (1996).“ In *Gender Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, ed. Jäger, Ludwig, 22-59, Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.
- MAES, Sarah. 2013. „Regards de femmes et corps d'hommes.“ *La Revue du Ciné-club universitaire* 2, 26-35.
- MAULE, Rosanna. 2006. „The Dialectics of Transnational Identity and Female Desire in Four Films of Claire Denis.“ In *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, ed. Dennison, Stephanie & Song Hwee Lim, 73-84, London: Wallflower Press.
- MORREY, Douglas. 2008. „Open Wounds: Body and Image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis.“ *Film-Philosophy* 12 (1), 10-31.
- MULVEY, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. London: Palgrave Macmillan.
- MURPHY, Ian. 2012. „Feeling and Form in the Films of Claire Denis.“ *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 54, o.S.
- NAGEL, Joane. 1998. „Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations.“ *Ethnic and Racial Studies* 21 (2), 242-269.
- NEALE, Steve. 1983. „Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Media.“ *Screen* 24 (6), 2-17.
- ROONEY, Caroline. 2004. „From the Universal to the Cosmic. The Surroundings of Beau Travail.“ *Journal of European Studies* 34 (2), 106-127.



- RENOUARD, Jean-Philippe & Lise Wajeman. 2001. „The weight of the here and now. Conversation with Claire Denis, 2001.“ *Journal of European Studies* 34 (1), 19-33.
- VICARI, Justin. 2008. „Colonial Fictions: Le Petit Soldat and its Revisionist Sequel, Beau Travail.“ *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 50, o. S.
- WASZYNSKI, Alexander. 2020. „‘Deadly Space Between’ – Berührungen als mediale Schnittstellen in Claire Denis’ Beau travail.“ In *Tangieren - Szenen des Berührens*, ed. Fluhner, Sandra Fluhner & Alexander Waszynski, 131-146, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft.
- WILLEMEN, Paul. 1981. „Anthony Mann: Looking at the Male.“ *Framework* 15, 16.
- ZECHNER, Anke. 2004. „Landschaften wie vor dem Auftauchen des Menschen: Zum Filmspezifischen in Claire Denis' Beau Travail.“ *Frauen und Film* 64, 59-65.

### Internetquellen

- ALTHEN, Michael. 2001. „Interview: Schöne Arbeit. Die Regisseurin Claire Denis über Afrika und die Fremdenlegion.“ *Süddeutsche Zeitung* 10.05.2001  
<<https://michaelalthen.de/texte/textformen/interview/denis-claire/>>.
- FITZGERALD, Colin. 2020. „The Dance of Male Forms in Denis' 'Beau travail'.“ *PopMatters* 18.09.2020  
<<https://www.popmatters.com/claire-denis-beau-travail-2647701970.html?-rebelltitem=1#rebelltitem1>>.
- GREGORY, Hannah. 2011. „ I Look At People: Claire Denis Interviewed.“ *The Quietus* 27.07.2011  
<<https://thequietus.com/articles/06658-claire-denis-interview%20%20musik,%20short%20detail>>.
- HUGHES, Darren. 2009. „Dancing reveals so much: An interview with Claire Denis.“ *Senses of Cinema* 50 10.04.2009  
<<http://www.sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/claire-denis-interview/>>.
- KOURLAS, Gia. 2020. „‘Beau Travail’ Finds the Rhythm of Life (and Dances Away the Pain).“ *The New York Times* 28.09.  
<<https://www.nytimes.com/2020/09/28/arts/dance/Beau-Travail-Denis-Lavant.html>>.
- NICODEMUS, Katja. 2000. „‘Die Sonne und das Salz sind stärker’. Fitness vor dem Feind: Ein Gespräch mit Claire Denis über ihre militärische Wüstenfantasie ‚Beau travail‘.“ *TAZ* 11.02.  
<<https://taz.de/!1249193/>>.
- STATISTA. 2021. „Ranking der nach Einspielergebnis erfolgreichsten Filmreihen und -franchises weltweit bis Februar 2021.“  
<<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/932924/umfrage/erfolgreichste-filmreihen-und-franchises-nach-einspielergebnis/#:~:text=Erfolgreichste%20Filmreihen%20und%20Franchises%20nach%20Einspielergebnis%20bis%202020&text=Das%20Marvel%20Universum%20hat%20die,Comicverfilmungen%20die%20erfolgreichste%20Filmreihe%20weltweit>>.

## **Zusammenfassung**

Auf der Grundlage einer kurzen theoretischen Einführung in Laura Mulveys und Steve Neales bedeutende Publikationen hinsichtlich der Konstruktion von Gender im Kino untersucht dieser Artikel die Darstellung von Männlichkeit in Claire Denis' Film *Beau Travail* (1999), der von einer Einheit der Fremdenlegion in Dschibuti handelt. Der Schwerpunkt dieser Analyse liegt dabei auf drei emblematischen Szenen, die den unkonventionellen Umgang mit dem männlichen Körper und Männlichkeit im Allgemeinen in diesem Film besonders deutlich machen. Anhand einer detaillierten Analyse dieser drei exemplarischen Szenen im Hinblick auf inhaltliche sowie filmästhetische Aspekte soll im Rahmen dieses Artikels folglich deutlich gemacht werden, inwiefern und mit welchen filmischen Verfahren sowie (Kamera-)Techniken Claire Denis in ihrem Film *Beau Travail* die cineastische Repräsentation von Männlichkeit dekonstruiert.

## **Abstract**

Based on a brief theoretical introduction about Laura Mulvey's and Steve Neale's fundamental publications regarding the construction of gender in cinema, this article examines the representation of masculinity in Claire Denis' film *Beau Travail* (1999), which tells the story of a unit of the Foreign Legion in Djibouti. The focus of this analysis lies on three emblematic scenes that particularly highlight the film's unconventional approach to the male body and masculinity in general. Based on a detailed analysis of these three exemplary scenes in terms of content as well as film-aesthetic aspects, this article will make clear how and with which cinematic methods Claire Denis deconstructs the cinematic representation of masculinity in her film *Beau Travail*.