

Godard und die Folgen

für Guntram Vogt

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 34

Dezember 2003

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Einzelheft €4,90/SFr 8,80

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: Difo-Druck, Bamberg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-044-1

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Hanno Möbius Godards <i>Nouvelle vague</i> in der Kulturgeschichte des Fragments	6
Thomas Koebner Ein Mann und eine Frau Anmerkungen zu Jean-Luc Godards Film Nouvelle vague (1990)	20
Karl Prümm Godard contra Truffaut Selbstkonstruktion und Programmentwurf in der Filmkritik der beiden Antipoden	29
Heinz-B. Heller Godard vu par Deleuze Lektürenotizen und Beobachtungen.....	38
Stefan Reinecke Godard und Vietnam	49
Günter Giesenfeld Godard und der Mai 68.....	58
Christina Scherer Bilder kommentieren Bilder: Die Analyse von Film im Filme. Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard.....	73

Bilder: Digitalisierung vom Videoband:

Umschlagbild: Aus Godards Film Nouvelle vague (1990). Siehe auch Ss. 18 und 72

Zu den Autoren und der Autorin dieses Heftes:

Günter Giesenfeld, geb. 1938, seit 1972 Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg. Gastprofessuren in Salzburg und Austin (Texas). Veröffentlichungen zur neueren deutschen Literatur, Film- und Fernsehgeschichte. Bücher und Aufsätze zur Geschichte und Gegenwart Südasiens und zum Dritten Kino. Filmregie bei Dokumentar- und Spielfilmen. Projekt: Geschichte Hollywoods.

Heinz-B. Heller, geb. 1944, Prof. für Mediengeschichte und Medienästhetik am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg. Veröffentlichungen zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Geschichte und Theorie des deutschen und internationalen Films, zum Dokumentarismus in Film und TV sowie zu Aspekten und Problemen von Intermedialität.

Thomas Koebner, Geboren 1941, u.a. Musikkritiker in München, Filmbeauftragter des Bundesministers für wirtschaftliche Zusammenarbeit, dann ab 1973 Prof. für Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft in Wuppertal, ab 1983 Prof. für Neuere deutsche Literatur (Schwerpunkt: Medienwissenschaft) an der Universität Marburg. 1989-92 Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Seit 1993 Prof. für Filmwissenschaft an der Universität Mainz. Veröffentlichungen zur deutschen Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, Herausgabe von Buchreihen und Sammelwerke, und Nachschlagewerken zum Film.

Hanno Möbius, geb. 1941, apl. Professor für Neuere deutsche Literatur in Marburg. Gastprofessuren in Siegen, HU Berlin, Hamburg, Bischkek/Kirgistan, Halle. Forschungsschwerpunkte: Literatur im Prozeß der Modernisierung, experimentelle Literatur, Medienwissenschaft.

Karl Prümm, geb. 1945, ab 1981 Prof. auf Zeit für Literatur- und Medienwissenschaft an der Universität-GH Siegen. 1986 Prof. für Theaterwissenschaft (Film und Fernsehen) an der Freien Universität Berlin. Seit 1994 Prof. für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität. Publikationen zur Literatur- und Mediengeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Fernsehkritiken, Rundfunksendungen, Beiträge für Tageszeitungen. Zu den Themen Kulturgeschichte, Film und Fotografie, Ton und Klang im Kino, Geschichte und Theorie der Film- und Fernsehkritik. Fernsehanalyse. Kameraarbeit.

Stefan Reinecke, geboren 1959, Studium in Marburg Germanistik und Politikwissenschaften, Magisterabschluß 1988. Seitdem Journalist, u.a. in der Kulturredaktion der Wochenzeitung *Freitag* (bis 1996), Redakteur der Kommentarseite der *taz* und des *Tagesspiegel*. Seit 2001 Autor bei der *taz*. Forschungsschwerpunkte: der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Autor einer Otto Schily-Biographie.

Christina Scherer, geb. 1967. Studium der Literatur- und Medienwissenschaft, Kunstgeschichte, Graphik und Malerei in Marburg, Forschungen und Veröffentlichungen zum Essayfilm (Ivens, Marker, Godard, Jarman).

Vorwort

„Godard und die Folgen“ – welche Folgen? Man muß wohl konstatieren, daß der Einfluß Godards auf das Kinogedächtnis des Massenpublikums sich in Grenzen hält und wahrscheinlich auf die nackte Bardot und das Debut Belmondos konzentriert. Wirklich rezipiert wird der französische Nouvelle Vague-Regisseur vor allem von einer treuen Gemeinde von Bewunderern und Geistesverwandten. Und von der Filmwissenschaft, zu der er ja selbst nicht ungewichtige Beiträge geliefert hat. Er ist ein ständiges und wohl ewig aktuelles Diskussionsthema, eine Herausforderung für die akademische Analysepraxis oder vielleicht gar ihr lohnendster Gegenstand, ein Filmemacher, der das Deuten und Spekulieren gleichermaßen anregt und die akribische Interpretation zum ungewohnten Vergnügen macht.

Ob solcher hermeneutischer Fleiß „Folgen“ hat? Aber: welche sind vorstellbar oder naheliegend? Der Fall Godard zeichnet sich unter anderem möglicherweise dadurch aus, daß er eben auf „Folgen“ nicht aus ist, jedenfalls nicht unmittelbar, so, wie seine Filmarbeit ja auch im Mai 68 keine Wirkung ausgeübt hat. Sein filmischer Diskurs wird nicht selten dadurch tradiert, daß die Deuter seine Sprache benutzen, zu einem Godard-Film einen Godard-Text schreiben (und das können manche besser als er). Auch das ist eine Diskurskultur, die nicht im Nichts verschwindet, weil zumindest das Selbstreflexive an ihr ein anscheinend dauerhaftes, weil lebenswichtiges Element der Wissenschaft ist.

Wir, die Medienwissenschaftler der Philipps-Universität haben, zusammen mit einigen „Ehemaligen“, haben uns anläßlich der Verabschiedung unseres Kollegen Guntram Vogt zusammengefunden, um diesen Diskurs ein Stück weiter zu treiben. Aus diesem Kolloquium stammen die Beiträge dieses Hefts, es ist deshalb ihm gewidmet, für den Godard, vielleicht mehr als für uns eine ständige Herausforderung war und ist. Er selbst hat es bei der Gelegenheit vorgezogen, zu schweigen und nur zuzuhören, was sein Recht ist, im Stand der Ruhe.

Günter Giesenfeld

Hanno Möbius

Godards *Nouvelle vague* in der Kulturgeschichte des Fragments

Das erste Wort von Godards *Nouvelle vague* (1990) heißt: „mais“. Der Film beginnt fast programmatisch mit der Formel des Widerspruchs, mit dem „aber“. Zugleich ist dieser Anfang, formal gesehen, auch ein Fragment, denn nach den sprachlichen Regeln und der Logik hätte ein Hauptsatz vorausgehen müssen. Godard verzichtet darauf, genau zu sagen, gegen was sich das „aber“ absetzt. Er bricht aus der Regel und der Logik aus und schafft eine unbestimmte Verneinung, die für viele Oppositionen offen ist. Wogegen sich der Einspruch des *mais* bzw. des *aber* richtet, müssen die Zuschauer selbst erschließen.

Diese Wirkung kann nur ein Fragment hervorbringen. Dem Eingangsfragment treten im Filmablauf sehr verschiedenartige weitere Fragmente zur Seite. Und Godard nimmt nicht nur für *Nouvelle vague* auch theoretisch mehrere Begriffe für seine Filmsprache in Anspruch, die mit dem Fragment in engem Zusammenhang stehen: so die Bezeichnungen Riß, Bruch, Schnitt und „Collage“.¹ Er steht mit dieser Filmästhetik bekanntlich nicht allein. In Deutschland ist Alexander Kluge der wichtigste Regisseur, der ihm in der Verwendung von Fragmenten am nächsten steht. Beide Regisseure haben von vergleichsweise erzählerischen Anfängen zu einer radikalisierten, experimentellen Filmsprache im Zeichen des Fragments gefunden. Woher kommt diese prominente Bedeutung des Fragments? Die Frage läßt sich nur in einem größerem Zusammenhang klären, weil das Fragment auch in den anderen Künsten eine bedeutende Rolle bekommen hat. Für den Film ist diese Feststellung deshalb nicht müßig, weil in ihm ja mehrere Künste zusammenkommen.

Mit der Feststellung des ersten fragmentarischen Satzes in *Nouvelle Vague* ist zunächst nur die Tonebene angesprochen. Doch wie verhalten sich die Fragmente auf der Tonebene zu jenen auf der Bildebene? Weil Ton und Bild älter sind als der Film, geht auch die künstlerische Geschichte des Fragments in

¹ Vgl. Annie Goldmann: *Cinéma et société moderne*. Paris 1974.

Godards Filme ein. Die Künste haben allerdings ein sehr unterschiedliches Profil, so daß das Fragment unterschiedliche Stellenwerte hat: ein bruchstückhafter literarischer Text wirkt beispielsweise anders als eine bildkünstlerische Collage.

Zuerst muß – in aller Kürze² – deutlich werden, was das Fragmentarische so faszinierend macht oder genauer: was es so faszinierend gemacht hat. Denn es hat seine prominente Bedeutung erst in der Moderne bekommen – wobei diese Moderne inzwischen bereits 200 Jahre alt ist. Das Fragment wurde in den frühen Anfängen der Moderne, in der Romantik, aufgewertet und in Absetzung von dem belehrend ausgerichteten Fragment der Aufklärung neu verstanden. Angesichts einer unüberschaubar gewordenen Welt nach der Französischen Revolution wird das Fragment für die Romantiker und besonders für Friedrich Schlegel zum Grundelement der menschlichen Erkenntnis schlechthin, die für ihn immer nur prozeßhaft-fragmentarisch und nie vollkommen sein kann. Während man bisher unter Fragmenten entweder didaktisch ausgerichtete Einheiten oder aber überkommene Bruchstücke nach dem Muster von Ruinen oder Scherben verstand, weitet Schlegel nun den Fragmentbegriff entscheidend aus.

Die partielle Analogie von Fragmenten und Ruinen wirft das Problem auf, wieweit der Begriff und das Fragmentarische selbst von einem Bereich in einen anderen übertragen werden können. Sie zeigt auch das Problem von Vorzeitigkeit und Gegenwart, von fremder und eigener künstlerischer Arbeit. Zwar wurden die Ruinen als Zeugnisse des Vergangenen und als Synthese mit der Natur besonders in der Romantik geschätzt. Aber schon im 18. Jahrhundert fand man Ruinen so beeindruckend, daß man sie nachgebaut hat. Paradoxaerweise waren diese Bauten im Zustand der Ruinen „vollendet“. Entsprechend kann man auch bei den literarischen Fragmenten fragen: Sind sie überkommene Bruchstücke wie unvollständige antike Texte, so daß die literarische Archäologie zum Pendant der kulturhistorischen Archäologie wird? Oder sind die Fragmente bewußt hergestellt? Es ist kaum anders möglich: Die romantischen Schriftsteller schrieben Fragmente nach dem letztgenannten Muster. Es sind Fragmente, die aber nur manchmal wirklich bruchstückhaft sind. Meistens sind sie nur im Umfang und in der Thematik eng begrenzt und in sich geschlossen. Man würde sie im heutigen Verständnis nicht mehr als „Fragmente“ bezeichnen.

Der Begriff wird von den Romantikern verwendet, um den Anschein einer Vollständigkeit oder gar einer Geschlossenheit ihres Denkens von vornherein auszuschließen. Fragmente sind Teilerkenntnisse, die aber zumeist kohärent und abgeschlossen sind. Sie konnten viele Formen annehmen und umfassen

2 Einen umfassenden Überblick gibt Justus Fetscher: *Fragment*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart/ Weimar 2000, S. 551 ff.

formal eine weite Skala vom Aphorismus bis zum ausgeführten Essay. Friedrich Schlegel sagt in einem derartigen Fragment: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“³ Weil er diesen organizistischen Vergleich anstellt, kann das Fragment in seinem Verständnis noch nicht bruchstückhaft sein. Ein Organismus ist in sich geschlossen. Schlegels Fragment ist daher syntaktisch noch nicht fragmentarisch, sondern abgeschlossen. Die Fragmente der Schriftsteller sollen sich im Programm der „progressiven Universalpoesie“ mit anderen Fragmenten aus Philosophie und bislang abgetrennten Bereichen der Prosa verbinden. Die Universalpoesie, sagt Schlegel, „umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.“⁴ Diese Bestimmung führt zu einem Kriterium auch für die Fragmente in Godards Film: Sind auch sie formal vielgestaltig, stammen sie aus unterschiedlichen künstlerischen Traditionen?

Neben das abgeschlossene Fragment tritt vereinzelt schon im 18. Jahrhundert das Spiel mit bruchstückhaften Fragmenten. Laurence Sterne ist der große Vorläufer des Fragmentarischen, sowohl in seinem *Tristram Shandy* als auch in der *Sentimental Journey*. In dessen Tradition stehen die syntaktisch fragmentarischen Fragmente der Romantik. Um sie motiviert in Romane einfügen zu können, werden sie in der literarischen Fiktion häufig als gefunden oder überliefert ausgegeben, so etwa bei E.T.A. Hoffmann im *Kater Murr*.⁵ Diese Fiktion nähert sie in ihrem Status den künstlichen Ruinen an. Auch Coleridge und Wordsworth schreiben fragmentarische Gedichte.⁶ Daraus folgt, daß der Eingangssatz zu Godards *Nouvelle vague*, isoliert als Text genommen, in dieser Tradition steht. Es entsteht die Frage, ob die Fragmente in diesem Film historischen Ursprungs sind oder eigens produziert wurden und ob sie auf der Ton- und Bildebene von unterschiedlicher Beschaffenheit sind.

Nach der Zivilisationskritik der Romantik folgt geschichtlich die beginnende Industrialisierung und mit ihr der umwälzende Prozeß zunehmender Arbeitsteilung. Mit ihm bekommt auch das Fragment allgemein und besonders in

3 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S 197. (Fragment 206).

4 Ebd. S. 182. (Nr.116).

5 S. im einzelnen Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film., Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000.

6 Vgl. Marjorie Levinson: The Romantic Fragment Poem. A Critique of a Form. Chapel Hill/London 1986. S. auch: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbig. Frankfurt/M. 1984.

Hinblick auf den Menschen eine weitere Bedeutung. Die zunehmend arbeitsteilige Produktion, in der die industrielle Arbeit immer weiter unterteilt und die Teilprodukte schließlich zum Endprodukt zusammengesetzt werden, wird nicht nur technisch, sondern auch kulturgeschichtlich dominant. Sie integriert nicht nur den Menschen, sondern bedroht ihn auch. Während man im 18. Jahrhundert noch an der kunstfertigen Zusammensetzung von Teilen besonders bei jenen Automaten fasziniert war, die Lebewesen täuschend ähnlich nachgebildet hatten, wird im 19. Jahrhundert das Unheimliche von Teilung und Zusammensetzung am Menschen erfahren.

Dieser Prozeß wird schlaglichtartig im Schauerroman *Frankenstein* von Mary Shelley (1818) erhellt. Im Roman setzt bekanntlich der Forscher Frankenstein einen künstlichen Menschen falsch zusammen. Die Fragmente seines Körpers sind in grotesker Weise disproportional, aber sie sind weiterhin Teile eines immerhin noch funktionsfähigen Körpers. Dieser deformierte Mensch ist trotz seiner unpassenden Bestandteile ein lebendes Wesen, das in seiner Umwelt bestehen kann. Hier, wie bei dem nächsten Beispiel, werden die Fragmentarisierungen aber noch erzählerisch geglättet. Es werden zwar Fragmentarisierungen thematisiert, aber die Romane selbst sind nicht fragmentarisch.

Der Prozeß der Fragmentarisierung wird auch in milderen Varianten erzählerisch vorgeführt. So wird in den *Nachtwachen* des Bonaventura (1804) eine satirische Kulturkritik vorgetragen, nunmehr aber in einem ausgreifenden Sinn, in dem die Zeitkritik noch deutlicher ist. Der Erzähler stellt in satirischer Absicht die Selbstentfremdung eines verkannten Schriftstellers bloß, der physiognomische Fragmente bedeutender Schriftsteller an sich entdeckt und sich in sozialer Anpassung mit Kleidungsstücken bedeutender Literaten ausstaffiert.

Ich hab's auf alle Weise versucht mich fortzubringen, aber immer vergeblich; bis ich endlich fand ich habe Kants Nase, Göthens Augen, Lessings Stirn, Schillers Mund, und den Hintern mehrerer berühmter Männer; ich machte drauf aufmerksam und fand Eingang, ja man fing an mich zu bewundern. Jetzt trieb ich's weiter, ich schrieb an große Geister um alten abgelegten Trödel, und das Glück wollte mir so wohl, daß ich jetzt in Schuhen einherschreite in denen einst Kant eigenfüßig ging, am Tage Göthens Hut auf Lessings Perticke setze, und zu Abends Schillers Schlafmütze trage, ja ich ging noch weiter, ich lernte weinen wie Kotzebue und niesen wie Tieck, und er glaubt nicht welchen Eindruck ich oft dadurch zuwege bringe.⁷

Bei diesem Beispiel wird zusätzlich eine weitere Form der Arbeitsteilung deutlich: die historische. Während in Shelleys Roman die Fragmente aus der gleichen Zeit stammen, waren Lessing und Kant bereits gestorben, als die

⁷ Klingemann, August: *Nachtwachen* von Bonaventura. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt/M. 1974, S.141 f.

Nachtwachen 1805 erschienen; Schiller starb in diesem Jahr. Ihr nachgelassener, in jedem Fall aber abgelegter „Trödel“ hat einen historischen Status und nähert die hinterlassenen Fragmente den erwähnten Ruinen und Scherben an; beim „Trödel“ darf man das sogar wörtlich nehmen. Der Schriftsteller in den *Nachtwachen* eignet sich diese historischen Zeugnisse an, indem er sie seinen Bedürfnissen zugänglich macht. Als historische Zeugnisse sind sie bereits gemachtes, fertiges Material, das nunmehr fragmentarisiert in der Gegenwart des Romans angeeignet wird. Der Schriftsteller darf die Materialien nur wenig verändern, denn sie müssen als Zeugnisse erkennbar bleiben, sonst wäre der Effekt dahin. Auch wenn diese Fragmentarisierung nur thematisch bleibt und noch nicht formale Konsequenzen hat, ist die in den *Nachtwachen* angelegte Erweiterung des Fragmentbegriffs für Godards Film wichtig: Aus welcher Zeit und aus welcher Sphäre – aus den Bereichen der Kunst oder des Alltags – stammen dort die Fragmente?

Ein letztes Beispiel soll eine noch extremere Fassung der Selbstentfremdung durch Anpassung verdeutlichen: die modern erscheinende Satire *Bouvard et Pécuchet* von Gustave Flaubert (1880). In ihr studieren beide Helden nacheinander die Wissensgebiete der Zeit und staffieren sich jeweils passend als Mediziner, als Künstler usw. aus. Aber alles, was sie sich aneignen, sind nur Fragmente, sind nur Versatzstücke des gängigen bzw. des wissenschaftlich verwalteten Wissens. Wenn man das 19. Jahrhundert insgesamt betrachtet, so ist die Karriere des Fragments beträchtlich. Es bleibt aber weitgehend in sich geschlossen oder bleibt Teil eines Ganzen, auch wenn bei den Grotesken das Ganze durch die Fragmente verzerrt wird. Frankenstein und der verkannte Schriftsteller aus den *Nachtwachen* sind deformiert, aber lebensfähig. Die Fragmente bleiben Teil einer Ordnung, aber sie relativieren sie bereits.

Erst im 20. Jahrhundert schafft die Tradition des auch formal bruchstückhaften Erzählens den Durchbruch, weil auch die Wahrnehmung und deren Verarbeitung einen entschieden fragmentarischen Charakter angenommen haben. Bezeichnenderweise wird die bündige Formel von Hugo von Hofmannsthal im *Chandos-Brief*, daß „alles in Teile, die Teile wieder in Teile“ zerfalle⁸, immer wieder aufgegriffen. Es gibt zudem einen Umschlag, mit dem das Fragment in der Montage endgültig prosaisch wird. Oftmals werden Fragmente in Romane, Gedichte oder Theaterstücke eingefügt, die eine nicht-künstlerische, eine prosaische Herkunft haben. Sie werden als Fremdkörper in die Kunstwerke montiert und bekommen ihre Funktion im Kontext, verweisen aber zugleich auf ih-

⁸ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 2. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt/M. 1951, S. 13.

re Herkunft und verhindern mit dieser Doppelrolle die Geschlossenheit und Einheit der Werke. Diese radikalisierte Form des Fragments kennzeichnet die künstlerischen Verfahren von Montage und Collage; mit deren Verfahren hält es Einzug in alle Künste.⁹ Die Montagefragmente bleiben im künstlerischen Zusammenhang zumeist sperrig und drängen sich daher in ihrem Fragmentcharakter besonders auf. Auch auf diese Differenzierung hin muß die filmische Sprache Godards in *Nouvelle vague* befragt werden.

Die angewachsene Bedeutung des Fragmentarischen steht in einem komplexen, gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang, der weit über die ökonomisch dominierte Umgestaltung des Arbeitsprozesses hinausreicht. Hinzu kommt die Veränderung der sozialen Umgebung, vor allem die Verstädterung, die Veränderungen in der Lebensweise, Veränderungen auch der Wahrnehmungen und Erfahrungen. Hinzu kommt im 20. Jahrhundert auch die Auflösung des klassischen physikalischen Weltbildes, die viele Literaten der Weimarer Republik beschäftigt hat. Hinzu kommt nicht zuletzt die Erfahrung des I. Weltkriegs mit seinen Zerstörungen, die nicht nur auf dem Schlachtfeld stattfanden. Alle diese Veränderungen zusammengenommen verstärkten das Bewußtsein der Zeitgenossen, in zerstörten Ordnungen, in einer fragmentarisierten Welt zu leben. Wenn auch dieser Befund grundlegend ist, so bleibt als entscheidende Frage für die Künste, auf welche Weise sie auf den Befund reagiert haben. Es lassen sich verschiedenartige Haltungen und Verfahren unterscheiden, von denen ich nur einige besonders wichtige nenne:

In einer ersten Gruppe, für die stellvertretend Schwitters stehen mag, dient das Fragment als ästhetisches Spielelement. Mit Hilfe der Fragmente aus dem Alltag, die schon der Futurismus aufgegriffen hatte, montiert er künstlerisch mit neuen Möglichkeiten der Wahrnehmung und der Darstellung. Auch die Filme aus dem Dada-Umkreis gehören hierher.

Eine zweite Tendenz schreibt die Groteske fort, wie sie im 19. Jahrhundert besonders bei *Frankenstein* zum Ausdruck gekommen war. In Ivan Golls satirischem Drama *Methusalem oder Der ewige Bürger* (1922) etwa ist die Hauptfigur Felix Methusalem ein „Zahlenmensch. Statt eines Mundes trägt er ein kupfernes Schallrohr, statt der Nase einen Telephonhörer, statt der Augen zwei Fünfmarkstücke, statt Stirn und Hut eine Schreibmaschine und darüber Antennen, die jedesmal funken, wenn er spricht.“¹⁰ Methusalem ist – im Gegensatz etwa zu Frankenstein – nicht mehr lebensfähig. Dieser Effekt resultiert nicht

9 Vgl. i.e. Hanno Möbius: Montage und Collage (s. Anm. 5).

10 Ivan Goll: *Methusalem oder Der ewige Bürger*. In: Ders.: *Gefangen im Kreise*. Hrsg. von Klaus Schuhmann. Leipzig 1982, S. 184.

zuletzt aus der neuen, radikalisierten Form der Fragmente: es sind Fertigteile aus dem Alltag, die ihrer Andersartigkeit wegen als Montagefragmente bezeichnet werden. Jeder Regisseur muß sich viel einfallen lassen, wenn er die aus Fragmenten zusammengesetzte Hauptperson lebendig machen und zugleich die Inszenierung nahe am Text halten will.

Der Film, aber auch die anderen Künste haben dagegen mit den Montagefragmenten aus dem Alltag geringere Probleme, weil sie nicht wie das Theater auf den körperlich anwesenden Darsteller angewiesen sind. Daher kann in einer dritten, wohl bekanntesten Richtung das Montagefragment in verschiedenen Künsten zu einem leicht verfügbaren Element politischer Argumentation werden. Zu dieser Richtung gehören z.B. die frühen Filme Eisensteins oder die Fotomontagen von John Heartfield.

Eine vierte Richtung erprobt ein benachbartes Verfahren: sie führt keine Bruchstücke ein, aber sie führt die Erfahrungswelt sowie die Künste auf ihre Grundelemente zurück. Die so erzeugten abstrakten Elemente (etwa Kreis, Linie und Fläche) werden vor allem bei Kandinsky zu Bausteinen, aus denen eine nicht-mimetische Kunstwelt errichtet wird. Im Bereich des Films gehört der sogenannte *absolute Film* hierzu.

Das Gemeinsame dieser Richtungen besteht darin, daß sich die Künstler mit der Produktion von Fragmenten und Bausteinen selbst relativieren. Wie schon die Beispiele aus dem 19. Jahrhundert gezeigt haben, bedroht die Fragmentarisierung das traditionelle kulturelle und individuelle Selbstverständnis. Der schleichende Verlust, den das Individuum in seiner vermeintlichen Selbstmächtigkeit erleidet – sie ist selbst ja nur ein kulturelles, liberales Muster – erfaßt auch den Künstler selbst. Er schreibt nicht nur, wie in den *Nachtwachen*, über die Zusammensetzung von Fragmenten, er setzt nunmehr an die Stelle des geschlossenen Werkes nur noch Kontexte für Fragmente und abstrakte Grundelemente. Die Künstler nehmen die Unvollständigkeit der Fragmente als Ausweis der Grenzen, die auch ihnen gesetzt sind.

Das Verhältnis von Künstler und Publikum ändert sich und wird Teil des umfassenderen sozialen Problems, das die Fragmentarisierung im Sozialen auf einen zusammenfassenden Nenner bringt: auf das Verhältnis des einzelnen Menschen zur Masse. Es ging im 20. Jahrhundert folgerichtig sowohl der Politik als auch der wissenschaftlichen Erkenntnis, aber auch den Künsten darum, das Verhältnis von einzelem Menschen und Masse mit verschiedenen Ordnungsmodellen neu zu definieren. In den Künsten entstanden mit den Kunstströmungen immer neue *-ismen*, die mit dem Fragmentarischen zugleich auch eine neue Anthropologie vertraten. In den modernen Kunstströmungen ging es darum – und nun greife ich die vier genannten Richtungen noch einmal der

Reihe nach auf –, die Fragmentarisierungen als neue Bedingungen der menschlichen Existenz künstlerisch zu integrieren und zu verarbeiten.

- Sie werden spielerisch eingesetzt, um den individuellen und gesellschaftlichen Umgang damit leichter zu machen (Beispiel: Schwitters).
- Oder aber die Fragmentarisierungen werden durch überzogene Kritik deutlicher gemacht (Beispiel: Ivan Goll / Carl Sternheim).
- Oder sie werden als künstlerische Konzeption didaktisch zugunsten einer neuen Politik eingesetzt. In diesem Fall kommen politische und künstlerische Kritik an der Gegenwart im Projekt der „Avantgarde“ zur Deckung.
- Oder es werden schließlich die Fragmentarisierungen als Ausgangspunkt für die Schaffung einer eigenen, religiös gestimmten Kunstwelt genutzt (Beispiel: Kandinsky).

