

Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich

Zur Reflexion der ästhetischen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard

Regine Prange

Autonomie und Heteronomie: Der blinde Fleck im Konzept der ästhetischen Grenze

Dass Bilder ihre Wahrnehmung und damit sich selbst thematisieren, indem sie durch bestimmte Strukturen und Motive den Betrachter adressieren, hat in jüngerer Zeit insbesondere Wolfgang Kemp im Rahmen seines rezeptionsästhetischen Ansatzes erörtert.¹ Es handelt sich jedoch um einen Problembereich der in der strukturanalytischen Tradition des Faches bereits eine wichtige Rolle gespielt hat, bevor die Dominanz der ikonologischen und sozialhistorischen Schulen dafür sorgte, dass die Aufmerksamkeit für ästhetische Faktoren der Bildproduktion zurückging. Aus dem ›Geiste‹ dieser älteren ›deutschen Kunstgeschichte‹, und ihr werden Aby Warburg ebenso wie Dagobert Frey zugerechnet, ist das Buch von Alfred Neumeyer *Der Blick aus dem Bilde* (1964) publiziert worden, obwohl es in Amerika entstanden ist und in seiner ersten Fassung auf Englisch geschrieben wurde.² Ein wichtiges Referenzwerk ist überdies Ernst Michalski 1932 veröffentlichte Schrift zur Bedeutung der ästhetischen Grenze,³ denn um sie geht es in Neumeyers Untersuchung:

»Der psychologische und ästhetische Gehalt und Reiz des Blickes aus dem Bilde entfaltet sich [...] erst, wo eine ästhetische Grenze gezogen ist, die er zu überspringen hat. Erst wenn eine Gestalt sich aus einem formalen oder Handlungszusammenhang heraus dem Beschauer zuwendet, wird an der Aufspaltung des Bildgeschehens eine tiefere Absicht deutlich. Diese kann, gegenständlich gesehen, verschiedener Art sein; ihre Möglichkeiten hängen vom Entwicklungsstande der Vorstellung ab. Immer aber will uns das Bild wissen lassen, was an ihm bedeutungsvoll sei, und uns zur Teilnahme daran auffordern. Im Blicke spricht das Bild über sich selbst.«⁴

1 Dem medienreflexiven Charakter des Motivs wird allerdings zugunsten der Thematisierung des Betrachters im Bild wenig Aufmerksamkeit zuteil. Nicolas Maes' Gemälde *Die Lauscherin* (1655) z.B. vertritt die »Rubrik der Person gewordenen Betrachteranweisung, der personalen Perspektive. Sie zieht das Geschehen auf ihre Seite, indem sie uns durch einen direkten Blick aus dem Bilde anspricht und uns mit verschmitztem Lächeln und durch Ruhe gebietende Handbewegung zu verstehen gibt, daß wir uns konform verhalten sollen.« Wolfgang Kemp, »Kunstwerk und Betrachter, Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u.a., Berlin 1985, S. 240–257, hier S. 248.

2 Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, Zitat aus dem Vorwort. Neumeyer bezieht sich auf Warburgs symbolische Ausdruckslehre und Freys Schrift *Dämonie des Blickes* (Wiesbaden 1953).

3 Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932.

4 Neumeyer 1964 (wie Anm. 2), S. 9. Angelegt ist diese Einsicht in die notwendige Selbstreflexion des Bildes schon in Albertis Empfehlung einer Vermittlerfigur im Bild, die »uns [...] belehrt und unterrichtet über das, was darin vorgeht, oder uns mit der Hand zum Hinschauen herbeiwinkt [...]«. Leon Battista Alberti, »Della Pittura. Über die Malkunst«, Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda (Hrsg.), Darmstadt 2002, S. 133.

