

REGINE PRANGE

Genre und Genrekritik

Der Western in Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (1959)

Der filmische Raum und seine Dekonstruktion

Godards frühe Filme bis 1967 sind explizite Antworten auf das Genrekino. Sie referieren auf Erzählmuster insbesondere des Kriminalfilms in seiner Noir-Variante, der Komödie, aber auch des Western. Auf letzteren Bezug möchte ich am Beispiel von *À bout de souffle* (1959) in diesem Beitrag genauer eingehen. Zunächst ist jedoch Godards Zitierpraxis generell zu erörtern, die sich nicht allein auf filmische Traditionen bezieht. Ebenso wichtig wie die Verwendung von Genreformeln ist der Verweis auf Literatur, Architektur und Malerei. In welchem Verhältnis, diese Frage erhebt sich, stehen populärfilmische und hochkünstlerische Referenzen in Godards collageartiger Filmsprache? Und: Welcher Inhalt wird durch sie transportiert?

Ausgangspunkt für diese Untersuchung kann, angesichts der Radikalität von Godards filmischer Ästhetik, nur ein ebenso grundsätzlicher sein. Man muss sich über die Struktur des Mainstream-Kinos eine Vorstellung gebildet haben, um Godards filmische Antwort verstehen zu können. Was lässt sich über diese Struktur sagen und was liefert den Anlass für eine kritische Auseinandersetzung mit ihr?

Prinzip des klassischen Spielfilms ist die regelgerechte Konstruktion einer raumzeitlichen Kontinuität der präsentierten Spielhandlung. Hollywood und seine Derivate versprechen den Zuschauern am Hier und Jetzt einer Aktion, eines Gefühls, eines Gesprächs unmittelbar teilnehmen zu können. Auch wenn wir uns keineswegs täuschen lassen und wissen, dass wir ein Artefakt wahrnehmen, geben wir uns doch gleichzeitig dem intensiven Eindruck einer Präsenz der gezeigten Ereignisse hin, so als sei die Leinwand durchsichtig auf das Gezeigte, als sei keine Kamera, kein belichtetes Filmmaterial, keine Regie- und Schauspielerarbeit, keine Montage der Aufnahmen und kein Projektor zwischengeschaltet. Nicht allein die fotografische Wirklichkeitsillusion, die durch die Kamera-Optik erzeugt wird, ist für diese Präsenzerfahrung verantwortlich, gilt sie doch auch für gänzlich phantastische Filmerzählungen oder für den Animationsfilm. Grundlegend ist vielmehr der Auf-

bau eines zugleich offenen und in sich geschlossenen filmischen Erzählraums, eine Doppelstruktur, die schon das traditionelle Kunstbild als visualisierte Erzählung kennzeichnete und die der Spielfilm auf seine Weise durch die zeitliche Sukzession von Einzelbildern reinterpretiert hat, insofern dem fragmentierten Kunstbild der Moderne verpflichtet und zugleich mit der Intention ausgestattet, diese Fragmentierung wieder aufzuheben in einen homogenen ästhetischen Raum. Die *innere* Einheit des neuzeitlichen Kunstbildes wie des Spielfilms meint die kausalgesetzliche Verbundenheit aller Figuren und Handlungselemente untereinander. Sie ist nur herstellbar durch die gleichzeitig konstruierte *äußere* Einheit, d. h. die Adressierung des Bildes wie jeder filmischen Einstellung an den Betrachter.¹ Während die *innere* Einheit eine ästhetische Grenze aufrichtet, also den Eindruck einer im Bild wie im Film anwesenden eigenen Wirklichkeit begründet, in der die gezeigten Handlungen sich abspielen (Diegese), evoziert die *äußere* Einheit, die Adressierung an den Betrachter, die Überschreitbarkeit dieser ästhetischen Grenze.

Deutlicher als andere Regisseure der Nouvelle Vague bricht Godard mit den filmischen Strategien, die eine solche Transparenzillusion verbürgen. Schon in seinem ersten langen Spielfilm *À bout de souffle* führt er Formen der Verfremdung ein, die in den folgenden Filmen immer wieder aufgegriffen, verwandelt und radikalisiert wurden. Seine Eingriffe beziehen sich auf jene Nahtstellen, die den Filmzuschauer an die immanente Handlungslogik des Genrefilms binden, auf die Verknüpfung der Einstellungen, also die Raumkonstruktion durch die Montage, und auf die Gestaltung des einzelnen Einstellungsraums mittels Kamera und schauspielerischer Aktion, die uns normalerweise Mitteilungen über die Gefühle der Akteure liefert. Beide Räume, der Montage Raum wie der Einstellungsraum, werden diskontinuierlich gestaltet, und ich möchte nun zu begründen versuchen, dass diese diskontinuierliche Gestaltungsweise Godards nicht lediglich als Stilphänomen zu verstehen ist, sondern zur Aufdeckung der impliziten Botschaften des populären Kinos eingesetzt wird, ja sogar als seine ästhetische Theorie verstanden werden kann.² Grundsätzlich lässt sich sagen: Godard setzt das Kunst- wie das Genrezitat

1 Die Begriffe der inneren und äußeren Einheit prägte Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt (1902)*, Wien 1996 [1931].

2 David Bordwell hat die filmische Diskontinuität Godards weitgehend auf die Dimension eines individuellen Stils im Rahmen des Autorenfilms verengt. David Bordwell, „Jump Cuts and Blind Spots“, in: *Wide Angle* 6/1 (1984), S. 4–11. Grundlegend für das Thema ist v. a. die Studie von Thomas Galalick, *Kontinuität und Diskontinuität im Film. Die Entwicklung ästhetischer Ausdrucksmittel in den frühen Filmen Jean-Luc Godards*, Münster 1988. Zu Recht kritisiert Galalick die häufig in der Filmkritik anzutreffende bloß formale Perspektive auf die selbstreferenzielle

Abb. 1: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstill, Michels Spiel mit dem Revolver.



Abb. 2: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstill, Michel vor dem Porträt Humphrey Bogarts.



Dimension von Godards Filmen. „Das destruktive Moment in Godards Ästhetik ist in seiner poetischen Produktivität zu erfassen.“ Ebd., S. 39. Allerdings wird die Alternative zu formalistischen Ansätzen nicht recht klar, wenn als Ziel der Untersuchung die „Entschlüsselung einer entwickelteren Form von Kontinuität“ angegeben wird, „die im Fortgang von Godards Werk erscheint als Restrukturierung der Bezüge unter den Ausdrucksmitteln, deren Zusammenwirken die Komposition von Filmen ausmacht.“ Da Gagalick sich nicht auf die Deutung einzelner Filme als Sinneinheiten bezieht, sondern die frühen Filme insgesamt als eine Collage betrachtet, deren „operative Prämissen“ er analysiert, kommt die Bedeutungsebene des Genrefilms und seiner künstlerischen Dekonstruktion nicht ins Blickfeld dieser gleichwohl verdienstvollen Untersuchung. Den umfassenden bildkritischen Gehalt der Filme Godards und seine politische Dimension thematisiert Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006. Bedenkenswert erscheint sein Versuch, das Theoretische des Films in die Tradition des frühromantischen Denkens und seine Verbindung von Objekt- und Metasprache zu stellen, ebd. S. 19.



Abb. 3: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstill, Patricia prüft ihr Spiegelbild im Schaufenster.

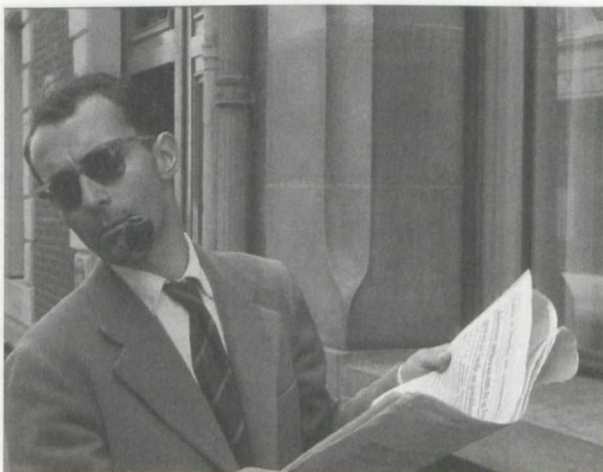


Abb. 4: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstill, ein Passant (gespielt von Godard selbst) erkennt Michel von einem Zeitungsfoto.

mit demselben künstlerischen Interesse ein wie die diskontinuierliche Montage. Wie diese formalen ‚Anschlussfehler‘ unterbrechen die Verweise auf filmische Stereotypen und Kunstwerke die Narration und unterhöhlen ihre Bedeutung, um einen Subtext zum Vorschein zu bringen, der quasi als Übersetzung der filmischen Erzählmuster angeboten wird, als eine Übersetzung allerdings, die in unendlichen Tautologien ein einziges Problemfeld umkreist: die Suche nach Identität. Für sie hält der Erzählfilm auf fiktionaler Ebene Antworten bereit, Lösungen, die Godards Filmästhetik ad absurdum führt. Wo der Held des Genrekinos stets Persönlichkeit und Handlungsweise in Übereinstimmung zeigt, verbringen die Protagonisten in Godards *À bout de souffle* ihre Zeit damit, vergeblich eine Beziehung zu ihrem

Inneren zu suchen, ihrer Existenz Echtheit zu verleihen. Ihre Persönlichkeit ist instabil, eine immer nur erborgte, während der Genrefilm stets mit einer festgelegten inneren Motivierung seiner Figuren arbeitet, die hieraus ihre Authentizität gewinnen. Godards Figuren können zwar meist auf die Sympathie des Zuschauers zählen und üben eine große Faszination aus, lassen aber die üblichen Identifikationswünsche an sich abprallen. Ihre Authentizität gewinnen sie nicht als Charaktere, sondern durch die filmische Montage ihrer Rollenspiele mit ihrer biografischen Existenz und körperlichen Präsenz. Für *À bout de souffle* ist wie für viele Filme Godards nicht nur die überbordende Zitatpraxis charakteristisch, sondern auch der radikal dokumentarische Gestus, der den Film als Wirklichkeit abbildendes Medium durchaus ernst nimmt. Das hochempfindliche Filmmaterial erzeugt ein grobkörniges Schwarz-Weiß, welches die Aufnahmen der Pariser Straßen und Innenräume wie der Personen besonders veristisch wirken lässt.

Eine Einstellung des Films, deren Schlüsselfunktion auch durch ihre Platzierung kurz nach der dramatischen Wende der Handlung markiert wird – der gesuchte Polizistenmörder Michel Poiccard (bzw. Laszlo Kovacs, gespielt von Jean-Paul Belmondo) wird polizeilich identifiziert, die Jagd auf ihn beginnt –, erhält geradezu den Charakter einer Wochenschau (Abb. 5a–c).³ Godard fügt hier in

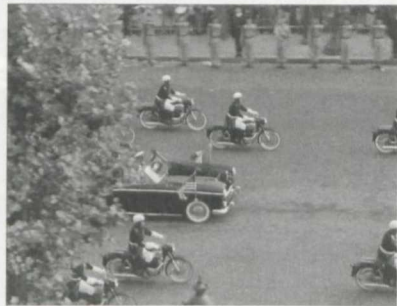


Abb. 5a–c: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstills, Patricia, gefolgt von einem Polizisten und Michel mit Zeitung. Der Besuch Eisenhowers bei De Gaulle.

3 Siehe die Dokumentation des Films durch Screenshots und Protokollierung des Dialogs bei Gérard Vaugeois (in Zusammenarbeit mit Danielle Vallion und Michel Marie), *À bout de souffle*.

seine Spielhandlung den tatsächlichen Besuch Präsident Eisenhower bei Charles de Gaulle ein und zeigt in einem *establishing shot*, also in einer Übersicht über den Schauplatz der Handlung, wie die weibliche Hauptfigur – Patricia, dargestellt von Jean Seberg – sich unter die Zuschauermenge am Rande des feierlichen Introitus mischt, auf der Flucht vor dem Polizisten, der sie verfolgt, um zu ihrem Liebhaber, dem gesuchten Ganoven, geführt zu werden.⁴ Der Gesuchte jedoch – eine klare Slapstick-Allusion – folgt hinter einer Zeitung versteckt seinem Verfolger.⁵ Die Grenzziehung zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen wird also unterminiert. Zwischen beiden Ebenen vermittelt die Kameraführung, die das Politspektakel in einen Raum verbringt mit der Spielhandlung, die ihrerseits durch die Slapstick-Ästhetik als theatrales Konstrukt präsentiert wird. Eine genauere Beschreibung dieser Einstellungsfolge wird verdeutlichen, dass nur eine Analyse der Gestaltung von Montage- und Einstellungsraum den medienkritischen Gehalt des Films erschließen kann.

Zunächst zeigt eine Kamerafahrt in normalsichtiger Perspektive, wie Patricia, gefolgt vom Inspektor und von Michel, die Avenue des Champs Élysées entlang geht, dabei eine Gruppe von Polizisten passierend, deren Anwesenheit, so schließt man aus der noch beschränkten Perspektive des engen Bildausschnitts, durch die Suche nach Michel Poiccard motiviert scheint. Erst durch die Weitung des Einstellungsraums nach dem Schnitt wird in der Überschau der wahre Grund der Polizei-

Cinquième titre de la collection des classiques du cinéma, o.O. 1974, S. 151 f. Die Abbildungen im vorliegenden Text beziehen sich auf die Sinnlichkeit einzelner Einstellungen oder Sequenzen und sind, was *À bout de souffle* betrifft, nicht primär nach ihrer ersten Nennung, sondern entsprechend der zeitlichen Sukzession des Films angeordnet, so dass sich eine klare visuelle Argumentationsstruktur ergibt.