Nach dem II. Weltkrieg gab es einen nochmaligen Schub in der Auflösung von traditioneller Ordnung. Er wurde lange nicht hinreichend wahrgenommen: der Akzent der Wahrnehmung lag in Deutschland beispielsweise auf *Wiederaufbau*, während doch gleichzeitig mit der Montanunion die Relativierung des Nationalstaats begann. Die Auflösung fester Ordnungen ist mittlerweile längst programmatisch: Auch die *Wieder*-vereinigung wurde durch den gleichzeitigen Umbau des westlichen Systems relativiert: man spricht von Deregulierung und Entstaatlichung. Einer partiellen Freisetzung des Einzelnen von staatlichen Bindungen stehen komplementär neue Strukturen gegenüber. Anders gesagt: Die Durchschlagskraft der Fragmentarisierungen hat noch zugenommen. Während die zunehmende Arbeitsteilung zunächst nur die Gesellschaft fragmentierte und die entstehende Komplexität als Unüberschaubarkeit wahrgenommen wurde, wird nunmehr der bislang weitgehend resistente Staat vielfach vergesellschaftet und fragmentarisiert. Das steigert die Unübersichtlichkeit noch, weil diese Vergesellschaftung internationale, teilweise sogar globale Dimensionen hat. Hinzu kommt die Fragmentarisierung in der Mediennutzung.

Vor diesem Problemdruck der Fragmentarisierungen stand Godard 1989/90, als er *Nouvelle vague* konzipierte. Zugleich standen ihm aber auch potentiell die künstlerischen Antworten auf die bisherigen Fragmentarisierungen zur Verfügung. Godard hat in vielen seiner Filme Reflexe der sozialgeschichtlichen Fragmentarisierungen beispielhaft aufgenommen und künstlerisch verarbeitet. Besonders aber steht *Nouvelle vague* sozialgeschichtlich-anthropologisch wie künstlerisch-filmsprachlich in der Geschichte des Fragments. Am auffälligsten ist sie auf der Tonebene, beim gesprochenen Text. Hier schließt sich mein Exkurs und wir sind wieder bei der Feststellung angelangt, daß das Wort „aber“ das erste Wort dieses Films ist.

Nouvelle vague ist ein rätselhaft erscheinender Film, der sich um ein Liebespaar dreht, aber über dieses Paar hinaus die Beziehungen zwischen Menschen untersucht. Er besteht aus Handlungsfragmenten, die im Extremfall sogar irreal werden. Die zerstückelte Handlung wird von Godard mit symbolischen Orten und Räumen strukturiert: ein erstes Zusammentreffen am gewaltigen Baumstamm, später in einem Boot auf dem Meer; der bewölkte Himmel und das Meer werden immer wieder eingeblendet. Weil diese symbolischen Orte und Räume in dem fragmenthaften Film nicht in einen konsistenten Zusammenhang eingebunden sind, wird auch deren Zeit unsicher bis irreal. Dieses Ergebnis entsteht, obwohl die Außenwelt vertraut erscheint. Beim Bootsausflug auf das Meer zieht die badende Frau ihren Partner ins Meer, wo der Nichtschwimmer sich selbst überlassen wird und offensichtlich ertrinkt. Bald jedoch scheint er im Film wieder mitzuspielen. Godard hat zwar diesen rätselhaft erscheinenden Szenen eine äußere Stimmigkeit zu geben versucht:¹¹ Danach träte nun der Bruder an die Stelle des Ertrunkenen. Doch ist die Künstlichkeit der Konstruktion so groß, daß eine hilfsweise Rückbindung an die Wahrscheinlichkeit des Alltags nicht überzeugen kann. In *Nouvelle vague* wiederholt sich später die Situation, in der "Roger Lennox" ertrunken ist, in umgekehrter Rollenverteilung mit dem Bruder "Richard Lennox" - die Frau kann diesmal (!) nicht schwimmen und müßte ertrinken, doch verhindert nun die rettende Hand des anderen den Untergang. Die äußeren Abläufe in *Nouvelle Vague* sind nicht kohärent, sondern in einer besonderen "Offenheit" arrangiert, in der verschiedene Verhaltensmöglichkeiten durchgespielt werden.

Während äußere Handlung und Zeit teilweise irreal erscheinen, wird auch der Raum als solcher relativiert: Er wird trotz einer sichtbaren Abfolge teilweise irreal. Die Aufnahmen gleiten mitunter über den Bildrand einer Szene hinaus und erfassen die gleichzeitige Szene eines nächsten Raumes, kommen aber wieder zurück. Godard greift in dieser Raumdarstellung auf die experimentellen Filme von Maya Deren und Alain Resnais zurück.

Von diesem visuellen Zusammenschluß der Räume abgesehen, besteht *Nouvelle vague* insgesamt aus fragmentarisierten Bildfolgen, die im Extremfall, vor allem bei den beiden Ausflügen aufs Meer, den Symbolen ihren notwendigen Handlungszusammenhang zu entziehen drohen. Sie tendieren daher zu Allegorien, die im zweimaligen, aber konträren Ablauf die möglichen Grundbeziehungen nicht nur dieses Paares, sondern von Menschen allgemein in den Blick nehmen, aber zugleich auch deren potentielle Ich-Spaltung in Täter und Opfer zeigen. Auf der Tonebene wird dazu, an anderer Stelle, über Ich-

¹¹ *Cahiers du Cinéma* 431/432 (1990), S. 40 f

Spaltungen und ihre Bewußtmachung philosophiert.

Der Film zeigt schöne Bilder, aber wir beobachten eine merkwürdig dissoziierte Gesellschaft aus der Oberschicht, die in luxuriösen Innenräumen, aber auch in einer Fabrikhalle, besonders aber in der schönen ländlichen Umgebung einer großen Villa gezeigt wird. Godard verzichtet auf das Motiv „Großstadt“ und entgeht damit ihrer zunehmend prekär gewordenen Entgegensetzung zum Ländlichen. Er integriert dafür aber die weltweiten Verbindungen der weiblichen Hauptperson als Fabrikbesitzerin, indem er die Geschäftspartner anreisen sowie über Medien kommunizieren läßt, insbesondere über Zeitungen und das Telefon. Weil die globale Arbeitsteilung nicht ausgeblendet wird, kann Godard um so mehr den visuellen Gegensatz von ländlich schöner Szene und gestörter Gesellschaft ausreizen. Mit dieser Opposition, zu der auch die Musik beiträgt, entsteht ein Pathos angesichts der beklagenswerten Gesellschaft und zugleich, angesichts der schönen Landschaft, eine meditative Haltung beim Zuschauer.

Alles kam nun darauf an, diese Gesellschaft und vor allem das Binnenverhältnis des Liebespaares in ihrer Gestörtheit darzustellen. Das entscheidende Mittel für dieses Programm sind die Fragmentarisierungen, deren große Vielfalt auf der Tonebene nunmehr im Zusammenhang der Bildabfolge untersucht werden muß. Mit dem Akzent auf der Tonebene ergibt sich eine Aufzählung mit ganz unterschiedlichen Konstellationen:

- Das Aneinander-Vorbei-Sprechen – früher ein Theatermittel – wird radikalisiert. Jeder spricht im Film einen weitgehend selbstreferentiellen Text. Die Kommunikation ist stark gestört.
- Einzelne Reden brechen ab, so daß Bruchstücke entstehen und Godard die radikalisierte Form von Fragmenten aufgreift, wie sie sich seit Sterne entwickelt hat.
- Die formale Fragmentarisierung erfaßt auch das Bild zum Ton: Manchmal sind die Dialogpartner im Bild abgeschnitten, manchmal sind sie sogar außerhalb des Bildes.
- Manchmal kann man eine Unterhaltung hören, die Sprecher aber nicht sehen.

Die künstlerische Arbeit am Fragmentarischen führt konsequenterweise verschiedentlich dazu, daß Text und Bild nicht zusammenpassen. Godard weitet damit den Fragmentcharakter auf die integrale Filmsprache aus. Er erweitert die fragmentarisierende Zusammenführung von Ton und Bild, indem er außer dem Gärtner, der das Geschehen kommentierend begleitet, mehrere Kommentatoren aus dem Off einsetzt. Der Gärtner spricht oft mehr zu sich selbst und seine Rede scheint oftmals der gezeigten Szenerie weitgehend unangemessen zu sein. Immerhin läßt sich seine, manchmal nur aus dem Off isoliert ertönende Stimme zuordnen. Bei den anderen Kommentarstimmen ist das nicht immer

möglich; sie tragen mit ihrer unterschiedlichen Perspektive kaum zur Klarheit bei. Besonders die hin und wieder eingespielten inneren Monologe etablieren nach Raum, Zeit und fragmentarisierter Handlung eine vierte Ebene der potentiellen Verwirrung.

Andere Reden sind in verschiedenen Fremdsprachen gehalten und nicht immer leicht nachvollziehbar: es entsteht die Fragmentarisierung der Sprachlichkeit selbst. Die Unverständlichkeit wird – der Tendenz nach – zu einem Ziel des Films, so daß die Zuschauer absichtlich ratlos werden müssen und damit in die Inszenierung von Fragmentarisierungen einbezogen werden. Oft überlagern sich zudem die Stimmen, so daß sie auch auf diese Weise für den Zuschauer unverständlich werden. Besonders Aussagesätze sind oft in den entscheidenden Passagen nicht verständlich. Roger Lennox beklagt das so produzierte, immerwährende Gerede und seine Geliebte, die Comtesse, zieht sich über lange Passagen zurück, um stumm das Geschehen mit seiner Kakophonie zu beobachten. Godards Zivilisationskritik hat die kühne Konsequenz, die Sprachkrise zur Krise des Tons werden zu lassen und damit an die Grenzen des Tonfilms zu gehen.

Die mit den Beziehungen des Tons zu den Bildern absichtlich erzeugte mangelnde Stimmigkeit wird durch die Bilder selbst noch verstärkt. Es sind schöne Bilder mit satten Farben, zumeist von der Sonne überzogen. Anders als bei der gesprochenen Sprache auf der Tonebene sind die einzelnen Bilder – zumindest in diesem Film – nicht „schmutzig“, im Unterschied etwa zu Godards *Hélas pour moi* von 1993.

Auf das Verständnis der Sätze scheint es nicht in erster Linie anzukommen – wichtig erscheint dagegen etwas anderes. Die Handlung, der traditionelle Träger einer Erzählung, ist es nicht – die Handlung bekommt gar nicht genügend Zusammenhalt. Dieser fehlt unter anderem deshalb, weil die Sprache als Verständigungsmittel weitgehend ausfällt. Die Bildschnitte und die Tonschnitte, die häufige Inkongruenz von Bild und Ton wollen gar keine konsistente Handlung aufbauen. Andererseits scheinen sich alle Akteure zu kennen, denn sie verkehren miteinander. Die bruchstückhafte Verständigung scheint normal zu sein, so daß das Personengefüge nicht auseinanderbricht. Die einzelnen werden allerdings kaum als Individuen deutlich. Im Rückgriff auf Rimbauds Dichtungstheorie in *Lettres du voyant* heißt es im Film. „Ich ist ein anderer“. Um so krasser und befremdlicher wird diese filmische Gesellschaft der Akteure vom Zuschauer erfahren.

Diese Befremdung ist ein Ergebnis der künstlerischen Fragmentarisierungen, die Godard in großem Reichtum, aber auch mit großer Radikalität vereint. Godard geht teilweise sogar über die oben entwickelten Fragen aus der Kultur-

geschichte des Fragments hinaus. Die Fragmentierungen sind im Film noch komplexer, als bisher dargestellt. Bisher war nur die Rede davon, wie Godard die Sprache in der Kombination mit der Bildabfolge einsetzt. Dieser schadhafte Sprache der nicht gelingenden Kommunikation steht im Film eine andere Sprachebene gegenüber, die mit Ausnahme Rimbauds noch nicht erwähnt worden ist.

Godard reizt die erwähnte Opposition von schöner Szene und gestörter Gesellschaft weiter aus, indem er dem von der Sprachkrise infizierten, gesprochenen Wort der Alltagssprache eine andere Sprachschicht entgegensetzt. Die Fülle literarischer Anspielungen und Zitate entkommt der belanglosen Alltagssprache, indem sie historische Erfahrungen im historischen Sprachgewand bietet. Um das Pathos der Gegenwartsanalyse noch zu erhöhen, stärkt Godard diese Sprachschicht durch die eingeblendeten Zwischentitel. Sie scheinen aus dem Stummfilm übernommen zu sein, haben aber im Tonfilm eine ganz andere Funktion, weil sie nicht den fehlenden Ton kompensieren müssen. Mit den Zwischentiteln nutzt Godard eine weitere Möglichkeit der Sprachgestaltung. Er muß die Sprache nicht auf die Tonebene beschränken, sondern kann sie als Schrift auch auf der Bildebene bieten. Ton- und Bildebene scheiden sich nicht an der Sprache, sondern die Tonebene reicht auch in die Bildebene hinein. Auch auf der Bildebene bleibt die Sprache der Zitate unbeschädigt vom Alltagsjargon. In der Bildebene selbst verzichtet Godard allerdings fast ganz auf Zitate; nur an einer Stelle wird eine Fotografie von den Eltern der Comtesse gezeigt.

Wie bei dem zitierenden Sprechen wird die Aufwertung der bildhaften Schrift nur durch eine weitere Form des Fragments möglich: durch die Zitatform der Zwischentitel. Sie sind zumeist in lateinischer Sprache verfaßt und damit immer schon Zitate aus einer ausbalancierten kulturellen Ordnung. Weil es historische Zitate sind, können sie von der Sprachkritik an der Gegenwart ausgenommen werden. Im Gegenteil: Mit den Zitaten gibt die Schrift eine Ordnung vor und schafft eine Kommentierung und Strukturierung auch der gegenwärtigen Handlung. Mit den Zitaten in Sprache und Schrift entsteht mit Hilfe des kulturellen Gedächtnisses eine Klage, die aus der Vergangenheit der oftmals lateinischen Zitate und auch neuerer Gedichtzitate aufgebaut ist. Damit wird auch die Frage nach der Zeitebene der Fragmente auf eine differenzierte Weise beantwortet. Der krisenhaften Gegenwartsgesellschaft mit ihrer gebrochenen, fragmenthaften Erscheinungsform steht so eine historische Form von funktionierender Gesellschaft gegenüber, die mittels der Zitate und Anspielungen in die Gegenwart hinein reicht. Die historischen Zitate sind dem Zustand der filmischen Gegenwart entgegengesetzt und kommentieren mit kultureller

Autorität die Handlungsebene. Sie gehören der Hochkultur an, sind also nicht etwa Zitate aus dem Alltag früherer Zeiten, die man dann „Montageelemente“ nennen würde. Godard vermeidet es bis auf die genannte Ausnahme auch, Bildzitate aus Hochkultur oder Alltagskultur einzubeziehen; er konzentriert sich auf die Sprach- und Schriftzitate. Sie reichen von „incipit lamentatio“ (= die Klage beginnt), mit dem impliziten historischen Kontext: als Jesus am Kreuz starb, bis zu „consummatum est“ (= es ist vollbracht), einem Zitat aus dem Johannes-Evangelium, mit dem der Tod von Jesus kommentiert wird. An diesen Stellen gibt der Film seine – vielleicht überraschende – Basis der Kritik zu erkennen, die wesentlich religiös eingefärbt ist. Die emotional stark aufgeladenen Zitate werden zu Pathosformeln mit beschwörendem Charakter. Aus der Schriftform der lateinischen Sprache kommt auch die Verheißung einer Erlösung: „Omnia vincit amor“. Die Liebe besiegt alles, womit primär die Menschenliebe, aber auch die göttliche Liebe gemeint ist.

Da die kommunikative Sprache weitgehend ausfällt, müssen notwendigerweise andere Bedeutungsträger aufgewertet werden. Die Bedeutung verlagert sich von der Sprache zum einen auf die bildliche Schrift und zum anderen auf die zeichenhaften Gesten und Haltungen der Menschen. Das wichtigste Zeichen, das Leitmotiv des Films, ist die erhobene Hand. Hände von Verunglückten, von Frauen, von Männern. Die Frage ist: wird die Hand ergriffen? Und aus welchem Motiv? Denn man kann mit der Hand auch in ein Verderben gezogen werden. Es ist die Frage nach dem Zustand der realen fragmentarisierten Gesellschaft, die mit den filmischen Fragmentformen zugespitzt wird. Diese Frage wird, wie schon bei Bresson, zeichenhaft beantwortet. Weil die gesprochene Sprache kaum als Verständigungsmittel dient, nähert sich Godards Filmstil einer Choreographie von Zeichen und Haltungen an, wie sie vergleichbar in modernen Tanzformen erprobt wird.

Doch so radikal Godard auf den ersten Blick erscheinen mag; seine Filmsprache erreicht absichtlich längst nicht das Extremum. Bei aller Vorherrschaft des Fragments zerfällt Godards *Nouvelle vague* nicht „in Teile, die Teile wieder in Teile“. Durch die Zitate, mit denen er die künstlerische Überlieferung aufgreift, um mit ihr die fragmentarisierte Handlung mittelbar immer wieder neu zu beschwören und zu befragen, bleibt Godard in der Kontinuität der kritischen Reflexion und damit der potentiellen Durchbrechung von Fragmentarisierungen. *Nouvelle vague* ist nicht nur technisch, in der Aneinanderreihung von Sequenzen montiert. Der Film ist auch konzeptionell als dichtes Gefüge ganz unterschiedlicher Fragmente montiert, die in der Relation und im zeitlichen Ablauf von Bildern und Tönen komplexe Dissonanzen ergeben. In diese

Dissonanzen ist aber die kritische Stimme der Erzählinstanz eingelagert, die die Präsentation des Sachverhalts steuert. Die Zuschauer müssen nicht nur zwischen disparaten Teilen vermitteln, sondern bekommen auch Fragen und sogar Richtungen für Antworten angeboten, brauchen diese aber nicht zu teilen.

Thomas Koebner

Ein Mann und eine Frau

Anmerkungen zu Jean-Luc Godards Film *Nouvelle Vague* (1990)

Ein Mann und eine Frau – so einfach können die Grundkonstellationen selbst in Filmen Godards sein. Selbst wenn es sich, wie bei *Nouvelle Vague*, um eine der raffiniertesten und vertracktesten Produktionen aus dem Spätwerk des Regisseurs handelt. Man hat vor sich eine doppelte Geschichte, ein Diptychon gleichsam, die Aufeinanderfolge von zwei Variationen eines Themas (der Begegnung einer Frau und eines Mannes) mit einer Symmetrieachse, die auf Wiederholungen und Abweichungen im zweiten Teil vorbereitet. Man könnte auch sagen, die beiden Teile dieses Films, von ungefähr gleicher Länge (45 Minuten) entsprechen einander wie etwas unscharfe und verschobene Spiegelbilder.

Im ersten Teil sammelt eine reiche italienische Dame, Elena, Chefin (vermutlich Erbin, Domiziana Giordano) eines Industrietrusts, sonst ständig umgeben von Beratern, Geschäftsleuten und Hauspersonal, bei einer Autofahrt allein eine Art von Vagabunden auf (Alain Delon), den sie mit nach Hause nimmt und zum Geliebten macht. Das Fundstück ist allerdings nicht ganz so, wie sie ihn sich vorstellt: Delon spielt in diesem ersten Teil einen bejammernswerten Nichtsnutz, der, obwohl in gute Anzüge gesteckt, doch keineswegs die vitale Unruhe aufgestiegener Ehrgeiziger oder tüchtiger Unternehmer beweist, ganz im Gegenteil: er wirkt müde, steht herum – auf die Frage, was er denn hier tue, antwortet er einmal entwaffnend: „Ich errege Mitleid“. Seine Herrin und Freundin ist mit diesem traurigen Phlegmatiker irgendwann einmal nicht mehr einverstanden – auf ihre ungehaltene Aufforderung, etwas zu arbeiten, ergreift er einen Besen und fegt sinnlos den Boden. Der melancholische und untätige Außenseiter paßt nicht in die Gesellschaft, in die ihn seine Liebhaberin hineingezogen hat. Bei einem Bootsausflug – die Aufnahmen sind am Genfer See entstanden, um dieses Gewässer handelt es sich wohl, das man auf dem Filmbild sieht – schwimmt sie eifrig und fordert ihren Freund auf, gleichfalls ins Wasser zu kommen. Der aber behauptet, nicht schwimmen zu können. Als er

ihr die Hand gibt, zieht sie ihn in den See und betrachtet, wieder auf dem Boot sitzend, wie er langsam gestikulierend untergeht – die rechte erhobene Hand, die auf den rettenden Zugriff wartet, demonstrativ aus dem Wasser hinausgestreckt. Ein billigend in Kauf genommener tödlicher Unfall? Die Zwischenzeit scheint eine winterlich regnerische Periode zu sein, sie dauert nicht lange.

Der zweite Teil beginnt mit der Ankunft eines roten Autos, nur undeutlich erkennt man auf den ersten Einstellungen die Figur, die in Totalen plötzlich neu ins Bild kommt – wieder ist es Alain Delon, angeblich als der Bruder des Ertrunkenen, nun ein ganz anderer Charakter: smart, energisch, ein kundiger und vitaler Kapitalist, mit dem Namen Richard Lennox (der Name stammt aus Raymond Chandlers Roman *The Long Goodbye*), der wieder an die Seite der Madame vorrückt. Die scheint ebenso die Rolle gewechselt zu haben – nicht nur, daß sie merklich verstört ist über den Auftritt des unerwarteten Zwilling, sie verhält sich ungleich passiver, hingebungsvoller und beunruhigter als im ersten Teil. Mit einer gewissen Ängstlichkeit reagieren auch ihre Ratgeber, ist doch dieser neue Mann von einer Energie geprägt, die sie fürchten müssen. Und wirklich scheint es so, daß sie im weiteren Verlauf der Handlung entmachtet werden. Am Ende kommt es wieder zu einem Bootsausflug, diesmal schwimmt er wie ein Fisch im Wasser und fordert sie auf, ihm Gesellschaft zu leisten – sie weigert sich. Weil sie sich an die Wiederholung einer Szene erinnert, in der sie durch unterlassene Hilfestellung den Tod des Vorgängers herbeigeführt hat? Weil sich ihr die Ähnlichkeit der beiden Vorgänge aufdrängt, wengleich auch einige Positionen, z. B. ihre und die ihres Geliebten vertauscht sind, daß sie, beinahe handlungsunfähig, wie im Bann erstarrt? Weil sie wegen des Rollenwechsels von einer leisen Panik ergriffen ist, denn jetzt könnte sie es sein, die zum Opfer wird? Welche Gefühle sie auch immer bewegen – der Film verweigert jede Einsicht in seine Protagonisten, jegliche Subjektive. Er fordert aus dem Wasser heraus einen Kuß, sie möge sich vorbeugen. Beinahe besänftigt, tut sie dies vermutlich auch, und schon platscht sie ins Wasser. Nun allerdings sitzt er auf dem Boot und hört ihr zu, wie sie gurgelnd immer wieder auf- und absteigt. Offenbar ist es ihr unmöglich, sich selbst zu helfen. Starr sieht er zunächst beiseite, anscheinend will er ihr jetzt die Rettung verweigern. Ist es Rache – dann wäre er derselbe, der einst im Wasser unterging und auf wunderbare Weise überlebte, um nun Vergeltung zu üben – , ist es zynische Berechnung, um durch Gattenmord in den Besitz des großen Vermögens zu kommen? Auch hier ist keinerlei präzise Auskunft zu erwarten. Nur eine entscheidende Veränderung markiert das Ende dieser See-Sequenz: Bevor sie wieder einmal, vielleicht zum letzten Mal unter die Wasseroberfläche taucht, wird ihr herausgestreckter rechter Arm mit der flehentlich geöffneten Hand blitzschnell von einer anderen Hand, man vermutet: seiner Hand, ergriffen:

Wie ein liebendes Paar gehen sie nach diesem merkwürdigen Badeausflug jeder für sich und dann zusammen auf die Villa zu, die den Film über Schauplatz der Handlung gewesen ist. Die Madame verabschiedet am Ende ihre Dienerschaft. Mann und Frau, vereint und vergnügt, setzen sich in das rote Coupé und fahren fort. Die Liebe hat sie versöhnt, so muß das Publikum mangels der Kenntnis anderer Motive vermuten. Das Rätsel der doppelten Erscheinung des männlichen Helden wird übrigens kurz vor Schluß noch gelöst: Die Frau entdeckt, daß ihr gegenwärtiger Begleiter, Richard Lennox, denselben Anhänger um den Hals hat, wie ihr erster Liebhaber – damit scheint die geheime Identität der beiden erwiesen, des Melancholikers und des Sanguinikers.

Psychologische Grübeleien ist bei dieser Fabel völlig fehl am Platz: Allerlei Auslegungen sind zur Hand, keine davon kann beanspruchen, die einzig legitime zu sein. Kehrt der Mann zurück, um seine Geliebte für die unterlassene Hilfeleistung zu bestrafen? Geliebte? – Das war sie jedenfalls im ersten Teil. Was im zweiten Teil zwischen ihnen passiert, wird nicht angedeutet, zumindest zieht er ins Haus ein, nicht nur als zeitweiliger Gast. Sie jedenfalls reagiert so tief verwirrt – „Sie haben mir meine Existenz gestohlen“ – , daß man von einem aufgezwungenen Läuterungsprozeß sprechen könnte, einer methodisch eingeleiteten Katharsis, bevor sie endlich mit ihm zusammen ein glückliches Paar sein darf. Weshalb die Frau sich im ersten Teil schäbig benimmt, kann nicht nur durch die etwas müde Eigenart des Helden begründet werden – ist sie als reizbar herrische Repräsentantin der reichen Oberklasse von vornherein amoralisch? Andererseits hat sie eben jenen Mann, den sie augenscheinlich ertrinken läßt, zunächst einmal vom Straßenrand aufgelesen, als überraschend gütige Samariterin. Daß eine Person vom ersten zum zweiten Teil auch so merklich alle Müdigkeit abstreifen kann, um sie gegen eine demonstrative Straffheit auszuwechseln, läßt sich mit den üblichen Vorstellungen von der psychologisch begreiflichen Einheit des Charakters nicht verbinden, es sei denn, man unterstellt dem männlichen Protagonisten eine manisch-depressive Anlage – oder in Parallele zu dieser psychischen Anomalie einfach die erzählerische Aufspaltung in zwei gegensätzliche Erscheinungsweisen, wobei dann pathologische Befunde nicht weiter von Belang sind.

Weshalb überhaupt muß diese Erzählung im exklusiven Milieu der Reichen spielen, in einem Landhaus, umgeben von einem üppigen Park? Eine der begleitenden Stimmen, die als Voice-Over-Kommentare den Film über zu hören sind, repetiert im ersten wie im zweiten Teil „nostalgische Meditationen“ – als gehöre die erzählte Zeit einer vergangenen Epoche an: „Es war einmal eine Zeit, da gab es Arme und Reiche, Festungen zu stürmen, Stufen zu erklimmen, begehrten Dinge, die ausreichend verboten waren, um ihre Anziehungskraft zu bewahren. Der Zufall gehörte dazu.“ Folgt darauf eine Epoche, in der

diese gesellschaftlichen Antagonismen fehlen, auch der Zufall – „a brave new world“ im Sinne der Anti-Utopie von Aldous Huxley – , oder täuscht dieser märchenhafte Satzeingang „Es war einmal“, und die immer noch währende Gegenwart ist gemeint? Offene Fragen.

Eine der wichtigen Nebenfiguren ist der Gärtner: der immer abenteuerlicher über die Bedeutung des Gartens und des Wachsens in der Natur laut sinniert und am Ende schließlich darüber, warum und für wen vor allem das Gras so grün sei: Er tritt uns als merkwürdiger Denker entgegen, am Ende droht er, im unablässigen quälenden Grübeln verrückt zu werden, ein bedenkliches Exempel für Zuschauer, deren Deutungs-Furor sich nicht eindämmen läßt.