Abb. 1a: Paul Klee, *Ohne Titel*, um 1940Abb. 1b: Paul Klee, *Ohne Titel*, um 1940 (verso)

Die zitierte Formulierung enthält, bei aller Richtigkeit und Aktualität, die in der Entdeckung bildlicher Selbstreferenz steckt, eine Unschärfe, die auch noch der rezeptionsästhetischen Erörterung des Blicks aus dem Bild anhaftet: Neumeyer postuliert, dass die ästhetische Grenze durch den Blick aus dem Bilde übersprungen werde. Wie Michalski geht er davon aus, dass eine solche Verneinung der ästhetischen Grenze das Kennzeichen illusionistischer Stile sei, während es andere Stile gebe, die die formale und inhaltliche Geschlossenheit des Bildes anerkennen. So wie Wölfflin die Kunstgeschichte nach linearen und malerischen Stilformen aufgliederte, unterteilt Michalski sie in autonome und heteronome Modi. Wie auf dieser Grundlage, der Unterscheidung von Heteronomie und Autonomie, eine historisch adäquate Sicht auf den modernen künstlerischen Umgang mit der innerbildlichen Thematisierung des Sehens zu gewinnen sei, bleibt ein offenes Problem, denn Neumeyer beschränkt sich in seiner Kommentierung auf antike und neuzeitliche Beispiele, während die groß auf dem Frontispiz abgebildete, fälschlich mit dem Titel *Der Blick* wiedergegebene Zeichnung Paul Klees (Abb. 1a) nicht Gegenstand der Erörterung ist. Wie verhält sich, so wäre doch zu fragen, Klees verrätselte Chiffrierung des Blicks aus dem Bilde zum narrativ-rhetorischen Einsatz des Motivs etwa in Rembrandts *Staalmeesters* (1662, Amsterdam, Rijksmuseum)?

Der Status moderner Kunst hinsichtlich der beschriebenen Verhaltensmöglichkeiten gegenüber der ästhetischen Grenze ist generell kontrovers, je nachdem welches Material für exemplarisch gilt. Neumeyer führt Maurice Denis' Kennzeichnung des Bildes als farbiger Fläche für die Autonomie moderner abstrakter Kunst an.⁵ Eine theoretisch auf der Grundlage von Fiedlers Ästhetik ausgearbeitete ähnliche Position findet sich in jüngerer Zeit bei Gottfried Boehm.⁶ Andere Autoren haben die Entwicklung der künstlerischen Moderne als Weg zur Heteronomie gelesen, als radikale Infragestellung, ja Aufhebung der ästhetischen Grenze. Dieser Standpunkt ist jüngst durch Bernhard Kerber explizit wieder durch die Rezeption von Michalskis Terminologie bekräftigt worden.⁷

⁵ Neumeyer 1964, (siehe Anm. 4), S. 11.

⁶ Siehe z.B. Gottfried Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.

⁷ Bernhard Kerber, Nachwort zur Neuauflage von Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1996, S. 287–302.

Wesentliches, auch von Kemp unterstütztes Argument hierfür ist die angeblich wachsende Emanzipation des Betrachters aus den künstlerischen Schvorgaben, womit mehr oder weniger Umberto Ecos These des offenen Kunstwerks umschrieben ist, eine These, mit der auch die moderne Semiotik arbeitet. Heteronomie wird hier allerdings weniger historisch diagnostiziert als methodisch universalisiert, insofern das Kunstwerk in die Pluralität seiner Rezeptionsweisen aufgelöst wird. Die Selbstbezüglichkeit des Bildes ist in diesem Rahmen zwar ein durchaus bekannter Sachverhalt, mit dem sich auch die semiotisch geprägte Kunstgeschichtsschreibung befasst hat.⁸ Diese gelangt bisher über differenzierte Einzelbeschreibungen jedoch nicht hinaus; eine historische Theorie der ästhetischen Grenze existiert nicht. Die zwischen Rembrandts *Staalmeesters* und Klees Spätwerk ausgespannte Topik des Blicks aus dem Bild entzieht sich den herrschenden Begriffsapparaten.