- 4 Zielort des Defilée war das Grab des Unbekannten Soldaten, was Martin Schaub dem vermeintlich zentralen Todesthema des Films zuordnet, siehe Martin Schaub, „Kommentierte Filmographie“, in: *Jean-Luc Godard*. Reihe Film 19, München/Wien 1979, S. 83–200, hier S. 97.
- 5 Das Motiv der Zeitung greift den Beginn des Films wieder auf. Den Zuschauern wird als erstes Bild eine Zeitungsseite mit einem Lolita-artigen Pin-up-Girl präsentiert, auf das die aus dem Off ertönende Rede Michels zunächst fälschlich bezogen wird: „Après tout, je suis con...“; Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 13. Erst dann erscheint Michel, der gerade sein maskulines Gebärdenenspiel à la Bogart (vgl. S. Seite 630) treibt, während seine Komplizin nach einem passenden Fahrzeug für den Diebstahl Ausschau hält. Die Hauptfigur wird also durch eine doppelte Maske präsentiert, die undurchsichtig scheint. Schon hier ist die selbstreflexive Aussage explizit: Der Filmcharakter wird durch die Massenmedien und ihre geschlechtsspezifischen Schablonen definiert. Auch die mimische Signalsprache der Komplizin, mit der sie Michels Aufmerksamkeit erheischen will, wird im Übrigen wieder aufgenommen, und zwar durch Patricia, die nach dem Gespräch mit dem Inspektor Michel auf ihre Verfolger hinweist, siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 14 f., 149. Mit dieser Wiederholung setzt Godard das Genre-Klischee geradezu holzschnittartig ein, um zugleich seine Reibung an einer dokumentarischen Bildästhetik zu erproben.

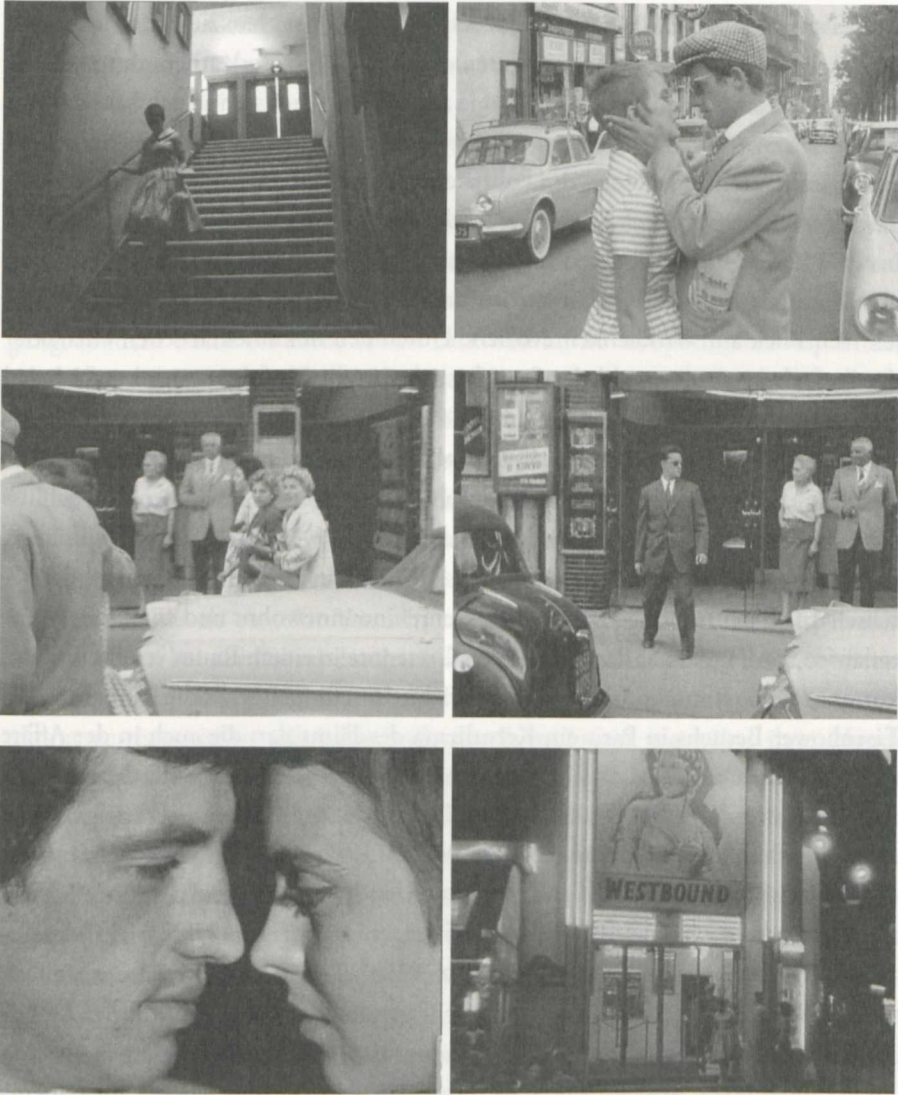


Abb. 6a–f: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstills, Patricia flüchtet in ein Kino und geht mit Michel ins Cinéma Napoléon.

Präsenz und die Ursache für die Menschenansammlung am Straßenrand deutlich, wenn nämlich die Kamera nach oben schwenkt und die feierlich-langsame Fahrt der Staatskarosse, angeführt und gerahmt durch eine Formation von Motorradfahrern, sichtbar wird (Abb. 5c). Noch vor diesem überraschenden Blick auf das Defi-

lée des amerikanischen Präsidenten jedoch lässt die Vogelschau zunächst die komödiantische Reihung der drei Spielfiguren auf dem Gehweg erkennen, durch die sie sich von der amorphen Zuschauermenge am Straßenrand, wenn auch kaum merklich, absetzen (Abb. 5a–b). Hingegen wird eine visuelle Korrespondenz hergestellt zu der militanten Aufstellung der Polizisten am Straßenrand und zu der Prozession der Motorräder, die durch den weitergeführten Aufwärtsschwenk der Handkamera ins Bild kommen; wobei deren schwankende, gleichsam suchende Blickbewegung alle Manipulation und Konstruiertheit negiert, indem sie den authentischen subjektiven Blick auf Wirklichkeit evoziert. Durch den dokumentarischen Charakter der Aufnahme wird sowohl der Staatsbesuch wie die Verfolgungsjagd auf Michel zum ‚lebenden Bild‘, wird die ästhetische Grenze durch den Straßenrand im gesellschaftlichen Raum verankert. In dieser Rolle nimmt die Sequenz das ebenfalls quasi-dokumentarische und zugleich theatralisch gesteigerte Showdown am Schluss des Films vorweg. Im Defilée der präsidentialen Macht wie in der Slapstick-Reihung von Verfolgten und Verfolgern wird eine Rationalität definiert, die sowohl der gesellschaftlichen Ordnung als auch dem Genrekino innewohnt und von Godard unterlaufen wird, indem er das gewöhnlich Getrennte in einem Raum vereint und das konventionelle Raumkontinuum unterbricht. Im Übrigen stellt die Aufnahme des Eisenhower-Besuchs in Paris ein Kernthema des Films dar: die auch in der Affäre zwischen Patricia und Michel abgebildete imperiale Faszinationskraft der amerikanischen Kultur. Der Straßenkreuzer, in Gestalt des präsidentialen Gefährts geradezu sakral überhöht, repräsentiert – ebenso wie das Kino – den erfolgreichen ‚pursuit of happiness‘. Patricia und Michel werden wenig später, während der kurzen Phase ihrer Komplizenschaft, einen Cadillac stehlen, ebenso wie ihre Nachfolger Marianne und Pierrot/Ferdinand in *Pierrot le fou* (1965). Die in Godards Filmen vielfach thematische Flucht in den Süden, Inbegriff privaten Glücks, wird mit der Amerikanisierung des Lebens identifiziert. „Westbound“ (Westwärts) nennt Godard in programmatischer Absicht jenen Western, den Patricia und Michel im Cinema Napoléon, erste Etappe ihrer gemeinsamen Flucht, besuchen werden (Abb. 6a–f).

Das Problem der Identität. Diskontinuität in *À bout de souffle*

Die Handlung selbst ist einerseits klischeehaft schlicht, andererseits ist ihre Banalität von einer Art, die allzu reale Aspekte hat, um für eine klassische Filmerzählung zu taugen: Der Autodieb Michel erschießt auf der Flucht einen Polizisten. Trotz-

dem hält sich der Gesuchte ein paar Tage in Paris auf, um dort Geld einzutreiben, das man ihm schuldet, vor allem aber, um Patricia, eine amerikanische Studentin, in die er sich verliebt hat, zu überreden, mit ihm nach Rom zu gehen. Nachdem Michels Identität als gesuchter Krimineller offenkundig geworden ist, wird Patricia für eine kurze Zeit zu seiner Komplizin. Schließlich verrät sie ihn der Polizei und Michel wird nach der Übergabe des Geldes, auf das er gewartet hatte, erschossen. Soweit eine einfache Aussteigergeschichte, die Motive des Gangsterfilms verwendet. Dass das Schicksal des Helden nicht durch das Verbrechen oder seine Verfolgung, sondern durch die Liebe seinen Lauf nimmt, ist ein spezifischer Aspekt des *film noir*.⁶ Godard demonstriert diesen Bezug u. a., indem er den befreundeten Regisseur Melville persönlich auftreten lässt⁷, allerdings nicht als Melville, sondern in der Rolle des Schriftstellers Parvulesco, den Patricia interviewt.

Der Ausgang der Geschichte lässt sich jedoch nicht mit der hybriden Genrenatur des *film noir* fassen. Patricia wird nicht zur genretypischen *femme fatale*, ihre Beweggründe für den Verrat bleiben opak, sind ihr selbst nicht bewusst. Sie beschreibt ihre Tat als eine Art Versuchsanordnung.⁸ Dass sie in der Lage gewesen sei, den Anruf bei der Polizei durchzuführen, beweise, dass sie Michel nicht liebe. Sie versucht also, ihre eigene Handlung als Indiz für ihre Gefühle zu interpretieren, nimmt gewissermaßen selbst die Rolle der Betrachterin gegenüber ihrer Handlung ein, für die sie somit keine Verantwortung trägt. Die gewöhnlich im Spielfilm suggerierte Kausalbeziehung zwischen Impuls und Handlung wird umgekehrt: Die Handlung erst soll erweisen, was sie antreibt; sie ist nicht der transparente Ausdruck eines moralischen oder amoralischen Impulses. Godard zeigt an dieser merkwürdigen Stellungnahme Patricias einmal mehr das zur Reflexion unfähige Bewusstsein. Patricia und Michel suchen ihr Selbst permanent dadurch zu gewinnen, dass sie Masken oder Rollen übernehmen, allgemeiner gesagt, vorgefundene Formen benutzen, denen dann ein bestimmter Aktionsmodus eingeschrieben ist.

6 Über den Bezug von *À bout de souffle* zur Tradition des *film noir* siehe Burkhard Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*, Marburg 2003, S. 45–50. „Insofern radikalisiert der Film das Thema der Dezentrierung des Subjekts inmitten einer unübersichtlichen Welt, in der schließlich auch die Liebe zum bedeutungs- weil folgenlosen Ereignis verkümmert, weil sie die fatale Denunziation nicht verhindern kann. (...) [D]ie fragilen Bilder einer Handkamera transcodieren semantische Komplexe wie Verbrechen ohne Grund, sinnloser Tod, die *amour fou* eines Gangsters zu einer Frau, die ihr eigenes fatales Doppelspiel nicht versteht, und das Leben als unaufhörliche zwecklose Bewegung ohne Fixpunkte und Auswege.“ Ebd., S. 46. Zum Bild der *femme fatale* ebd., S. 148 ff.

7 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 126 ff.

8 Ebd., S. 179 f.

Dass Michel der filmischen Ikone Humphrey Bogart nacheifert (Abb. 2), ist das hervorstechendste Motiv dieser durchgängig thematischen Identitätssuche. Patricias prüfender Blick auf ihr Spiegelbild im Schaufenster (Abb. 3) enthüllt noch programmatischer die narzisstische Motivation von Schau- und Konsumlust. Immer wieder überprüfen beide ihr Bild im Spiegel.⁹ Auch an Wand und Türen von Patricias Hotelappartement befestigte Reproduktionen von Kunstwerken werden als Spiegelbilder benutzt, gewissermaßen als hochkulturelle Entsprechung zu den Michel zugeordneten trivialästhetischen Modellen.¹⁰ So konfrontiert Patricia Michel mit der Frage, ob er das von Jean Renoir porträtierte Mädchen (*Mlle Irene Cahen d'Anvers*) hübscher fände als sie.¹¹ Diese tautologische Spiegelungsfunktion der Bilder wird überdeutlich markiert, wenn sich Patricia nicht vor einem Meisterwerk der Kunst, sondern vor einem Fotoporträt ihrer selbst Michel präsentiert.¹²

Der Verrat wird eingeleitet durch Godard selbst in der Rolle eines Passanten, der Michel nach dem Zeitungsbild auf der Straße erkennt und ihn sogleich der Polizei meldet (Abb. 4). Dieses geradezu schablonenartige Motiv wird dadurch, dass der Autor in die Rolle des Verräters schlüpft, auf eine prinzipielle, auch jenseits der Genrelogik geltende Determinierung bezogen. Dass der Autor seinen Helden verrät, enthüllt das Apriori seiner künstlerischen Produktion und Intention gegenüber der Spielhandlung und ihrer Option auf Präsenz. Dieses Vorher markiert Godard auch dadurch, dass noch während die beiden im nächtlichen Paris ihre Flucht vorbereiten, an einer Gebäudefront in Leuchtschrift die Schlagzeile von Mi-

9 Z. B. ebd., S. 35, 73 f.

10 Auch in der Wohnung der von Michel zuerst besuchten Freundin spielen Kunstreproduktionen in Verbindung mit narzisstischer Selbstbespiegelung eine wichtige Rolle. Zum Einsatz von Kunstwerken in *À bout de souffle* vgl. Gerd Bauer, „Jean-Luc Godard: *Außer Atem/À bout de souffle* (Frankreich 1959)“, in: *Kunst und Künstler im Film*, hg. v. Helmut Korte/Johannes Zahlten, Hameln 1990, S. 111–120. Bauer beschränkt sich weitgehend auf eine Kommentierung des Films und eine Identifizierung der Bilder. Als Deutungsvorschlag wird lediglich die Funktion der Bilder in Patricias Hotelzimmer angeführt, deren Interesse an der europäischen Malerei zu dokumentieren und Anlass zu bieten für ihren Versuch, Michel in Gespräche über Kunst und Literatur zu verwickeln. Bauer unterschätzt die kunst- und filmkritische Aussageebene des Films durchweg, indem er zum Beispiel auch die *jump cuts* in eine dramaturgische Logik einzubetten versucht. Ebd., S. 117. Vgl. Kritik bei Pantenburg (2006), wie Anm. 2, S. 83–87, der in seiner Kommentierung der kunsthistorischen Bezüge in *À bout de souffle* deutlich macht, dass die in der Mise-en-Scène verwendeten Reproduktionen bekannter Kunstwerke nicht nur der Charakterisierung von Patricias Kunstbeflissenheit versus Michels Banausentum dienen, sondern darüber hinaus die Filmbilder und Filmfiguren in einen Vergleich und auf eine Ebene mit den Bildern des Vorläufermediums Malerei stellen. Diesen Beobachtungen ist die hier betonte Spiegelungsfunktion im Sinne einer rezeptiv-mimetischen Identitätskonstruktion an die Seite zu stellen.