So wenig dieser Film über das Innenleben der Personen mitteilt, so wenig er die Zuschauer mit der Logik seines Spiels vertraut macht, das zweimal, mit entscheidenden Veränderungen durchgeführt wird, so auffällig sind dafür einige symbolische Zeichen, die deutliche Auslegung einfordern: vor allem das Sinnbild der ausgestreckten Hand, die darauf wartet, von einer anderen Hand ergriffen zu werden. Dem Spiel mit den Händen, die sich erreichen, mitunter auch verfehlen, gelten immer wieder herausgehobenen Nahaufnahmen. Unzweifelhaft handelt es sich um ein Signet der vertrauensvollen Begegnung, das einander Anfassen, das einander Festhalten, bedeutet den vertrauens- vielleicht sogar liebevollen Zusammenschluß zwischen zwei Menschen – nicht mehr Konfrontation, sondern Koexistenz. Die Wanderschaft dieses Symbols durch verschiedene Sinnbildbezirke ist den meisten Zuschauern wohl bekannt: Wer erinnert sich nicht an das Gemälde Michelangelos aus der Sixtinischen Kapelle, wo Adams Hand der Hand des Gottvaters entgegen gestreckt ist, denn schon durch die Berührung der Finger ist Leben in den Körper des „ersten Menschen“ geflossen. Die politische Bedeutung dieses Zeichens, weist in der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung auf die Verbrüderung der ‚Knechte‘ hin, die Gemeinsamkeit, die Hand in Hand unter Umständen eine feindliche Welt in die Schranken weisen kann. Godard hat also eine erprobte und sinnfällige Gebärde von plakathafter Wirkung ausgewählt, die ausgestreckte Hand, die von den ersten Einstellungen an in den Mittelpunkt seiner ‚Argumentation‘ mit Bildern rückt. Ist dies der moralische Nenner, die allegorische Summe der ganzen Erzählung: die Geste der Rettung, der Einladung zur Einigkeit, zum Friedensschluß?

Die zahlreichen Zwischentitel des Films scheinen so etwas wie Information darüber geben zu wollen, wie die Geschichte denn zu begreifen sei, da doch über das Innere der Personen und ihre wahren Gefühle Aufschluß nur in Andeutungen zu erhalten ist. Die meisten der eingestreuten ‚Inschriften‘ oder Epigramme stammen aus Zusammenhängen, die mit religiöser Emphase zu tun haben, sie wirken daher feierlich, als sei die hier vorgetragene Erzählung ein li-

turgisch fundiertes Weihespiel (wozu es nicht taugen will). Geht es Godard um ironische Zitate, um spöttische Travestie, um die Prüfung der Pathosformeln oder tatsächlich um Beschwörung erhabener ‚Tonlagen‘ – seine Haltung ist nicht auszumachen. Der erste Sinnspruch lautet „Incipit lamentatio“ und bezieht sich damit auf die Menschheits-Klagen des Propheten Jeremiah. Das zweite Schriftinsert zitiert den berühmten Titel der Schrift des römischen Naturforschers und Philosophen Lucrez: „de rerum natura“. Von der Natur der Dinge. Ist ein ähnlich hochfahrender Anspruch mit der Explikation des Konflikts zwischen Mann und Frau verbunden? Soll das Insert „res non verba“, das im Französischen sogar wiederholt wird (les choses, non les mots) uns ernsthaft darauf verweisen, unter der Oberfläche des ‚Gesprächs‘, der Konversationspartikel und -fetzen, die in der Handlung zu hören sind, das Eigentliche aufzusuchen, die Wahrheit der Dinge – aber um welche handelt es sich? Soll ein so schwerwiegender Abschiedssatz wie „acta est fabula“ – der Überlieferung nach das letzte Wort des sterbenden Augustus – im Sinne von „commedia è finita“, die Handlung ist aus, dazu auffordern, in Trauerstimmung zu geraten und schon bei der ersten Bootsausfahrt die schlimmstmögliche Wendung zu erwarten? Ist die Wendung „the long goodbye“ nur eleganter Fingerzeig auf den Roman von Raymond Chandler oder dessen Verfilmung durch Robert Altman – nicht auch die halb sarkastische, halb bittere Anspielung auf einen endgültigen Abschied? Enthält das „veni creator“ auf der Leinwand nicht immer noch ‚himmlischen‘ Beiklang, nämlich des Bittgedichts einer Seele in Not? Formulierungen wie „Ecce homo“ (Sehet, welch ein Mensch) und „Consummatum est“ (Es ist vollbracht! Letzter Ausspruch Christi am Kreuz nach dem Johannes-Evangelium) verweisen unzweideutig auf die Passion Christi, wie auch das „Tedeum“ als Aufruf eine verzweifelte Stimme suggeriert, eine jubelnde, eine ehrfürchtige – eine sakrale Affektmischung, die zu der eher profan und fragmentarisch erzählten Geschichte von Mann und Frau in diesem Fall gar nicht passen will. Als ein Leitsatz der Moderne, als Schlüsselwort gilt der berühmte Satz „Je suis un autre“ (Ich bin ein anderer), der von Arthur Rimbaud stammt und auf die tief greifende „Schizophrenie“ des Ich in der Krise verweist, auf das Nebeneinander verschiedener, einander oft unheimlicher Möglichkeiten im Seelengrund einer Person. Äußerlich bezieht sich dieser Ausspruch auch auf die Spielanlage des Films, die Doppelung der Geschichte und der männlichen Hauptfigur – wie der vielleicht ebenso ehrwürdig wie pragmatisch gemeinte Hinweis „depuis l’origine“ (von Anfang an). Godards Freude an solchen Insertformeln ist bekannt, doch verblüfft die Vorherrschaft der ‚heiligen‘ Stichworte im Vergleich mit dem Erzählspiel, dem sie immer wieder ‚große‘ Akzente verleihen.

Weich-idyllisch zeichnen die zahlreichen Aufnahmen die Naturszenerie um

die Villa. Einstellungen auf die pastorale Landschaft sind übrigens im ersten Teil häufiger als im zweiten, in dem die Kamera auffällig beharrlich in den Innenräumen verweilt. Wiesen, Bäume, Sträucher, Schilf im Wasser, die Wellen, der Wind im Laub, der Regen, die Abenddämmerung – diese Bildkompositionen präsentieren eine ‚poetische‘ Natur, die sich durch das menschliche Treiben überhaupt nicht stören läßt. Wenn die junge Frau beispielsweise einmal im Garten liest, ist sie auf den ersten Blick gar nicht zu erkennen, weil ihre Haare und die Gräser beinahe eine Art harmonische Verschmelzung eingehen, und sie selbst als ruhiger Körper Teil des gesamten sommerlich-beschaulichen Arrangements im Grünen wird. Immer wieder verirrt sich auch die Kamera in dem Geäst der Bäume, dem sie hinauffolgt, dann wieder hinabsinkt, um mit dem Blick irgendwo haften zu bleiben. Die Landschaftsbilder in *Nouvelle Vague* entbehren jeder Finalität, jeder Zweckbestimmung und Aussageabsicht. Die Natur ist da, weil sie da ist. Sie bildet einen Teil der erzählten Geschichte, meistens als Hintergrund, unversehens aber auch als Vordergrund. Das Interesse an diesem Grün, diesen Bäumen, diesen Pflanzen, diesen Wellen überwiegt manchmal das Interesse an den Figuren und ihren Verwicklungen. So zerfällt der Film in eine Sozialstudie und eine Naturstudie. Das eine relativiert das andere, die Ruhe der Bäume ist der Unruhe der menschlichen Bewegungen und Aufregungen gegenüber gestellt, die Harmonie der Ausblicke der Disharmonie im Streit zwischen den Akteuren, die Unberührbarkeit von Wolken und Wellen den Kränkungen, die die ‚Spieler‘ erleiden und einander zufügen.

Von *Nouvelle Vague* ist eine Hör-Aufnahme entstanden, die die kunstvolle Kombination der Geräusche, Laute, menschlichen Rede und musikalischen Komponenten als Symphonie wiedergibt. Tatsächlich hat Godard in *Nouvelle Vague* nicht nur eine visuelle Inszenierung gewagt, die sich nicht ausschließlich in den Dienst der Handlung zwingen läßt, sondern auch eine auditive Gestaltung, die Autonomie beansprucht. Nicht neu für avantgardistisches Sound-Design ist das Mittel der Vertauschung: Der musikalische Ton geht etwa über in den Laut einer Hupe, das Geräusch verwandelt sich wieder zu Musik, Dialogfetzen hören sich auf einmal wie Phrasen an, die Instrumente intoniert haben usw. Die menschlichen Reden, die sich zudem oft überlappen, werden grundsätzlich eingebettet in eine vielstimmige Komposition und im gleichen Masse wiederum in ihrer Besonderheit abgewertet – als komme es oft überhaupt nicht darauf an, wer was spricht. Einige der Floskeln, die im zweiten Teil wortwörtlich wiederholt werden wie die Repetition musikalischer Motive, entpuppen sich sogleich als hohle Sprachhülse, als Lautgebung eines spezifischen Sprechakts. Zum Beispiel fragt eine Frau mehrfach: „Was soll ich tun? Was soll ich tun?“ – bis der offensichtlich genervte Begleiter ihr empfiehlt, „die Einrichtung zu bewundern“, ein ebenso unverschämter wie paradox-witziger Ratschlag.

Andererseits gleicht die kontinuierliche Lesung eines Textes einem „tremolierenden“ basso continuo: Bevor noch der erste Bootsausflug eine kriminelle Wendung nimmt, setzt die Stimme der italienischen Madame ein, die in diskret weichem Tonfall Verse aus Dantes „Divina Commedia“ rezitiert – zumal die Zeilen, die auf die Begegnung mit Vergil und den Beginn der ‚Traumreise‘ ins Inferno vorbereiten.

In den Ton-Clustern liebt Godard vor allem die Erregungsmomente des Bandoneons und des Cello, beide haben eine körperliche Resonanz und Stimmgebung, die ebenso melancholische wie beunruhigende, drängende Impulse verbindet: eine Musik, die in vorzüglicher Weise geeignet ist, den Sinn für das Kommende zu schärfen, wenngleich sie eine dramatische Spannung verheißt, die von der Aktion zwischen den Schauspielern meist nicht eingelöst wird. Die Abfolge der Inserts suggeriert ein zweites Passionsspiel, die akustische ‚Erzählung‘ des Films zumindest ein Drama, beide Komponenten stechen dadurch, daß sie starke oder wenigstens intensive Gefühle auslösen, von der vergleichsweise kalten und fast zerstreuten Art und Weise ab, mit der Godard das doppelte Experiment der ‚Mesalliance‘ zwischen Mann und Frau abwickelt. Als würde ihm diese Arbeit mit den Schauspielern merklich weniger gefallen als die Arbeit mit der Kamera und die Montage im Schneiderraum und in der Mischung. Die Ästhetik der Moderne, auch in der Malerei, läßt wissen, daß auf Verknüpfung unterschiedlicher Elemente beruhende, zusammen gestückelte oder -genähte Kunstwerke eine bestimmte Bedeutsaura entfalten, die mehrdeutig auslegbar ist. Es entsteht ein Spielraum der Interpretationen, der selbst disparate Auslegungsmöglichkeiten nebeneinander erlaubt, ohne daß die Chance besteht, eine davon für die eigentlich gemeinte zu erklären. In einer ähnlichen Lage ist man als Zuschauer von Godards *Nouvelle Vague*: Eine Liebesgeschichte erfährt einen Riß, der Liebhaber scheint tot zu sein. Ein Double tritt auf, vieles wiederholt sich, auch die entscheidende Szene, in der es auf Untergang oder Rettung ankommt – beim zweiten Mal kommt es zur Rettung. Inserts, Musik, unterlegte Texte beschwören eine Art Erhabenheit, die der eigentlich simplen, eher als Spielwerk zu betrachtenden Geschichte eine Art Gold-Hintergrund verleihen, der zweifellos berührt, ohne daß genau zu verstehen ist, wie ernst oder wie ironisch Godard die Überhöhung oder Vertiefung der Handlung zwischen den Figuren meint.

Am Rande sei bemerkt, daß die moderne Erfahrung des kollektiv-chaotischen Lärms, die Polyphonie sich überlagernder Stimmen und Geräusche, eher dissonanten als konsonanten Charakters, changierend zwischen naturalistischem Laut, der seine Herkunft preisgibt, und fast abstraktem Geräusch-Cluster, primär der Stadterfahrung zu entspringen scheint und zudem eine Art Lebensunmittelbarkeit, Authentizität widerspiegeln will: Es sei nur an die Viel-

falt der sich überkreuzenden ‚Tonspuren‘ erinnert, die Alfred Döblin verschiedentlich in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* registriert. Godard dehnt diese Akustik der modernen Stadt auf Situationen aus, die eine exklusive Lebensform in einer naturbestimmten Landschaft wiedergeben. Die Welt der Geschäfte wird durch ein ständiges schrilles Telefonklingeln verdeutlicht, die Unrast der Personen durch ein ständiges Kommen und Gehen visualisiert, immer wieder fragt einer, ob der Dollar fällt oder steigt: Solche kleinen Partikel dienen Godard dazu, gewissermaßen mit wenigen typischen Hinweiszeichen eine ganze Atmosphäre, ein gesellschaftlichen Raum zu markieren. Einzelne aufgeschnappte Aussagen scheinen zum Verweilen aufzufordern, zum Nachdenken – aber dann gehen sie doch unter in der Vielzahl von Einwüfen und Redensarten. Wenn der Mann beispielsweise im ersten Teil sich gegen das ständige Sprechen wehrt und seiner Geliebten vorwirft, daß sie sein Schweigen nicht verstanden habe – so könnte dies in einem dichter konstituierten Umfeld den Sinn einer Schlüsselbemerkung behaupten. Hier aber, in Godards virtuosem Geflecht von vielem, geht auch dieser Satz unter – er wirkt wie ein Zitat aus einer anderen Welt, wo Worte tatsächlich noch die Aufgabe hatten, einen anderen Menschen zu erreichen.

Unablässig treten Leute in den Bildkader und verlassen ihn wieder. Unablässig umschwirren die unterschiedlichsten Geräusche und Töne diesen Raum, den die Kamera unermüdlich von links nach rechts, von rechts nach links abfährt, einmal wandert sie von außen die beleuchteten Fenster des Hauses ab, um dann umzukehren, Schritt haltend mit einer Frau, die innen Raum für Raum das Licht ausknipst, manchmal rutscht der Blick in die Höhe, wandert die Bäume hinauf, sinkt dann wieder hinab, fixiert einen Kreuzweg, auf dem Leute und Autos sich nähern und sich entfernen. Kein ‚Wohin‘ und kein ‚Woher‘, nur unterwegs sein – zu Beginn sehen wir einmal den Gärtner, wie er unter den Bäumen entlang läuft. Die Kamera hält mit ihm Schritt in einer raschen Parallelfahrt. Plötzlich bleibt der Gärtner unter einem Baum stehen, ebenso die Kamera. Warum ist er dorthin gelaufen? Warum unterbricht er seinen Gang? Ein sinnloser Lauf, eine sinnlose Fahrt.

Aus einem gewissen Abstand zu *Nouvelle Vague* dominiert der Eindruck des Divergenten, des Unzusammenhängenden, des Fragmentarischen: So erfüllt, um dies metaphorisch auszudrücken, allmählich eine Art Brausen aus Bildern und Tönen den Zuschauer beim Betrachten des Films, ein Brausen, das aber keine innere Dynamik zeigt. Die bald erkennbaren Prinzipien: die Doppelung der Handlung, der in vielem symmetrische Aufbau, die vergleichsweise grobe Erzählchablone des Verhältnisses zwischen Mann und Frau können immerhin den Ablauf gliedern. Die Inserts wollen zwar die Linearität eines historischen, also unumkehrbaren Verlaufs vom ‚Incipit‘ bis zum ‚Consumma-

tum est“ bekräftigen. Doch scheint das Gedankenspiel möglich zu sein, die beiden Teile des Films zu vertauschen, den zweiten Teil mit dem glücklichen Abschluß vorzuziehen und den ersten Teil mit dem unglücklichen Ausgang nachzuschieben – so wäre aus der Romanze eine Liebestragödie geworden, so realistisch und unrealistisch, lebensnah oder lebensfern wie die erste Version.

Die unaufhebbare Unbestimmtheit dieses Films eröffnet zwar den Blick für Details, für Episodisches, Miniaturen, Momentaufnahmen, legt sogar nahe, sich gerade auf die Fragmente einzustellen – in dem Maße, in dem man dem konventionellen Fortgang der Ereignisse, dem unsteten Hin und Her der Personen Aufmerksamkeit entzieht. Ein Film, der stets aufs Neue vorgeführt werden könnte, geeignet für eine Schleife der ästhetischen Erlebnisse, die jeweils für sich, erst recht bei der zweiten und dritten Ansicht zu entdecken sind. Der Film *Nouvelle Vague* scheint über weite Strecken hin *Unruhe im Stillstand* zu bezeichnen. Der Titel verspricht eine neue Welle – unter tausend Wellen? Vielleicht darf nicht vorschnell auf die Epoche, den Stil des jungen französischen Films im Zeiten-Umbruch von den 50er zu den 60er Jahren rückgeschlossen, noch weniger eine Analogie von „nouvelle vague“ und „vita nuova“ („neues Leben“, Dante hat diese Prägung in Europa verbreitet) unterstellt werden. Läßt der Titel ironisch auf eine Wandlung hoffen, die sich dann nur als kleiner Amplitudenausschlag im Rhythmus der Dinge herausstellt? Vieles ereignet sich in diesem Film, aber nichts kommt wirklich voran – daß es zum Schluß dann ein unvorhersehbares Ende geben soll, eine Verabschiedung aller, die man im Lauf des Films kennen gelernt hat, und die gemeinsame Abfahrt des Liebespaares, ist beinahe ein Bruch mit dem Modus, den der Film bis dahin gewählt hat: den Modus des *perpetuum mobile*.

Karl Prümm

Godard contra Truffaut

Selbstkonstruktion und Programmwurf in der Filmkritik der beiden Antipoden

Wenn in den hitzigen politischen und kulturellen Debatten der 1960er Jahre ein Sprecher auftrat, der auf die prägende Rolle eines Einzelnen hinwies, auf eine überragende politische Figur oder auf einen wirkungsmächtigen Autor, dann wurde ihm entgegengehalten, er „personalisiere“. Ein solcher Sprecher war damit eigentlich diskreditiert, denn dies war kein Einwand, dem man wiederum argumentativ begeben konnte. Das Gespräch war zu Ende, der Attackierte verstummte, denn der hier mitschwingende stark moralisierende Vorwurf des „Verzerrens“ und des „Fälschens“ überlagerte alles. Damals war der Blick allein auf das Allgemeine, auf die Verhältnisse und auf die Strukturen gerichtet, nur sie wurden als Determinanten des Handelns, als Erklärungsmuster anerkannt.

Im Folgenden möchte ich jedoch dezidiert „personalisieren“, von Personen ausgehen, ihre Rolle, ihre Funktion und ihre Wirkung umreißen. Auch wenn es um ein kollektives Phänomen geht, um eine Bewegung wie die Nouvelle Vague, bietet sich ein solcher Ansatz zwingend an. Es kann überhaupt kein Zweifel an der Repräsentanz der beiden Personen geben, die hier im Zentrum stehen: François Truffaut und Jean-Luc Godard, die beiden Freunde, die dann zu erbitterten Gegnern wurden. Die Prägnanz ihrer Erscheinungen, die Entschiedenheit ihrer Position, das Markante ihres öffentlichen Bildes, das klar konturierte Imago – all dies ist völlig unbestritten und hat selbst bestimmte Haltungen, Anhängerschaften und Fraktionen ausgebildet.

Die Polarität der beiden Figuren ist von Anfang an auf allen Ebenen erkennbar. Daher muß man von zwei Grundmöglichkeiten der Nouvelle Vague sprechen, von zwei Grundvarianten des Autorenkinos, für das beide stehen. Konflikt und Schisma waren unvermeidlich, es mußte wohl so kommen. 1967 kämpften beide noch gemeinsam für Henri Langlois und die Cinématèque

Française, beteiligten sich an Protestversammlungen und veröffentlichten Solidaritätserklärungen. Die offene Politisierung des Kinos im Gefolge der Ereignisse von 1968 bedeutete dann jedoch für Truffaut eine Grenze, die er nicht überschreiten wollte. Es kam zum Bruch zwischen den beiden, zu einer wirklichen Entzweiung, die nicht mehr gekittet wurde, zu gegenseitigen Verletzungen und Abrechnungen.

Über dieses Schisma, über seine Vor- und seine Nachgeschichte kann man auf verschiedenen Ebenen sprechen. Das Persönliche und Private, die schreckliche Chronik der enttäuschten Hoffnungen und der verlorenen Freundschaft – diese Sphäre des Intimen ist nur bedingt diskursfähig. Allenfalls in aufwendigen und umfassenden biographischen Projekten läßt sich diese Ebene adäquat und detailgenau rekonstruieren. Aber selbst dann wird die „Personalisierung“ an eine Grenze stoßen. Die persönliche Fehde, die in Briefen ausgetragen wurde, soll daher auch ausgeschlossen bleiben. Die Unvereinbarkeiten könnten zum anderen durch eine Konfrontation der Filme, durch einen Vergleich der beiden Oeuvres herausgearbeitet werden. Doch diese Aufgabe ist im Rahmen dieses kleinen Kolloquiums, das zur Miniatur zwingt, auf keinen Fall zu leisten. Der Blick ist eingeschränkter, ist darauf gerichtet, wie beide, Truffaut und Godard, in ihren Anfängen über das Kino sprechen. Beide beginnen ihre Karriere als Filmkritiker, etablieren sich auf spektakuläre Weise mit Texten und für beide ist die Filmkritik von entscheidender Bedeutung. Sie ist Selbstentwurf des *auteurs* und Aneignung der Filmgeschichte. Beide stellen sich immer wieder die Frage: „Was ist Kino?“ Sowohl bei Godard als auch bei Truffaut ist die Grundsatzreflexion immer verbunden mit einer Verkündigung des neuen, des „modernen“ Kinos, das beide in ihren Texten benennen, im Medium der Schrift kenntlich machen und schließlich durch ihre Filme heraufführen, dem sie zum Durchbruch verhelfen wollen. Die frühen Filmkritiken enthalten alles: Sie sind Vorraum der Produktion, Theorie des Mediums, Selbstkonstruktion des „auteurs“ und Aktualisierung der Geschichte. Sie enthalten daher auch bereits alles, was die Prägnanz der öffentlichen Erscheinung ausmacht.

Die Betrachtung der Filmkritik erlaubt eine Rückkehr zu den Anfängen, in denen im Zeichen einer *politique des auteurs* Positionen und Rollen noch identisch schienen. Noch herrscht gegenseitige Harmonie, gegenseitige Wertschätzung und Fürsprache. Beide schreiben vielbeachtete Texte für die *Cahiers du cinéma*. Godard beendet einen Kurzfilm, den Truffaut begonnen hatte: *Une histoire d'eau* (1958). Truffaut wiederum liefert die Drehbuchskizze zu Godards erstem großen Film *A bout de souffle* (1959), stellt dem Freund die durch den eigenen Erstling *Les 400 coups* (1959) gewonnene Reputation zur Verfügung. Beide streiten engagiert für die Filme des anderen, fühlen sich als *Bande à*

part, um einen Filmtitel von Godard aufzugreifen.

Die Gemeinsamkeiten der filmkritischen Texte sind offenkundig. Truffaut und Godard begeistern sich beide für die selbstverständliche Gradlinigkeit des amerikanischen Kinos, beide schätzen Hitchcock über alles, beide schwärmen aber auch für Bergman, Rossellini und Renoir. Ihre Hausgötter sind absolut identisch, dies gilt auch für die Schreibstrategien, die nur auf ein einziges Ziel ausgerichtet sind, den *auteur* auch im Film zu etablieren, ihn wahrzunehmen, ihn zu beschreiben und ihn so zu legitimieren. Beide revoltieren gegen die philosophische Ausrichtung der französischen Filmkritik in jenen Jahren und ersetzen diese Orientierung durch ein ausgeklügeltes Spiel mit literarischen Analogien, das aber nicht weniger spekulativ und überspannt erscheint als die philosophischen Referenzen. Joseph Mankiewicz wird beispielsweise von Godard mit Alberto Moravia und mit André Breton in Verbindung gebracht. Godard geht bei diesen Abenteuern des Benennens voran. Man kann es nur als phänomenal – oder als präpotent – bezeichnen, wie der 19jährige in seinen Artikeln unter dem Pseudonym Hans Lucas über den gesamten Kosmos der Literatur wie der Filmgeschichte verfügt, wie er durch aufblitzende Namen und durch halbsbrecherische Querverbindungen einen einzigen Raum der künstlerischen Originalität konstruiert.

An diese Vorgabe schließt der zwei Jahre jüngere Truffaut an. In den *Cahiers du cinéma* entwickelt er das Konzept einer *critique en relief*, einer Kritik mit einer doppelten historischen Tiefendimension, einer literarischen und einer filmischen. Die enge Verknüpfung ist für die Filmkritik der beiden konstitutiv: Der Romancier dient als Präfiguration des filmischen *auteurs*, der *auteur* wiederum ist das entscheidende Wahrnehmungs- und Ordnungsprinzip der Kritik, die alles beherrschende Grundfigur bei Godard und Truffaut. Godard überspringt in seinen frühen Texten noch entschiedener als Truffaut die technischen Aspekte des Filmemachens, literarisiert noch radikaler das Medium. Noch 1958, nach der Erfahrung der ersten Kurzfilme, steigert sich Godard geradezu in einen antitechnischen Affekt hinein:

Nein! Kino ist etwas anderes!, schreien unsere patentierten Techniker, und erst einmal ist es ein Beruf! Eben nicht, das Kino ist kein Beruf. Es ist eine Kunst. Es ist nicht das Team. Man ist immer allein, beim Drehen ebenso wie vor der weißen Seite. Für Bergman bedeutet Alleinsein Fragen stellen. Und Filme machen, darauf zu antworten. Es ist unmöglich, auf klassischere Weise modern zu sein.¹

Die frühen Texte von Godard setzen sich selbst beständig unter Definiti-

1 Bergmanorama (1958). In: Godard Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950 – 1970). München 1971. S. 81.

onszwang. Ein für alle mal wollen sie behaupten, was das Kino ist. Die Festlegungen, die Godard trifft, sind elementar. Kino wird zugleich als „Schrift“ und als „Akt des Sehens“ definiert. In dem zitierten Bergman-Porträt heißt es:

Grob gesagt, gibt es zwei Arten von Regisseuren. Die, die mit gesenktem Kopf durch die Straßen laufen, und die, die mit erhobenem Haupt dahergehen. Die ersten sind, wenn sie sehen wollen, was um sie herum vorgeht, gezwungen, häufig und plötzlich den Kopf zu heben und ihn mal nach links und mal nach rechts zu drehen, um mit einer Reihe von Blicken das Feld zu erfassen, das sich ihrem Blick bietet. Sie *sehen*. Die zweiten sehen nichts, sie *betrachten* und richten ihre Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt, der sie interessiert. Wenn sie einen Film drehen, sind die Einstellungen der einen flüssig (Rossellini), die der anderen auf den Millimeter genau (Hitchcock). Bei den einen wird man zweifellos ein disparates, aber der Versuchung durch den Zufall ungeheuer offenes Drehbuch vorfinden (Welles), und bei den anderen Kamerabewegungen, die nicht nur bei den Dreharbeiten von einer ungeheuren Präzision sind, sondern die ihren eigenen abstrakten Wert als Bewegung im Raum haben (Lang). Bergman gehört eher zur ersten Gruppe, der des frühen Kinos, Visconti zur zweiten, der des genauen Kinos.²

Ein fürwahr radikales Konzept: Alle Elemente des Kinematographischen, Drehbuch, Schnitt, Montage, Kamerabewegung, werden dem subjektiven Blick des Regisseurs zugewiesen, sind unmittelbare Funktion der Weltaneignung, der Wahrnehmung und des Sehens. Technik und Apparatur werden verkörperlicht, in eine Bewegungslinie des *auteurs* verwandelt, sie erhalten eine vegetative Selbstverständlichkeit, eine Geschlossenheit, die jede technische Partikularität oder Arbeitsteiligkeit strikt abweist.