Das Dilemma wurzelt offenbar in der einfachen Separierung von Heteronomie und Autonomie, deren tatsächliche dialektische Beziehung Theodor W. Adorno in seinen Überlegungen zum »Doppelcharakter des Kunstwerks als autonom und als fait social« im Gegensatz zu den Vertretern der Kunstwissenschaft präzise in den Blick genommen hat.⁹ Gleichwohl findet sich die Beobachtung, dass Autonomie und Heteronomie des Kunstwerks einander gegenseitig bedingen und einen unauflösbaren Zusammenhang bilden, auch auf der Beschreibungsebene kunsthistorischer Texte, wenn diese Beobachtung auch keine Aufnahme in eine entsprechende Theoriebildung gefunden hat. Bei Neumeyer etwa heißt es bezüglich der Rahmenüberschneidungen auf griechischen Grabsteinreliefs: »Indem man eine Grenze überschreitet, bemerkt man ihr Vorhandensein.«¹⁰

Die (simulierte) Überschreitung der ästhetischen Grenze durch den Blick aus dem Bild ist also ein Konstitutionsakt dieser Grenze. Nicht die Trennung der Faktoren erschließt ihre Funktion, sondern die Wahrnehmung ihres Zusammenwirkens. Es geht nicht um eine Alternative zwischen Autonomie oder Heteronomie der Kunst, sondern um Affirmation und Negation der ästhetischen Grenze als einer generellen paradoxen Grundstruktur des ästhetischen Bildes. Die Affirmation der ästhetischen Grenze durch ihre Vergegenständlichung im gemalten Vorhang, in rahmenden Architekturelementen oder eben im Blick aus dem Bild gibt die Grundlage dafür ab, dass der Betrachter ihrer nicht gewahr wird und sich der ästhetischen Illusion hingeben kann. Der direkte Blick zum Betrachter fungiert freilich in besonderer Weise als Visualisierung und imaginäre Überschreitung der ästhetischen Grenze, indem er ausdrücklich die Kontinuität zum Betrachtterraum herstellt. Die Grenze, die auf Einladung einer solchen Vermittlerfigur in der Betrachtung überschritten werden kann, ist als Schwelle formiert, die unmerklich in den Raum des Bildes einführt. Eine solcherart produzierte ästhetische Erfahrung ver-

8 Anzuknüpfen wäre insbesondere an die Überlegungen von Felix Thürlemann zur Inszenierung der ästhetischen Grenze bei Mantegna. Felix Thürlemann, Andrea Mantegna, »Der San Zeno - Altar«, in: ders. (Hrsg.), *Vom Bild zum Raum, Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 91–109, hier bes. 103 f.

9 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd 7, 5. Aufl., Frankfurt 1990, S. 16.

10 Neumeyer 1964 (wie Anm. 2), S. 14.

schmilzt den sinnlichen Wahrnehmungsprozess organisch mit der Rezeption von gedanklichen Inhalten. Begriff und Anschauung sind eins.

Der populäre Kinofilm hat dieses Prinzip des narrativen Kunstbildes im Regelwerk des unsichtbaren Schnitts zu einer neuen Blüte gebracht. Auf das Gesetz des sogenannten *eyeline-match*, der maßgeblich den räumlich-zeitlichen Kontinuitätseindruck produziert, wird später einzugehen sein.