11 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 89.

12 Ebd., S. 109.

chels bevorstehender Verhaftung sichtbar ist.¹³ Diese Einstellung folgt unmittelbar auf Patricias Übernahme des Fahrersitzes im gestohlenen Cadillac. Ihr zukünftiger Verrat, der doch erst zu der Verhaftung führen wird, ist durch die Schlagzeile schon gewissermaßen von ihrer Person abgezogen und als Element eines staatlich und massenmedial gelenkten Mechanismus lesbar gemacht. Das von Patricia selbst (wie oben beschrieben) vorgeführte Fehlen einer persönlichen affektiven Motivation – und damit die Auflösung der Ideologie des Genrekinos schlechthin – wird im Übrigen schon im Interview mit Parvulesco erörtert, und zwar als Eigenschaft des weiblichen Geschlechtscharakters. Auf die Frage, ob Frauen gefühlvoller seien als Männer sagt dieser, dass sich die wenigsten Frauen Gefühle leisteten. Seine Antwort kommt aus dem Off, während Patricia in Großaufnahme zu sehen ist, so dass diese auf sie bezogen scheint.¹⁴ Der Schriftsteller, der sich in ironisch zugespitzten Klischees über das Bewusstsein und die Relation von Mann und Frau in der modernen Gesellschaft äußert, ist alter ego des Regisseurs bzw. steht, sinnfälliger durch den erhöhten Ort der Pressekonferenz, für die glamouröse Autorität des Künstlers, der auf eine vermeintlich individuelle Weise mit den Stereotypen des gesellschaftlichen Bewusstseins umgeht.¹⁵ Insofern ist der Plot durchaus realistisch. Der Starauftritt des Schriftstellers Parvulesco auf der Terrasse des Flughafens von Orly dokumentiert die mediale Aufbereitung der künstlerischen Existenz. Patricia als Mitglied dieses hochkulturellen Ambientes legt großen Wert auf Kontakte, die sie beruflich weiterbringen und entscheidet sich am Ende für ihre Karriere als Journalistin, der ein Konflikt mit der französischen Polizei im Wege stünde. Diese indirekt lesbare banale Motivation bricht mit den Gesetzen des Genres, denn wie schon ausgeführt, ist der Grund für ihren Verrat nicht in einer entsprechenden Charakterzeichnung angelegt, sondern nur aus den Indices ihrer sozialen Existenz ableitbar. Die Gangsterbraut, deren Wunschbild Michel in einer eigenen, wäh-

13 Ebd., S. 159.

14 Ebd., S. 129.

15 Richard Brody zufolge bezieht sich der Name Parvulesco auf einen mit Godard befreundeten konservativen Philosophen in Genf. Angeblich hat Godard Melville zu Improvisation seiner Antworten ermutigt, um den authentischen Eindruck eines realen Interviews zu erzeugen. Siehe Richard Brody, *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*, London 2008, S. 62. Der Inhalt muss dennoch abgesprochen gewesen sein, denn eine der von Parvulesco vorgebrachten floskelhaften Aperçus betrifft den Kern der im Geschlechterkampf transportierten politischen Aussage von *À bout de souffle*: Die amerikanische Frau beherrsche im Gegensatz zur französischen den Mann. Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 129. Genau dies wird in Michels verächtlichem Benehmen gegenüber seinen französischen Freundinnen und seiner Adorationshaltung gegenüber Patricia eingelöst.

rend eines Spaziergangs mit Patricia dargebotenen Erzählung entwirft¹⁶ – auch die Protagonisten der Spielhandlung sind gleichsam als Autoren konzipiert –, gibt es nur im Film. Auch die Liebe, als eine jenseits von sozialen Bedingungen gedachte, existiert nur dort.

Das Kino, die Straße, der Western

In der Einstellungsfolge, die auf die oben schon beschriebenen Aufnahmen des Eisenhower-Besuchs folgen, werden die Dekonstruktion des filmischen Raums und deren selbstreferentielle Aussage besonders explizit. Godard thematisiert hier programmatisch das Kino in seiner Funktion als fiktionale Identitätskonstruktion, indem er die mit dem Politspektakel schon eingeführte theatrale Bedeutung des Straßenraums mit dem Kinoraum parallelisiert. Mit letzterem Motiv wird eine in den folgenden Filmen immer wieder aufgenommene Reflexion auf das Medium des Films eingeführt.¹⁷ Die Sinnstruktur dieser ersten Formulierung des ‚Films-im-

16 Siehe Vaugois (1974), Anm. 3, S. 59 f.

17 Die vielleicht prägnanteste Reflexion des filmischen Raums hat Godard durch die Kino-Sequenz in *Les Carabiniers* (1962/63) präsentiert. Der junge Michelangelo – wie die anderen Akteure des Films ein Pauper, Stellvertreter einer breiten infantilisierten Gesellschaftsschicht jenseits aller formalen Bildung, zugleich aber auch als typisierte Figur in einem Stummfilm-Melodram charakterisiert und, der Name sagt es, das Alter Ego des Künstlers wie des Regisseurs im Dienst einer autoritären Instanz – ist in den Krieg gezogen, weil der König ihm versprochen hat, im Kriege werde ihm alles, was er wolle, gehören. Auf einem Beutezug salutierte Michelangelo vor einer Reproduktion von Rembrandts majestätischem Selbstbildnis, was rückwirkend die autoritäre Rolle der zitierten Kunst-(und Film-)Bilder in *À bout de souffle* verstärkt. Was Michelangelo schließlich erbeuten wird, sind Bilder, Ansichtskarten von Sehenswürdigkeiten und Kunstwerken, zunächst aber die Kinoprojektion, die der naive Soldat in Missachtung der ästhetischen Differenz für Realität nimmt. Den kurzen Blick einer sich entkleidenden Schönen aus dem Bild heraus versteht er als Einladung, sich ihrer zu bemächtigen. Er springt von seinem Sitz, versucht den Gang der Aktrice in den Offscreen space zu verfolgen, verlässt seinen Platz, um ihre Nähe zu suchen und in die Badewanne, die sie eben bestiegen hat, hineinzuschauen. Schließlich greift er nach dem Bild und reißt dabei die Leinwand ab, hinter der Mauerwerk sichtbar wird, das die Projektion als solche entlarvt. Diese Aktion demonstriert über ihre narrative Aussage hinaus eine ikonoklastische Filmkunst, die über sich selbst nachdenkt und ihre eigene mediale Textur bloßlegt, nicht nur materiell, sondern auch in ihrem ideologischen Gehalt. Auf die beschriebene Szene folgt der Blick Michelangelos nach oben in den Lichtstrahl des Projektors. Nicht nur die Raumillusion also, sondern das Kino-Dispositiv in seiner realräumlichen Anordnung wird hier in seiner Rolle studiert, das Betrachtersubjekt wie in Platons Höhle über die Wirklichkeit zu täuschen. Die mit erotischen Attraktionen ausgestattete Filmraumkonstruktion dient einer Omnipotenzphantasie, die das reale Elend und die reale Ohnmacht verdrängt. Es folgen dokumentarische Bilder von Kriegspfern, zugleich Vorausschau auf das Schicksal auch der Protagonisten.

Film‘ lebt nicht nur vom Wechsel zwischen Kino- und Straßenraum, sondern analog zu diesem Wechsel auch von der Kontrastierung und Überlagerung des gleichermaßen als ästhetisch konstruiert vorgeführten Öffentlichen und Intimen. Godard setzt dazu bereits programmatisch die dissonante Montage von Bild und Ton ein.

Die private Identität, welche sich genregerecht in der Romanze entfaltet, erweist sich funktionell abhängig von der Fabrikation nationaler Identität. Patricias und Michels kurze Komplizenschaft findet nämlich in der gemeinsamen Ausrichtung auf die amerikanische (Film)Kultur statt, wie in der folgenden Einstellungsanalyse darzulegen sein wird.

In dem Moment, als aus dem Off die Marseillaise zu Ehren Eisenhowers einsetzt, versteckt sich Patricia vor ihrem Verfolger in einem Kino (Abb. 6a–f), das einen englischsprachigen Film zeigt. Zwar wird die Leinwand nicht sichtbar, doch ist ein aufgeregter Dialog zwischen einer Frau und einem Mann zu hören, der im Weinen der Frau kulminiert. Patricia nimmt kurz Platz in dem dunklen Vorführraum, überstrahlt vom Lichtkegel des Projektors, um sogleich diese Rolle der Zuschauerin wieder mit jener der Aktrice zu tauschen, kaum hat sie den Inspektor hinter sich entdeckt. Als sie das Kino genregerecht durch das Toilettenfenster wieder verlässt und auf die Straße springt, wechselt der Ton vom bis dahin immer noch hörbaren Filmtone der weinenden Frau nun wieder zu einem dokumentarischen, jedoch ebenso medial zubereiteten. Zu hören ist, wieder in französischer Sprache, die Rede eines Radioreporters, der über den Eisenhower-Besuch berichtet. Patricia wird sogleich mitten auf der Straße – eine durch *jump cut* noch zusätzlich gegen die narrative Logik angeschlossene Einstellung – von Michel zärtlich empfangen (Abb. 6b).

Das Kino dient also als Passageraum, der Patricias Transformation zur Gangsterbraut hervorbringt. Die Straße, zuvor Schauplatz präsidialer Macht, wird, in der Begegnung des Paares, erneut zur Bühne, nunmehr einer amourösen Handlung. Sie ist Spiegelung des Kinoraums bzw. Sinnbild für die Medien schlechthin, zu deren Gegenstand nun, als Komplizin des gesuchten Verbrechers, auch Patricia wird, während sie als angehende Journalistin gewissermaßen nur die Rolle der Kommentatorin, der nicht selbst Handelnden einnimmt. Durch die Analogisierung von Kino und Straße werden Präsident Eisenhower und das Gangsterpaar als Medienfiguren vergleichbar, wird die Genre-Erzählung als Form relevanten gesellschaftlichen Handelns gedeutet, an dem Patricia kurzfristig teilnimmt.

Die erkenntniskritische Qualität der Interaktion fiktionaler und dokumentarischer Ästhetik gewinnt durch ihre Materialisierung in den Motiven Kino und

Straße an Deutlichkeit. Als wesentliche Strategie zeichnet sich die permanente Thematisierung der ästhetischen Grenze ab, auf der Ebene des Tons wie im visuellen Medium des Blicks. Impliziert bereits der diegetische Raum dokumentierte Wirklichkeit und Fiktion, entmischt Godard diese Einheit aus Fiktion und Realität nochmals, indem er die Spielfilmhandlung in einer nur partiell die Kontinuität wahren Form mit Geräuschen, Musik und Dialog aus dem Kinosaal kreuzt. Zum andern demonstriert er wie schon in der oben besprochenen Sequenz des Eisenhower-Besuchs die ästhetische Grenze anhand der Schaulust von Passanten, welche die diffuse Schaulust des Kinopublikums gleichsam repräsentieren. Während die Kamera auf den Eingang des Kinos schwenkt, der Bewegung des Paares folgend, das nun den Frame verlässt, werden vermeintlich zufällig eine Reihe von Passanten sichtbar, die im Vorübergehen in Richtung von Patricia und Michel zu blicken scheinen.¹⁸ Beim Verharren der Kamera wird der Blick frei auf ein älteres Paar, das vor dem Eingang des Kinos steht, der Straße zugewandt und offenbar in Erwartung eines Geschehens, das sich auf ihr abspielen soll, vielleicht auch auf die politische Zeremonie in der Ferne ausgerichtet (Abb. 6c–d). Unklar bleibt bei all dieser Thematisierung der Zuschauerrolle mithin der Fokus des Schauens. Die Blicke des Mannes und der Frau richten sich nur beiläufig auf den Inspektor, der einen Augenblick später aus dem Kino gelaufen kommt und nach Patricia Ausschau hält. Gleichzeitig wird auf der Tonebene ein weiterer Fokus der Handlung definiert. Ein Schuss fällt, dessen Quelle das Kino-Innere zu sein scheint, der auf visueller Ebene jedoch auch jenem unsichtbaren Geschehen auf der Straße zugeordnet werden kann, das durch den Blick der Passanten und die Suchbewegungen des Polizisten anvisiert wird. Godard konstruiert also einen visuellen und einen auditiven Offscreen space, Räume, die auf der narrativen Ebene nicht gänzlich inkompatibel sind, aber eine handlungsmäßige Konkretion vermissen lassen. Auf diese Weise wird ein gedanklicher Zusammenhang gestiftet. Die Betrachterfiguren im Außenraum wiederholen in ihrer diffusen Ungerichtetheit das ‚Nicht-Sehen‘ der Kinozuschauer, das Godard als solches schon durch die dunkle Brille eines der Zuschauer gekennzeichnet hat.¹⁹ Das Blickziel verbleibt hier wie dort im Offscreen

18 Möglich ist, dass die Passanten die Dreharbeiten gar nicht bemerkten. Zugunsten einer dokumentarischen Bildwirkung verzichtete Godard gänzlich auf die üblichen schienengelagerten Kamerafahrten. Sein Kameramann Raoul Coutard benutzte eine Handkamera und ließ sich von Godard in einem Rollstuhl schieben. Für die erste Sequenz auf den Champs Élysées mit Belmondo und Seberg soll er von einem geschlossenen Handkarren aus gefilmt haben, in dessen Vorderseite man zwei Löcher geschnitten hatte. Siehe Brody (2008), Anm. 8, S. 60.