Der gleiche definitorische, alles umfassende Gestus erhält bei Truffaut nun aber eine ganz andere Färbung.

Es gibt zwei Arten von Regisseuren: die, die beim Entwurf und der Verwirklichung ihrer Filme dem Publikum Rechnung tragen, und die, die das nicht tun. Für die ersteren ist das Kino Schaukunst, für die zweiten ein individuelles Abenteuer. Es führt zu nichts, den einen oder den anderen den Vorzug zu geben, es ist einfach so. Für Hitchcock wie für Renoir und überhaupt für alle amerikanischen Regisseure ist ein Film mißlungen, wenn er keinen Erfolg hat, das heißt, wenn er das Publikum nicht berührt, an das der Autor ständig gedacht hat, vom Moment an, als er sich für das Thema entschied, bis zur Fertigstellung des Films. Während Bresson, Tati, Rossellini, Nicholas Ray die Filme auf ihre Weise drehen und dann das Publikum auffordern, ihr Spiel mitzuspielen, machen Renoir, Clouzot, Hitchcock, Hawks ihre Filme fürs Publikum, sie prüfen ihre Arbeit ständig, um ganz sicher zu sein, daß ihr zukünftiges Publikum bei der Stange bleibt.³

2 Ebenda S. 85.

3 Alfred Hitchcock. *Rear Window* (1954). In: François Truffaut: Die Filme meines Lebens. Auf-

Ein pragmatisches, wertungsloses Konstatieren bestimmt beide polar angelegten Definitionen, doch bei Truffaut kommt eine entscheidende Bezugsgröße ins Spiel, die bei Godard überhaupt nicht existent ist: das Publikum. Es ist erstaunlich, mit welcher Prägnanz in der Hitchcock-Kritik aus dem Jahre 1954 Truffauts eigenes, für sein Kino fundamentales Konzept eines Publikumsregisseurs vorentworfen ist. Truffaut stellt sich ganz auf die Seite von Hitchcock und Renoir, er trägt dem Publikum von Anfang an Rechnung, integriert das Publikum in die Form seiner Filme, die für die Zuschauer komensurabel bleiben muß. Nie sprengt er die Form, die an den Künstlerroman und die Künstlernovelle des 19. Jahrhunderts anschließt. Kino ist auch für Truffaut Schrift. Aber im Unterschied zu Godard entzieht sich Truffaut den Verfahren der Fragmentierung, dem Zerlegen und dem Partikularen. Er integriert und versöhnt. Truffaut ist von Anbeginn an ein klassischer Publikumsregisseur.

Schon früh, im Jahre 1950, plädiert Godard *Für ein politisches Kino*, das er jedoch mit Kategorien begründet, die das Politische entschieden transzendieren. In aktuellen sowjetischen Propagandafilmen entdeckt er in den Gesichtern der Akteure einen nicht mehr zu steigernden Ausdruck des Glücks und der Verklärung. Allein diese Intensität der Expression fesselt Godard, der Ausdruck von Überzeugungen, nicht die Programme und Manifeste, die dahinter stehen. Das vollkommene Durchdrungensein von einer Mission, das Sich-Einsfühlen mit der Realität erzeugt nach seinen Beobachtungen Bilder einer Ekstase, einer religiösen „Verzückung“, einer „Kosmogonie“. Sein Text ist konsequent mit religiösen Begriffen durchsetzt, um die „tiefe Erfahrung des Politischen“, die er im sowjetischen Kino manifestiert sieht, überhaupt in Worte fassen zu können.⁴ Das politische Kino das ist für den jungen Godard ein mitreibendes Schauspiel der Leidenschaften, der Begeisterung und der dynamischen Bewegung. Hier wird eine Tiefendimension erkennbar, die wohl auch für Godards eigene politische Filme gültig ist, die aber in dieser Weise, mit diesem religiösen Vokabular, mit dieser Rückhaltlosigkeit niemals mehr ausgesprochen wird.

Neben den grundsätzlichen und wegweisenden Definitionen will Godard immer wieder das neue, das moderne Kino aus der Anschauung herausmodellieren. Das Bahnbrechende will er markieren, kenntlich machen, aus der Differenz zum Konventionellen ableiten. *Moi, un Noir* von Jean Rouch ist so ein Film, dem Godard begeistert die Umschreibung „Neues Kino“ zugesteht. Gerade seine fehlende Perfektion mache seine entscheidende Qualität aus, öffne die Augen und lasse die herkömmlichen Produkte als „fast unerträglich“ er-

sätze und Kritiken. München 1979. S. 84.

4 Für ein politisches Kino (1950). In: Godard Kritiker. S. 12 – 14.

scheinen. Die Mischung aus „Reportage“ und „Inszenierung“ ist für Godard das Besondere, das eine neue „Poesie“ eröfne. Technik wird auch dieser Eloge radikal verkörperlicht, zur Geste gemacht: „Es gibt in *Moi, un Noir* ein paar Kranfahrten, die Anthony Mann zur Ehre gereichen würden. Das Schöne an ihnen ist aber, daß sie mit der Hand gemacht sind.“⁵

Mit einem Phantasie Reichtum, der seinen späteren Filmexperimenten in nichts nachsteht, entwickelt Godard immer neue Formen einer Verkündigung, einer suggestiven Überwältigung der Leser. „Ein Regisseur ist auch ein Missionar“ ist ein Text über Roberto Rossellini überschrieben, ein Doppelporträt, denn in einen missionarischen Gestus verfällt auch der Autor Godard. Im journalistischen Alltag könnte sein Textspiel leicht als Anmaßung oder gar als Fälschung erscheinen. Godard extrapoliert aus der intimen Nähe zu seinem Idol, aus der eindringlichen Kenntnis seines Werks eine wörtliche, eine fiktive Rede, „läßt“ Rossellini sprechen, imaginiert eine Poetik, die mit der eigenen Theorie des Filmischen identisch ist. So erreicht er eine Verschmelzung der Stimmen, eine Symbiose der Verkündigung. Rossellini und Godard proklamieren unisono, als doppeltes Ich, ein Kino des bloßen Zeigens, der reinen Präsenz:

Nicht umsonst heißen die Objektive der Kamera so. Man muß versuchen, sich den Menschen mit Objektivität und Respekt zu nähern. Man hat nicht das Recht, eine abstoßende Person zu filmen, wenn man gleichzeitig die Absicht hat, sie zu verdammen. Ich erlaube mir nie ein Urteil über meine Personen. Ich begnüge mich damit, ihr Verhalten und ihre Gesten zu zeigen. Ich glaube, es war Balzac, der zu Beginn der letzten Kapitel seiner Romane sagte: ‚Und jetzt sprechen die Tatsachen für sich selbst!‘ Und den Dingen auf den Grund gehen, das heißt genau nichts anderes. Man muß an diesen äußersten Punkt gelangen, an dem die Dinge von selbst sprechen.⁶

Godard spricht mit Rossellini über sich selbst, über seine Filme, über das Programm der Nouvelle Vague.

Ganz anders sind dagegen die Gewichtungen bei Truffaut. Seine Liebeserklärungen und seine Aneignungen gelten einem ganz anderen Kino, einer ganz anderen Grunddefinition:

Das Kino – das, das ich liebe – begreift schon bald die Notwendigkeit, Geschichten zu erzählen, weiterhin die Notwendigkeit, an den Kinoeingängen ein paar Bilder anzubringen: der Zug von La Ciotat lernt zu entgleisen, der Fischer in seinem Kahn übt sich im Umkippen. Das Kino mit seinen festumrissenen Genres wird geboren: Western, Thriller, sophisticated comedy. Das Kino wird amerikanisch geboren und bleibt es bis heute. Das ist eine ebenso unumstößliche

5 Erstaunlich. *Moi, un Noir* von Jean Rouch.(1959) In: Godard Kritiker. S. 126/27.

6 Ein Regisseur ist auch ein Missionar. Jean-Luc Godard läßt Roberto Rossellini sprechen. (1959) In: Godard Kritiker. S. 139.

Gewißheit wie die, daß alle Genres heroisch sind.⁷

Erst mit dem Erzählen beginnt nach Truffaut jenseits der selbstevidenten Realität die eigentliche Geschichte des Kinos, mit der Inszenierung, mit der spektakulären Transformation der Dinge, die eben nicht von selbst sprechen, sondern die in Formen und Regeln gebracht werden müssen. Die Genres und die Muster, sie stören Truffaut nicht, ganz im Gegenteil, sie sind in seinen Augen eine „heroische“ Bewältigung der rohen Wirklichkeit, ein unverzichtbares Mittel.

In den frühen filmkritischen Texten von Godard und Truffaut sind die sich gegenseitig ausschließenden Grundorientierungen festgelegt, lange bevor beide ihre ersten Einstellungen gedreht haben. Aus den Kritiken, aus der zur Schrift gewordenen Anschauungen bringt Godard ein Autorenkino hervor, das den Prozeß des Schreibens als Modell bewahrt und ihn zugleich aufhebt. 1967 beansprucht Godard eine Durchdringung von Filmen und Leben, von Reflexion und Handeln, von Fühlen und Denken für sich:

Ich schreibe meine Drehbücher nicht, ich improvisiere bei den Dreharbeiten. Diese Improvisation kann aber nur die Frucht einer vorangegangenen inneren Arbeit sein, und sie setzt Konzentration voraus. In der Tat mache ich nicht nur Filme, wenn ich drehe, ich mache meine Filme, wenn ich träume, wenn ich esse, wenn ich lese, wenn ich mit Ihnen spreche.⁸

Godard geht noch einen Schritt weiter: Alles wird ihm zum Film, aber alles wird auch in der Reflexion, in der Selbstdistanz gebrochen. Film – das ist für ihn der sich selbst schreibende, sich selbst denkende, sich negierende, sich beständig erneuernde Text: „Ich schaue mir beim Filmen zu, und man hört mich denken. Kurz, das ist kein Film, das ist versuchter Film, der sich auch als solcher darstellt.“⁹

Das Ich, die Subjektivität als beständiger Bezugspunkt, als permanente Selbsterkundung, das Ich als Raum, als Bühne und als Medium der Schrift – das ist das Konzept von Michel de Montaigne, das Godard für den Film aktualisiert. Die unendliche Reflexion, die Erkenntnis und Selbsterkenntnis des Kunstwerks, die Einheit von Leben und Kunst – das wiederum verweist auf Friedrich Schlegel und die Frühromantik, die Godard ebenso ganz selbstverständlich für seine Poetik des Kinos beansprucht. Die intellektuelle Subjektivität als Provokation, das *Ecce homo* des öffentlich Denkenden, Sich-Selbst-Schreibenden erneuert mit nicht weniger Pathos Friedrich Nietzsches.

7 George Cukor: *It Should Happen to You*.(1954) In: Die Filme meines Lebens. S. 104.

8 Man muß alles in einem Film unterbringen.(1967) In: Godard Kritiker: S. 176.

9 Ebenda.

François Truffaut geht sehr viel bescheidener ganz in den Spuren von Balzac. Auch er ist der panoramatische Erzähler, der weit ausgreift, der seine Geschichten zyklisch anlegt und zyklisch organisiert, der die Figuren und ihre Differenzierung in den Mittelpunkt seiner Filme stellt. Voller Enthusiasmus huldigt Truffaut seinem großen Vorbild, sein ganzes Werk kann als „Altar für Balzac“ gelten. Als Antoine Doinel in *Les 400 coups* einen Aufsatz „Mein eindrucksvollstes Erlebnis“ schreiben soll, memoriert er buchstabengetreu eine Passage aus dem Roman *La recherche de l'absolu* von Honoré de Balzac und wird dafür von dem stupiden, verständnislosen Lehrer vor der Klasse als „Fälscher“ gedemütigt. Antoine läßt sich in seiner Verehrung jedoch nicht beirren, baut sich zu Hause einen kleinen Altar mit dem Buch und dem Porträt des Autors. Truffaut nimmt die kultische Geste unmittelbar auf, zeigt eine aufgeschlagene Balzac-Seite, die das ganze Bild ausfüllt, definiert so seinen Film als Denkmal für Balzac.

Aufschlußreich ist der Blick des Einen auf den Anderen. Godard, der die Reflexion so stark macht, schaut dabei schärfer, durchdringender, seine Charakterisierungen sind treffend. 1965 beschwört er in einem *monologue intérieur* die Erinnerung an Truffaut. Reminiszenzen an seine Filme vermischen sich mit persönlichen Begegnungen. Es ist ein liebevolles und poetisches Porträt, das so entsteht, aber es ist auch nicht ganz ohne kritische Untertöne. Godard, der den Weg der Avantgarde und der Minorität gewählt hat, vermerkt nicht ohne Distanz den weltweiten Ruhm seines alten Freundes, dessen Namen, dessen Schriftzug *Truffaut, Paris*, so konstatiert er, die Zuschauer überall, „in Chile, in Singapur, in Montreal, in Yokohama, in Helsinki“ hinter seinen Bildern entziffern würden. Truffaut ist also der in allen Kulturen respektierte, von jedem identifizierte Autor. Godard mahnt den Erfolgreichen, sich selbst nicht zu vergessen, den eigenen Bildern treu zu bleiben. Die Mahnung kleidet er in seinem Schlußsatz in die Gewißheit, Truffaut sei gegenwärtig der einzige Regisseur, „der immer ernsthafter wird“.¹⁰ Zwischen Feststellung und Aufforderung changiert bereits die Überschrift dieses Erinnerungstextes: „Lernt François“. Godard ordnet Truffaut eine Grundfigur zu, die diesen Regisseur auf das glücklichste definiert: die Überblendung. Das Kino von Truffaut ist in der Tat eine „Überblendung“¹¹, ein bruchloser, gleitender Übergang von der Tradition in das eigene, mit dem Vergangenen auf solche Weise untrennbar verbundene Bild.

Dieser Text hat einen Vorgänger, auf den er offenkundig rekurriert, Truf-

10 Lernt François (1965). In: Godard Kritiker. S. 165.

11 Ebenda S. 164.

fauts Besprechung von *Vivre sa Vie* aus dem Jahre 1962. Auch dieser Text ist von Respekt getragen. Truffaut bewundert die Produktivität des Freundes, die Geschwindigkeit, mit der seine Filme entstehen. Er will Godards „Lob“ singen, aber auch hier ist eine gewisse Distanz unüberhörbar. Das Eigentliche, das Bewegende der Godardschen Filme entzieht Truffaut dem filmkritischen Diskurs, der sich nun deutlich verändert hat, der von der Skepsis des nun als Regisseur agierenden Autors gekennzeichnet ist: „Ich werde nie versuchen, die *physische* Freude und den *physischen* Schmerz, den gewisse Momente in *A bout de souffle* und in *Vivre sa Vie* einem vermitteln, übers Schreiben denen mitzuteilen, die sie nicht empfinden.“¹²

Die Mitteilungsverweigerung hat aber auch damit zu tun, daß Truffaut mit einem „Unbehagen“ zu kämpfen hat, Godards Wechsel zwischen dem „Konkreten“ und dem „Abstrakten“ macht ihm arg zu schaffen. Dies ist nicht sein Kino, und am Ende wirkt das Lob dann doch gezwungen und aufgesetzt. Er rettet sich in das Einverständnis der frühen Texte, in die Grundüberzeugung der beiden Kritiker, daß es allein auf die „Gefühlsbewegung des Künstlers“ ankomme, beschwört noch einmal die gemeinsamen Idole:

Das bewegende Kino, darauf kommt es an, das ist fesselnd, gleichgültig, ob diese Emotion wissenschaftlich hervorgebracht wird, wie bei Hitchcock und Brecht, oder ob sie, wie bei Rossellini und Godard, einfach daraus entsteht, daß sich die Gefühlsbewegung des Künstlers mitteilt.¹³

Godard war jedoch diesem Lob längst enteilt. Sein Kino erschöpfte sich nicht mehr darin, „Gefühlsbewegungen des Künstlers“ mitzuteilen, beanspruchte inzwischen weit mehr. Die Wege hatten sich getrennt, selbst die wohlwollende und die protegierende Kritik wollten so recht nicht mehr gelingen.

12 *Vivre sa Vie* von Jean-Luc Godard (1962). In: Die Filme meines Lebens. S. 249.

13 Ebenda.

Heinz-B. Heller

Godard vu par Deleuze

Lektürenotizen und Beobachtungen

1.

Gilles Deleuze hat unseren Blick auf Godard verändert. Sind einschlägige akademische Qualifikationsschriften ein Indiz für aktuelle methodische Präferenzen, so scheint momentan kaum ein filmwissenschaftlicher Weg an Deleuze vorbeizuführen. Zumindest hat er mit seiner Theorie des filmischen Bewegungsbildes (*l'image-mouvement*) und des Zeitbildes (*l'image-temps*) grundsätzliche Wegmarkierungen zur Erschließung des modernen Films gesetzt, zu denen sich zu verhalten – ob so oder so – man gut beraten ist.

Vielleicht, und dieser methodische Zweifel sei erlaubt, erweist sich der von Deleuze eröffnete Weg zu Godard als Einbahnstraße. Vielleicht, so ist zu fragen, tut sich hier ein zwar neuer, aber lediglich projizierender Blick auf Godard auf, der möglicherweise nicht im Filmwerk gespiegelt, vom Filmemacher nicht erwidert wird. Denn auffällig ist die Tatsache schon: Die von Godard öffentlich gezeigte Indifferenz gegenüber den filmtheoretischen Arbeiten von Deleuze wirkt ausgesprochen provokant und steht in diametralem Gegensatz zur Konjunktur von dessen Schriften in cinephilen und akademischen Kreisen. So findet der Name Deleuze in den beiden, insgesamt weit über 1.000 Seiten umfassenden Dokumentationsbänden *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* lediglich zweimal, zumal nur beiläufige Erwähnung: etwa in der lapidaren Bemerkung, daß Deleuze für Godard ein besserer Stilist als Derrida sei, aber längst nicht an die Qualitäten eines Henri Bergson heranreiche.¹

Vielleicht ist dieser Ansatz, das Verhältnis von Godard und Deleuze zu be-

¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Edition établie par Alain Bergala. T. 1: Paris 1985, T. 2: Paris 1998; hier: T.2, S. 376.

leuchten, zu linear, eindimensional angelegt. Vielleicht läßt es sich genauer beschreiben unter dem Vorzeichen des Komplementären, – so wie es Raymond Bellour vor Augen hat. Er sieht Godards *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980) und in den Folgen der *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), dem summarischen Opus magnum des Filmemachers, die „Künstler-Geschichte des Kinos“ und in Deleuzes Theorie des Filmbildes die „erste Begriffsgeschichte des Kinos. Die beiden Entwürfe haben ziemlich viel miteinander zu tun, schon weil beide, der Philosoph und der Regisseur, Schuldner bleiben, der eine gegenüber der Nicht-Geschichte, die er sich borgt, der andere gegenüber der Vielzahl von Geschichten, denen er sich hingibt.“²

2.

Die Faszination der von Deleuze eröffneten Perspektive auf den modernen Film wird verständlicher vor dem Hintergrund jüngerer filmtheoretischer Entwicklungen, die sich in Verbindung bzw. in der Auseinandersetzung mit der Nouvelle Vague ausbildeten. Es ist ein in den frühen sechziger Jahren sich entfaltender Diskurs, der bestimmt war von der tiefgreifenden Skepsis gegenüber der Re-Präsentationskraft der Filmbilder; einer Skepsis, die um so ausgeprägter war, als das Fernsehen, das das „Fenster zur Welt“ zu sein vorgab, in immer größerem Ausmaß, selbst im privatesten Bereich, unsere Sinne okkupierte. Und wo das Konkurrenzmedium Film unter dem hegemonialen Einfluß Hollywoods als Illusionsmaschinerie funktionierte und faszinierte, da unterlief der spielerische Umgang der Nouvelle Vague – auch und gerade im Wissen um den eigenen epigonalen Status – die scheinbare Realitätsmächtigkeit der Bilder *made in USA*. Godards Filme der sechziger Jahre radikalisierten diesen Ansatz: Systematisch betrieb er die Dekonstruktion genregebundener Filmformen, um dem gesellschaftlichen und politischen Gehalt filmischer Semiosis auf den Grund zu gehen. Denn nicht länger als im Bild „errettete Wirklichkeit“ (Kracauer) oder „mumifizierte“ Wirklichkeit (Bazin) konnte der Film angesehen werden. Vielmehr trieb Godard zusehends dessen – in Bildern und Tönen – *zeichenhaften* Charakter hervor, und die sich im Akademischen etwa zeitgleich profilierende Semiotik lieferte theoretische Basisarbeit. „C'est n'est pas une image juste, c'est juste une image“, schrieb und projizierte Godard 1969 schriftbildlich auf die Leinwand (*Vent d'est*). Filmbilder, so die ästhetische Implikation, könnten nie die Wirklichkeit ‚richtig‘ repräsentieren, ihr Potential liege vielmehr in der

2 Raymond Bellour: Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze. In: Oliver Fahle / Lorenz Engell (Hg.): Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze. Weimar / Paris 1998, S. 45.

‚richtigen‘ Organisation der Augen- und Hörsinne, – und deren Richtigkeit erweise sich im gesellschaftspolitisch fundierten Handlungskontext.

Poststrukturalistische Filmtheorien haben hier angeknüpft und zugleich eine perspektivische Ausweitung vorgenommen: Vor allem unter dem Einfluß der Arbeiten von Foucault und Lacan gerieten zusehends der Zuschauer und seine Wahrnehmung in den Fokus der Überlegungen: Als grundlegende Instanz der filmischen Bedeutungskonstitution wurde den Filmbildern und ihren Signifikationsprozessen vorgelagert die dispositive Anordnung des Zuschauers gesehen; sie, die den Zuschauer *explizit* im Kino, im Wahrnehmungsraum zwischen Projektor und Projektionsleinwand, analog zu Platos Höhleninsassen verortete und dessen Wahrnehmungsstruktur *implizit* in der Textur der Filme, vor allem in der *Suture*-Struktur, vor-geschrieben ist. Damit hatte sich die ursprüngliche Frage nach der Realitätsmächtigkeit der Filmbilder, die ‚klassische‘ Frage nach dem spezifischen Verhältnis von Illusions- und Realitätsmächtigkeit des Films (zugleich Kern aller Realismuskussionen) von der Repräsentation endgültig verschoben zu einer Frage der Wahrnehmung und der Subjektkonstitution des Zuschauer angesichts dieses Mediums der Töne und der bewegten Bilder.

3.

Mit Deleuze erscheint die Wirklichkeit der Bilder in einem neuen und zugleich alten Licht. Denn die epistemologischen Werkzeuge für seine filmtheoretische Abhandlung, die „keine Geschichte des Films“ sein will, sondern „eine Taxinomie, ein Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen“³, findet Deleuze bei Henri Bergson, speziell in dessen Abhandlung *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Deleuze liest *Matière et mémoire* als „Diagnose einer Krise der Psychologie. Man konnte die Bewegung als physikalische Realität in der Außenwelt und das Bild als psychische Realität im Bewußtsein nicht mehr als Gegensätze begreifen.“⁴ Mit seiner Entdeckung des „Bewegungsbildes“ und, tiefgreifender noch, des „Zeitbildes“ habe Bergson - unbeschadet seiner späteren grundsätzlichen Kritik an Kino und Film - Schlüsselkategorien für das Verständnis des kinematographischen Bildes geliefert.

Folgenreich für die filmtheoretischen Überlegungen von Deleuze sind vor allem vier Komplexe im Denken Bergsons :

Erstens, alle Wahrnehmung des Subjekts vollzieht sich in Bildern. Bilder

3 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino I (1983). Frankfurt/M. 1989, S. 11. [In der Folge zitiert: Kino I]

4 Kino I, S. 11.

stellen im Verständnis von Bergson eine Kategorie dar, die zwischen dem Objekt und der Repräsentation des Objekts im Geist angesiedelt ist. Unter „Bild“ verstehen wir eine Art Existenz, die mehr ist als was der Idealist ‚Vorstellung‘ nennt, aber weniger als was der Realist ‚Ding‘ nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem ‚Ding‘ und der ‚Vorstellung‘ liegt.“⁵ Einerseits ist ein Bild insofern *mehr* als eine Vorstellung, als im Idealismus eine Vorstellung nur insofern ein Bild ist, als sie ‚perzipiert‘ oder zumindest doch bewußt ist. Bergson zufolge können jedoch Bilder auch dann vorliegen, wenn wir sie nicht perzipieren oder uns ihrer nicht bewußt sind.⁶ Ein Bild ist also etwas, „was an sich existiert“.⁷ Andererseits ist das Bild *weniger* als ein Ding, als im Realismus (wie Bergson den materialistischen Widerpart zum Idealismus bezeichnet) ein Ding von gänzlich anderer Art ist als die Weise, wie wir es wahrnehmen.⁸ Nach Bergson sind die Dinge indes so, „wie sie uns erscheinen. Wenn das Ding ein Bild ist, dann öffnet es sich für unsere Wahrnehmung. Wenn das, was in der Wahrnehmung wahrgenommen wird, Bilder sind, und wenn die Welt nichts anderes als die Gesamtheit der Bilder ist, dann versteckt sich die Welt nicht hinter etwas.“⁹ Sie ist uns zugänglich – in Form von Bildern. Sie ist bildhaft.

Bei Deleuze, der das Kino vor Augen hat, lesen sich diese Passagen über den Wahrnehmungsmodus in Bildern so: Mit „dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird.“¹⁰ Und umgekehrt gilt: „Das Auge ist schon in den Dingen, ist Teil des Bildes, es ist die Sichtbarkeit des Bildes. Genau das zeigt Bergson: Das Bild ist von sich aus leuchtend oder sichtbar [...]. Das Auge ist nicht die Kamera, es ist die Leinwand. Und die Kamera mit all ihren propositionalen Funktionen ist eher ein drittes Auge, das Auge des Geistes.“¹¹

5 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist (1896). Mit einer Einleitung v. Erik Oger. Hamburg 1991, S. I. [In der Folge zit: MuG]

6 Vgl. Oger: Einleitung zu MuG, S. XXIX.

7 MuG, S. II.

8 Vgl. Oger: Einleitung zu MuG, S. XXIX.

9 Ebd., S. XXX.

10 Kino I, S. 85.

11 Gilles Deleuze: *Unterhandlungen*. 1972 – 1990. (1990). Frankfurt/M. 1993, S. 82. – Vgl. dazu Bergsons Überlegungen zum Verhältnis von natürlicher Wahrnehmung und Photographie: „Die ganze Schwierigkeit des Problems, mit dem wir uns beschäftigen, rührt daher, daß man sich die Wahrnehmung als eine Art photographischer Ansicht der Dinge vorstellt, welche von einem bestimmten Punkte mit einem besonderen Apparat – unserem Wahrnehmungsorgan – aufgenommen wird, um alsdann in der Gehirns substanz durch einen unbekanntem chemischen und psychischen Vorgang entwickelt zu werden. Aber warum will man nicht sehen, daß die Photographie, wenn es überhaupt eine Photographie ist, von allen Punkten des Raumes aus im Innern der

Für Deleuze und seine filmtheoretischen Überlegungen sind – zweitens – Bergsons Überlegungen zum Verhältnis von Raum und Zeit von besonderer Bedeutung. Dabei bezeichnet der Begriff der Dauer (*durée*) als der wahren, weil erlebten Zeit der Wirklichkeit, die von der nur mit numerischen Kategorien definierten Zeit (*temps*) deutlich zu unterscheiden ist, nicht nur die zentrale Kategorie im Konzept Bergsons, sie markiert zugleich den antagonistischen Gegenpol zur Kategorie des Raums als der Dimension der Bewegung(senfaltung). Dabei ist diese gegensätzliche Modellierung keineswegs umstandslos der klassischen philosophischen Gegenüberstellung von Einheit und Vielheit verpflichtet. Denn nach Bergson stellen beide – Dauer und Raum – Formen der Vielheit (*multiplicité*) dar, wenngleich in unterschiedlichen Ausprägungen:¹²

- Die Vielheit, die der Dauer eigen ist, ist die des Aufeinanderfolgens, die des Raums die der Gleichzeitigkeit.
- Die Vielheit der Dauer ist Heterogenität, die des Raums Homogenität.
- Die Vielheit der Dauer besteht in einer Vielheit von Momenten, die ein Kontinuum bilden, während die räumliche Vielheit diskontinuierlich ist.