Der Blick aus dem Bild in der modernen Malerei. Das Beispiel Klee

Für die herkömmlichen Kunstmedien der Moderne gilt die organische Verknüpfung von Sehen und Erkennen hingegen nicht mehr, ein Problem, das nicht dadurch gelöst wird, dass nun die Betrachterinstanz als entscheidend produktive gesetzt wird und die ästhetische Grenze entweder für geschlossen oder für aufgehoben erklärt wird. Klees Werk (Abb. 1a) ruft das rhetorische Mittel des Blicks aus dem Bild dezidiert auf, doch die Subjektivierung der Bildwelt bleibt Stückwerk, sind Materialität und Montagecharakter der Komposition doch offenkundig, was allerdings in der groben Reproduktion des Blattes bei Neumeyer verloren geht, denn das Simili-Japanpapier, das sich unter der feuchten Kleisterfarbe zusammenzieht und Wellen schlägt, ist dort nicht sichtbar. In dieser formgewordenen Interaktion von Farbe und Bildträger wird die ästhetische Grenze in ihrer Abstraktheit und Stofflichkeit kenntlich, während sie bei Rembrandt in der Welt des dargestellten (und vom Betrachter gedanklich rekonstruierten) Handlungsraums vergegenständlicht wird, nämlich durch die über Eck gestellte Tischkante, die auf den Bildbetrachter als imaginären Blick- und Gesprächspartner der Tischgesellschaft weist. Wo diese organische Fiktion fehlt wie in Klees Werk, das dem Blick keinen eindeutig abgegrenzten Raum und keine klare Gestalt zuweist, gewinnt der Blick den Charakter des Unheimlichen. Hinzu kommt eine weitere Irritation, denn durch den papiernen Bildträger hindurch scheinen die Spuren einer weiteren Zeichnung, die sich auf der Rückseite des Blattes befindet und gleichsam als Nachhall oder Vorlage der Komposition gelesen werden kann (Abb. 1b). Die hier mit Bleistift und Kreide dargestellten Facetten eines Gesichts mit wiederum kontrastierendem Augenpaar nehmen teilweise direkten Bezug auf zu den Pinselstrichgebärden der Vorderseite. Die Augen sind an gleicher Stelle angebracht und schauen nun sozusagen in die entgegengesetzte Richtung. Das hierarchische Verhältnis von Figur und Grund ist damit nachhaltig erschüttert. Das Papierweiß, welches traditionell der Zeichnung Gestalt und Raum verleiht, öffnet sich nicht ins Imaginäre, sondern provoziert den Versuch, einen weiteren Zugang zum Bild von der Rückseite her zu versuchen, was durch den beidseitig geöffneten *Passepartout* wohl auch intendiert war. Klee zitiert mit dem Blick aus dem Bild, nicht nur in diesem Werk, das alte rhetorische Instrument der Vermittlung von Bild- und Betrachterwelt und weckt entsprechende Erwartungen an eine immersive Wirkung. Schon die kalligrafische Gestik des Farbauftrags verhindert jedoch ihre Erfüllung, sieht man sich doch mit verschiedensten Lesemöglichkeiten konfrontiert, die eben nicht nur im Physiognomischen liegen, sondern sich auch auf Landschaft oder Schrift richten.

Der Sinn des Bildes liegt insofern allein in der kritischen Reflexion der ästhetischen Grenze als ihre illusionistische Vergegenständlichung permanent unterlaufen wird: durch die oszillierende Semantik der Linie, die physische Begegnung von Farbe und Bildträger und schließlich dadurch, dass der Bildträger nicht einem Bild, sondern zwei Bildern dient, die ihrerseits interagieren.

Die künstlerische Moderne, so lässt sich verallgemeinern, zitiert sowohl formal wie ikonografisch das oben beschriebene traditionelle Verhältnis von Affirmation und Negation der ästhetischen Grenze, nicht jedoch, um einen transzendenten Raum zu eröffnen, in dem der Sehsakt als Mittel der Erkenntnis und, speziell im Figurenbild, idealer Identität erfahrbar ist. Diese Synthetik des anschaulichen Denkens wird ad absurdum geführt. Die Konstruktion einer imaginär überschreitbaren Schwelle, die als Kern der westlichen Bildkunst und als metapicturale Grundbedingung ihrer Autonomie erachtet werden kann, wird von der avancierten Malerei spätestens seit der Romantik auf vielfache Weise und vielfach durch die Gestaltung des Blicks thematisch und somit offengelegt,¹¹ zumindest für eine Betrachtung, die sich nicht von einer Kommentarliteratur verführen lässt, welche die Außenreferenz des Bildes restauriert oder an eine assoziativ befreite Rezeption delegiert. Die analytische Auflösung des rhetorischen Musters, das maßgeblich durch den Blick aus dem Bild die Einstellung des Betrachters modellierte, bewirkt nicht seine Befreiung, sondern steigert die reflexive Zumutung an ihn.

Der Blick aus dem filmischen Bild: Godard und die Konvention des eyeline-match

Das für die Malerei hier exemplarisch beschriebene Verhältnis von Tradition und Traditionsbruch, Konventionalisierung der Wahrnehmung und ihrer Offenlegung gibt es auch im Film, mit einer wesentlichen, der Zeitstruktur des Mediums geschuldeten Differenz. Wo der Blick nach vorn aus dem gemalten oder gezeichneten Bild illusionssteigernd wirkt, ist diese direkte Adressierung des Betrachters im klassischen Erzählfilm tabuisiert, denn der direkte Blickkontakt unterbricht die narrative Kontinuität, es sei denn, der Blick aus dem Bild findet auf der Handlungsachse statt, so dass die Position des Zuschauers als Adressat des Blicks genau jene des Spielpartners einnimmt (over-