19 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 153.

space und wird auch später nicht zugänglich gemacht. Stattdessen kreiert Godard auf der Tonspur einen kontinuierlichen Übergang zur nächsten Einstellung. Der Schuss erweist sich als Element jenes Western, den das junge Paar auf Veranlassung Patricias im Cinéma Napoleon besucht, um die Nacht für die Flucht abzuwarten. Durch diese Verdichtung werden die beiden Kinos gleichsam identisch gemacht, sie stehen für das amerikanische Kino schlechthin, dessen Natur der Western, wie von André Bazin bemerkt, exemplarisch verkörpert.²⁰ Nicht als Zuschauer, denn beide sind einander zugewandt in Großaufnahme aufgenommen (Abb. 6e), aber doch im Genreraum des Western, erleben Michel und Patrizia den Höhepunkt ihrer Liaison. Einander zärtlich anblickend, Nase an Nase, schließlich sich einem langen Kuss hingebend, erscheinen sie uns und einander so nahe wie im ganzen Film nicht. Wie schon in der Kinoszene zuvor ist die Leinwand nicht zu sehen, der Film nur auf der Tonspur präsent: durch Pferdegetrappel, Schüsse und einen auf französisch nachsynchronisierten, poetisch anmutenden Dialog zwischen einem Mann und einer Frau.²¹

Der Bruch mit den Normen der filmischen Raumkonstruktion ist auch in dieser Einstellung präsent, wenn auch fast unmerklich: Die perfekte Ausleuchtung der beiden Profile ist mit der Situation in einem Kinosaal nicht in Übereinstimmung zu bringen; vielmehr verweisen die harten Schlagschatten und die Schwärze des Hintergrunds auf die Künstlichkeit von Scheinwerfern, mithin darauf, dass Michel und Patricia selbst Figuren in einem Film sind. Die Einstellung gibt also nur vordergründig das Liebespaar in einem Kino wieder; die filmische Form widerspricht dem narrativen Inhalt und führt wieder zu der abstrakten Gleichung zwischen Kino und (vermeintlicher) Intimität. Godard unterstreicht diese Aussage, indem er wiederum die Romanze in den Mittelpunkt stellt, nunmehr als Nukleus des Western, dem Repräsentanten des amerikanischen Kinos. Auf diese Bedeutung wird nicht zuletzt dadurch verwiesen, dass Patricia, nicht Michel, vorschlägt den Western im Napoléon zu sehen. Abweichend von den klassischen Genreregeln, aber wohl mit der analogen Intention einer verallgemeinernden Deutung, zeigt das Filmplakat über dem Titel „Westbound“ das Brustbild einer

20 André Bazin, „Le Western ou le Cinéma Américain par excellence“, Vorwort zu Jean-Louis Rieupeyrou, *Le Western ou le Cinéma Américain par excellence*, Paris 1953. Dt. in: ders.: *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer, „Die Summe von Bazin“ und einem Nachwort von Francois Truffaut, Il faisait bon vivre*, hg. v. Hartmut Bitomsky/Harun Farocki/Ekkehard Kaemmerling, Köln 1975, S. 111–120.

21 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 155.

Heroine (Abb. 6f), Verweis auf die erotische Fetischisierung des Frauenkörpers, die schon in der Hotelsequenz anhand eines Fotomagazins und durch die Fotoaufnahmen eines Models in der rue Campagne-Première thematisiert wird.²²

Die Großaufnahme von Michel und Patricia im Cinema Napoléon macht aber auch jenseits der monumentalisierten Erotik exemplarisch die Rolle des Genrezitats deutlich. Das Showdown aus dem Off, ebenso wenig sichtbar wie der Schuss, den Michel auf den Polizisten abgab und jener, der aus dem ersten Kino zu kommen schien, antizipiert den tödlichen Schuss auf Michel am Ende des Films, der ebenfalls nicht sichtbar trifft. Das Motiv des Nicht-Sehens als Symbol des Nicht-Erkennens wird, wie schon anlässlich des Zuschauers in der ersten Kinoszene erwähnt, auch durch dunkle Sonnenbrillen zum Ausdruck gebracht. Michel trägt seine auch nach dem Verlassen des Kinos in der Dunkelheit! Patricias Nicht-Verstehen spielt sich zudem noch im sprachlichen Bereich ab. Des Französischen nicht ganz mächtig, fragt sie ständig nach der Bedeutung von Wörtern. Durch diese Begrenztheit von Wahrnehmung und Bewusstsein auf Zuschauer- wie auf Handlungsebene demontiert Godard die gewöhnlich im Genrekino suggerierte Stimmigkeit der mentalen und physischen Aktion. Sie wird gängigerweise hergestellt durch die formale Konstruktion einer Bilderfolge, die das Geschehen mit einer kausalen Logik ausstattet und so seine Evidenz bewirkt.

Das Motiv des Schusses ist in dieser Hinsicht zentral für die genrekritische selbstreferentielle Bedeutungsstruktur von *À bout de souffle* und anderen Filmen Godards. Schon am Anfang des Films wird der Vergleich von Revolver und Kamera eingeführt: Michel findet im Handschuhfach des gestohlenen Wagens, mit dem er auf dem Weg nach Paris ist, einen Revolver und richtet ihn spielerisch zunächst auf den Rückspiegel (Abb. 1), dann auf die Straße vor ihm, um schließlich drei Schüsse auf

22 Zum Fotomagazin siehe ebd., S. 69; zur Fotoaufnahmen des Models, S. 168 f. In seinen folgenden, zunehmend politischen Filmen hat Godard die modische und mediale Konstruktion insbesondere der weiblichen Büste immer wieder als Bild für die zentralen Energiequellen und Kontrollmechanismen der Gesellschaft eingesetzt. Daneben erscheint häufig die Tankstelle oder Benzinreklame als Hinweis auf einen analog zur Sexualität „verwerteten“ Rohstoff, so z. B. in *Weekend* (1967). Siehe die Großaufnahmen von Anne Wiazemsky und einem Bauern vor Reklamewänden (nach dem Crash des Sportwagens mit dem Traktor), abgebildet in: *Weekend and Wind from the East. Two films by Jean-Luc Godard. Modern Film Scripts*, London 1972, S. 35 f. In *À bout de souffle* ist auch schon das ökonomische Energiesymbol, als Zeichen der Affirmation von Genregeln wie von gesellschaftlichen Machtverhältnissen, präsent. Eine Tankstelle erscheint im Hintergrund, als Berutti trotz Michels Ablehnung, seine Rolle weiter zu spielen und zu fliehen, nach der Pistole greift und sie Michel zuwirft (Abb. 7). Vgl. die Ausführungen zur Schlusspassage des Films weiter unten.

die Sonne abzugeben, deren gleißendes Licht sich im Laub der Bäume bricht und eine tachistisch-abstrakte Licht-Schatten-Textur hervorbringt.²³ All diese Zielobjekte sind Bilder für das Kino bzw. für das in ihm wieder aufgerichtete mimetische Kunstbild. Das Fenster auf die Landschaft und der Spiegel sind traditionelle Repräsentationen der naturwahren Raumillusion des perspektivischen Bildes. Die Sonne als Verursacherin des malerischen Helldunkels wie des kinematographischen Lichtspiels kann im Sinne der platonischen Tradition als metaphysische Garantin der Wahrheit des Bildes gedeutet werden. Vor dem Hintergrund des Höhlengleichnisses aus der *Politeia* steht das gleißende Licht auch für die Geblendetheit dessen, der aus der Schattenwelt der Projektionen aufsteigen will zu wahrer Erkenntnis.²⁴ Durch den Schuss in die Sonne verweist Godard auf eine ikonoklastische Dimension seiner filmischen Ästhetik, die zugleich interpretiert wird als eine Konfrontation mit authentischer, nicht sinnlich wahrnehmbarer und nicht narrativer Erkenntnis.

Der Erzählfaden reißt jedoch trotz dieser medienreflexiven Unterbrechungen keineswegs ganz, so dass *À bout de souffle* nicht selten traditionalistischer gedeutet worden ist als es die ernsthafte Berücksichtigung jener Diskontinuitäten erlaubt. Die beschriebene Sequenz der Autofahrt bricht nicht nur durch das Spiel mit dem Revolver, sondern auch durch Michels direkte Ansprache des Publikums und die partielle Synchronisierung seiner Äußerungen mit den Klängen des Autoradios die Gesetze der ästhetischen Grenze.²⁵ Der Revolver aus dem Handschuhfach ist zwar insofern handlungsrelevant als Michel kurz danach mit ihm den Polizisten erschießt.²⁶ Doch auch diese Einstellungsfolge, aus extrem kurzen Nahaufnahmen montiert, ist ein Statement über die Grammatik des Hollywood-Films. Anders als in einem üblichen Kriminalfilm erhascht man nur flüchtige Momente der Aktion.

23 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 22. Zum Himmelsmotiv vgl. Regine Prange: „Comme au cinéma. Le ciel est bleu“ Zur ästhetischen Tradition der Himmelschau und ihrer Bedeutung im Frühwerk Jean-Luc Godards, in: *figurationen*, 11/2 (2010): Stimmung/Mood, hg. v. Hans-Georg von Arburg, S. 39–67.

24 Zum Vergleich des Kinos als mit Platons Höhle vgl. Jean-Louis Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse* 48/11 (1994), S. 1047–1074. Zur antiken Gründungslegende vom Ursprung der Malerei in der Nachzeichnung des Schattenrisses und ihrer Beziehung zum platonischen Höhlengleichnis (als Gründungserzählung der Erkenntnis) vgl. Victor Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

25 Zur Ansprache des Publikums siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 20. Durch diese ‚Performance‘ verlässt Michel für Momente den Handlungsraum, um im Rahmen einer quasi dokumentarischen Aufnahme die Rolle eines Entertainers zu übernehmen, der sich direkt ans Publikum wendet und seine eigene Musik macht bzw. mitbringt.

26 Ebd., S. 26 f.

Sie entzieht sich auf Grund der Kürze der Einstellungen und ihres Ausschnittcharakters weitgehend der Wahrnehmung. In einer Weitaufnahme ist noch kurz zu sehen, wie der Polizist von der Straße in den Feldweg einbiegt, wo Michel sein gestohlenen Fahrzeug geparkt hat. Doch weder er, das Opfer, noch Michel, der Schütze, werden bei der nun folgenden Aktion voll sichtbar. Michels Schuss auf den Polizisten, der ihn mit der (aus dem Off gesprochenen) genregemäßen Formel „Ne bouge pas ou je te brûle!“ stellen will, wird in einzelne Momente zerlegt, die geradezu analytisch die Bedienung des Revolvers zeigen. Auf die Großaufnahme des Kopfes im Profil, der sein Opfer anvisiert, folgt die Sicht auf das Spannen des Hahns, die Drehung des Magazins und den Revolverlauf. Nur für einen Sekundenbruchteil erscheint der Fall des Polizisten, doch vermutet man diesen eher durch die sichtbare Bewegung im Gebüsch als dass man ihn tatsächlich wahrnehmen würde. Der *jump cut* auf den in weiter Distanz über das Feld flüchtenden Michel irritiert wiederum, denn seine Identität ist in diesem Moment ungewiss. Trotz der quasi dokumentarischen Präzision bei der Darstellung des Schusses bleibt unklar, was geschehen ist, bis Michel in Paris an einem Kiosk eine Zeitung kauft und in einer Großaufnahme über dem Foto des Polizisten die Schlagzeile zu lesen ist: „Enquête record: la police a dé(ja) identifié le meurtrier de la R.N.“²⁷

27 Zitat ebd., S. 45. Damit wird nicht einfach der narrative Faden weitergesponnen. Das Motiv des Polizistenmordes wird eingefügt in eine ganze Reihe von genre- und medienreflexiven Einstellungen, siehe Vaugois (1974), Anm. 3, S. 44 f. Während Michel Zeitung lesend über die Straße geht, passiert er ein Plakat, das mit der Titelzeile „Vivre dangereusement jusqu'au bout“, unter welcher der Name „Jeff Chandler“ sichtbar ist, in einer Großaufnahme isoliert wird. Durch die Assoziation von „Raymond“ Chandler wird erneut das Genre der Kriminalgeschichte in seiner Noir-Version zitiert, aber auch der konkrete Bezug zum Filmtitel *À bout de souffle* wird hergestellt und eine entsprechende Deutung des Films als Metafilm angeboten. Hierauf folgt ein weiteres medienhistorisches und zudem autobiographisch akzentuiertes Zitat: Ein Mädchen bietet Michel, quasi als Alternative zur Zeitung, ein Heft der *Cahiers du cinéma* an, das Michel ablehnt mit dem Hinweis, dass er die Alten und nicht die Jungen liebe. Angesprochen ist damit wohl die Differenz zwischen Filmfigur und filmischer Form. Allein die filmische Raum-Dekonstruktion ist jung im Sinne der Nouvelle Vague. Auf ihr Niveau gelangt Michel als Filmfigur erst später, als er sich Patricia und Berutti gegenüber weigert, seinen Rollencharakter zu erfüllen und vor der Polizei zu fliehen. Hier wird er zum ‚Sehenden‘, siehe Vaugois (1974), Anm. 3, S. 182. In der beschriebenen Sequenz als Zeitungsleser hat er jedoch seine Sonnenbrille auf, die nur eine seiner Maskierungen ist. Als Bogart-Epigone intendiert er auf der Ebene der Diegese, einen klassischen Charakter des Genrekinos zu verkörpern, es also den Alten gleichzutun. – Kurz nach der *Cahiers du cinéma*-Szene wird erneut die dokumentarische Brechung des Fiktionalen als filmische Strategie jener ‚jungen‘ Ästhetik demonstriert. Michel wird Zeuge eines Verkehrsunfalls, bei dem ein Mann getötet wird. Die auf dem Rücken liegende Leiche, der zerbeulte Kotflügel des Unfallwagens und der sich um den Toten bildende Ring aus mitfühlenden Zuschauern, zu denen sich Michel für einen Augenblick gesellt um dann gleichgültig seinen Weg fortzusetzen, antizipieren das Ende des Films. Zugleich wird hier die Gewalt deutlich als Teil der gesellschaftlichen Wirk-

Das zerlegte Bild des Revolverschusses reflektiert Macht und Gewalt der sequenziellen filmischen Raumkonstruktion in ihrer modellartigen Grundstruktur des *shot-reverse-shot*. Denn eine überzeugende Schuss-Gegenschuss-Sequenz – man denke etwa an die üblichen Aufnahmen von Dialogen – wird nur dadurch erreicht, dass eine zwingende Bewegung erzeugt wird, die von der ersten zur zweiten Einstellung führt und diese als konsequente Antwort auf die erste verständlich macht. Es muss also ein permanentes Subjekt-Objekt-Verhältnis hergestellt werden, das in der Konfrontation desjenigen, der schießt und einem, der von ihm erschossen wird, seine pointierte narrative Ausformung gefunden hat. Der Revolverheld und sein Opfer symbolisieren so gesehen die modulare Grundstruktur des klassischen Spielfilms. Es muss den Helden geben, der als unbewegter Beweger die Handlungskette anstößt und für den Eindruck sorgt, dass dem Geschehen Notwendigkeit innewohnt. Godard führt diese Logik ad absurdum, indem er den Schuss des Revolvers mit der Produktion des filmischen Raums identifiziert, seine tödliche Treffsicherheit somit auf die zwanghafte Zentriertheit des filmischen Erzählens bezieht, deren Funktion ebenso klischeehaft vorgetragen wie entleert und außer Kraft gesetzt wird.