Mit der Modellierung der Dauer als der zentralen Zeit(erfahrung) koexistenter Zeitebenen und ihrer konzeptionellen Verankerung als Gegenpol zur Kategorie ‚Raum‘ geht einher, daß sie – folgenreich für Deleuze – auch nicht länger mehr ihre Bestimmung über Bewegungen im Raum erfährt. „Der erstaunliche Aufbruch, den Bergson mit dieser Konzeption einleitet, erlaubt Bewegung und Dauer nicht mehr auf der gleichen Seite stehend zu identifizieren. Die Bewegung und der Raum bilden nur den Stoff für graduelle Veränderungen, während die Dauer den Ort und den Hintergrund für Wesensunterschiede abgibt. Mit diesen philosophischen Sprengsätzen hatte Bergson gleichsam die beiden Vorbedingungen für ein Bewegungs-Bild und ein Zeit-Bild offengelegt, ohne diesen Weg [in Richtung Filmbild, H.-B.H.] weiter zu verfolgen.“¹³

Zeit als Dauer ist – drittens – bei Bergson wesentlich gedächtnishaft konzipiert, *bewahrend* und unterschiedliche koexistierende Zeitmomente und -ebenen *kumulierend*.

Dauer als *bewahrendes* Gedächtnis: „Dadurch daß sie Vergangenheit werden, werden Momente [...] nicht ausgelöscht. Die Vergangenheit überlebt im Heute nicht nur, weil sie in der Erinnerung eine Spur hinterläßt, sie überlebt auch an sich, als eine ontologisch gedachte Vergangenheit selbst. [...] Die Dauer [...] ist ein Bewahren und Behalten. Nichts geht verloren. Ich bleibe der, der

Dinge schon aufgenommen und schon entwickelt ist?“ MuG, S. 23.

12 Vgl. hier und im folgenden Erik Oger: Einleitung zu MuG, S. XIII.

13 Elisabeth Büttner: Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (*Cinéma 2, L'image-temps*). Wien 1999, S. 19.

ich war.“¹⁴ Aber, nicht nur das Ich hat eine Dauer, sondern auch die Welt außerhalb des Subjekts.

Dauer als *kumulierendes* Gedächtnis: Die Dauer ist in ihrem Verändern selbst stets Anwachsen, Zunehmen, Anschwellen von erfahren(d)en Momenten. „Die Last, die ich hinter mir herschlepe, wird immer größer.“¹⁵

Wahrnehmung – so wie sie Bergson begreift – ist, viertens, immer imprägniert von den Erinnerungen des Gedächtnisses; es „schaltet Vergangenes in das Gegenwärtige ein, zieht viele Momente der Dauer in einer einzigen Schauung zusammen“¹⁶ – mit dem Effekt, daß wir die Dinge außerhalb unseres Bewußtseins weniger in diesen Dingen denn in uns selbst wahrnehmen.

4.

Wenn Bergson mit Blick auf die Gesamtheit unserer Wahrnehmung vor allem von drei Bildtypen spricht, mit denen qualitativ unterschiedliche Bewußtseinszustände korrespondieren: Wahrnehmungen (*images-perceptions*), Affektionen (*images-affections*) und Erinnerungen (*images-souvenirs*), – dann findet Deleuze hier die kategoriale Matrix, um vor deren Hintergrund und im Angesicht der Filmgeschichte seine Taxinomie der Filmbilder zu entwickeln. Da ist zunächst der – auch filmgeschichtlich dominierende – Typus des Bewegungsbildes und seine drei – an Bergsons Unterscheidung gemahnenden – Spielarten: das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild. Es sind Varianten des Bewegungsbildes, in deren Spektrum sich als Zwischenstufen das Triebbild, das Reflexionsbild und Relationsbild noch ausdifferenzieren. Bei allen funktionalen Unterschieden im Detail bestimmen sich diese Bilder jedoch gemeinsam durch die Art, wie sie Bergsons zentrale Bezugsgröße – Zeit in der von ihm anti-empiristisch gefaßten, nur intuitiv erfaßbaren Qualität – zur Erscheinung bringen: nämlich in Form der indirekten, der mittelbaren Repräsentanz, als Derivat der Bewegung im Raum. Zeit im filmischen Bewegungsbild entspricht einem Montagemodell der Sukzession, das ein Bild neben das andere setzt, und erst über die Bewegung von Bild zu Bild, über das Vorher und Nachher der Bewegungen, über die Aktion der Figuren im Raum tritt die Zeit als Phänomen, das im Hintergrund ruht, in Erscheinung.

Dieses formgebende Prinzip genau strukturierter Bewegungsabläufe kennt

14 Oger: Einleitung zu MuG, S. XVIII.

15 Ebd. XVIII.

16 MuG, S. 61.

das Zeit-Bild des modernen Kinos, zu dem der Weg über das Erinnerungsbild (*image-souvenir*), das Traumbild (*image-rêve*) oder das Kristall-Bild (*image-cristal*) führt, nicht mehr. Die raum-zeitlichen Bindungen dissoziieren und mit ihnen die Vorstellung eines linearen Vorher und Nachher, die Akteure agieren nicht mehr konsekutiv, die Handlung bleibt in der Schwebelage, und in diese Intervalle bildlich neuer Verknüpfungsmodalitäten bricht die Zeit ein und vermag so unmittelbar zur Anschauung zu kommen. „Ein freies und offenes Feld unterschiedlicher Modalitäten an Verkettungen stellt diese Bilder in einen Zusammenhang, dem keine Richtung vorgegeben ist. Die Bewegungen, in denen die Zeit direkt aufscheint, organisieren sich niemals um Kraftzentren, die ihnen eine Bestimmung zuteil werden lassen. Ihre einzige Gemeinsamkeit besteht darin, jede Konnexion zu einem Ganzen, sowohl zu einem einheitlichen Erzählbogen als auch zu einem stabilen ideologischen Fundament, gelöst zu haben.“¹⁷

Damit verbindet sich für das moderne Kino im Zeichen des Zeit-Bildes vor allem zweierlei.

Zum einen kommt es auf der ästhetisch-operativen Ebene zu einer Umkehrung der Funktionen der Kamera. Kamera und Kamerahandlungen werden der Aufgabe entbunden, Bewegungen und Aktionen in einem raum-zeitlichen Kontinuum zu re-präsentieren, Voraussetzung zur Etablierung einer geschlossenen filmischen Diegese. Damit beginnt sichtbar sich „eine *Analytik* [Hervorhebung, H.-B.H:] des Bildes zu konstituieren, die eine neue Konzeption der Sequenz-aufgliederung [*découpage*] und eine ganze ‚Pädagogik‘ impliziert, die auf ganz unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt“. Die Kamera „ordnet generell die Beschreibung eines Raums den Funktionen des Denkens unter. Der einfache Unterschied zwischen Subjektivem und Objektivem, Wirklichem und Imaginärem wird hinfällig“. ¹⁸ Mehr noch: Deleuze spricht von einem „Kamera-Bewußtsein, für das nicht mehr die Bewegungen bestimmend sind, die es verfolgt oder ausführt, sondern die mentalen Relationen, die es einzugehen vermag. Dieses Kamera-Bewußtsein stellt Fragen, formuliert Antworten, führt zu Einwänden und Provokationen, bildet Theoreme, Hypothesen und Experimente – entsprechend der offenen Liste der logischen Konjunktionen (,oder‘, ,dann‘, ,wenn‘, ,denn‘, ,in der Tat‘, ,obwohl‘ ...) oder entsprechend den geistigen Funktionen eines *cinéma-vérité*, das, [...] eher Wahrheit des Kinos [*vérité du cinéma*] bedeutet.“¹⁹ Unschwer zeichnen sich hier die Affinitäten zu Maximen der filmischen Praxis besonders eines Godard ab: „Die Kunst ist nicht die Re-

¹⁷ Büttner: Projektion..., S. 28.

¹⁸ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985). Frankfurt/M. 1991, S. 38. [In der Folge zitiert: Kino 2, S.]

¹⁹ Ebd.

flexion der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit dieser Reflexion“, heißt es pointiert in *La Chinoise* (1967). Und so steht auch Godards filmhistorisches Projekt *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), obwohl sprachlich diskursiv angegangen, ganz im Zeichen der figurativen Fügungen, Schichtungen, Brechungen und Überlagerungen von Filmen, wie sie in der Struktur des Zeit-Bildes angelegt sind – einschließlich der osmotischen Durchdringungen von Subjektivem und Objektivem. Wenn Godard etwa Dowshenkos *Arsenal*, Renoirs *La Règle du jeu*, Rossellinis *Viaggio in Italia* reflektorisch auf eigene Filme, wie hier *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, bezieht,²⁰ dann geht die Entfaltung des analytischen und reflektorischen Blicks – analog zur Entbindung der Kamera von dem narrativ gebundenen Bewegungsbild – einher mit der Dekonstruktion linearer Entwicklungsverläufe gebundener filmhistorischer ‚Erzählungen‘, resp. Diskursmuster.

Zum anderen zeigt sich in dieser Perspektive, daß Deleuze mit seinem zweibändigen Werk weit mehr als nur eine „Taxinomie“, eine ahistorische Klassifizierung vornimmt. Vielmehr vermittelt sich in ihr ein konstruktivistisches Prinzip, das zu dem Verfahren Godards auffällige strukturelle Affinitäten aufweist. Die von Deleuze in seiner Taxinomie von Bildern entbundenen Zeitkonzepte, die explizierte und „sichtbar gemachte Zeit“, so Raymond Bellour, „begründet viele neue Konstruktionsmodi und Denkmuster, vor allem in Bezug auf das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, Fälschung und Wahrheit: all das, was sich“ in den zahlreichen Ausformungen des Zeit-Bildes „einnistet und dort zirkuliert. Innerhalb dieses Rahmens, der sich in Gestalt von vier Schlüsselkapiteln, den vier ‚Bergson-Kommentaren‘, durch beide Bände zieht, läßt Deleuze die großen Regisseure, die verschiedenen nationalen Schulen und die großen Momente des Kinos einer nach dem anderen Revue passieren und miteinander vergleichen. Jeder begrifflichen Neuschöpfung, jeder unverwechselbaren Art oder Unterart des Bildes entspricht die Einführung einer Schule, eines Werkes oder eines Teiles aus einem Werk, das dann in Wirklichkeit den jeweiligen Begriff erfunden zu haben und ihm Leben zu geben scheint. Das läßt das Buch als ein [sic !] Roman erscheinen, der auf diese Weise die Auftritte, Abgänge und Handlungen der *dramatis personae* regelt“,²¹ - ein großer polyphoner und polyperspektivischer Roman, dessen Autorenkonzept dem der Nouvelle Vague-Autoren ebenso nahe steht, wie es dieses in einem neuen Licht erscheinen läßt: als eine Kunstpraxis, die nicht auf ein romantisch-subjektivistisches Autorenverständnis reduziert werden kann.

20 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos (1980). München / Wien 1981, S. 260ff.)

21 Bellour: Denken, erzählen, S.46.

5.

Wenn – wie im italienischen Neorealismus – der Raum als eine eigenständige Größe gegenüber der Narration an Bedeutung gewinnt, kommt darin nicht nur eine Krise des Bewegungsbildes zum Ausdruck. Es tun sich Intervalle auf, in die Zeit ansichtig einbricht. „Die Zeit als das selbstverständliche Plateau, mit dem sich die Ereignisse kurzschließen, beginnt aufzuscheinen, sobald die kinematographischen Objekte oder Milieus eine materielle Autonomie einnehmen. Die Handlungsabläufe, gebettet in den Lauf der Zeit, beginnen brüchig zu werden.“²² Hier knüpft die Nouvelle Vague an, um die Dissoziation von räumlicher und zeitlicher Kontinuität zu radikalisieren. Die Nouvelle Vague, schreibt Deleuze, „sprengte den Rahmen traditioneller Einstellungen und beseitigte ihre deutliche räumliche Festlegung zugunsten eines nichttotalisierbaren Raums“.²³ Und wenn Deleuze in diesem Zusammenhang etwa auf Godards auffallend oft unfertige Wohnungen in seinen frühen Filmen verweist, so ermöglichen diese „Diskrepanzen und Variationen – wie etwa die verschiedenen Arten, durch eine Tür zu gehen, das Fehlen des Türblatts –, die eine nahezu musikalische Qualität bekommen und als Affektbegleitung dienen (*Le Mépris*).“²⁴ In *Allemagne neuf zéro* (1991) ist der Handlungs- und Geschichtsraum letztlich nur ex negativo, als Differenz, als permanente Grenze zeichnerhaft erfahrbar: zwischen Ost und West, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Subjektivem und Objektivem, zwischen Realem und Imaginärem. Es entstehen Bilder, die „sich Relationen zum Gegenstand“ nehmen²⁵ – Gedankenbilder, denen „ein reflexives, theoretisches Bewußtsein“ eignet und in denen „sich die Form der *balade* [des Umherschweifens, h.-B. H.] von den raumzeitlichen Koordinaten, den Überbleibseln des sozialen Realismus [befreit] und [...] sich selbst beziehungsweise als Ausdruck einer neuen Gesellschaft, einer neuen reinen Gegenwart zur Geltung [bringt]: das Hin und Her zwischen Paris und der Provinz bei Chabrol (*Le Beau Serge* und *Les Cousins*); die analytischen, geradezu zum Instrument einer Seelenanalyse gewordenen Irrungen bei Rohmer (die Serie der *Contes moraux*) und bei Truffaut (die Trilogie *L'Amour à vingt ans*, *Baisers volés* und *Domicile conjugal*); die erkundende Promenade bei Rivette (*Paris nous appartient*) und die Flucht-Promenaden bei Truffaut (*Tirez sur le pianiste*) und vor allem Godard (*A bout de souffle*, *Pierrot le fou*.) Hier wird eine

22 Büttner: Projektion..., S. 24.

23 Kino I, S. 167.

24 Kino I, S. 167f.

25 Kino I, S. 266.

Spezies charmanter, rührender Gestalten hervorgebracht, die nur ganz entfernt von den Ereignissen – und sei es Verrat oder Tod – betroffen sind, die ihnen zustoßen; obskuren Ereignissen, die sie als Opfer oder Akteure erleben und die so schlecht ineinandergreifen wie die Abschnitte der von ihnen durchlaufenen beliebigen Räume.“²⁶ Noch Lemmy Caution, ohnehin eine Figur aus zweiter Hand, des amerikanischen Kriminalautors Peter Cheyney, verkörpert – zuerst in *Alphaville* (1965), dann sehr viel später in *Allemagne neuf zéro* – als *baladeur*, als richtungslos Umhertreibender, in diesen von Deleuze als *balades* bezeichneten Filmen einen funktionalen Typus: Er gehört, so Deleuze, zu jenen „reflexive[n] Typen“ fungierend „als Vermittler“, „durch die hindurch ICH stets ein anderer ist. Wir haben es hier mit einer ununterbrochenen Linie, einer Zickzacklinie zu tun, die den Autor, seine Personen und die Welt vereint und zwischen ihnen hindurchgeht. So entwickelt das moderne Kino unter drei Gesichtspunkten neuartige Beziehungen zum Denken: unter dem Gesichtspunkt der Auslöschung des Ganzen oder der Totalisierung der Bilder zugunsten eines Außen, das sich zwischen sie einfügt; der Auslöschung des inneren Monologs als des Ganzen des Films zugunsten einer freien indirekten Rede und Sicht; der Auslöschung der Einheit des Menschen mit der Welt zugunsten eines Bruchs, die uns nicht mehr als den Glauben an ebendiese Welt beläßt.“²⁷

Wenn das Ganze „nicht mehr länger das Eine / das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive ‚und‘ zu werden,“ gewinnt der Zwischenraum, die Kategorie der Differenz, entscheidende Bedeutung; „die ‚Differenz, auf die die Verteilung der Ähnlichkeiten zurückgeht, ist unhintergebar.“²⁸ Das macht nach Deleuze das Grundprinzip der Filme Godards, „die Methode Godards“, die „Methode des ZWISCHEN“ aus: eine auf anschauliches Denken abgestellte „Potential-Differenz“²⁹ herzustellen zwischen zwei Bildern, - so wie zunächst in den berühmten *faux raccords* von *A bout de souffle* (1960), später ungleich komplexer etwa in *Ici et ailleurs* (1974) oder in *Six fois deux* (1976) in der Auseinandersetzung mit den Bildern des Fernsehens vor allem unter dem Blickwinkel serieller Differenzen und differentieller Serien.

Godards differentielle „Methode des Zwischen“ betrifft nicht nur die Bild-, sondern auch die Tonebene. Wenn Deleuze mit Blick auf die schwindende Bedeutung des *hors-champ* im jüngeren Film und insbesondere bei Bresson darin ein Indiz für die zunehmende Prävalenz des *Off* als der „akustische[n] Gestalt des *hors-champ*“ sieht, dann zieht für ihn Godard mit seiner Erklärung, „daß

26 Kino I, S. 285.

27 Kino 2, S. 243.

28 Kino 2, S. 234.

29 Ebd.

die Tonmischung die Montage verdränge“³⁰, die am weitesten reichenden Konsequenzen: „Die Mischung setzt sich nicht nur aus einer Distribution der verschiedenen akustischen Elemente zusammen, sondern auch aus der Zuordnung ihrer differentiellen Beziehungen zu den visuellen Elementen. Damit breiten sich die Zwischenräume überall aus: im visuellen Bild, im akustischen Bild und zwischen akustischem und visuellem Bild.“³¹ So wird das „Inkommensurable“ für Deleuze zum Schlüsselbegriff, zum Kristallisationspunkt der Ästhetik Godards: Es markiert den „irrationalen Punkt“, in dem die „Macht des Denkens zugunsten eines Ungedachten im Denken zurücktritt, eines dem Denken eigenen Irrationalen, eines jenseits der Außenwelt befindlichen Außen, das dennoch in der Lage ist, uns den Glauben an die Welt zurückzugeben, Es stellt sich nicht mehr die Frage: Gibt uns das Kino die Illusion der Welt?, sondern: Wie gibt uns das Kino den Glauben an die Welt zurück?“³²

6.

Jean-Luc Godard:

„Relisons Bergson, la fin de *Matière et mémoire*: <L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté.>“³³

30 Kino 2, S. 235.

31 Ebd.

32 Kino 2, S. 236.

33 [Lesen wir bei Bergson nach, den Schluß von *Materie und Gedächtnis*: „Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat.“] – „Résistance de l'art“ (1997). In: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, T. 2, S. 446.

Stefan Reinecke

Godard und Vietnam

1.

1967 war Vietnam das Symbol für eine neue Weltsicht: Jenseits der Blöcke schienen sich in der Dritten Welt nationale, antiimperialistische Bewegungen zu bilden. Für die Intellektuellen im Westen war dieser Krieg ein Identifikationsmuster. David gegen Goliath, Arm gegen Reich, Bauernarmee gegen Bomber, die Idee einer egalitären Gesellschaft gegen den US-Neoimperialismus, der die Gewalttätigkeit der US-Gesellschaft exportierte. In den 60ern betrat auch der politische Intellektuelle vehement die Bühne, der seinen Elfenbeinturm verließ.

Vietnam wurde zum Traumland der linken Intellektuellen. Dort kämpfte das Volk, das in den Metropolen meist lieber vor dem Fernseher saß. Susan Sontag hat in ihrem Essay *Reise nach Hanoi* 1968 den Realitätsschock beschrieben, der ihr in Vietnam wiederfuhr: „Am Anfang erging es mir dort absurderweise etwa so, wie wenn man einen Filmstar kennenlernt, von dem man jahrelang geträumt hat und den man nun, da er vor einem steht, viel kleiner, unscheinbarer, erotisch weniger anziehend findet, als man sich ihn vorgestellt hatte.“

Das ist Geschichte. Vietnam wurde in den 80ern zum Symbol, das die Abgründe des linken Engagements zu bezeichnen schien. Vietnam führte nach 1975 Kriege mit Kambodscha und China; eine realsozialistische Diktatur, regiert von einer Nomenklatura. So wurde Vietnam ein zweites Mal zum Symbol: für das Falsche, Trügerische, das die westliche Linke in den 60ern getan hatte. Die Fahnen, auf die man früher Parteilichkeit gemalt hatte, wurden eingerollt; meist nicht stillschweigend, sondern im Rampenlicht. Die verkaterte Abkehr von den Idealen von gestern ging oft mit einem beherzten Ja zur zuvor bekämpften westlichen kapitalistischen Demokratie einher.

2.

Dies ist eine Folie unseres Blicks, wenn wir heute betrachten, welche Rolle Vietnam in den Filmen von Godard in den 60ern spielt. In jedem Film nach *Pierrot le Fou* (1965) kommt Vietnam irgendwie vor. Am Rande, wie in *Masculin, féminin* (1966), einem Portrait der Pariser Jugend, das um Pop und Politik, um Liebe (und vor allem Sex) und Arbeit kreist und eine deutliche Ahnung der Rebellion von 1968 ist. Und zentral in einem Beitrag Godards zu *Loin du Viet-Nam*.

Masculin, féminin spielt im Winter 1965. Jean-Pierre Léaud spielt einen jungen Mann, der mit den Kommunisten sympathisiert, aber eigentlich interessiert ihn die Schlagersängerin Madeleine. Boy meets girl, das ist das Zentrum, drumherum die Politik, und der Versuch, in 15 Kapiteln ein Bild der französischen Jugend zu entwerfen. Die Geschichte im Zentrum, drumherum Schriftsers, zum Beispiel das berühmte „Die Kinder von Marx und Coca-Cola“, Einschübe, die den Fluß der Erzählung unterbrechen, kommentieren, konterkarieren, zusammenfassen. Schriftzeichen, wie Graffiti.

Es geht um Zeichen. Vietnam ist ein Zeichen für Rebellion, ein Morris Cooper für Konsum. „Wer ist der Mittelpunkt der Welt“ fragt Paul in dem Gespräch Madeleine – gespielt von Chantal Goya, einer aufstrebenden Schlagersängerin übrigens. „Ich natürlich“ antwortet sie.

Masculin, féminin antizipiert 1968: Pop und Politik, das Engagement und der neue Narzißmus, sind nicht das gleiche, aber sie sind noch dicht beieinander. Godard tut in *Masculin, féminin* etwas Einfaches: Er dokumentiert diese Zeichen, er wertet sie nicht. „Der Philosoph und der Cineast spiegelt die Weisheit und Weltanschauung einer Generation wider“, so ein Insert.

3.

Godards Entscheidung, Vietnam stets als Zeichen zu zitieren, in Erinnerung zu rufen, war Ausdruck einer ästhetisch-politischen Reflexion. In *Loin du Viet-Nam*, einem Omnibusfilm, gedreht von Resnais, Godard, Lelouch, Varda, Ivens, montiert von Chris Marker, erklärt Godard, was Vietnam bedeutet. *Loin du Viet-Nam* (1966) ist eine Art Agit-Prop-Film – er will das Publikum zum Engagement anstiften. Doch *Loin du Viet-Nam* ist auch essayistisch, fragmentarisch; kein Film, der alles weiß.

Unser Blick ist klüger als der Film, er kennt den weiteren Fortgang, zerstörte Hoffnungen und enttäuschte Projektionen. Ist *Loin du Viet-Nam* nur noch das Dokument eines Irrtums? Oder mehr? Gibt es einen Punkt, an dem der

Agitprop, der uns heute zweifelhaft erscheint, so realitätshaltig und komplex wird, daß er aufhört, Agitprop zu sein?

Entweder, so heißt es am Ende des Films, erkennt der Westen, daß er sich vollständig umwandeln muß oder er wird einen weltweiten Vernichtungskrieg gegen die Armen führen müssen. Vietnam ist das Menetekel der westlichen Welt: in ihr erkennt der Westen seine Fratze. Dieses, mit apokalyptischer Rhetorik aufgeladene Szenario mag uns heute seltsam erscheinen. Interessant ist die Frage, die hinter dieser Antwort steht: die nach unserem Verhältnis zu Vietnam, das ein durchaus brüchiges, schwieriges ist – mit einer Fahne, einem Bekenntnis, einem symbolischen Schulterschluß ist da nichts getan. Schon der Titel suggeriert Differenz, Distanz, Nicht-Identisches: Fern von Vietnam.

Am Anfang sehen wir einen US-Flugzeugträger: dynamische Bilder, sie stammen von Claude Lelouch. Jets werden mit Bomben und Raketen bewaffnet. Diese Bilder verraten eine gewisse Faszination: Zum einen zeigen sie so etwas wie Schönheit, die aus Perfektion entsteht, zum anderen den Krieg als Arbeitsvorgang. Dieser Aspekt rückt, durch die folgenden Bilder, die Vietcong-Soldaten zeigen, die sich perfekt in einem Reisfeld tarnen, in den Vordergrund. Der Krieg erscheint als Ausdruck von zwei Produktionsformen.

Die US-Army ist den Vietnamesen technologisch weit überlegen – aber diese Überlegenheit garantiert den Sieg nicht. Die Technik versteht die Bedingungen nicht, auf die sie trifft. Die Vietnamesen hingegen wissen die Bedingungen für sich auszunutzen.

Marker kommentiert: „Arme Technik gegen reiche Technik, und auf seiten der Amerikaner: Unkenntnis des Gegners.“ Und deshalb prophezeit Marker: „Die Vietnamesen beugen sich nicht. Sie erleiden ein alltägliche Verbrechen. Aber es ist ein unnützes Verbrechen.“ Eine helllichtige Analyse, nicht nur weil sie sich bewahrheitete, sondern weil dieser Blick materialistisch ist, nicht nur moralisch. Das macht diese Szenen und den Kommentar realitätshaltig.

Loin du Viet-Nam hat zwei Zentren, zwei Monologe. Einer stammt von Alan Resnais. Dort sehen wir Claude Ridder, einen fiktiven Schriftsteller gespielt von Bernard Fresson, in seiner Wohnung. Der andere stammt von Godard. Beide umkreisen das gleiche Thema: der westliche Intellektuelle und Vietnam. Ridder sitzt in einem abgedunkelten Raum, redet, assoziiert, spricht von Handeln, das nicht möglich ist, vom Wunsch, Partei zu ergreifen, vom Zögern, von der quälenden Erörterung der eigenen Privilegien. Ridder sagt: „Ich beurteile die anderen im Namen eines Glücksfalls“. Doch das Drama dieses Monologes ist nicht mehr nur das des westlichen Intellektuellen, der an sich selbst verzweifelt. Ridder sagt: „Dies ist der erste Krieg in der Geschichte, den jedermann zur gleichen Zeit sehen kann.“ Und: „Aber er passiert in einem Mö-

belstück.“ So weist dieser Monolog auf das Neue, Mediale: der erste Krieg, der vom Fernsehen repräsentiert wird. Weil der Blick auf den Krieg, das Empfinden des Krieges mediatisiert ist, ist dieser Blick auch korrupt.