11 Vgl. hierzu auch Astrit Schmidt-Burkhardt, *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1992, insbesondere die von Hegel ausgehenden Überlegungen zum »sehenden Kunstwerk«, ebd., S. 240–243. Die Beziehung zum frühneuzeitlichen Topos des Blicks aus dem Bild wird allerdings nicht hergestellt. Zur Geschichte des Blicks in das Innere des Bildes von Giotto bis Godard siehe Regine Prange, »Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur«, in: Verena Krieger und Rachel Mader, *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen*

Paradigmas, Köln 2010, S. 125–168. Die erste radikale Aufkündigung des solidarischen Einverständnisses der Vermittlerfigur mit dem Betrachter findet sich im Werk von Edouard Manet. So sehr die frontale Ansicht der weiblichen Figuren – etwa in *Un Bar aux Folies-Bergères* (1881/82) – diesen direkten Appell verspricht, so sehr verschließt sich ihm der stumpfe, zerstreute Blick der dargestellten Frauen. Zum komplexen selbstreflexiven Potential dieses Werks siehe die einschlägige Untersuchung von Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003. Es ist kein Zufall, dass Godard immer wieder die von Manet antizipierte impressionistische Avantgarde zitiert.

shoulder-Einstellung).¹² Erlaubt und sogar notwendig hingegen ist jeder andere Blick ins Off, der den eyeline-match vorbereitet, also die Verbindung zur nächsten Einstellung herstellt, in der wir das Objekt des eben gezeigten Sehens finden, so dass, exemplarisch in der shot-reverse-shot-Struktur, eine vermeintlich notwendige quasi kausale Verbindung der durch den Schnitt getrennten Einstellungen hergestellt wird.¹³ Der klassische Erzählfilm ersetzt den nach vorn, zum Betrachter gerichteten Blick also weitgehend durch eine andere, analoge Form der Grenzüberschreitung, die zur ästhetischen Schließung des filmischen Raums beiträgt: die blickgestiftete Vermittlung zwischen zwei Einstellungen.

Der eyeline-match ist genau wie der Blick aus dem gemalten oder gezeichneten Bild ein metapicturales Motiv, das heißt ein Mittel der Affirmation und Negation der ästhetischen Grenze. Wie das traditionelle Kunstbild deutet auch das zum narrative space entfaltete filmische Bild den Rahmen bzw. den Bildrand als Schwelle und pflanzt der Wahrnehmung dadurch das Erlebnis eines Übergangs ein. Anders als die Malerei kann der Film das Subjekt im Sinne des zentralperspektivischen Systems allerdings nur adressieren durch die Fragmentierung des szenographischen Raums, die seine Narrativierung generiert, d.h. die perspektivische Logik in kausale Handlungslogik umzusetzen erlaubt.¹⁴ Aus dieser Adaption des perspektivischen Prinzips für die Sukzession der Bilder folgt eine jedem einzelnen Filmbild inhärente Strukturierung des offscreen space.¹⁵ Der filmische Raum wird mit Hilfe dieser Adaption der perspektivischen Adressierung des Betrachters wie der Bildraum herkömmlicher Kunstmedien als transzendente Sphäre gestaltet. Die im Einstellungsraum wie im Montageraum wirksame Fiktionalisierung der ästhetischen Grenze produziert die rauschähnliche Wahrnehmung der Filmzuschauer.¹⁶ Offenbar ist die filmische Inszenierung eines vielfältigen Repertoires von Schwellenerfahrungen ein in der Spätmoderne notwendig gewordenes und gesellschaftlich hochwirksames Mittel zur Erstellung von ›Mustervorlagen‹ für die narrative Konstruktion von Identität.¹⁷ Die Funktion der Filmgenres zieht unter diesem Aspekt, der

12 Zur sog. 180°-Regel im Rahmen des Continuity Editing siehe David Bordwell, »The Classical Hollywood Style 1917–1960«, in: ders., Janet Staiger und Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 1985, S. 1–84, S. 56 f.; Hans Beller, »Aspekte der Filmmontage - eine Art Einführung«, in: ders. (Hrsg.), *Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 1993, S. 9–32, hier S. 15 ff.