Der filmischen Ikone eines im Waffengebrauch kundigen handlungsmächtigen Subjekts – Humphrey Bogart – eifert Michel nach. Insofern „liebt“ er die „Alten“, wie Michel dem Mädchen gegenüber äußert, das ihm ein Heft der *Cahiers du cinéma* anbietet.²⁸ Vor der Porträtfotografie des Schauspielers im Schaukasten eines Kinos versucht Michel dessen gefurchte Stirn zu imitieren²⁹ und überprüft später mehrfach seinen Gesichtsausdruck im Spiegel. Die lässig im Mundwinkel hängende Zigarette gehört freilich auch in das Rollenspiel maskuliner Souveränität in ihrer besonderen Gestalt der Gangster-Ikonographie. Hinzu kommen aber noch andere Gesten, die alles andere als Aktionsbereitschaft ausdrücken. Michel streicht wiederholt mit dem Daumen über seine Lippen, ein leicht verfremdetes Zitat des selbstversunkenen Zupfens am Ohrläppchen, das Bogart in seinem Spiel häufig einsetzte.³⁰ Das wiederkehrende Motiv des Grimassierens, von Michel wie von Patricia performiert, dürfte als ein verallgemeinerter Verweis auf das Metier des Schauspielers gemeint sein, dessen mimische Expression auf seelische Impulse verweist, die aber gar nicht existent sein müssen. Auch in diesem entleerten Mienenspiel negiert

lichkeit dargestellt, so dass ihre Wiederkehr im Rahmen des Kriminalgenres eine entsprechende Deutung erfährt. *Weekend* (1967) ist hier schon angelegt.

28 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 44. Vgl. Anm. 27.

29 Ebd., S. 53.

30 Ebd., S. 54 f.

Godards Film das physiognomische Kausalitätsprinzip der filmischen Erzählung, die Kraft des visuellen Außen, auf ein psychisches Innen zu verweisen.³¹ Nur vordergründig imitiert Michel also den Actionhelden. Nicht nur die selbstbezogene Geste des Daumens zeigt schon in der ersten Einstellung des Films die Brüchigkeit dieses Stereotyps. Auch der Leidensausdruck der pyramidalen Bogartschen Augenbrauen führt die Passivität des Helden ein und mit ihr die Außer-Kraft-Setzung der kausallogischen Einstellungsverknüpfung und des physiognomischen Ausdrucks.³²

Man of the West. Michels Todeslauf als Film im Film

Die Logik des Pistolenschusses als Repräsentation der filmischen Raumkonstruktion wird von Godard dezidiert nicht nur mit dem vordergründigen Kriminalgenre, sondern wie ausgeführt durch die Kinoszenen auch mit dem Westerngenre verbunden. Dieses steht insofern für das Genrekino schlechthin als ihm die Rolle eines abgründigen utopischen Raums zugewiesen wird.³³ Genau in dem Augenblick als Patricia und Michel – vorübergehend – zum Gangsterpaar werden, schlägt Patricia vor, sich den Western im Napoléon anzuschauen. Wenn die beiden aus dem Kino kommen, ist es Nacht in Paris. Die Lichter der Stadt werden als eine direkte Fortsetzung der Kinoprojektion lesbar, als Metapher des Poetischen.³⁴

31 Die Hotelszene ist zum großen Teil ein solches Maskenspiel. Beide grimassieren vor dem Spiegel, Michel blättert in einem Magazin mit weiblichen Aktfotografien, Patricia hantiert mit einem Stofftier und einer Reproduktion von einem Mädchenporträt Renoirs. Godard thematisiert den Zusammenhang von Romanze und Maskenspiel, indem er im Laufe der Sequenz zwei Reproduktion nach Picasso-Bildern, die zur Ausstattung des Zimmers gehören, formatfüllend einmontiert. Ihnen wird dadurch dieselbe Wertigkeit verliehen wie der Handlung selbst. Es sind Picassos *Liebespaar* von 1923 und seine Darstellung eines *Mannes mit Maske*. Siehe Abbildungen bei Bauer (1990), Anm. 7, S. 118.

32 Zu den Bogartschen Augenbrauen siehe z. B. Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 53 f., 189. Dieser in der Kunstgeschichte durch die Affektstudien Le Bruns geprägte Leidensausdruck wird in *Vivre sa vie* (1962) wieder aufgenommen, einer nun weiblich definierten Aussteigergeschichte, die ebenso fatal endet wie diejenige Michel Poiccards. Bezeichnenderweise erscheint der stilisierte Leidensausdruck wiederum in Verbindung mit der projektiven Identifikation im Kino. Er eignet der Physiognomie des Mönchs, der in Dreyers *Jeanne d'Arc* das Todesurteil überbringt, sodann der Mimik Nanas, die im Blick auf die Leinwand wiederum den schmerzlichen Ausdruck der aufblickenden Jeanne unwillkürlich nachvollzieht. Abb. der Großaufnahme von Anna Karina bei Raymond Durnat, „Asides on Godard“, in: *The Films of Jean-Luc-Godard*, London 1967, S. 129–135, hier S. 131.

33 Vgl. die Überlegungen zum Unten und Oben am Ende dieses Kapitels.

34 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 156 ff., 158: „Michel: Regarde, c'est beau la Concorde. Patricia: Oui, c'est mystérieux toutes les lumières.“



Abb. 7a-h: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstills,
Michel empfängt die Geldtasche von Berruti.

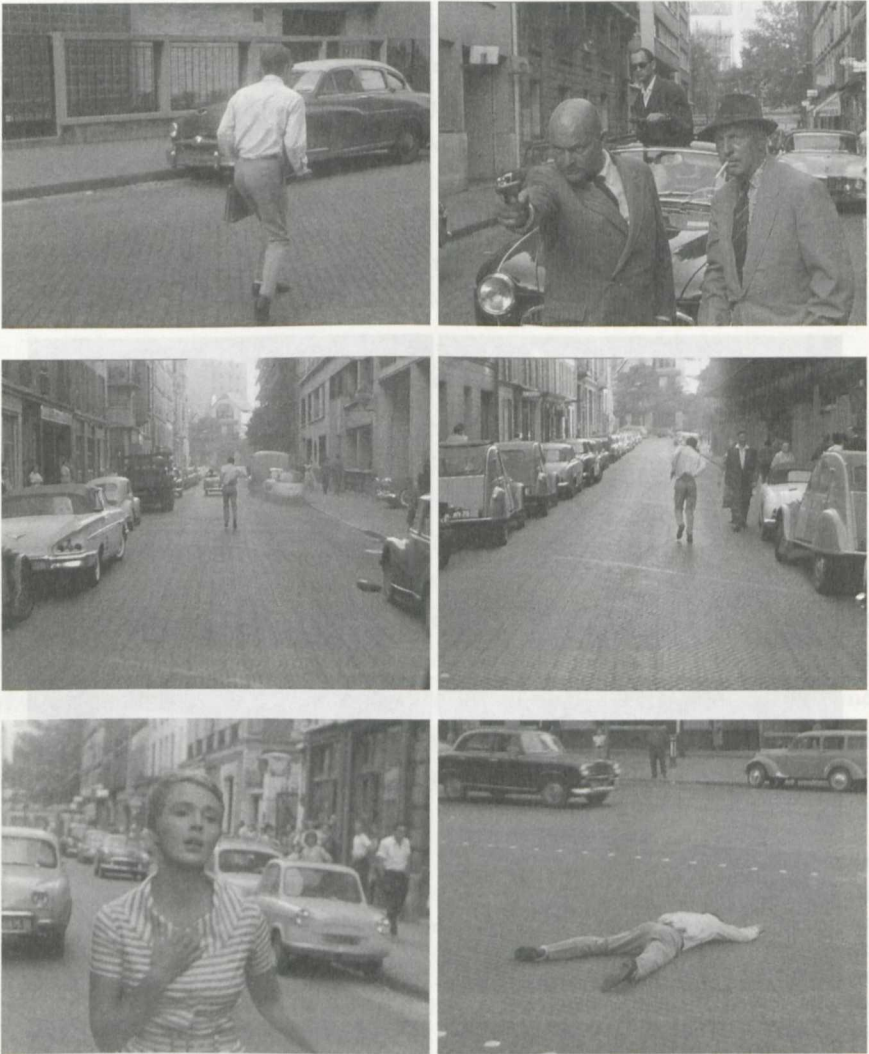


Abb. 8a–f: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, Filmstills, Michel wird von der Polizei erschossen.

Es bleibt nicht bei diesem einen Westernzitat. Die Schlusssequenz des Films (Abb. 7a–h, 8a–f) rekurriert mit dem tödlichen Schuss auf Michel nicht nur auf dessen Erschießung des Polizisten, die in den dominanten narrativen Rahmen des Kriminalgenres gestellt werden kann, sondern sie antwortet auch, in einem nicht-narrativen, strukturellen Modus, auf die Schüsse aus dem Westernfilm. Über den

intradiegetischen Western hinaus zitiert diese Passage zugleich einen konkreten, filmhistorisch bedeutsamen Western, Anthony Manns 1958 produzierten Film *Man of the West* mit Gary Cooper alias Link Jones in der Hauptrolle.

In einer langen Einstellung von etwa 15 Sekunden läuft der tödlich getroffene Michel, von einer Straßenseite zur andern torkelnd, sich dann und wann auf parkende Autos abstützend, die *Rue Campagne* entlang, bevor er schließlich zusammenbricht.³⁵ Diese Einstellung zitiert eine ähnliche Szene in Manns Western (Abb. 9a–h), den Godard selbst unter Bezugnahme auf ebendiese Sequenz in einer Kritik des Jahres 1959 erörtert hat. Der Todeslauf des von Gary Cooper alias Link Jones erschossenen Banditen in der Geisterstadt Lasso ist offensichtlich die Vorlage für die Choreografie des letzten Laufs von Michel Poiccard. Ein Vergleich der Sequenzen soll deutlich machen, inwiefern Godard auf das zeitgenössische Genrekinofilmisch antwortete. Zunächst aber ist sein Beitrag im Februarheft der *Cahiers du Cinéma* von 1959 zu würdigen – betitelt „Supermann“, eine ironische Reminiszenz an André Bazins Kategorie des „Superwestern“.³⁶ Godards Rezension zu Manns Western lässt sich insgesamt als eine kritische Hommage an den Begründer der *Cahiers du Cinéma* lesen, der 1958 an Leukämie gestorben war. Wie Bazin betrachtet auch Godard mit großer Emphase und analytischem Ernst das amerikanische Kino. Aus seinem Text geht nicht nur hervor, dass er über eine umfassende Kenntnis des Western verfügte. Der Western ist auch für ihn das „filmischste[n] Filmgenre[s]“, was seinen Einsatz in *À bout de souffle* erklärt. Darüber hinaus bemerkt er, dass „Man of the West der intelligenteste aller Filme ist und zugleich der einfachste.“ Mann habe den Western, ja das Kino selbst neu erfunden; seit Griffith habe es entsprechend Neues nicht gegeben.³⁷ Was ist der Anlass zu dieser enormen Wertschätzung? Godard hebt ab auf einen gewissen „Schematismus der Inszenierung“ in Manns jüngsten Filmen. Diese Vereinfachung ermögliche es, Form und Inhalt, Anschauung und Idee auf eine vorher nicht erreichte Weise zu synthetisieren. Als

35 Ebd., S. 186 ff.

36 Bazin hatte 1955 in den *Cahiers du Cinéma* die erste Entwicklungsgeschichte des Western publiziert und dieses Genre als authentische epische Kunst gewürdigt. Die in die fünfziger Jahre datierte Kategorie des Superwestern – Beispiele sind etwa *High Noon* oder *Shane* – bedeutete für Bazin bereits das Ende des klassischen, insofern der epische Stoff durch ein zusätzliches Interesse an ästhetischen, soziologischen, psychologischen und erotischen Interessen ergänzt worden sei. Naivität werde durch Zynismus ersetzt. André Bazin, „Evolution du western“, in: *Cahiers du Cinéma* Dezember (1955); dt. in: Bazin (1975), Anm. 20, S. 122.

37 Diese Einschätzung Godards greift Basinger in ihrer Kommentierung des Films auf, ohne näher auf ihren Inhalt einzugehen. Jeanine Basinger, *Anthony Mann*. New and expanded edition, Middletown 2007, S. 118.



Abb. 9a–h: Anthony Mann, *Man of the West*, 1958, Filmstills, Link Jones erschießt Trout.



Beleg führt er die besagte Sequenz an, auf die er in *À bout de souffle* zurückkommen sollte. Sie beginnt mit der Erschießung Trouts, nachdem dieser ohne jeden Grund eine Mexikanerin getötet hat.