Ridder sagt: „Die Sudanesen, 50.000 Tote im Jahr. Wen stört das? Das ist so wie mit Börsenkursen: Vietnam ist am höchsten notiert, der Sudan am niedrigsten, Kurdistan ein wenig matt.“ Die Bilder schieben sich vor die Wirklichkeit, die dahinter kaum noch zu entziffern ist: der Protagonist verzweifelt an dem Punkt, an dem Aufklärung mittels technischer Massenmedien umschlägt in Gegenaufklärung. So befragt sich in dieser Passage der Film auch selbst: Und er rechtfertigt seinen Titel: kaum Kriegsbilder, fern von Vietnam. Es geht um uns, die Konsumenten der Bilder. Mit einem naiven Verständnis von Sender und Empfänger, von Botschaft und Wirkung, ist dies nicht mehr darstellbar. So überschreitet *Loin du Viet-Nam* den Agit-Prop – nicht, weil das Ziel fraglich ist, sondern weil die Situation mehr Komplexität erfordert.

Überall Fragezeichen und Doppeldeutigkeiten. Auch wie einmütig die Franzosen gegen den US-Krieg sind, ist für Ridder zwiespältig: „40 Millionen Antikolonialisten in Frankreich. Man hat das nicht so gemerkt während des Algerienkrieges.“ Es gibt keinen Ausweg, zumindest keinen eindeutigen: weder im Abwenden noch in der Identifikation. Und auch nicht in den Parolen: Ridder würde gern revolutionär sein. Aber wie geht das, wenn sich Arbeiter und Direktoren wie „Assoziierte benehmen, assoziiert auf verschiedenen Ebenen desselben Wohlstandsunternehmens.“?

Diese Situation wird nicht denunziert: Ridder ist niemand, der bekehrt werden muß, der unter irgendeinem falschen Bewußtsein leidet, das zu kurieren wäre – er bringt einfach die Widersprüchlichkeit der linken, bürgerlichen Intelligenz auf den polemischen und depressiven Punkt.

Godards Monolog ist Ergänzung, Widerspruch, Variation zu Resnais Kunstfigur Ridder – und ähnlich schonungslos. Ridder ist der verzweifelte Konsument von Bildern, Godard der verzweifelte Produzent. Am Anfang blicken wir in das Objektiv einer Kamera. Godard schaut durch eine Mitchell-Kamera und redet, analysiert, versucht seine Gedanken zu ordnen. Eine Reflexion, kein Vortrag. Wir blicken in das Mitchell-Objektiv, abwechselnd sehen wir Godard und Kamera im Profil. Wir beobachten jemand, der uns beobachtet. In dieser doppelbödigen Konstruktion werden wir, das Publikum, Teil der Inszenierung.

Schon dieses Setting ist eine Aussage. Hier spricht kein seiner Rolle gewisser bürgerlicher Intellektueller, der als rasonierender Beobachter das Publikum mit seinen Erkenntnissen vertraut macht. Diese Rolle ist problematisch geworden. Es gibt, angesichts von Vietnam, keine unabhängigen Beobachter mehr.

In dem Monolog beschreibt Godard das Drama des bürgerlichen Intellektu-

ellen, der weiß, daß seine Rolle fragwürdig geworden ist. Soll er sich engagieren? Was heißt Engagement, nicht als Meinung, sondern lebenspraktisch? Für ihn als Regisseur? Vor einem Jahr wollte er nach Vietnam reisen, aber Hanoi verweigerte die Einreiseerlaubnis. Weil, so sagt er fast stammelnd, nach Worten suchend, er jemand sei „mit einer vagen Ideologie“, „jemand dem sie nicht trauen konnten.“ Godard rechtfertigt die Weigerung Hanois, weil „ich Dinge hätte machen können, die ihnen mehr geschadet als genutzt hätten.“ Und als Illustration und Bekräftigung dessen, sieht man nun nicht mehr Godard und die Kamera, sondern Bilder aus Vietnam.

Diese Selbsteinschätzung siedelt nahe an jenem Masochismus bürgerlicher Intellektueller, die ihre Klasse verlassen wollen. Godard erklärt sich selbst zu einem unzuverlässigen Subjekt – darin schwingt die Selbstverleugnung, der Selbsthaß der Intellektuellen an, die ganz in der Sache aufgehen wollen.

Ist das wirklich so? Und wenn: Ist diese Haltung nicht fahrlässig, blind für die kommunistische Unterdrückungsgeschichte? Das kämpfende Volk als neues Über-Ich des Intellektuellen? Und das eingedenk dessen, was man auch 1966 über den stalinistischen Terror gegen intellektuelle, kosmopolitische Volksfeinde wußte, der sich stets gegen Leute mit „vager Ideologie“ richtete?

Ich glaube: Nein. Gewiß schwingt in Godards Monolog Verachtung der eigenen Rolle an. Aber der Kontext dieser Rede ist nicht ideologisch, sondern an Erfahrung orientiert. Und die Erfahrung heißt: „Es ist schwierig, über Bomben zu reden, wenn sie einem nicht auf den Kopf fallen.“ Das ist der Kernpunkt dieses Textes: die Differenz zwischen dem Autor, uns, dem Publikum und dem, was in Vietnam geschieht, auszumessen. Die filmische Praxis zu diesem Godard-Satz ist vielleicht Harun Farockis Film *Nicht löschbares Feuer* (1969), in dem Farocki einen Text über die Wirkung von Napalm liest und sich danach eine Zigarette auf der Hand ausdrückt.

Godards Lösung heißt: „Vietnam in sich selbst zu schaffen.“ Dann räsoniert er, daß dies für ihn heißt, Streiks in Frankreich zu filmen. Doch zwischen „mir und dem Arbeiterpublikum, das sich meine Filme nicht ansieht, besteht der gleiche Einschnitt wie zwischen mir und Vietnam.“ Godard kämpft, wie er sagt, gegen den „wirtschaftlichen und ästhetischen Imperialismus des amerikanischen Kinos.“ Aber für diesen Kampf hat das Arbeiterpublikum nichts übrig.

Auch in dieser Passage balanciert Godard zwischen Ideologie und Erfahrung. Die Ideologie lautet, reliefartig zusammengefaßt: der Kampf der französischen Arbeiter und des vietnamesischen Volkes ist die gleiche Front – und Godard, der Filmemacher, muß sich dazu in Beziehung bringen. Aber dieses Muster unterläuft Godard gleichzeitig. Er sagt: Vielleicht muß ich Filme über Streiks drehen – und dieses „vielleicht“ markiert die Grenze, die zwischen Su-

chen und Dogmatismus verläuft. Dieser Text beschreibt Trennlinien, zwischen Vietnam, dem Arbeiterpublikum, Godard. Er liefert kein Programm zur Aufhebung dieser Trennungen. Dieser Text beschreibt keine Aufhebung der Widersprüche im Kitsch, keinen Weg vom unglücklichen, vereinzelt Intellektuellen-Ich zum proletarisch-revolutionären Wir. Das Godard-Ich bleibt Beobachter – in einem dialektischen Umschlag rekonstruiert sich Godard gerade durch den schonungslosen Zweifel am eigenen Selbst in der Rolle des unabhängigen Intellektuellen.

Genau darin erweist sich die Radikalität dieser Selbstbefragung. Godard erfindet keine neue Rolle, keine Formel, die ihm, dem zweifelnden Künstler, ein bescheidenes, aber sicheres Plätzchen an der Seite der Massen zuweist. Godards Rolle bleibt prekär – nicht weil die politischen Ziele unklar wären, sondern weil der Blick auf die Erfahrungen, die Unterschiede verdeutlicht.

Auch Godards Text ist eher eine Versuchsanordnung, wie Farockis Film, eher Experiment als Versammlung von Thesen.

Der Monolog von Claude Ridder, der Resnais-Figur, ist geschliffener, von heute aus gesehen politisch wahrscheinlich klüger, weitblickender. Ridder kritisiert die Bilder, Godard versucht, richtige zu finden. Das ist schwieriger, gefährlicher, und näher am Irrtum gebaut.

Camera eye – so der Titel von Godards Beitrag – ist eher eine Selbstbefragung als eine politische Erklärung. Und nur auf dieser Folie kann man auch die vielleicht seltsamste Szene des Films verstehen. Wir sehen Dokumentaraufnahmen eines Bombenangriffs auf ein vietnamesisches Dorf. Darin ist eine Szene montiert, in der Godard an der Mitchell-Kamera dreht und kurbelt, so wie man an einem Flak-Geschütz dreht und kurbelt, wenn es gilt, feindliche Flugzeuge abzuschießen.

Eine mehrdeutige Szene. Man kann sie als etwas planen Versuch verstehen, zu zeigen, daß Kameras Waffen sein können. Oder als eine pathetische, recht pompöse Solidaritätsgeste. Am ehesten scheint sie mir eine Art Traumbild zu sein. *Camera Eye* dokumentiert die Ohnmacht des Regisseurs Godard. Die Flucht in die Ideologie, in die abstrakte Rolle als Unterstützer des Kampfes des Volkes, verweigert sich Godard. Nur in dieser Montage träumt er sich aus der eigenen Ohnmacht heraus.

4.

In *La Chinoise*, ebenfalls 1967 entstanden, führt Godard den Diskurs von *Camera eye* weiter. Er zeigt fünf politisierte junge Franzosen, die meisten Maoisten, bei dem Versuch, die ML-Theorie in Zusammenhang mit dem eigenen Leben zu bringen. *La Chinoise* ist ein Film in klaren, reduzierten Farben: rot,

blau, gelb. Das ist die visuelle Umsetzung der Sehnsucht nach Klarheit, nach dem Begriff, dem Wort, der Theorie – und gleichzeitig der Reduktion auf klare, unverfälschte Wahrheit. Die Fünf reden über große Dinge, die richtige revolutionäre Kunst, das sozialistische Theater, die richtige maoistische Linie, das richtige terroristische Attentat. Mit *La Chinoise* bricht Godards radikal mit dem Erzählkino: keine Psychologie mehr, kaum Handlung, die Figuren als eine Teststrecke für Worte. Natürlich kommt auch Vietnam vor – theoretisch als Beispiel, daß die Russen die Revolution verraten haben und nur Mao der entschlossenen Kampf zuzutrauen ist. Veranschaulicht wird dies in einer Theaterzene, in der sich eine der fünf als Vietnamesin verkleidet und hinter einer Mauer aus Mao-Bibeln gegen US-Imperialisten kämpft.

La Chinoise ist, wie *Masculin, féminin* ein ahnungsvoller Film, der zeigt, was kommt. In *Masculin féminin* lautete die Parole noch „Frieden in Vietnam“, hier geht es um den Sieg im Volkskrieg. *La Chinoise* antizipiert die Exerzitien der ML-Kader, der maoistischen Sekten, die nach 1968 das Erbe der Studentenbewegung antraten. Godard, der zehn Jahre älter war als die Protagonisten der Revolte, mag mit dem Maoismus sympathisiert haben, mit der schwärmerischen Begeisterung für die Kulturrevolution. Aber das ist nicht so wichtig. *La Chinoise* ist kein maoistischer Agitpropfilm, sondern eine Studie, eine Übung, eine Probe, die um zwei Fragen kreist. Ästhetisch um die Frage, wie ein Kino aussehen kann, daß so weit wie möglich von Hollywood entfernt ist. Und politisch um die Frage, was die Revolution, was Vietnam mit uns zu tun hat.

Der Film verschweigt nicht die Tendenz zur autoritären Verhärtung, die der Versuch mit sich bringt, sein eigenes Leben nach abstrakten Idealbildern zu formen. Einmal tritt ein realer Studentenführer auf, der über Marxismus-Leninismus doziert – und die fünf Figuren trauen sich kaum Fragen zu stellen, aus Angst, es könnten die falschen sein.

In einer knappen, vielleicht der dramatischsten Szene des Films scheint zusammengefaßt zu sein, was die revolutionäre Theorie mit Alltagsgesten, Alltagssituationen, der Liebe, eigener Erfahrung zu tun hat. Und wie man die Frage nach diesem Zusammenhang in einem theatralischen Beispiel beantworten kann, in der die Liebe zum didaktischen Exempel wird:

Wir sehen in dieser Szene Guillaume (Jean Pierre Léaud) und Veronique (Anne Wiazemsky). Sie sitzen einander gegenüber an einem Tisch, beide über Skripte gebeugt. Im Hintergrund eine blaue, eine rote Lampe, ein Plattenspieler. Jemand läuft durch das Zimmer und rezitiert einen Text über Kunst und Revolution. Im off hören wir: „Die Werke ohne künstlerischen Wert, auch wenn sie politischen Standpunkt fortschrittlich sind, bleiben unwirksam. Wir müssen den Kampf an zwei Fronten führen. Wir müssen in Kunst und Literatur den Kampf an zwei Fronten führen.“ Dann folgender Dialog:

Er sagt: „Den Kampf an zwei Fronten führen, das finde ich zu kompliziert.“ Dixiemusik ertönt. Pause.

Er: „Ich verstehe nicht, wie du zugleich Musik hören und schreiben kannst.“ Veronique macht die Musik aus.

Sie: „Guillaume, liebst du mich?“

Er: „Natürlich liebe ich dich.“

Sie: „Ich hab’s mir überlegt, ich liebe dich nicht mehr.“

Er: „Was soll das?“

Sie: „Ich liebe dein Gesicht nicht mehr, deine Augen, deinen Mund, die Farbe deines Pullis. Du langweilst mich.“

Er: „Ich verstehe nicht.“

Sie: „Du wirst schon verstehen.“

Sie macht den Plattenspieler wieder an, Klaviermusik.

Er: „Veronique, erklär’s mir. Warum machst du das?“

Sie: „Ich liebe dich nicht mehr. Du hinderst mich am Arbeiten. Die Liebe mit dir ist viel zu kompliziert. Ich liebe dich nicht mehr.“

Pause. Klaviermusik ertönt.

Sie: „Hast du jetzt verstanden?“

Er: „Ja, es macht mich wahnsinnig traurig. Aber ich habe verstanden.“

Sie: „Siehst du, daß man sehr gut zwei Dinge zugleich tun kann? Damit du verstehst, mußten wir es durchführen: Musik und Sprache. Wir müssen an zwei Fronten kämpfen.“

Sie macht die Musik wieder an und schreibt.

Er: „Du hast mir auf jeden Fall Angst gemacht.“

Sie: „Ich habe auch oft Angst.“

Diese Szene ist ein Spiel, ein Ausprobieren, wie die revolutionäre Parole und Ästhetik und die eigene Produktion und die eigene Rezeption von Kunst – wie Schreiben und Musik hören – zusammenpassen. Wie das Große und die eigene Erfahrung zusammenpassen. Eine verspielte Szene, aber nach Regeln, die an Brechts „Maßnahme“ denken lassen. Ein Experiment, das durchgeführt werden muß. Härte ist spürbar, die Unterordnung der Subjekte, ihrer eigenen Beziehungen, unter das große Ganze, die in den ML-Sekten später bizarre Blüten trieb. In *Masculin, Feminin* ging es um Sex, um Wünsche, Hedonismus, um Hunger nach Erfahrung. In *La Chinoise* geht es um die richtigen Erfahrungen, die man machen muß.

5.

Und heute? Was bedeutet die Art und Weise, wie sich Godard, Resnais, Marker und Sontag damals mit Vietnam befaßt haben, für heute?

Heute hört man manchmal den Stoßseufzer, daß damals zumindest noch alles klar gewesen sei: bad und good guy politisch exakt unterscheidbar, dort der Versuch, mit Bomben ein marodes Operettenregime im Sattel zu halten – dagegen ein nationaler Befreiungskampf, dessen Legitimation unbestreitbar war. Heute hingegen, heißt es mit Blick auf ethnische Kriege auf dem Balkan und in Afrika, sei nicht mehr klar, wer warum kämpft. Dazu findet sich in Resnais' Monolog eine interessante Beobachtung: Auch Ridder sehnt sich im Anblick der US-Bomben auf Vietnam nach dem klaren Feindbild von gestern. Und das hieß: Deutsche Faschisten. Er sagt: „Tapfere Amerikaner. Ich verdanke Ihnen mein Leben, ich werde sie immer lieben. Nur daß die Amerikaner die Deutschen der Vietnamesen sind. Alles wird komplizierter.“

Alles wird komplizierter. Und der Konflikt früher, damals, wird im Rückblick immer einfacher, der aktuelle ist immer viel komplizierter, überfordernd in seinen Loyalitätsansprüchen. Und aus dem aktuellen Dilemma führt kein Weg zurück in die frühere Eindeutigkeit.

Wir wissen mehr als Godard und Resnais damals, wir wissen, wie es weiter ging. Klug werden wir nur, wenn wir diesen Vorsprung relativieren können. Und dann kann man aus diesen Texten und Bildern so etwas wie ein Modell gewinnen. Sie zeigen, daß ein Engagement möglich ist, das die Widersprüche nicht nur nicht verschweigt, sondern zuspitzt. Ein Engagement, das nicht dumm macht.

Günter Giesenfeld

Godard und der Mai 68

Ohne auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände mehr als nötig einzugehen, soll der „Mai 68“ in Frankreich hier in bezug auf seine Auswirkungen auf das und seine Erscheinungsformen im Kino dieser Zeit thematisiert werden. Für das Filmmedium sind in diesem Zusammenhang drei spektakuläre Ereignisse relevant: Die „Affäre Langlois“ um die cinémathèque française, das Filmfestival in Cannes 1968 und die sogenannten „états généraux du cinéma“.

Die „Cinémathèque française“ war 1939 gegründet worden, sie gilt als eine Errungenschaft der Volksfront, jenes kurzen Kapitels in der französischen Geschichte, in dem der Versuch einer linkssozialistischen Regierung gemacht worden war. Anfänglich wurde sie durch private Mittel vor allem von Jean Mitry, Henri Langlois und Georges Franju finanziert, später kamen staatliche Zuschüsse hinzu. Für die Entstehung der „nouvelle vague“ ist sie von zentraler Bedeutung: Hier machten die jungen Filmkritiker und Regisseure ihre Kinoerfahrungen. Langlois, der Gründer und einzige Leiter der Institution wurde im Februar 1968 entlassen: im Zuge einer vorgesehenen Verstaatlichung wollte man ihn durch einen Verwaltungsfachmann und Politiker ersetzen.

Es gab heftige Proteste und Diskussionen in der Presse. Am 12. Februar gingen Filmregisseure, Techniker und Schauspieler auf die Straße und demonstrierten für den Erhalt der cinémathèque in der bisherigen Form und unter ihrem bisherigen Leiter. Zwei Tage später gab es eine neue, viel größere Demonstration mit 3.000 Teilnehmern, bei der es zu Zusammenstößen mit der Polizei kam. Bekannte Filmregisseure wie Godard, Truffaut, Resnais, Renoir und Carné bildeten ein „Verteidigungskomitee“, der Druck wurde, vor allem auch wegen der Beteiligung bekannter „alter“ Ikonen des französischen Kinos, so groß, daß Langlois' Entlassung zurückgenommen wurde.

Filmgeschichtlich darf dieser Vorfall als der Moment betrachtet werden, an dem die nouvelle vague endgültig des Status einer alternativen Produktion mit

Manufaktur-Charakter abgelegt hat und sich als die beherrschende Bewegung des französischen Kinos betrachten durfte. Ihre „Erstlingswerke“ lagen schon fast ein Jahrzehnt zurück¹ und waren teilweise erfolgreich gewesen, die wichtigsten dieser Regisseure hatten sich auf dem Markt „etabliert“. Aber mit dieser Entwicklung zu einem neuen „cinéma de qualité“ war die politische Erfahrung der Einheit und der Wirksamkeit öffentlichen Handelns verbunden.

Mit ihrem neuen Selbstbewußtsein agierten diese Filmemacher dann auch während des Filmfestivals im Mai diesen Jahres in Cannes, das durch technische Probleme schon von Anfang an beeinträchtigt war – eine Auswirkung der politischen Streiks dieser Wochen. Als ausschließlich kommerziell orientiertes Festival wurde es von den jungen Regisseuren dieses Mal sabotiert. Viele zogen ihre Filme zurück, so daß kaum eine der wichtigen französischen Produktionen dieses Jahres hätte laufen können. Denn die Filme dieser jungen Regisseure waren die wichtigsten Filme dieser Produktion. Nachdem auch einige Stars abgesagt hatten, trat die Jury unter ihrem Leiter Louis Malle zurück, das Festival wurde abgebrochen. Was da geschah, war unerhört und spektakulär: Das „offizielle“ Kino stellte sich nicht gegen die jungen Regisseure, sondern schloß sich, für die Dauer dieser Ereignisse, ihrem Protest an.

Die Bildung der „états généraux“ war dann der Versuch, die politischen Ziele der Revolte des Mais 68 auf die Filmindustrie zu übertragen. Auslöser war die Tatsache, daß auch an den Filmhochschulen gestreikt wurde. Wie anderswo im Hochschulbereich auch, war diese „Streikbewegung“ vor allem ein Versuch der Selbstbesinnung in der permanenten öffentlichen Diskussion. Man bezog sich durch die Namensgebung zwar explizit auf revolutionäre Traditionen², war aber nicht auf politische Aktionen aus, die Revolte der Filmemacher fand in Kinos und in Theatern statt. Man stritt vor allem um zwei Organisationsmodelle für das Filmwesen: Louis Malle und die älteren Regisseure brachten die Vorstellung eines öffentlichen Filmwesens ein, das neben dem kommerziellen existieren sollte, während Chabrol und die Jüngeren ein revolutionäres Kino wollten, das sich ganz in den Dienst der sozialen und politischen Kämpfe ‚draußen‘ stellen sollte. Die Diskussionen führten zu keinem Ergebnis, brachen mit dem Abflauen der politischen Bewegung des Mais 68 ab, die meisten der Regisseure kehrten zu ihren jeweils laufenden Filmprojekten zurück.

1 *Chabrol Le beau Serge* 1959, *Truffaut Les quatre cents coups* 1959, *Resnais Hiroshima mon amour* 1959, *Godard A bout de souffle* 1960. 1959 drehten 24 Regisseure ihren ersten Langfilm, 1960 weitere 43.

2 1789 war durch eine Volksabstimmung die Einrichtung der „états généraux“, der Generalständerversammlung beschlossen worden, eines Volksparlaments, in dem auch der „dritte“ Stand vertreten war.

Sie arbeiteten ohne neue Orientierung weiter, weder die Themen, noch Stil und Aussagen der Filme änderten sich.

Nur im Umkreis von Jean-Luc Godard, Chris Marker und Louis Malle entwickelte sich eine gewisse politische Aktivität. Man suchte die Verbindung mit der neuen Filmgeneration der 1970er, die sich nicht so spontan verhielt wie die Vertreter der *nouvelle vague* damals, sondern reflexiver und realistischer eingestellt war³. Ihre Filme wurden durch den Produzenten Pierre Braunberger gefördert, und man gründete eine Organisation, die „Société des réalisateurs de film“, die dann später dafür sorgte, daß beim Festival in Cannes ein neuer Wettbewerb eingeführt wurde, die „Quinzaine des réalisateurs“.

Jean-Luc Godard war an diesen Aktivitäten beteiligt, spielte jedoch daneben und in ihnen eine Sonderrolle. Um sie in ihren mediengeschichtlichen Zusammenhängen würdigen zu können, sollen einige Tatsachen zum Stand der Medien und ihrer Rolle im Mai 68 ins Gedächtnis gerufen werden. Zu dieser Zeit war technisch das Direkttonverfahren entwickelt worden, was eine ganz neue Art ‚realistischen‘ Films ermöglichte und sich prägend nicht nur auf zeitgenössische Strömungen des Dokumentarfilms (*free cinema* und *direct cinema* in England und den USA, *cinéma vérité* in Frankreich, um nur einige zu nennen) auswirkte, bzw. deren Entstehen begünstigte, sondern auch den Spielfilmen der *nouvelle vague* eine neue filmische Sprache ermöglichte. Trotzdem wurde das Fernsehen zum Medium der 68er-Bewegung. Im Fernsehen fand die öffentliche Präsentation der Straßenkämpfe statt, und es gab nicht wenige Fernsehjournalisten, die ihre Sympathie für die Ziele der Revolte deutlich werden ließen. Man kann sagen, daß das Medium der Selbstdarstellung der 68er das Fernsehen war und nicht der Film. Denn auch die Filmemacher, die sich auf Darstellungen oder Interpretationen dieser Bewegung einließen, taten dies erst etwa 10 Jahre später – mit ganz wenigen Ausnahmen: Chris Markers Omnibusfilm *Loin du Viet-nam* (1966), der schon rein von seinem Entstehungsjahr her nur bedingt ein Film über die Revolte sein kann⁴, Markers mit einem Kollektiv gedrehter Film *A bientôt, j'espère* (1968) über einen Streik in Besançon und Godards Reportage *Un film comme les autres* (1968) über die Diskussionen zwischen Studenten und Arbeitern in Nanterre sowie *La chinoise* (1967), auf den noch ausführlich eingegangen werden soll. Interessant ist aber auch, daß einige der profiliertesten Regisseure der *nouvelle vague* in dieser Zeit Doku-

3 Dazu gehören Yves Boisset, Jacques Doillon, Barbneth Schröder, Max Ophüls, Maurice Pialat und Claude Dautet.

4 In diesem Projekt treffen sich zwei Strömungen des politischen Films der Epoche: die filmische Artikulation des Protests gegen den Vietnamkrieg und die internationale europäische Studentenbewegung. In beiden spielte die Selbstreflexion der Filmemacher eine bedeutende Rolle.

mentarfilme oder Reportagen außerhalb Frankreichs drehten: Joris Ivens in Vietnam (*Dix-septième parallèle* 1969), Louis Malle in Indien (*Calcutta* 1969).

Neben der über Journalisten vermittelten Präsenz der studentischen Protestbewegung im Fernsehen gab es auch den Versuch, mit dem Filmmedium Propaganda und Selbstagitiation innerhalb der Bewegung zu organisieren. Chris Marker und Jean-Luc Godard beteiligten sich zeitweise an der Herstellung der bekannten „ciné-tracts“ (Film-Flugblätter) und nutzten dabei die technischen Ausrüstungen der Filmschulen. Es handelt sich dabei um sehr kurze Filme (heute würden man sagen *spots*), die oft ausschließlich aus Standaufnahmen und Titeln bestanden und nur wenige Tage lang gezeigt wurden, und zwar nicht in Kinos. Sie sollten „von Leuten gemacht werden, die sonst Filme nicht einmal sehen“, so das Selbstverständnis der Mentoren. Chris Marker bildete mit einigen Arbeitern die *Medvedkin-Gruppe*, benannt nach dem sowjetischen Filmpionier, der 1917-1920 der Betreiber des berühmten Kino-Eisenbahnzugs war. Man achtete darauf, daß die nichtprofessionellen Mitglieder dieses und anderer Kollektive selbst an der Technik beteiligt wurden, was in der Regel weniger Probleme machte als häufig die politische Aussage. Hervorgegangen sind aus dieser Bewegung einige längere Dokumentationen über die Streiks in einigen Fabriken: *Flin*s (Renault-Werke) und *Rentrée aux usines Wonder* (Akkumulatorenwerk). Ein weitgehend von Arbeitern selbst realisierter Film *Classe de lutte* wurde nur kurz in der Öffentlichkeit gezeigt. Auch Godard hatte eine Gruppe gegründet und ihr den Namen *Dziga Vertov* gegeben. 1969 entstanden innerhalb dieser Gruppe einige kurze politische Filme, die die Handschrift Godards tragen. Sie „trieben die Auflösung des Filmischen so weit, daß sie faktisch kein Publikum mehr fanden“.⁵

Die Erfahrungen, welche die professionellen Mentoren mit diesen Gruppen machten, waren gemischt. Entweder das Ganze drohte zum Amateurfilm abzugleiten (Alltag inklusive Ferien) oder die jungen Kameraleute wollten plötzlich „Kunst“ machen. Nur selten entstand das, was Marker und Godard eigentlich erhofften: authentische Äußerungen der Arbeiterklasse mit möglichst revolutionären filmischen Mitteln. Außerdem hatten die beiden Regisseure durchaus verschiedene Zielvorstellungen im Kopf: Marker strebte die Etablierung von alternativen filmischen und filmwirtschaftlichen Strukturen an, während Godard – prägnant formuliert – letztlich eine revolutionäre Entwicklung in den alten Strukturen auslösen wollte.