Zur Vorgeschichte: Link Jones unternimmt eine Zugreise zu einem weit entfernten Fort, mit 600 Dollar in der Tasche für den neuen Schullehrer, den er dort abholen und zu dem Ort bringen sollte, wo er mit seiner Familie wohnt. Auf der Reise lernt er den Spieler Sam Beasley und die Barsängerin Billie Ellis kennen. Als der Zug zum Nachladen von Brennholz anhält, wird er von Banditen überfallen. Der

Zugführer reagiert schnell, fährt weiter und rettet so die Goldladung des Zugs, doch Links Geldtasche ist nun im Besitz der Banditen. Link und seine beiden neuen Bekannten, zum Zeitpunkt des Überfalls außerhalb des Zugs, können sich zwar retten, erreichen jedoch den abfahrenden Zug nicht mehr und finden sich nun fern ab der Zivilisation allein auf sich gestellt wieder. Link führt die beiden zu einer Hütte, dem Unterschlupf der Banditen und es stellt sich heraus, dass er selbst einst Mitglied der Bande war, der Anführer Dock Tobey Vaterrolle bei ihm eingenommen hatte. Um diese Vergangenheit endgültig abzuschütteln und zu entkommen, bleibt Link, der sich mit der Lüge der freiwilligen Heimkehr tarnt, nur der Ausweg, die ganze Bande zu töten. In *Lassoo* soll er die Möglichkeiten für einen Bankraub auskundschaften, entdeckt aber, dass *Lassoo* eine Geisterstadt geworden ist. Sein Bandenbruder Claude und der stumme, infantile Trout sind Link gefolgt und finden in dem nun folgenden Showdown den Tod. Godard beschreibt den ersten Teil dieser Sequenz:

„Gary Cooper [kommt] aus einer kleinen Bank heraus und schaut, ob der Bandit, auf den er eben geschossen hat, auch wirklich tödlich getroffen ist, denn er sieht ihn ganz hinten am Ende der einzigen Straße, die sich langsam abfallend vor ihm erstreckt, taumeln. Ein mittelmäßiger Regisseur hätte einfach von dem heraustretenden Gary Cooper auf den sterbenden Banditen geschnitten. Ein eleganterer, raffinierterer Regisseur hätte die Szene mit verschiedenen Effekten angereichert, aber das Prinzip der dramatischen Komposition bewahrt. Die Originalität Anthony Manns besteht darin, anzureichern, indem er bis zum Äußersten vereinfacht. Die Kamera zeigt Gary Cooper, wie er in der Totale herauskommt. Er geht fast ganz durchs Bildfeld, um einen Blick auf die tote Stadt zu werfen, und da (statt sie im Gegenschuss zu zeigen und in einer dritten Einstellung wieder das Gesicht Gary Coopers, wie er schaut) nimmt eine seitliche Fahrt Gary Cooper wieder auf, der unbeweglich dasteht, die verlassene Stadt vor sich. Der geniale Zug besteht darin, dass die Fahrt erst *nach* Gary Cooper beginnt, weil diese zeitliche Verschiebung die räumliche Gleichzeitigkeit erlaubt: wir haben mit einem Schlag sowohl das Geheimnis der toten Stadt als auch die Unruhe Gary Coopers angesichts dieses Geheimnisses. Mit Anthony Mann erhalten wir in jeder Einstellung zugleich die Analyse und die Synthese oder, wie Luc Moulet es sehr richtig festgestellt hat, das Instinktive mit dem Reflektierten.“³⁸

38 Jean-Luc Godard, „Super-Mann. Man of the West von Anthony Mann“, in: *Cahiers du Cinéma* 92/Februar (1959), dt. in: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München 1971, S. 116–120, hier S. 119. Offenbar schwingt in dieser Beobachtung auch die Assoziation der noch viel weiter verselbständigten, Distanz schaffenden Kamerabewegung mit, die in Zinnemans *High Noon* (1951) Gary Coopers Einsamkeit kurz vor der Konfrontation mit den Banditen fühlbar macht.

Von hier aus wird klar, inwiefern diese reife Form des Western für Godard nicht nur in der Filmerzählung aufgeht, sondern zugleich eine „Lektion über das Kino“ bietet, eine Theorie der Kunst des Western. Die Kamerafahrt ist nicht mehr bloß Mittel zur Fokussierung und Dramatisierung der Handlung. Sie wird als interpretierendes Medium bewusst und selbständig eingesetzt, als Agens sichtbar gemacht. Genau darin liegt die Intention von Godards eigener Filmästhetik, zusammen mit dem instinktiven narrativen Klischee auch seine filmische Konstruktion kenntlich zu machen und der Reflexion zur Verfügung zu stellen.

In der zitierten Passage würdigt Godard überdies die Entscheidung Manns, die Handlung nicht in Schuss und Gegenschuss aufzulösen, sondern Blick und Anblicktes, den Helden und die Geisterstadt, auf die er schaut, in einem Bild zu vereinigen. Die Kamerafahrt nach rechts, losgelöst also von der physischen Aktion, vereinigt Innen und Außen, die psychische Anspannung des Helden mit ihrer Motivation in der äußeren Welt. In ähnlicher Intention lobt Godard die Darstellung des Showdowns, „weil es das erste Mal ist, dass man durchgehend immer zugleich den sieht, der schießt, und den, auf den geschossen wird.“³⁹

Godards Bericht weist einige kleine Erinnerungslücken auf; tatsächlich ist die Parallelmontage zwischen dem Banditen Trout und dem ihm folgenden Link komplexer und zeitlich versetzt: Gary Cooper sieht nicht den Taumelnden, sondern allenfalls den Leichnam. Die Vereinigung von Schießendem und Erschossenem ist bereits der gezeigten Konfrontation von Link und dem jungen Banditen eigen, die zusätzlich den Körper der toten Mexikanerin, den legitimen Grund für Links Ermordung seines Bandenbruders also, sichtbar macht (Abb 9a). Trotz dieser kleinen Erinnerungslücken sind die Beobachtungen Godards gültig. An ihnen verdeutlicht er die Aussagekraft der einzelnen Einstellung und der Kameraarbeit gegenüber konventionellen Formen des Schnitts, durchaus orientiert an Bazins Wertschätzung der langen Einstellung.⁴⁰

Godards Bemerkungen zu der sich von der Aktion lösenden Kamerafahrt lassen sich als Ausgangspunkt zu einer Interpretation der Raumkonstruktion Manns nutzen, durch die Godards filmische Antwort klarer wird. Betrachten wir dazu die von Godard beschriebene Einstellung in ihrem engeren Zusammenhang und

39 Ebd., S. 120.

40 Bazin hat die vieldiskutierte These aufgestellt, dass die Ausnutzung der Tiefenschärfe in einer langen sogenannten Plansequenz, exemplarisch in Orson Welles' *Citizen Kane*, eher dem originären Realismus des Mediums Film entspreche als die Montage, die den szenischen Raum fragmentiere. André Bazin, „Die Entwicklung der Filmsprache“ [1958], in: Bazin (1975), Anm. 20, S. 28–44.

in ihrem Bezug auf den Film als Ganzem. Dabei zeigt sich, dass Mann vor allem auch mit vertikalen Kamerafahrten operiert, ähnlich von der Aktion gelöst wie die beschriebene horizontale und wie diese geeignet, den Überblick über den gesamten Handlungsraum im Sinne eines *establishing shot* zu gewährleisten. Betrachten wir die Sequenz ausgehend von Links Schuss auf Trout. Wie schon diese erste Einstellung, visualisiert die nächste von außen aufgenommene deutlich das Getroffensein. Trout wird gegen den Türrahmen geschleudert, krümmt sich, presst beide Hände an die Wunde in seiner Brust, wankt aus dem Haus, sich an einen Pfosten kurz abstützend, um sich dann in die Richtung der Straße zu wenden. Die Kamera folgt ihm. Nun wird auf den Türrahmen von innen geschnitten, eine Wiederholung der vorvorigen Einstellung, die zeigt, wie Link sich über dem Opfer aufrichtet, gebückt und in gespannter Aufmerksamkeit zur Tür geht und sie öffnet. Die nächste Einstellung wechselt wieder zur Ansicht von außen, veranschaulicht in einer Nahaufnahme die Angespanntheit und den Zorn Links wie auch seine Vorsicht beim Öffnen der Tür. Sein Blick nach rechts verbindet diese Einstellung mit der nächsten, scheint es doch, als sähe er Trout in der Ferne, was de facto nicht möglich ist, haben wir doch schon gesehen, dass zwischen ihm und dem Ausblick auf die Stadt noch ein Pferdestall liegt. Godard wird in seinem Film die Artifizialität des *eyeline match* deutlich herausarbeiten und seine Suggestion entblößen. Die Totale mit Trout in der Ferne gibt durch diesen vorherigen Blick Links ins Off also vor, dass wir seinen Standort einnehmen und mit ihm gemeinsam, ebenso angespannt, in die Weite schauen. Die Kamera verharrt, wie um diesen Standort des Verfolgers Link zu bekräftigen, um unsere Identifikation zu stabilisieren. Eine vertikale Kamerafahrt verstärkt noch die Aufsicht auf die in der staubigen Talenke liegenden verlassenen Gebäude. Dramatische Musik aus dem Off und das unheimliche gellende Schreien Trouts, der im Moment des Todes seine Stimme wieder findet, begleiten diese Weitung des Blicks, deren distanzierende Wirkung im Widerspruch zum intensiv affektiven Gehalt der Szene steht. Aber nach dieser langen Einstellung werden Nahansichten des Sterbenden gezeigt, in einem 180°-Schwenk, der den Betrachter zum Zeugen an der Wegstrecke macht und Schmerz, Verzweiflung und nahen Fall des Getroffenen nachvollziehbar werden lassen. Mit dem nächsten Schnitt ‚überholt‘ ihn die Kamera. Als ob sie wüsste, wo Trout zu Fall kommt, insofern also die Planung des Regisseurs preisgebend, wird sie nahe am Boden am Ende der staubigen Straße postiert, wo sie den Sterbenden gleichsam erwartet (Abb. 9c–d). Erst nachdem Trout in einer frontalen Nahaufnahme sein Leben ausgehaucht hat (Abb. 9c), folgt die von Godard beschriebene

Einstellung. Dabei wird ein Stück der schon gezeigten Handlung wiederholt: Link öffnet erneut die Tür, um sich dann hinauszubegeben. Auf die ungewöhnlich betonte, von Godard wie oben ausgeführt beschriebene Horizontalfahrt der Kamera folgt wiederum eine leichte Vertikalfahrt. Bekräftigt wird damit auf der symbolischen Ebene Links Rückgewinnung der zivilisatorischen Höhe, die er tragischerweise preisgeben musste, um mit den Banditen, zu deren Gang er einst gehörte, wieder gemeinsame Sache zu machen. Nur dadurch kann er seine beiden Begleiter schützen. Und nur auf diesem Wege kann er seine Geldtasche wiedererlangen, die ihm die Anwerbung einer Schullehrerin, die Rückkehr in die Heimat und in eine respektable Existenz als Familienvater gestatten wird. Manns Film ist dementsprechend sinnfällig strukturiert durch ein symbolisches Oben-Unten-Verhältnis.⁴¹ Die Gangster, die den Zug überfallen, lauern unterhalb der Gleise. Link, Ellis und Sam stürzen einen Abhang hinab, den sie mühsam wieder erklimmen, sinnfällige Vorwegnahme ihres Kampfes nicht nur ums Überleben, sondern um Rückkehr in die „Hoch“-Kultur, deren Gegenseite in dem wahnsinnigen Banditenführer und in der Demenz und animalischen Triebhaftigkeit Trouts, nicht zuletzt in dessen wildem Geschrei, verkörpert sind.⁴² Die Hütte der Banditen liegt in einer Talsenke, auf die die Protagonisten herabschauen. Der Schlafplatz von Link und Billie liegt etwas oberhalb, wie um deutlich zu machen, dass die beiden sich nicht auf die Ebene der Gangster eingelassen haben.

Diese als Oben-Unten-Relation räumlich visualisierte Gut-Böse-Polarität ist auf der Handlungsebene nicht einfach auf die Charaktere verteilt, sie ist dem Helden selbst eigen, dessen Kampf somit nicht nur ein physischer, sondern auch ein psychisch-moralischer ist. Die strategisch notwendige Rückkehr in das kriminelle Milieu seiner Jugend entfacht seine eigenen gewalttätigen Instinkte; Manns Westernheld teilt mit dem Helden des Noir-Kinos die moralische Ambivalenz.⁴³ Michel Poiccard in *À bout de souffle* erbt diese brüchige Identität, die nicht zuletzt

41 Dieses Oben-Unten-Verhältnis wird in der Landschaft vergegenständlicht. Bisherige Kommentare zu Manns Ikonographie der Landschaft enthalten keine materialbezogene Formanalyse, die der nicht-narrativen visuellen Filmstruktur und ihrer Symbolik gerecht werden würde. Allzu vereinfacht ist Robin Woods Behauptung, alle Mann-Western stellten die Reise „from low to high“ dar. Robin Wood, „Man(n) of the West(ern)“, in: *CineAction* 46 (1998), S. 26–33, hier S. 31.

42 Auch Godard thematisiert die Affinität von Dummheit und moralischer Verderbtheit, exemplarisch in *Les Carabiniers*. Vgl. Anm. 17.

43 Kitses deutet Manns widersprüchliche Heldenfigur als „microcosm of the community, where ideals, reason and humanity are always prominent but below which lies self-interest, passion and violence.“ Jim Kitses, *Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship Within the Western*, London 1939, S. 35.

dadurch zum Ausdruck gelangt, dass er unterschiedliche Namen trägt, wie dies oft für Godards Helden und Heldinnen gilt.

Durch die Inszenierung der landschaftlichen Topografie gibt Mann den verschiedenen Kampfszenen eine unterschiedliche Wertung.⁴⁴ In *Lassoo* gewinnt Link seine moralische Integrität zurück. Diese Bedeutung des Blicks von oben ist in der von Godard kommentierten Kamerafahrt verdichtet. Sie lässt den Helden für einen kurzen Augenblick aus der Handlung heraustreten und zu einer Betrachterfigur werden, zu einer Figur der Absorption, der reflexiven Selbstversunkenheit. Das Theoriemoment des hochklassischen Western, von Godard nicht im Einzelnen erörtert, dürfte in diesen Momenten der Unterbrechung bzw. Stillstellung der Handlung zu suchen sein. In *Man of the West* entdeckt er, dass die Einheit von Form und Inhalt bis zu einer solchen Evidenz entfaltet ist, dass diese auf ihre Mittel hin durchsichtig wird. Offenkundig ist er aber nicht etwa an der Aufrechterhaltung dieser Einheit des Reflektierten und des Instinktiven interessiert, sondern an der Auseinanderlegung dieses Konstrukts, das nichts anderes ist als der Raum des Kunstwerks in seiner historischen Besonderheit als Film.