Insofern ist es trotz seines Engagements bei den *ciné-tracts* richtig, zu sa-

⁵ Bernd Kiefer in: Filmregisseure, hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart 1999, S. 273.

gen, daß Godards Auseinandersetzung mit 1968 im Rahmen von Kinofilmen stattfindet, die in den professionellen und kommerziellen Strukturen entstanden und dort auch auf den Markt kamen. Man braucht nur die in den entscheidenden Jahren entstandenen Filme aufzuzählen⁶, um zu erkennen, daß seine Produktion innerhalb der traditionellen Strukturen nicht abbrach, sondern die ‚engagierten‘ Filmaktivitäten begleitete, und vielleicht ist es sogar umgekehrt. Mai 68 wurde bei Godard schon 1967 zu einem wichtigen Bezugspunkt in allen seinen Filmen, direkt als Handlungszentrum thematisiert erscheint er jedoch nur in den Filme *La chinoise* und *Tout va bien*. Wie dies geschieht, soll im folgenden untersucht werden.



Das Setting: bürgerlich (alle Bilder aus *La chinoise*)

Der Blick von außen

La Chinoise ist ein Film mit bekannten Schauspielern und bedient sich – im Prinzip – der erzählerischen Mittel des Spielfilms. Eine Gruppe von Jugendlichen Maoisten verbringt die Schulferien in einer Wohnung, die in dieser Zeit frei ist. Am Ende kommen die Inhaber wieder zurück, und die ‚Auszeit‘, die sie und der Regisseur sich geben, ist vorbei. Strikte, fast hermetische Abgeschlossenheit ist auch das Charakteristikum der räumlichen Struktur. Fast alle Szenen

⁶ Unter anderen: 1966: *Masculin – féminin*, *Pierrot le fou*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Loin du Viet-Nam*; 1967: *La chinoise*, *Week-end*, 1968: *Le gai savoir*, *One plus one*, 1970: *Tout va bien*.

spielen in der Wohnung, die Straße als Hauptaktionsfeld der Revolte kommt praktisch nicht vor – und wenn, ist sie menschenleer. Eine Handlung findet nur als verbale Auseinandersetzung statt, die Figuren sind die meiste Zeit damit beschäftigt, abstrakte politische Positionen zu rekapitulieren, zu bekämpfen oder zu verteidigen. Als Gestaltungsmittel erscheinen: das öffentliche Reden, das Rezitieren von Texten, Interviews, bei denen (mit einer Ausnahme) die Fragen ausgeblendet sind, und Schrifteinblendungen. Selbst ‚Beziehungsgeschichten‘ wie die Liebe zwischen Guillaume und Véronique sind anscheinend nur interessant als Demonstrationsmaterial, etwa zu der Frage, ob man zwei Dinge gleichzeitig tun kann. Wichtigstes ‚Handlungs‘element ist die Selbststagnation in fast totaler Isolierung. Verbindungen nach außen gibt es nur durch Rundfunksendungen (Radio Peking) und durch Gäste, die zu Schulungszwecken eingeladen werden. Der Film zeigt eine Versuchsanordnung, ist ein politisches Textbaustein-Labor.



Yvonne

Damit tritt die Rolle des Arrangeurs, des Erzählers ins Zentrum des Interesses. Zwangsläufig erscheint er auch als der Autor oder Sammler von Schrifttexten, die eingeblendet werden und sogar so etwas wie eine eigene narrative Struktur präsentieren – wie etwa der Bandwurmsatz „Les impérialistes sont encore vivants ...“, der über den ganzen Film hinweg immer wieder weiter ergänzt wird, wobei die früheren Satzteile parallel dazu in Vergessenheit geraten. Zusammen mit einigen Off-Kommentaren gibt es eine kontinuierliche Kommunikation zwischen diesem Erzähler (Godard?) und dem Zuschauer, über die Figuren hinweg oder an ihnen vorbei. Schon dieser Tatbestand schafft Distanz,

ebenso wie die fiktiven Interviews, die nicht selten die Grenze zur Denunziati-
on oder Entblößung überschreiten. Es blamieren sich in diesen Szenen von
Schauspielern dargestellte soziopolitische Typen: die Naive vom Lande und
Gelegenheitsprostituierte (Yvonne), die Bankierstochter (Véronique), das KP-
Mitglied (Henri), der anarchistische Exilrusse (Kirilow) und der Student und
Schauspieler Guillaume, dem als einzigem eine gewisse Selbstironie zukommt.



Véronique

Eine in mehrerer Hinsicht herausragende Szene des Films ist das Gespräch
in der Eisenbahn zwischen Francis Jeanson und Véronique. Ihr (zufälliger)
Mitreisender ist kein Schauspieler, der eine Figur darstellt, sondern Redakteur
der Zeitschrift *Le temps modernes*, der als dieser im Film auftritt. Er widerlegt
mit ruhiger geduldiger Autorität die unausgegorenen politischen Phrasen Véro-
niques (der maoistischen Linken). Véronique hat gegen sein Wissen und die
Überzeugungskraft seiner Argumente keine Chance, mit denen er – einer gän-
gigen Interpretation folgend – die Aktionen der 68er als Jugendstreiche einer
verwöhnten bourgeoisen Jugend darstellt. Obwohl auch diese Szene von Text-
einlagen begleitet ist, hat sie, als scheinbar improvisierter Dialog zwischen ei-
ner Filmfigur und einem Menschen der zeitgenössischen Realität⁷ einen beson-
deren Charakter, der das hier gefällte Urteil durch eine äußere Instanz so stark

7 Die Darstellerin der Véronique, Anne Wiazemsky, kannte zwar Jeanson, weil er auf dem Gym-
nasium ihr Philosophielehrer war, worauf im Dialog auch angespielt wird. Aber sie sitzt ihm
hier als Véronique gegenüber, „ihr Text – wenn man es so ausdrücken kann – ist nicht von ihr,
denn ich war es selbst, der ihn ihr soufflierte“, bekennt Godard in *Cahiers du cinéma* 194, Ok-
tober 1967, zit. nach Godard sur Godard 327.

betont, daß es als Fazit des ganzen Films erscheinen kann. Es gibt weitere Hinweise darauf, daß der Erzähler es auch so verstanden wissen will, so etwa das dilettantische Vorgehen Véroniques bei der einzigen wirklichen Aktion der Gruppe in dieser Zeit, dem Attentat auf den sowjetischen Kulturminister Scho-lochow. Aber der Befund ist nicht eindeutig, zumal keine der damaligen politischen Parteien oder Fraktionen der Linken als Perspektive auszumachen ist.



Véronique (oder Anne Wiazemsky?) und Francis Jeanson

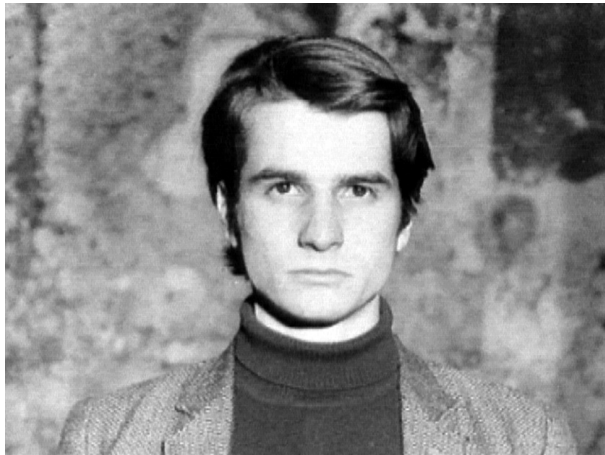
Man könnte, auf der Suche nach einem „Boden unter den Füßen“ innerhalb der ungreifbaren Vielfalt der akkumulierten Versatzstücke auch auf den Schluß verweisen, in dem eine eventuelle Zukunft für die Figuren, die nun die Woh-

nung verlassen müssen, angedeutet wird. Vor allem die Figur des Schauspielers Guillaume wird zum Gegenstand auffälliger, um nicht zu sagen aufdringlicher Assoziationen mit der durch Zwischentitel erfolgenden Anspielung auf Goethes Entwicklungsroman *Wilhelm Meister*. Kurz zuvor schreibt einer an die Wand eines zerstörten Hauses: „Théâtre année zéro“. Guillaume geht hinein und findet mitten in den Trümmern gläserne Käfige vor, in denen halb nackte Frauen sich durch Klopfen bemerkbar machen: Offenbar wollen sie befreit werden. Er schaut von der einen zur anderen, dann in die Kamera. Währenddessen lesen wir auf fragmentierten Zwischentiteln: „La vocation théâtrale de Guillaume Meister“. Der Spot, der sein Gesicht erhellt hat, verlischt und die surreale Szene ist vorbei. Nun verkauft er Obst und Gemüse an einem einsamen Stand am Ufer (mit der Fortsetzung der Titel: „et ses années d’apprentissage“), dann werden ihm die Salatköpfe an den Kopf geworfen, schließlich kehrt er in die Wohnung zurück, in der bereits die aus dem Urlaub zurückgekehrten Schwestern von Véronique aufräumen. Dazwischen dann: „et ses années de voyages sur le chemin d’un véritable théâtre socialiste“, und er tröstet die von der Liebe Enttäuschte mit Versen von Racine.



Guillaume geht ins (zum?) Theater

Theatralische Sendung, Lehrjahre, Wanderjahre, Wilhelm Meister ist jetzt 1968 auf der Suche nach einem wahrhafte sozialistischen Theater – ein vager, durch die literarischen Interpretationsangebote eher verwirrender Hinweis auf eine Entwicklung des Künstlers Guillaume, der parallelisiert wird durch banalere Perspektiven der übrigen. Diese „letzte Einstellung des Films“ (Zwischentitel) will (soll) ganz offensichtlich die Hoffnungslosigkeit relativieren: Man



Wilhelm Meister im „Théâtre année zéro“: Das Weibliche, hinter Glas

habe zwar keinen „großen Sprung nach vorn gemacht, aber doch die ersten Schritte eines langen Marsches“, resümiert Véronique, indem sie die Fensterläden schließt, der Erzähler erklärt durch einen Zwischentitel das Ende des Films zum „Ende eines Anfangs“ und wird mit allen diesen Schlußpirouetten zum nachsichtigen, politisch nicht greifbaren väterlichen Sympathisanten. Godard hat zwei Jahre später in einer Selbstkritik moniert, daß er nicht deutlicher Partei ergriffen habe. Er nennt *La Chinoise* einen „reformistischen“ Film, der seine eigenen Fehler aufdecke und beweise, „daß ich es nicht vermochte, mich mit den richtigen Leuten zu verbinden, und daß ich es vorgezogen habe, allein und

als Dichter zu arbeiten.“⁸

Was hier „als Dichter arbeiten“ genannt wird, scheint mir nicht ein „Fehler“ zu sein, sondern Godards filmische Argumentationsmethode zu benennen, die er trotz der hier formulierten Einsichten kaum je aufgegeben hat. Um mich aber nicht in den einander oft widersprechenden Selbstcharakterisierungen Godards zu verlieren, will ich mich an den Erzähler halten. Ich sammle Befunde zur Beschreibung nicht dessen, was „de Godard“ ist, sondern dessen, was „du Godard“ ist. Der Erzähler erscheint als ein Arrangeur von Fragmenten der 68er-Realität, was Texte, Verhaltensweisen, Aktionen von Menschen ebenso umfaßt wie Symbole, Formeln und jene Mischung aus inszenierten Erkenntnis- und Agitationsabläufen, die die Isoliertheit der Figuren in diesem Film produziert. All dies verwendet der Erzähler als Spielmaterial, und der Inszenierung dieses Spiels wird größte Sorgfalt gewidmet, sein Ablauf hat rituelle Züge und scheint von einem sehr bewußten künstlerischen Impetus gesteuert. Der Erzähler vermittelt uns immer seine offenbar absolute Sicherheit bei der Organisation dieses Spiels, das fragmentarische tritt mit dem Anspruch klassischer Formbewußtheit auf. Er gestaltet die Haltung jenes Intellektuellen, der im Film nicht auftritt, und seine Reaktion auf den Mai 68: Er ist Zeuge und will es sein, hat aber das Bedürfnis, in einem politischen Sinn anonym zu bleiben. Gleichzeitig scheinen die Ereignisse seine individuellen künstlerischen Ausdrucksformen zu modifizieren, sie lösen die Suchen nach einer Filmsprache aus, die ihnen adäquat sein könnte. Der Erzähler stellt die formale Konstitution einer künstlerischen Identität an die Stelle eines politischen Reifungsprozesses.

Was für *La Chinoise* nur erschließbar ist, wird im folgenden Film *Tout va bien* von 1972 offen thematisiert. Dieser Film ist eine seltsame Kombination von cinéastischer Selbstreflexion, erneuten Versuchen der Darstellung des Themas „Mai 68“ und einer konventionellen Liebesgeschichte.⁹ Die beiden Protagonisten dieser Liebesgeschichte, dargestellt von den *teuren* internationalen Stars Jane Fonda und Yves Montand, geraten in den Mai 68 hinein und werden von ihm verändert, aber ihre Affäre stellt letztlich alltägliche Probleme aus. Yves Montand ist ein Filmregisseur und Jane Fonda eine amerikanische Journalistin, und beider berufliche Krise, die durch eine unfreiwillige Verwicklung in eine Fabrikbesetzung ausgelöst wird, ist ebenfalls für ihr jeweiliges Me-

8 Gespräch mit Jean-Paul Fargier und Bernard Sizaire, in *Tribune Socialiste*, 23. 01. 1969, zit. nach Godard sur Godard, S. 335

9 Für *La Cinoise* hatte es Godard für „nicht nötig“ erklärt, die Liebesgeschichte zwischen Guillaume und Véronique auszuführen, darüber habe er in früheren Filmen schon gesprochen. „So war es dieses Mal nicht nötig, ein Drama zu machen, also nicht nötig, einen Film zu machen“ Jetzt, mit *Tout va bien* liegt wieder „ein Film“ vor. (ebda., S. 306)

tier gängig, getreu dem skandierten Spruch zu Beginn: „Tout ça bougerait énormément, à chaque classe son mouvement“. Damit will ich sagen, daß auch die selbstreflexive Ebene des Filmemachers, in dem wir versucht sein könnten, Godard zu sehen, inszeniert als Monolog neben einer großen Mitchell-Kamera¹⁰, sich mit relativ allgemeinen Anspielungen begnügt und nicht mehr als einen spielerischen Umgang mit den Problemen des Filmemachens im Allgemeinen (Geld, vgl. die Anfangsszene) und im Besonderen (die Herausforderung des Mai 68) darstellt. Wesentlich interessanter ist da der Versuch, nun auch größere dramatische Einheiten und Allegorien zu konstruieren, wie etwa die Puppenstuben-Theaterkulisse, auf der mehrere Räume der Fabrik gezeigt werden und simultane Szenen möglich sind, und die Szene im Kaufhaus am Ende, die, mit immensem Aufwand inszeniert, eine Art Choreographie der Revolution ablaufen läßt, vor einer langsam, jenseits der Kassengrenzen im lateralen Travelling hin- und herfahrenden Kamera, und bei der man fast geneigt ist, eher das inszenatorische Timing zu bewundern, als sich Gedanken über die Diegese zu machen. Denn in der Szene steckt noch eine Meta-Allegorie: Die Revolte ist mit der Kamerabewegung synchronisiert, erscheint den Erfordernissen der Inszenierung einer genau kalkulierten surrealen Spielfilmszene total unterworfen.

Die überlegene Professionalität der Inszenierung, aber auch das Fehlen der schriftlichen Ebene und eines durch Anspielungen und Zitate hergestellten literarisch-philosophischen Bezugsgeflechts schränken die Aussagemöglichkeiten dieses Films ein und akzentuieren zugleich das Narrative. Trotzdem iost der Film ein Zeitdokument für die Haltung der Intellektuellen im Mai 68, für ein Engagement, das radikale Stellungnahmen und radikale Akte in einer gleichgültigen Umgebung vollzieht. Damit ist auch er weder historische Reflexion noch eingreifende Handlung, also all das eben nicht, was die *états généraux* wollten. Godard spielt mit dem Kino so wie die Kinder der Bourgeoisie mit der Politik spielen. „Ich spiele, du spielst, wir spielen Kino“ schrieb Godard in einem „Brief an meine Freunde, um zu lernen, zusammen Filme zu machen“¹¹.

Wie das Leben, wie ein Roman

In Godards Film von 1965 *Pierrot le fou* findet sich folgende Dialogstelle:

Marianne: Das Leben ist immer anders, als man es sich vorstellt. Ich wünsche es

¹⁰ Eine Anspielung auf Godards Beitrag zu dem Gemeinschaftsfilm *Loin du Viet-nam*.

¹¹ Erschienen in *L'avant-scène du cinéma* Nr. 70, Mai 1967. „Faire du cinéma“ kann auch heißen „sich aufspielen“.

mir wie einen Roman: klar, übersichtlich und logisch. Aber das ist es niemals.
Ferdinand: Doch, Vielleicht mehr, als man es im Allgemeinen annimmt.

Die beiden einander widersprechenden Aussagen kann man auf Godards Filme anwenden: Diese sind wie das Leben, nämlich nicht klar, nicht übersichtlich, nicht logisch. Und Godards Filme sind nicht wie das Leben, sie sind nicht, wie dieses, klar, übersichtlich, logisch. Mit anderen Worten: Sie sind von einem Künstler gemacht, der das Leben weder erklären noch imitieren will. Er will die Erklärungen zerstören, die im Leben über das Leben gegeben werden. Es gibt keinen Widerspruch mehr: Das Leben tut so, als sei es ein Roman (Film), also muß die Kunst darauf aufmerksam machen, daß dies nicht so ist.

Das Verhalten – das Reden – der beiden Protagonisten in *Pierrot le fou* ist von differierenden Gefühlen geprägt, die aus ihrer Situation, aus der Situation junger Menschen in dieser Zeit resultieren. Bei ihm gibt es eine große Angst vor Klarheit und Logik, bei ihr die Sehnsucht nach Bezugspunkten. Ihre Spiele, die weitgehend den Inhalt des Films ausmachen, sind von den ihnen jeweils vertrauten logischen Systemen bestimmt. Sie werden nacheinander zu Propagandisten bestimmter Programme, die sie nie wirklich anwenden. Rollen, Handlungskonzepte, die aus Filmen oder der Ideologie ihrer politischen Umgebung, deren Rohmaterial aus Reflektiertem im doppelten Sinn des Wortes bestehen.

Das Aus- und Einklinken in Abläufe, in Handlungsklischees oder Filmplot-Fragmente geschieht durchaus mit provokativ-demonstrativer Emphase. Auch die Naivität der Figuren und zuweilen auch des Erzählers ist eine solche Pose. Die Figuren werden zu Karikaturen des Welt-schöpfenden und Welt-ordnenden Künstlers. Ihre Neigung, ‚das Leben auszuprobieren‘, ist eine filmische Umsetzung von Godards eigener Attitüde, das Filmen auszuprobieren, ‚jouer au cinéma‘. Dieses prinzipiell spielerische Verhältnis zu den Potentialen des Kinos setzt eine doppelte Reduktion des klassischen Künstlerbildes voraus. Das Spielerische, wie es auch in die Komödie münden könnte, ist ins Auktoriale gewendet. Dabei scheint, wie Ferdinand am Ende bei seinem Spiel mit dem Dynamit, Godard die Kontrolle über sein Spiel mit dem Fundus filmischer, literarischer, bildungsbürgerlicher Elemente zu verlieren, verhält sich aber auch – das meine ich mit ‚ins Auktoriale gewendet – diesem Vorgang gegenüber spielerisch. Das Ganze kann so nie zu einem Spiel mit dem Feuer werden, mit dem etwa ein Alain Resnais die Welt zu beleuchten versucht.

Godard verhält sich eher pirouettenhaft, seine Filme sind Operetten mit echten Toten, sein Kino könnte man auch als absurden Karnevalismus bezeichnen, eine Formulierung, die – um es ebenfalls mit einer Pirouette zu sagen – deshalb auf ihn zutrifft, weil sie Unvereinbares verbal zusammenfügt, ohne die

so entstandenen „Sätze“ grammatisch oder inhaltlich zu reflektieren. Aus der Spannung, die diese unmögliche Symbiose enthält, scheint die Faszination hervorzugehen, die sein Kino für viele hat, oder der Horror, Schauer, den es anderen verursacht. Jean-Michel Frodon hat geschrieben: „Godard unternimmt einen virtuosens Rundumschlag, der alles enthält, was sein Kino seit *A bout de souffle* ausmacht, auf wackeligen Füßen, aber dynamisch“¹². Frodon verwendet das Wort „bancale“, was soviel bedeutet wie „hinkend, wackelnd“ und in dieser Bedeutung vor allem von Möbeln gesagt wird, die nicht fest stehen, weil ihre Beine verschieden lang sind. Frodon fährt fort: „Mit *Pierrot le fou* ist der Querkopf Nr. 1 des französischen Kinos drauf und dran, ein Markenzeichen (label) zu werden. Er „macht in Godard“. Und das macht er gut und ist dabei lustig, böse, traurig und so was von intelligent.“¹³

Diese Einschätzungen möchte ich entwenden und vielleicht nicht im Sinne ihres Urhebers zum Ausgangspunkt für eine weitere Überlegung machen. Ein zwiespältiges Verhältnis zur Bourgeoisie und zur bürgerlichen Kunst führt nicht zum Austrag der konkurrierenden Fliehkräfte, sondern zu einer, bildlich gesprochen, taumelnden Hingabe an die Eingebungen des Augenblicks. Nicht die Reflexion, sondern der passive Reflex wird bei Godard zum Synonym und Symptom der künstlerischen Kreativität. Und das beeinträchtigt – infiziert sozusagen – auch die Integrität des Autorenfilmers Godard. Er ist nicht jene souveräne Instanz, die mit sicherem Gespür und einem klaren Gestaltungswillen filmische Abläufe entwirft. Aber genau diese Haltung vermittelt der jeweilige, man könnte sagen super-auktoriale Erzähler in den Filmen, wodurch aus diese Haltung zur Pose erstarrt.

In solchen ästhetischen Konstruktionen manifestiert sich das Endstadium einer künstlerischen Protestbewegung – und zwar schon, als sie in der Realität noch Chancen zu haben schien – als Widerspruch zwischen der allwissenden Attitüde und den naiven Eingebungen einer romantischen Hingabe an selbstgemachte Mythen, persönliche Allegorien, mit denen Tiefsinn zugleich erzeugt und dementiert wird.

Die Entwicklung Godards unter dem Einfluß von 1968 kann – unter Hinnahme der Vereinfachungen, die solchen Resümées inhärent sind – gesehen werden als die Herausbildung eines Jargons der Uneigentlichkeit (also nicht ei-

12 „J.-L. G. boucle en un viruose envol tout de qui compose, de manière bancale mais dynamique, son cinéma depuis *A bout de souffle*“. Jean-Michel Frodon: *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, S. 57. Die gängige Übersetzung von „bancale“ ist „krumm-beinig“.

13 Ebenda, S. 57f. „Avec *Pierrot le fou*, le trublion n° 1 du cinéma français est en passe de devenir un label. Il fait « du Godard », il le fait bien il le fait drôle, et méchant, et triste, et intelligent, ô combien.“

nes Stils), bei dem die Mitteilung immer mehr hinter der Pose verschwindet. Godards Kunst ist von einer formalen Intellektualität, deren artistische Virtuosität immer in Gefahr ist, in der Bedeutungslosigkeit zu enden.



Eröffnungssequenz von *La chinoise* ¹⁴

¹⁴ vgl. *Nouvelle Vague*, „Das wichtigste Zeichen, das Leitmotiv des Films, ist die erhobene Hand. Hände von Verunglückten, von Frauen, von Männern.“ Hanno Möbius, in diesem Heft. Siehe auch das Umschlagbild.

Christina Scherer

Bilder kommentieren Bilder: Die Analyse von Film im Film

Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard

Harun Farocki hat einmal in einem Interview auf die Frage, welche Bedeutung Godard heute für ihn habe, geantwortet: „Ich habe nun schon vor dreißig Jahren in *Le Mepris* gegessen. Und heute ist es immer noch schwierig, dem gerecht zu werden, so überraschend-komisch operiert der Godard gegen alle Regeln. Das ist noch immer da, und ich komme mir fast so vor, als ob ich immer hinter Godard hergelaufen bin.“¹ Farocki hat am Einfluß Godards auf seine eigene Filmarbeit nie einen Zweifel gelassen. Im folgenden soll dieser Einfluß an einem Beispiel aufgezeigt werden, Farockis Video *Schnittstelle* von 1995. *Schnittstelle* dient als Kreuzungs- oder Vergleichspunkt zwischen den beiden Filmemachern, der Gemeinsamkeiten der ‚Linien‘ in ihrem jeweiligen Werk. Die auffälligste Gemeinsamkeit ist der autoreflexive Gestus, der die Filme Godards durchzieht und auf Seiten Farockis in *Schnittstelle* besonders augenfällig ist.

Die *Schnittstelle* Farockis ist keine Angelegenheit der Geometrie, jedenfalls nicht in erster Linie, sondern es handelt sich bei der Schnittstelle um einen Schnittplatz, den Ort, an dem Bilder und Töne montiert werden. Aber Farocki spielt natürlich mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs: die Schnittstelle ist der Ort, an dem der Filmautor, der Monteur arbeitet, und es ist der Ort, an dem die Bilder und Töne zueinander gestellt werden, und zwar so, daß die Schnittstellen sichtbar bleiben. Und dort, im formalen Bereich, kommt die Geometrie dann doch wieder ins Spiel, als eine Projektion von Bezugslinien: vom Filmau-

¹ Harun Farocki im Gespräch mit Tilman Baumgärtel, in: Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin 1998, S. 213.

tor zu den Bildern, von den Bildern zu anderen Bildern und von dort zum Zuschauer, schließlich vom Filmautor zum Zuschauer.

In *Schnittstelle* sitzt Farocki an seinem Videoschnittplatz. Er reflektiert über den Video- und den Filmschnitt, über das Zueinanderfügen von Filmbildern, über die Filmarbeit, er zeigt Ausschnitte aus zahlreichen eigenen Filmen der Vergangenheit, kommentiert sie und stellt am Ende Pläne für einen zukünftigen Film vor. Dabei ist das Filmbild, das der Zuschauer zu sehen bekommt, geteilt: es sind immer zwei verschiedene Bilder zu sehen, die sich in der Mitte überschneiden, eines in der linken oberen Hälfte und eines in der rechten unteren Hälfte, meist ist das obere Bild etwas größer, aber nicht immer. Die Bilder sind auf eine schwarze Fläche gesetzt. Es ist dazu anzumerken, daß *Schnittstelle* eigentlich für die Präsentation in Form einer Installation aus zwei nebeneinander gestellten Bildschirmen gedacht ist und für die Ausstellung „Nach der Fotografie“ des Musée d'art moderne in Lille konzipiert worden ist.²



Farocki am Schnittplatz in *Schnittstelle*

Schnittstelle ist sowohl eine Analyse von Film im Film als auch ein Selbstportrait und teilt einige Merkmale mit Godards Autoportrait *JLG/JLG* (1994) und anderen Filmen, in denen sich Godard selbst inszeniert und über seine Arbeit reflektiert (erinnert sei an die *Scénarios* von Godard, etwa das *Scénario du film Passion*, 1982, und an die *Histoire(s) du cinéma*, 1989-1998). Dort sieht

² Ebenda, S. 175.

der Zuschauer Godard bei seiner Auseinandersetzung mit den filmischen Bildern über die Schulter.



Godard in *Scénario du film Passion*

In formaler Hinsicht ist es vor allem die Seh-Anordnung, die hier wiederkehrt: der Filmautor sitzt vor Monitoren und betrachtet die Bilder und sich selbst, der Zuschauer betrachtet den Filmautoren und die Bilder. Genau diese Form und die Verdopplung der Bilder und Blicke findet sich in Godards Film *Numéro deux* (1975), den Farocki als Inspiration für *Schnittstelle* angegeben hat. Zum Vergleich der beiden Filme ziehe ich eine Beschreibung von Harun Farocki und Kaja Silverman heran. Farocki und Silverman haben ein Buch geschrieben: *Von Godard sprechen*. Darin analysieren sie, indem sie sich gegenseitig die Stichworte geben, Filme Godards, von *Vivre sa vie* (1962) bis *Nouvelle Vague* (1990), darunter auch *Numéro deux*. Silverman:

„Die Filmbilder erinnern an nichts, das wir kennen. Das meiste wurde mit Video gedreht und anschließend von Videomonitoren in 35 mm abgefilmt. Häufig erscheinen zwei Videomonitore gleichzeitig. Weil das 35 mm-Format größer ist als die Videobilder, schwimmen diese auf einer großen schwarzen Fläche. Anfang und Ende von *Numéro deux* zeigen ein volles Bild. Hier filmt Godard eine andere ‚Szene‘ – den Ort der Produktion, der im Film üblicherweise nicht zu sehen ist. Man erkennt ihn bei der Arbeit im Studio, umgeben von seinem Handwerkszeug und dem Material, das er in den Film einarbeiten wird. Das 35 mm-Material bildet den Prozeß ab, in dessen Verlauf Godard seinen Film reflektiert

und ein anderes Verhältnis zu ihm einzunehmen sucht.“³

Und Farocki ergänzt:

„Die Idee, das Bild zu verdoppeln, muß Godard beim Arbeiten mit Video gekommen sein. Beim Videoschnitt sitzt man gewöhnlich vor zwei Monitoren. Der eine zeigt das bereits ausgewählte Bild, der andere das Rohmaterial, aus dem man das nächste Bild aussucht. Am Schnittplatz wird es zur Gewohnheit, an zwei Bilder zugleich zu denken.“⁴

Nun ist *Schnittstelle* nicht im 35 mm-Format gedreht worden und es gibt an keiner Stelle ein volles Bild. Dennoch ist der Einfluß in der Form der visuellen Analyse, der audiovisuellen Kritik spürbar. Das Denken an „zwei Bilder zugleich“, die De- und Rekomposition von Bildern: dieses Verfahren teilt Farocki mit Godard. In *Schnittstelle* erklärt Farocki, das Besondere an einem Schnittplatz sei, daß es zwei Bilder gleichzeitig zu sehen gebe: „Ein Bild in Beziehung zum anderen“. Genau diese Beziehung ist es, über die auch Godard kontinuierlich reflektiert hat: „Man muß immer zweimal sehen. Das ist es, was ich mit Montage meine, einfach etwas in Verbindung bringen.“⁵

Farocki zerlegt seine eigenen Filme, die er zitiert, in bewegte Einstellungen von wenigen Sekunden und unbewegte Einstellungen von jeweils einer halben Sekunde und reiht sie neu aneinander. Er stellt Bilder auf den beiden Monitoren des Schnittplatzes einander gegenüber und reflektiert darüber, ob sie zueinander passen: „Geht dieses Bild mit diesem? Dieses Bild zu diesem: bietet es sich an? Dieses Bild mit diesem: schließt es sich aus? Man kann diese Zweifelt so auffassen, daß da ein Bild das andere kommentiert. Bisher haben stets Worte, manchmal Musiken, die Bilder kommentiert. Hier kommentieren Bilder Bilder.“

Godard hat dieses Verfahren vorgemacht, nicht nur in *Numéro deux*, sondern auch in zahlreichen anderen Filmen und zuletzt in *Histoire(s) du cinéma*. Das grundlegende Prinzip ist der Vergleich, die Gegenüberstellung von Bildern in der Montage: nicht nur von Filmbildern, sondern auch von Gemälden, Grafiken und Fotografien. Das Verfahren soll an einem Beispiel aus dem Kapitel 1b, *Une histoire seule*, aus *Histoire(s) du cinéma* illustriert werden. Godard hat es bereits 1987 in einer Dokumentation von Guy Girard und Michel Boujut vorgebracht, in der er von seinen Vorbereitungen zu den späteren *Histoire(s)*

3 Kaja Silverman und Harun Farocki: Von Godard sprechen. Berlin 1998, S. 167 (Titel der Originalausgabe: *Speaking about Godard*, New York 1998).

4 Ebd.

5 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt a.M. 1992, S. 16 (Titel der Originalausgabe: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris 1980).

berichtet.⁶ Dort hält er ein Foto von Griffith, „wie er eine seiner Großproduktionen dreht“, neben eine Aufnahme von Lilian Gish auf einer Eisscholle aus *Way Down East* (1920), dieses wiederum stellt er einem Bild gegenüber, das sich auf dem Titelblatt von George Didi-Hubermans *Invention de l'hystérie* befindet, „Augustine in der Salpêtrière“. Er kommentiert diese letzte Gegenüberstellung mit einem Text, der in *Une histoire seule* wiederkehrt:



Histoire(s) du cinéma: Lilian Gish auf der Eisscholle ...

Und es ist der Abend des neunzehnten Jahrhunderts, es sind die Anfänge des öffentlichen Verkehrs, und es ist der Anbruch des zwanzigsten Jahrhunderts, es sind die Anfänge der Hysteriebehandlung, es ist der alte Charcot, der dem jungen Freud die Pforten zum Traum aufschließt: er soll den Schlüssel zu den Träumen finden. Aber wo ist der Unterschied zwischen Lilian Gish auf ihrer Eisscholle im Sturm und Augustine in der Salpêtrière. Man muß das im Auge behalten, die Kindheit der Kunst, und nichts anderes.⁷

6 Ich entnehme es der Dokumentation von Claude Ventura et al., *Von der Nouvelle Vague bis Nouvelle Vague*. Jean-Luc Godard 1960-1990. WDR 1992.

7 Hier zitiert nach: Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*. 4 Bde. (plus einer Edition des Soundtracks auf CD). München 1999 (ECM New Series), Bd. 1, S. 66 (aus dem Französischen von Hanns Zischler).



... und Augustine in der Salpêtrière

Das Gemeinsame, Verbindende zwischen den beiden Bildern verbleibt zunächst einmal dunkel und rätselhaft. Godard gibt einen Hinweis in der Dokumentation von Girard und Boujut, indem er fortfährt: „Es ist dasselbe Bild. Bonnel kann nicht sagen: ‚Interessiert keinen, wenn Sie von Freud sprechen‘. Es geht um die öffentlichen Transportmittel. Was ist Kino? Ein öffentliches Transportmittel der Gefühle. Darum geht es!“ Nun läßt sich nicht behaupten, daß dadurch der Bezug des einen Bildes zum anderen unbedingt klarer würde. Er spaltet sich schon im Zitat aus *Une histoire seule* in eine Vielzahl von Aspekten auf. Es ist in der Gegenüberstellung der Bilder eine zeitliche Koinzidenz angelegt – Freuds Traumanalyse und die Anfänge des Kinos –, ein unbestimmter gemeinsamer Bezug der Hysterie und des Kinos auf das Traumhaft-Unbewußte und auch ein Kommentar zur Technikgeschichte: Jean-Martin Charcot hat, wie Didi-Habermann ausführt⁸, seine Hysteriepatientinnen fotografisch dokumentiert, wobei das technische Medium der Fotografie gleichsam zu einem Mittel der Psychoanalyse wird, d.h. die Hysterie kann auf diese Weise klassifiziert werden. Das Medium Fotografie dient bereits in seinen Anfängen zum „Transportmittel“ (hysterischer) Gefühle, der Film setzt dies auf seine Weise fort. Lilian nimmt die Stelle von Augustine ein (beiden, der Hysterie in

8 George Didi-Habermann: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München 1997 (Titel der Originalausgabe: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris 1982).

der Psychiatrie und den Gefühlen im Kino dient das Weibliche als Projektionsfläche).

Für den Zuschauer nun liegen solche Verbindungen, wie sie Godard herstellt, nicht unbedingt auf der Hand. Godard wie auch Farocki vertrauen darauf, daß in der audiovisuellen Analyse, also der Analyse nicht durch Worte, sondern in der Gegenüberstellung, in der Gleichzeitigkeit der Bilder, etwas sichtbar wird, das nicht in der Versprachlichung der visuellen Erfahrung einholbar ist, jedenfalls nicht ganz. Farocki hat zu *Schnittstelle* erklärt: „Ich wollte zeigen, daß man an Filmen etwas erkennen kann, an fremden und an eigenen. Es gibt auch im dümmsten Schneiderraum eine erstaunliche Klugheit.“⁹ Diesem angestrebten sehenden Erkennen wird von Farocki im Kommentar von *Schnittstelle* ein Primat gegenüber dem Reden und Schreiben über Film zuerkannt: „Heute kann ich kaum ein Wort schreiben, wenn nicht zugleich ein Bild auf dem Schirm zu sehen ist, oder vielmehr: auf beiden Schirmen.“ Dementsprechend hatte Godard erklärt: „Ohne Bild kann man nicht reden.“¹⁰ Und noch eine Parallele von Farocki zu Godard: Bei seinem Film *Ein Bild*, so Farocki in *Schnittstelle*, habe sich der Bauplan des Films bei der „vorsatzlosen Anschauung“ der Bilder von selbst erschlossen. Es gibt eine aktive Bewegung im Innern der Bilder, die sich zu einer impliziten Ordnung fügt, zu einer Logik der Bilder. Godard erzählt in *Scénario du film Passion*, er habe seine Mitarbeiter aufgefordert, nicht mit vorgefaßten Bildern an den Film heranzugehen, sondern dem Möglichen Raum zu geben. Diese Haltung, die versucht, Bilder nicht von vornherein mit Bedeutungen zu befrachten, sondern das zu sehen, was in ihnen angelegt ist, verdichtet sich in Godards Schlagwort vom Finden gegenüber dem Er-Finden.

In der visuellen Analyse ist die Schnittstelle, die Kontaktfläche zwischen Bildern und Bildern, Bildern und Tönen, ein Experimentierfeld, der Schnittplatz ein Labor. Farocki fragt in *Schnittstelle*: „Was am Schnittplatz geschieht, ist das einem wissenschaftlichen Versuch vergleichbar?“ Godard hat ihm schon Jahre früher geantwortet, in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*: Diese audiovisuelle Kritik und Reflexion, das ist „so wie Wissenschaftler im Laboratorium arbeiten“,¹¹ „das ist wie bei der naturwissenschaftlichen Arbeit“.¹² Angestrebtes Ergebnis des Experiments ist die Verwandlung, womit der Schnittplatz einer Alchimistenküche vergleichbar wäre. In Godards eigenen

9 Farocki im Interview mit Baumgärtel, in: Baumgärtel, Vom Guerillakino zum Essayfilm, S. 228.

10 Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, S. 233.

11 Ebd., S. 17.

12 Ebd., S. 112.

Worten:

„Wenn ein Bild für sich betrachtet etwas klar ausdrückt, wenn es eine Interpretation enthält, wird es sich nicht durch den Kontakt mit anderen Bildern verwandeln. Die anderen Bilder werden keine Macht über es haben, und es wird keine Macht über die anderen Bilder haben. Weder Aktion noch Reaktion. Es ist endgültig und nicht weiter verwendbar im System des Kinematographen.“¹³

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob es das „endgültige“ Bild gibt oder geben kann. Doch geht es hier darum, daß die Bilder in ihrer De- und Rekombination oder -komposition daraufhin befragt werden, ob sie aufeinander reagieren können, was sich immer erst im Moment ihres Aufeinandertreffens zeigt. Der mögliche Bezug eines Bildes zu einem anderen Bild ist zunächst nicht sichtbar, liegt nicht offen zutage: wer denkt beim Anblick von Lilian Gish auf der Eisscholle an das Bild von Augustine in der *Salpêtrière*? Die Frage Godards: Wo ist der Unterschied zwischen diesen beiden Bildern? ist rhetorisch und umkehrbar: Was verbindet sie? Es ist offenbar der Hof des Unklaren, des Unbestimmten, das die Bilder zur Reaktion im ‚alchemistischen‘ Prozeß befähigt (vgl. das Zitat oben: ein ‚klares‘ Bild ist unbrauchbar für das kinematographische System). Farocki, seinerseits, hat in der Chiffriermaschine Enigma ein Modell für diese Arbeit mit den Bildern gefunden: „Vielleicht ist der Schnittpunkt ein Geheimschreiber oder eine Dechiffriermaschine. Geht es darum, ein Geheimnis zu enträtseln oder zu bewahren?“ Diese Frage verlangt nicht wirklich nach einer Antwort, aber dies hieße wohl: beides.

Die Reflexion über das kinematographische Bild, über Filmform und über das Kino überhaupt zieht sich wie ein roter Faden durch die Filme Godards. Nicht zufällig hat Robert Stam bei seiner Studie über Reflexivität im Film bei Don Quichotte begonnen und bei Godard aufgehört.¹⁴ Godard hat zum Selbstreflexiv-Werden des Kinos wesentlich beigetragen. In der Seh-Anordnung, beispielsweise im *Scénario* oder in *JLG/JLG*, ist das Filmbild immer Teil einer reflexiven Schleife, in der seine Repräsentationsfunktionen zweifelhaft werden. Farocki reflektiert die Abbildfunktionen von Bildern, nicht nur der Filme, die er zitiert, sondern auch der Bilder der *Schnittstelle* selbst: „So sieht der Arbeitsplatz, der Schnittpunkt nicht aus. Das ist nicht das Abbild, das ist das Modell eines Schnittpunktes.“ Das Bild des Schnittpunktes weist zum Schnittpunkt demnach keine identifikatorische Beziehung auf (das Bild ist nicht die Sache selbst, aber das ist beim Abbild auch nicht der Fall), sondern eine Art Ähnlichkeitsbeziehung. Das ist in dem Sinn zu verstehen, daß es als Modell eine Form

¹³Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Bd. 1, S. 61 (und an anderen Stellen wiederkehrend).

¹⁴Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992.

vieler möglicher Erscheinungsweisen eines Schnittplatzes darstellt, die Ähnlichkeit mit der *Idee* von einem Schnittplatz haben. Als Modell ist das Bild eine Konstruktion.

Die Bewegung der Reflexion erfährt nicht nur die Bilder, sondern auch die Töne und darüber hinaus die Person des Filmautoren. Dazu noch eine kleine Anmerkung: Historisch gesehen ist die filmische Selbstreflexion auch ein Teil des Programms gewesen, die Filmproduktion politisch zu verstehen, wie es Godard um 1968 gefordert hatte. Farocki unterstreicht diesen Zusammenhang in *Von Godard sprechen* im Kapitel über Godards Film *Le Gai savoir* (1968) und weist auf die selbstreflexive Haltung der Studentengeneration hin.¹⁵ Er sieht sich mit Godard hier auf einer Linie: die eigene Filmproduktion wurde zu einer Form der Ideologiekritik, mit der die Ablehnung der narrativen Strukturen und ideologischen Grundlagen des Hollywood-Kinos einherging. 1967 protestierte Farocki auf einem Experimentalfilm-Festival gegen den Vietnam-Krieg: „Einmal in meinem Leben“, sagt er dazu, „war ich Godard voraus.“¹⁶ In *Schnittstelle* zeigt er Ausschnitte aus seinem Film *Nicht löschesbares Feuer* von 1969, der sich gegen den Vietnam-Krieg richtet. Mit diesem Film ist er mindestens genauso weit von Vietnam entfernt wie Godard mit seinem Beitrag in *Loin du Viet-nam* 1967.

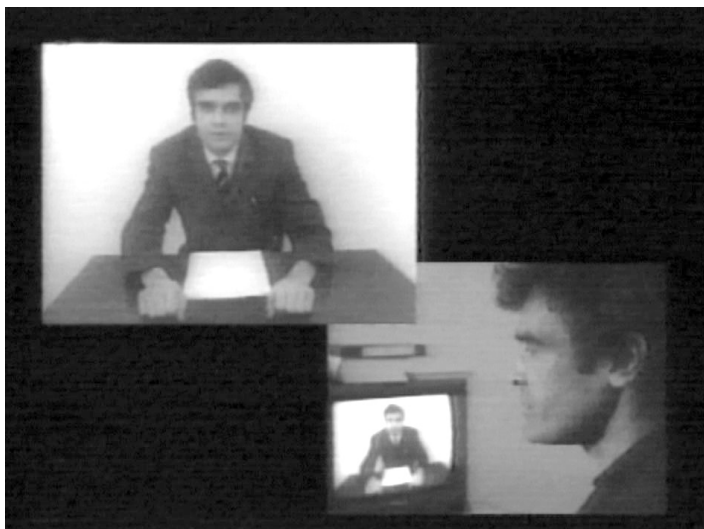
Schnittstelle ist wie bereits erwähnt ein Selbstportrait, in dem Farocki Ausschnitte aus seinen eigenen Filmen zeigt, jüngeren und älteren: *Videogramme einer Revolution* (1992), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), *Ein Bild* (1983) und andere, und diese Ausschnitte kommentiert. Dieser Kommentar ist teilweise aus Wiederholungen der Filmkommentare aus den Filmzitate aufgebaut, die nur leicht zeitversetzt nachgesprochen werden, besonders auffällig bei *Nicht löschesbares Feuer*. Auch in den Filmen Godards gibt es solche „Echolalien“, z.B. in *Hélas pour moi* (1993). Bei Godard wird dieses Sprechen zum Verweis auf eine Sprache, die sich selber spricht, sie ist keinem eindeutigen Sprecher mehr zuzuordnen. Der Sprecher verschwindet hinter seinem Sprechen und einer von ihm unabhängigen Sprachordnung.¹⁷ Diese Bedeutung lässt sich aus den Echolalien bei Farocki nicht herauslesen. Aber sie sind wie bei Godard eine Irritation, ein Mittel, den scheinbar selbstverständlichen Kommentar noch einmal durch eine reflexive Schleife zu schicken: Wer spricht? Farocki 1969 oder Farocki 1995? Kann ein Kommentar von 1969 – oder später – heute noch unverändert gesprochen werden? Die gleichen Worte

15 Silverman und Farocki, *Von Godard sprechen*, S. 134.

16 Farocki im Interview mit Baumgärtel, S. 205f.

17 Vgl. hierzu Christina Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman: Erinnerung im Essayfilm. München 2001, S. 239ff und 270ff.

sind einmal ein Kommentar zu den Bildern und einmal ein Kommentar zum Kommentar, so daß Kommentar und Bild auseinander driften. Darüber hinaus illustriert das Verfahren aber auch Farockis filmpoetologische Aussage in *Schnittstelle*: „Ich spreche in die Bilder hinein und höre aus ihnen heraus“. In der Echolalie ist das Gesprochene zugleich das Gehörte. Der reflexiven Schleife auf der Tonebene entspricht die Dopplung der Person des Filmautoren im Bild: Farocki 1969, der in *Nicht lösbares Feuer* eine Erklärung verliert, und Farocki 1995, der sich selbst auf dem Monitor betrachtet.



Nicht lösbares Feuer / Schnittstelle

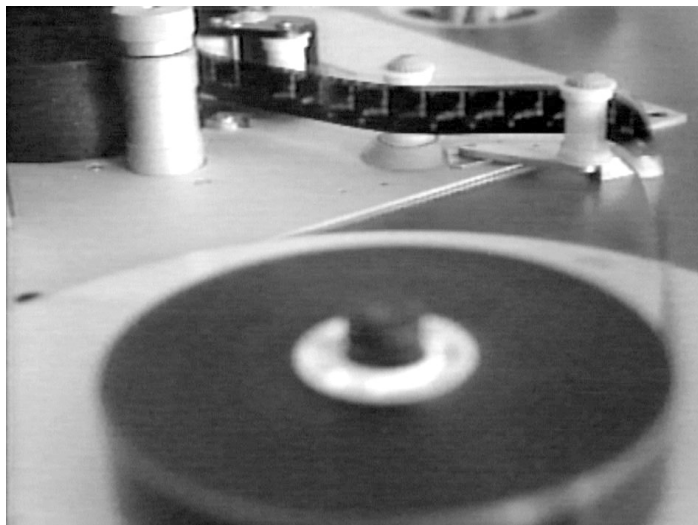
Einmal angestoßen, neigt der reflexive Prozeß dazu, unendlich zu werden. Er kann zu keinem Ursprung mehr zurückkehren. Jedes Bild hat sozusagen eine unsichtbare Kehrseite. Und obwohl die Reflexion die sinnliche Wahrnehmung zu ihrem Gegenstand macht, das Sehen, Hören und Fühlen, hat sie ein ‚unsinnliches‘ Moment, weil sie der sinnlichen Wahrnehmung das Denken über die sinnliche Wahrnehmung hinzufügt, das von der Wahrnehmung selbst abstrahiert. Die Filme versuchen diese sinnliche Dimension immer wieder einzuholen. Farocki und Godard verweisen in ihren Filmen – der eine in *JLG/JLG*, der andere in *Schnittstelle* – auf einen Sinn, den man als Zuschauer mit dem Film normalerweise nicht in Verbindung bringt, den Tastsinn. In *JLG/JLG* wird die Figur einer blinden Cutterin eingeführt, die mit den Händen die Apparaturen eines Filmschnittplatzes abtastet. Die blinde Cutterin arbeitet bei ihren Schnittooperationen ausschließlich mit den Händen, nicht mit den Augen. Sie il-

lustriert damit eine Äußerung Godards in einem Interview aus den achtziger Jahren: wenn ein Kalif ihn verurteilen würde und er wählen müßte, ob ihm zur Strafe das Augenlicht oder die Hände genommen würden, so wäre er lieber blind.¹⁸ Die Äußerung ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, sondern als Form einer Reflexion des filmischen Sehens, die die Gleichung Sehen= Erkennen problematisiert und sie gleichzeitig an anderer Stelle, im Bereich der Montage, wieder etablieren helfen soll (vgl. oben: etwas wird in der Gegenüberstellung von Bildern sichtbar). Es ist aufschlußreich, daß nun auch Farocki im Zusammenhang mit dem Schnittplatz auf die haptische Dimension verweist und erklärt: „Bei der Arbeit am Filmschneidetisch lege ich die Fingerspitzen auf die ablaufende Film- oder Tonrolle, um die Schnitt- oder Klebestelle zu fühlen, bevor ich sie sehe oder höre.“ Dagegen werde bei der Arbeit mit Video das Band nicht angefaßt und stattdessen auf Knöpfe gedrückt: auch dies eine Arbeit der Fingerspitzen. Farocki demonstriert anschließend an einem Geldschein, „wie wenig das zusammenfällt, das Wesen und die Erscheinung“ – und ist damit an jenem Punkt angelangt, der auch bei Godards Reflexionen zentral ist: die problematische ‚Erkenntnisfunktion‘ des Sehens.



Schnittstelle bei Farocki ...

¹⁸Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, hrsg. von Alain Bergala (Bd. 1). Paris 1985, S. 503.



...und in Godards *JLG/JLG*

Gerade dort, wo die haptische Wahrnehmungsdimension in den Film eingeführt wird, wird auch deutlich, daß der Film nur über die Wahrnehmung reflektieren, sie aber nicht einholen kann. Provokativ formuliert, scheitern beide Filmemacher daran. Der Film ist in seinen Repräsentationsmöglichkeiten beschränkt und kann seine reflexiven Schleifen nicht verlassen. Vielleicht aber läßt jenes Scheitern den produktiven Sinn der Reflexionsschleifen um so deutlicher hervortreten: es geht um eine Erweiterung der Erkenntnisfähigkeiten, der Möglichkeiten von Erkenntnis in Bildern und der Selbsterkundung des Subjekts/Filmautors mittels autoreflexiver Verfahren. Diese Verfahren berauben die (Selbst-)Bilder der Unmittelbarkeit, rücken sie in Distanz, machen sie fremd. Schon darin liegt ein Gewinn, weil auf diese Weise neue Freiräume für Bedeutungen entstehen. Um den Gedanken zu verdeutlichen, möchte ich auf einen Aphorismus von Franz Kafka zurückgreifen:

„Dreierlei:

Sich als etwas Fremdes ansehen

Den Anblick vergessen

Den Gewinn behalten

Oder nur zweierlei, denn das Dritte schließt das Zweite ein“¹⁹

¹⁹ Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992, S. 57.

In autoreflexiven Prozessen geht es genau um jenen Gewinn. Es ist möglicherweise ein Fehler, die Filme Godards als fertige, abgeschlossene Werke anzusehen und nicht als vorläufige Endstadien eines unabschließbaren Prozesses: bei denen steht der Gewinn auch nie von vornherein fest.

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film vergriffen (auf Wunsch Fotokopie erhältlich)

Heft 3 Probleme der Filmanalyse vergriffen (auf Wunsch Fotokopie erhältlich)

Heft 4 Rhetorik der Filmkritik vergriffen (auf Wunsch Fotokopie erhältlich)

Heft 5 Heimat
1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergmans *Schweigen*
1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 *Tatort*: Normalität als Abenteuer
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm
1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise
1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika?
1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR
1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film - Erbe oder Episode?
1993, 89 S., DM 8.--

Heft 15 Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm
1993, 79 S., DM 8.--

Heft 16 Das Dritte Kino in Arabien und Afrika
1993, 94 S., DM 8.--

Heft 17 Erinnerung und Geschichte
1994, 94 S., DM 8.--

Heft 18 Deutschland im Spiegel der elektrischen Schatten
1994, 86 S., DM 8.--

Heft 19 Parallele Welten. Fallstudien zur deutschen Fernsehserie
1994, 92 S., DM 8.--

Heft 20 Pension Sehblick. Essays zum Fernsehen
1995, 95 S., DM 8.50.

**Heft 21 Deutsche Geschichten.
Egon Monk - Autor, Drama-
turg, Regisseur**
1995, 94 S. DM 8.50

**Heft 22 Das kalte Bild. Studien
zum NS-Propagandafilm**
1996, 96 S. DM 8.50

**Heft 23 Fernsehen ohne
Ermäßigung. Alexander Kluges
Kulturmagazine**
1996, 99 S. DM 8.50

**Heft 24 Experimente und
Visionen. Studien zum neuen
britischen Kino**
1996, 92 S. DM 8.50

**Heft 25 Umsteiger, Aussteiger.
Studien zum Fernsehspiel der
DDR**
1997, 101 S. DM 8.50

**Heft 26 Radioästhetik –
Hörspielästhetik**
1997, 102 S. DM 8.50

**Heft 27: Neues kanadisches
Kino**
1998, 92 S. DM 8,50

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11
bitte nur an die **Redaktion**.

Nachbestellungen ab Heft 12 und **Abonnements** an den **Verlag**

Anschriften siehe Impressum

**Heft 28: Die weiße Serie –
Ärzte und Krankenhäuser im
Fernsehen**
1998, 115 S. DM 10.--

**Heft 29: Information ist Macht.
Medien und politische
Strategien der USA**
Marburg 1999, 99 S., DM 10.--

**Heft 30: Gesetz & Ordnung.
Öffentlich-rechtliche
Kommissare**
Marburg 1999, 117 S., DM 10.--

**Heft 31: Filmische Selbst-
Reflexionen**
Marburg 200, 101 S., DM 10.—

**Heft 32: Studien zum jungen
fransösischen Kino**
Marburg 2001, 96 S., DM 10.—

**Heft 33: Flucht durch Europa.
Schauspielerinnen im Exil
1933-1945**
Marburg2002, 140 S., Euro 4,90