À bout de souffle lässt sich mithin als Antwort auf *Man of the West* verstehen. Godard entfaltet die dort artikulierten Topoi und Leerstellen der Erzählung: Den Zufall, die Sichtbarkeit der Apparatur, die Leere und Brüchigkeit der Charaktere, aber auch die Liebe als transzendierendes Moment. In seiner Rezension sprach Godard auch von Gary Coopers amorphem Mienenspiel, anders gesagt, seiner fehlenden Persönlichkeit. Seine Filmfiguren radikalisieren diese Ichlosigkeit. Sie arbeiten sich

44 Links früherer Kampf mit jenem Bandenbruder, der Billie gedemütigt hatte, spielt sich in einer Ebene ab und verdeutlicht so die Raserei des Helden, der nun ganz auf das animalische Niveau der Bande herabgesunken ist. Es folgt das Selbstopfer des Begleiters Sam, der, da dieser sie nicht mehr ausfüllt, die Stelle des Helden einnimmt. In der beschriebenen Panoramaeinstellung mit Trout wird nun die inzwischen wieder erreichte Höhe befestigt. Das folgende Duell ordnet Link über seinem Hauptgegner Claude an, der unter den Holzbohlen der Terrasse lauert. Am Ende des Films stürzt Link den alten Dock von der Höhe eines Felsens. Dessen wildes Gestikulieren auf dem Gipfel demonstriert die Anmaßung von Autorität dadurch, dass sich die Gestalt unverbunden mit der Landschaftsformation allein ihren Impulsen hingibt, ganz im Gegensatz zum Helden, der im Filmprolog als Reiterfigur eingeführt wird, die zwar auch als Silhouette über dem Hügelkamm abgehoben ist, in der Gemessenheit der Bewegung aber die Textur der Landschaft nicht aufbricht. Link nimmt am Ende also die ihm zustehende Position der Höhe wieder ein. Zu betonen bleibt aber, dass Mann die Charakterzeichnung seiner Figur dialektisch anlegt: Link kann das Ziel nur erreichen, indem er sich, auch in den letzten Kampfszenen, auf die Ebene mit dem Kriminellen begibt: Mann zeigt dies durch den bizarren langen Fall des Alten, der an Link vorbei ins Tiefe rollt, sich für einen Augenblick also sichtbar auf seiner Ebene befindet. Claude kann Link nur töten, indem er sich von der Terrasse stürzt, um Sichtkontakt aufnehmen zu können.

an der Identitätskonstruktion ab, die das Genrekinno durch das Bild seiner Heldenfiguren dem Zuschauer anbietet und die Anthony Mann bereits als eine höchst fragile und, bei näherem Hinsehen, als eine technisch produzierte zeigt.

Godard lässt die Erzählung zerfallen, ohne sie aufzulösen. Er entzieht uns nur ihre Evidenz, ihre anschauliche und kognitive Überzeugungskraft. An ihre Stelle tritt die anschauliche und gedankliche Überzeugungskraft des Films als Film. Auch seine Kohärenz wird geleistet durch eine Struktur der Wiederholung. Sie ist jedoch nicht auf die Handlung und ihre Moral ausgerichtet, wie die Oben-Unten-Verhältnisse in Manns Film und die Wiederholung des Türöffnens durch Link in *Man of the West*. Die Wiederholung in *À bout de souffle* dient vielmehr der symbolischen Verdichtung von Handlungsbildern zu einer Ästhetik des Kinofilms schlechthin, sie dienen nicht der Narration, sondern reflektieren ihre Mittel.

Oben und unten beziehen sich bei Godard nicht auf moralische Werte, sondern auf populäre und etablierte Kultur und Kunst. Mit dem ‚Abwärts‘, das Patricias Flucht ins Kino (Abb. 6a) markiert, ist zudem das Schlüsselmotiv des Films angesprochen: der schnelle Lauf als ikonische Verdichtung der *action*, die den Höhepunkt eines Kriminalfilms oder Westerns ausmacht. Michels Todeslauf am Ende des Films ist jedoch weit mehr als eine solche dramatische Akme nach dem Vorbild des Showdown im Western oder Kriminalfilm. Er ist zugleich ihr Bild und ihre Analyse, wie abschließend auszuführen sein wird.

Godard zitiert die aus weiter Distanz aufgenommene Rückansicht des Ganoven aus *Man of the West* (Abb. 8b-c, 9b). Doch wo Mann diese Rückansicht, die ja dem Betrachter an dieser Stelle den Blick auf den Akteur entzieht, durch die Symbolik des Gipfelblicks als Attribut des Helden legitimierte und die partielle Unsichtbarkeit sogleich durch die Nahaufnahmen Trouts korrigierte, zeigt Godard den Todestaumel Michels gewissermaßen außerhalb der Reichweite der Kamera, die ihm in einem ungefähr gleichen Abstand folgt und ihn sozusagen erst einholt als er schon gefallen ist (Abb. 8f). Diese relative Unsichtbarkeit wird allerdings durch den dokumentarisch unruhigen Gestus der Handkamera als besonders realistisch ausgegeben und somit ebenfalls korrigiert. Es wird vorgegeben, dass das Geschehen direkt abgefilmt wird, so dass die Authentizität der Augenzeugenschaft jenen filmischen Realismus auszusteichen sich anschickt, der durch den Schnitt gleichsam antizipativ das Geschehen konstruiert. Die Sichtbarkeit des sterbenden Trout war in diesem Sinne dadurch erkaufte, dass die Kamera ihn gleichsam überholte, dann auf halber Strecke und schließlich am Ende seines Weges ‚in Empfang nahm‘ (Abb. 9c-e). Doch Godard beschränkt sich keineswegs darauf, die pathos-

geladene Sterbeszene mit einem dokumentarischen Echtheitszertifikat zu versehen. Er spitzt zugleich die Künstlichkeit zu. Das Bewusstsein, einer Inszenierung beizuwohnen, wird auf der Ebene der schauspielerischen Aktion durch das ganz outrierte, quasi tänzerische Gebaren Michels bewirkt, aber auch durch die reißerische Action-Musik aus dem Off, die den Schmerz und den nahen Zusammenbruch Michels durch schneidende Bläser und pochende Rhythmen umschreibt. Eine nicht auflösbare Spannung zwischen Wirklichkeitsprotokoll und Inszenierung wird schließlich durch die wie beiläufig einbezogenen Passanten thematisch, die teilweise in Richtung Michels schauen, ihn zum größeren Teil aber ignorieren, so als ob er sich nicht anders benähme als sie selbst, so dass sie von ihm keine Notiz nehmen müssen. Das wiederholte Motiv des Nicht-Sehens als Bild des Nicht-Verstehens wird hier den Passanten zugewiesen, die auf diese Weise dann doch wieder mitspielen. Sie sind wie Michel und Patricia.

Der schwankende letzte Lauf Michels erfüllt die Losung des Filmtitels. Er ist ‚außer Atem‘, dem Tode nahe. Die mehrfache Antizipation dieses Laufs macht darüber hinaus klar, dass dieser Titel den Nukleus eines jeden aktionsgeladenen Spielfilms benennt. Michels letztem Lauf gehen die oben schon beschriebene Flucht über das Feld nach der Erschießung des Polizisten voraus, außerdem u. a. die Flucht aus einer Bar und die fast groteske Verfolgung Berrutis⁴⁵, der einen Parkplatz sucht, kurz vor dem dramatischen Showdown.

Michels Lauf verhält sich zum Filmtitel nicht wie das Bild zu seiner Legende, sondern wie eine visuelle Verdopplung desselben erratischen Fragments. Er bedeutet nicht nur das Ende der Filmerzählung, sondern performiert die ikonoklastische Filmkunst Godards. Dass in diesem Sinne die Sphäre der Kunst und die Zerstörung ihrer tradierten Gestalt gemeint sind, signalisiert Godard durch eine Staffelei, die zu Beginn der Sequenz zu sehen ist. Sie erscheint in dem Moment, als Berruti Michel zur (genregerechten) Flucht drängen will, im Hintergrund in einer Schaufensterauslage, genau über dem Kopf Berrutis (Abb. 7a). Das Motiv wird bezeichnenderweise gleich darauf wiederholt. Nachdem Michel, in einer Großaufnahme seines von dunklen Brillengläsern verstellten Gesichts, seinen *ennui* zum Ausdruck gebracht hat („Non, je reste. Oui. J'en ai marre, je suis fatigué, j'ai envie de dormir“), folgt ein Gegenschuss, der die andere Straßenseite sichtbar macht. Und auch hier erscheint eine Staffelei in einem Schaufenster, die in der Komposition des Frame auffällig neben Michels Kopf platziert ist (Abb. 7b). Nur ist diese

45 Siehe hierzu Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 31, 183.

Staffelei leer. Auf dem Gestell befindet sich kein Bild wie auf der zuvor gezeigten, Berruti zugeordneten. In dieser Differenz dürfte Godards bilderstürmerische Position gegenüber dem Erzählkino und seinem Kontinuitätsprinzip abgebildet sein. Die Konstruktion überschreibt und dementiert das ganzheitliche Raumbild.

Eine genauere Betrachtung der Sequenz verdeutlicht, wie Godard permanent zwischen Genre und Genrekritik wechselt, wie er das organische Erzählbild medienreflexiv aufbricht. Genau jene Anschlussstellen, die das empathische Seherleben von einer Einstellung in die andere führen, werden eliminiert. Michels Lauf ist eben nicht ableitbar aus der physischen und psychischen Bewegung, die uns Anthony Mann so deutlich vor Augen stellte. Nicht erst der Wettlauf Anna Karinas mit ihren Verehrern durch den Louvre in *Bande à part*⁴⁶, sondern schon Belmondos Lauf, der des Lebenden wie des Sterbenden, sprengt die stets psychologisch motivierte Raumkontinuität des hergebrachten Kinofilms, der die in einem Sinnzentrum verankerte mythische Räumlichkeit des klassischen Kunstbildes restauriert hat. Der schnelle Lauf steht für die Abwahl einer durch Einfühlung geprägten ästhetischen Erfahrung, denn diese ist an eine narrative Kontinuität und kausalogische Perspektivität gebunden, welche Godards Film durch Unterbrechungen des Erzählflusses subtil unterminiert. So ist der Todeslauf Michels zwar in eine Schuss-Gegenschuss-Sequenz eingebaut, aber so, dass die Nahtstellen in vielerlei Hinsicht offenkundig sind und für Irritation sorgen. Die Architektur dieser Sequenz ist hochkomplex und führt genau betrachtet zum Kern der Bedeutung des ganzen Films und seiner *jump cut*-Ästhetik.

Vorausgeht, wie schon erwähnt, das Treffen mit Berruti, dem Michel erklärt, nicht fliehen zu wollen und dessen Pistole er ablehnt, wenngleich er die Geldtasche, auch dies übrigens ein Verweis auf *Man of the West*, an sich nimmt. Seine Erschießung ist Folge eines tragischen Irrtums. Denn Berruti wirft ihm, kaum hat er die Ankunft des Polizeiautos bemerkt, seine Pistole zu, die Michel reflexartig aufhebt, so dass er der Polizei Grund gibt zu schießen (Abb. 7c–f).

46 Siehe Pantenburg (2006), Anm. 2, S. 86 und Anm. 29. Godards Intention der „Demusealisierung“ zeige sich in *À bout de souffle* in der Verwendung von Kunstreproduktionen und ihrem Gebrauch in alltäglichen Räumen wie Wohn- und Badezimmer. Zu ergänzen ist, dass bereits in diesem ersten Spielfilm Godards die Dynamik der filmischen Action selbst in die Rolle der „Entkunstung der Kunst“ eingesetzt wird. Ihre politische Dimension wird in *Bande à part* nachgetragen durch den Seitenblick, den Anna Karina beim Vorbeilaufen auf Davids revolutionären *Schwur der Horatier* wirft.



Abb. 10a–b: Howard Hawks, *Rio Bravo*, 1958, Filmstills, Colorado wirft Chance sein Gewehr zu.



Dieser Wurf der Pistole spielt wiederum auf ein Schlüsselmotiv des Western an, das durch Howard Hawks in *Rio Bravo* (1958), eine besonders eindrucksvolle Gestaltung erfahren hat (Abb. 10a–b).⁴⁷ Der junge Colorado (Ricky Nelson) wirft John T. Chance (John Wayne) sein Gewehr zu, während die Banditen genau in diesem Augenblick durch Feathers (Angie Dickinson) abgelenkt werden, die einen Blumentopf aus dem Fenster wirft. Auf Grund der sekundenschnellen nonverbalen Verständigung zwischen den befreundeten Männern können die Banditen trotz ihrer Überzahl getötet werden.

47 In *Le Mépris* (1963) wird (in der 35. Minute) auf diesen Film direkt Bezug genommen. Paul Javal (Michel Piccoli) schlägt seiner Frau Camille (Brigitte Bardot) vor, ins Kino zu gehen und liest ihr das Programm aus der Zeitung vor, ein Indiz für seine Bereitschaft, den Auftrag des amerikanischen Produzenten Prokosch (Jack Palance) anzunehmen und das Drehbuch zu Fritz Langs *Odyssee*-Verfilmung zugunsten kommerzieller Interessen umzuschreiben.

Godards Akteure hingegen gelangen nie zu einer Verständigung, ihre Handlungen und Dialoge sind kaum je überzeugend aufeinander bezogen. Der Wurf der Pistole funktioniert zwar als Einstellungsübergang, denn der folgende Schnitt zeigt ihre Fallbewegung und macht durch ein Klappern im Off hörbar, wie sie auf dem Pflaster aufschlägt. Mit der verzögerten Reaktion Michels auf den Wurf der Pistole und die eben mit quietschenden Bremsen vorgefahrene Polizei erhält der Mechanismus der Narration einen Sprung, verstärkt durch die partiell diskontinuierliche Gestaltung des Montageraums. Michel kommt erst *nach* der Pistole von links ins Bild, schlendernd, rauchend. Er hebt die Waffe auf, sie am Lauf umfassend, also ausdrücklich nicht, um zu schießen.⁴⁸ Doch der Wurf der Pistole erweist sich als ein nicht mehr rückgängig zu machender Impuls, aus dem sich alles Weitere ergibt. Der kausalen Logik des Genrefilms wird der Sieg zuerkannt, während sie gleichzeitig entleert und ad absurdum geführt wird. Wo in *Rio Bravo* die Mechanik des Schusses im narrativen Gehalt der Männerfreundschaft aufgehoben bzw. der Wahrnehmung entzogen wird, bringt die Dysfunktion der Kommunikation zwischen Berutti und Michel jene Mechanik ausdrücklich zur Geltung und dadurch zu Fall. Jene Zwangsverbindung zwischen Impuls und Handlung scheint auch die nochmals kurz durch Schuss-Gegenschuss artikulierte Blickbeziehung zwischen Michel und Berruti zu konstituieren, denn weder das Aufheben der Pistole noch jenes Zurückblicken Michels ergeben auf dem Hintergrund der Handlung Sinn. Es wird also lediglich die Verbindung zwischen den jeweiligen Einstellungsräumen hergestellt und durch die fehlende narrative Transparenz als filmische Konstruktion markiert. Dies geschieht auch, parallel zur gleichwohl weitergeführten Erzählung, wenn Michel sich im folgenden Moment aufrichtet und nach rechts in die Richtung des Polizeiautos blickt, das aus dieser Richtung gekommen war, dabei den Lauf der Pistole so umfassend, dass sie sich gegen ihn wendet. Gleichsam antizipiert wird dadurch der folgende tödliche Schuss auf ihn. Godard kündigt die Suggestion eines zwingenden zeitlichen Nacheinanders der Einstellungen auf und dementiert den Eindruck der zeitlichen Unmittelbarkeit des Einstellungsraums.

Das Um-sich-Blicken Michels, das er in seinem grotesken Totentanz noch einmal vollführt, bevor auf die ihm folgende Patricia geschnitten wird, erinnert zudem an eine zentrale Beobachtung Godards zu *Man of the West*. „Worum geht es da? Um einen Mann, der sich in dieser oder jener Situation findet und um

48 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 185.

sich blickt, um einen Ausweg zu finden.⁴⁹ Angesprochen ist hier der Zufallscharakter des Geschehens, aus dem der Held vermeintlich als autonom Handelnder heraustritt. Godard führt in *À bout de souffle* diese anthropozentrische Mythologie der filmischen Raumlogik ad absurdum, die stets suggeriert, dass der Akteur Kontrolle über die Handlung hat, und sei sie auch durch einen Zufall in Gang gesetzt worden. So sind ja in *Man of the West* der Überfall auf die Eisenbahn und das Abhandenkommen der Geldtasche ebenso wie die Begegnung mit den Banditen in der verlassen geglaubten Hütte in ihrer Häufung recht unwahrscheinliche Zufallsfaktoren, aus denen jedoch ein tragischer Handlungsknoten geschürzt und eine Notwendigkeit des abschließenden Gemetzels abgeleitet wird. Immer wieder wird gezeigt, wie Link sich als willensmächtiges Subjekt konstituiert, wobei wie ausgeführt Mann nicht verbirgt, dass nur die vorübergehende Desublimierung, welche Gewaltimpulse freisetzt, die heroische Tat möglich macht. Der intakte, auf die Figur Links konzentrierte, filmische Raum gestattet aber doch eine Lesweise, die diese Desublimierung als notwendige toleriert und gerade in ihr die Fähigkeit zur Verteidigung der Zivilisation durch den Helden anerkennt. Dessen gewalttätige Aktionen können in ihrem Schauwert ungehindert genossen werden, da ihre moralische Bedeutung durch die Konstruktion im Ganzen gesichert ist.

Michels Zögern und sein Um-sich-Blicken evozieren diese Fiktion eines psychischen Raums als vermittelnder Instanz zwischen Wirklichkeit und subjektivem Anspruch, ohne sie zu realisieren, denn das anfängliche Bild der Pistole im leeren Straßenraum lässt Michels verspäteten Griff nach ihr und seine Blicke als sinnentleerte bloße Reflexe erscheinen. Der eingebeulte Wagen im Hintergrund antizipiert bereits das Torkeln des Verwundeten gegen die parkenden Autos, ein boshafter Hinweis darauf, dass der Film, wie an Manns Film oben beschrieben, immer schon alles vorher weiß und den Zuschauer gerne auf das Kommende vorbereitet.

Die Pistole, nicht Michel, der sie umfasst hält, ist der Akteur, auf den der nächste Gegenschuss, die Formierung der Pariser Polizei, antwortet. Von den drei Polizisten ist dem Zuschauer nur einer bekannt, der kahlköpfige Inspektor Vital (Daniel Boulanger), der schon früh in die Filmerzählung eingeführt worden war und Patricia mit einem Arbeitsverbot bedroht hatte, wenn sie nicht aussagen sollte.⁵⁰ Er ist es, der nun den Schuss abfeuert. Die oben schon kommentierte

49 Godard (1971), Anm. 22, S.118. Siehe den Prolog von Manns Film.

50 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 147.

medienreflexive Deutung des Revolverschusses als Bild der logischen Bildersukzession im Genrekino wird hier dadurch wieder aufgenommen, dass dieser erste sichtbare Schuss dennoch die Raum-Zeit-Kontinuität unterbricht. Unser Kontakt zu Michel wird erneut unterbrochen, obwohl die Richtung seines Blicks nach rechts ungefähr beantwortet wird durch die Blickrichtung der drei Polizisten (Abb. 8a–b). Die annähernde Frontalität der Szene, aber auch die Halbnaheinstellung gegenüber der Totalen in der vorigen rücken sie aus dem Handlungszusammenhang jedoch heraus. Die stilisierte Dreieckskomposition lässt die Angreifer zu einem Emblem der Macht erstarren, das wie ein lebendes Bild mit einer integrierten Automatik wirkt und fast komische Züge hat. Zu diesem Als-Ob-Eindruck trägt der wenig militante Habitus der beiden bislang nicht als Polizisten hervorgetretenen Männer bei. Beide wirken allzu passiv und spiegeln damit die Weigerung des Helden, sich gemäß seiner Rolle zu verhalten. Der neben Vital vorne stehende Polizist hat die Hände in den Hosentaschen und raucht, geradezu eine Imitation von Michels schlenderndem Gang zur Pistole. Der im Wagen stehende dunkelhaarige junge Mann trägt wie der Protagonist sportlich legere Kleidung ohne Krawatte und eine Sonnenbrille. Er umfasst den Lauf seiner Maschinenpistole wie dieser den Lauf seiner Waffe. Die besondere Pointe dieser Einstellung dürfte überdies darin bestehen, dass es erneut Godard selbst oder auch ein diesem verblüffend ähnlicher und dadurch auf den Regisseutr verweisender Schauspieler ist, der sich hier auf Seiten der Verfolger in die Filmhandlung einbringt. Ein Vergleich mit der bekannten Verratszene (Abb. 4) macht die sicherlich bewusst hergestellte Ähnlichkeit deutlich. Der demonstrative, nicht genregemäße Gebrauch der Schusswaffe steht für eine andere Filmkunst, die sich der künstlichen Kausallogik Hollywoods entzieht. In der hoch aufragenden passiven Figur des Polizisten wird Abstand signalisiert von der gerade stattfindenden Aktion, eine Pose der Selbstversunkenheit eingeführt, wie sie Godard an der Rückenfigur Gary Coopers imponiert hat.

Godards gedoppelter Auftritt ist mehr als eine Signatur des Films, mehr als eine Kennzeichnung seiner Autorschaft; er ist Reflexion dieser Autorschaft in dem Sinne, dass die Geschlossenheit des ästhetischen Raums aufgekündigt wird. Denn diese Geschlossenheit setzt die immanente, eindeutige Unterscheidung von Verfolger und Verfolgtem, die kausallogische Verknüpfung von Impuls und Handlung voraus. Godard torpediert sie, indem er sich selbst in die Spielhandlung einmischt, in der Figur des Verräters den Impuls zu Michels Verderben verkörpert und nun repräsentiert durch ein Mitglied der polizeilichen Phalanx, wiederum als sein Spiegelbild erscheint. Damit wird auch jenes Moment aufgenommen, dass

Michel selbst durch seine Passivität, seine Weigerung zu fliehen und schließlich seinen Verzicht darauf, Berrutis Pistole zu benutzen, das Unheil heraufbeschwört. „Die Zeit des Handelns ist vorbei, die Zeit des Nachdenkens ist gekommen“. Mit diesem Satz beginnt Godards nächster Film *Le petit soldat* (1960). Er wird aber schon Thema in *À bout de souffle*, nicht nur in der visualisierten Passivität von Verfolger und Verfolgtem, sondern auch schon in dem bereits erwähnten, direkt an das Kinopublikum gerichteten Monolog Michels, in dem er seine Müdigkeit, seinen Ekel davor ausdrückt, das zu tun, was das Genre von ihm verlangt, nämlich vor der Polizei zu fliehen.

Zurück zum ‚Schuss aus dem Bild‘ (Abb. 8b), der als solcher schon ein Emblem des Western ist, geprägt durch Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* von 1903. Godard ruft in der annähernd frontalen Ansicht die ikonischen Qualität jener Großaufnahme auf, die in Porters Film ohne jeden Handlungszusammenhang am Schluss erscheint und die Wildheit und Skrupellosigkeit des Banditen Barnes vermeintlich direkt erlebbar macht, insofern der Zuschauer in die Schusslinie gerät. Die ikonoklastische Wertigkeit erhält der Schuss aus dem Bild aber erst bei Godard, auf der Grundlage des entwickelten filmischen Raums, der durch die partielle Isolierung der annähernd frontalen Einstellung torpediert wird. Wie notiert, folgt der Schuss des Inspektors nur teilweise der Logik des Gegenschusses, und auch die Anbindung der folgenden Einstellung ist partiell diskontinuierlich im Sinne eines *jump cut*. Ähnlich wie bei der Erschießung des Polizisten wird uns nicht gezeigt, ob überhaupt und wen oder was der Schuss trifft. Die Totale zeigt den relativ weit entfernten, in die Tiefe des Straßenraums flüchtenden Michel (Abb. 8c–d). Wir bemerken, dass er sich den Rücken hält und sich sein Hemd dunkel verfärbt, so dass wir allein hieraus folgern können, dass er getroffen und stark verletzt worden ist. Er muss sich in der Zwischenzeit umgedreht und seinen Verfolgern den Rücken dargeboten haben. Dieses Stück Handlung, das uns das Auftreffen der Kugel des Inspektors zeigt und somit Ursache und Wirkung in die gehörige Folge gebracht hätte, fehlt, was einen empfindlichen Verstoß gegen die Kontinuitätsregel darstellt. Zu erinnern ist an Godards betonte Würdigung von Manns simultaner Zusammenschau von Schütze und tödlich Getroffenem im selben Einstellungsraum. Diese Würdigung der maximal wirksamen Visualisierung von Ursache und Wirkung ist erst jetzt richtig zu verstehen. Godard nimmt sich tatsächlich Manns Erzählstruktur zum Vorbild, allerdings ohne sie in den Dienst der Handlung zu stellen. Er verdichtet einerseits Impuls und Reaktion im Einstellungsraum und legt andererseits, durch den Schnitt, beide Seiten ausein-

ander. Durch den *jump cut* nach dem Schuss autonomisiert Godard nun die Seite der Wirkung, wenn auch durch die Drehung um 180°, also durch eine Verknüpfung auf der Handlungsachse, die Totale mit dem flüchtenden Michel doch an das Polizeibild gebunden, eine Lesbarkeit also gewährleistet wird. Die relative Isolierung bewirkt jedoch die Abkoppelung des Sehens vom empathischen Nachvollzug der Handlung. Nur in gebrochener Form wird diese Möglichkeit übrigens wieder eingeführt durch die Halbnahe-Aufnahmen Patricias, die in geziertem Laufschrift und mit melodramatischer Gebärde die Rolle der Liebenden wie der Verfolgerin gleichermaßen visualisiert (Abb. 8e). Dass der Zielort des Schusses zunächst aber unklar bleibt, was vorweggenommen wird durch die annähernde Unsichtbarkeit des Polizistenmordes, die Schüsse im Kino und das Aufschlagen der Pistole Berrutis im Offscreen space, hat eine erkenntniskritische Dimension, die der bildanalytischen Arbeit von Malern wie Picasso, Klee, Mondrian oder Pollock an die Seite gestellt werden kann.⁵¹ Denn wie jene das Verhältnis von ‚Figur auf Grund‘ aufrufen, um dieser hierarchisch-holistischen Struktur des Bildes zu widersprechen, entfaltet Godard seine Bildkritik in der bewusst unvollständigen Realisierung der filmischen Kontinuitätskonstruktion. In dem winzigen Augenblick der Irritation, der den Wechsel vom kristallinen Bild der Polizei zu Michel begleitet, in der Verunsicherung also, ob der Schuss den ursächlichen Grund für die Figur des Flüchtenden abgibt, wird die vom Erzählkino wie vom tradierten Kunstbegriff unterstützte kausale Logik des Alltagsdenkens und der vermeintlich evidenten ästhetischen Erfahrung erschüttert. Sowohl die Dekonstruktion des fiktionalen Bildraums als auch die des kontinuierlichen Einstellungs- und Montageraums im Film entkräften jenes Versöhnungsparadigma der idealistischen Ästhetik, die sich als Lösung des Subjekt-Objekt-Problems auch noch in Konzepten und Artefakten des 20. und 21. Jahrhunderts darbietet.⁵² Godards ästhetische Aussage ist deshalb

-
- 51 Zur malerischen Dekonstruktion des einheitlichen Bildraums vgl. Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006. Godard ist sich der angesprochenen Parallele von bildkünstlerischer und filmischer Analyse fiktionaler Raumkonstruktion ohne Zweifel bewusst. Insbesondere seine Zitierung von Paul Klees grotesken Figurenbildern *Timider Brutaler* (1938) und *Paukenspieler* (1940) in der Hotelszene verweist auf die Vergleichbarkeit von malerischer wie filmischer Auflösung der menschlichen Gestalt als traditioneller Repräsentanz eines souveränen Subjekts und der Sinntotalität seiner Welterfahrung. Vgl. hierzu Regine Prange, „Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich. Zur Reflexion der ästhetischen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard“, in: Marc Greenlee u. a. (Hg.), *Aisthesis, Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik*, Regensburg 2011,
- 52 Zum idealistischen Versöhnungsparadigma vgl. Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1983. Eine universale systemtheoretische Alternative zur idealistischen

immer eine negative, ein Dementi der Verknüpfung von Ursache und Wirkung, Subjekt und Objekt. Wenn sich Belmondo alias Michel am Ende selbst die Augen zudrückt⁵³, wird er zum Autor, so wie der Autor sich zuvor zum Akteur in seinem Werk machte.

Ursprungs- oder Kausalitätsidee entwickelte Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.

53 Siehe Vaugeois (1974), Anm. 3, S. 189.