13 Zur Entwicklung des eyeline-match siehe Kristin Thompson, »The formulation of the classical style«, 1909–28, in: Bordwell/Thompson 1985 (wie Anm. 12), S. 155–240, hier S. 207 f.

14 Dazu Steven Heath, »Narrative Space«, in: *Screen* 17/3, 1976, S. 48–76.

15 Siehe die klassische Studie von Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton 1969. Mit seinem Katalog der Einstellungsübergänge und vor allem durch die erstmalige systematische Unterschei-

dung zwischen Screen Space (L'espace-enchamps) und Offscreen Space (l'espace hors-champs) lieferte er ein Ordnungssystem zur Erschließung der Strukturen eines Filmwerks, das höchst einflussreich war und noch ungenutzte Anknüpfungspunkte auch für die heutige Forschung bietet. Zu diesen gehört die Thematisierung der [ästhetischen] Grenze, deren permanente Reflexion in einer filmischen Sequenz durch die verschiedenen Modi der Bespielung des Offscreen Space deutlich gemacht wird: »any film [...] suggests an opposition between screen space and off-screen space through the use of such devices as off-screen glances [...]«. Ebd., S. 23 f.

16 Zu den Begriffen Einstellungsraum (shot space) und Montageraum (editing space) siehe David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin 1985, S. 113–118.

17 Überlegungen zur subjektmodellierenden Wirkung der Kino-Illusion haben wesentlich durch

Abb. 2a: John Ford, *The Searchers* (1956)

Normierung und Ausdifferenzierung von Identifikationsmustern, besonderes Interesse auf sich. Exemplarisch kann die dazu notwendige, von den verschiedenen Genres geleistete Narrativierung der ästhetischen Grenze an der Frontier-Symbolik des Western verdeutlicht werden. An der historischen Siedlungsgrenze Amerikas wird nämlich der universal ausdeutbare Kontrast zwischen Natur und Kultur, Wildnis und Zivilisation verhandelt. Eine Einstellung aus John Fords *The Searchers* (1956) mag diese semantische Aufladung des filmischen Raums verdeutlichen.¹⁸

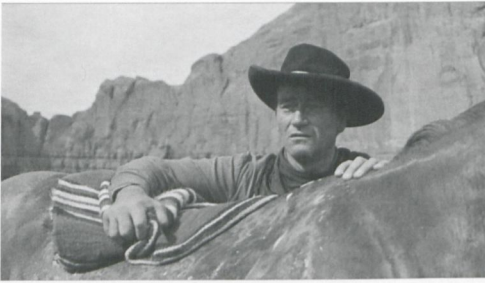
Der Blick des Protagonisten Ethan Edwards (John Wayne) ins Off nach vorn (Abb.2b) gilt der geliebten Schwägerin Martha, die mit ihrer Familie in höchster Gefahr schwebt. Ethan ahnt, dass er nicht mehr rechtzeitig zu ihr gelangen wird, um sie vor dem Überfall durch Komantschen zu schützen. Sein Blick ist ein Blick aus der Wildnis in den Raum der Zivilisation, das Farmhaus; er evoziert das Geschehen in seinen psychologischen und zeit-räumlichen Dimensionen in der Vorstellung des Zuschauers. Später wird eine Einstellung diesen Blick wiederaufnehmen, ihn erklären und bestätigen. Es ist der Blick aus dem dunklen Inneren des Farmhauses (Abb. 2c), das inzwischen zum Grab Marthas geworden ist. Vor der gleißenden Helle der Landschaft hebt sich die Gestalt Ethans, der Marthas Leiche entdecken wird, dunkel ab. Die beiden einander ergänzenden Einstellungen sind ihrerseits eingespannt in das Rahmenwerk aus Prolog (Abb.2a) und Epilog, welches die ästhetische Grenze in der Türöffnung des Farmhauses vergegenständlicht.¹⁹ Ethans Blick über den Rücken seines Pferdes ist auch ein Reflex jenes sehnsüchtigen Blickes, den Mar-

psychoanalytisch-marxistische Ansätze einen theoretischen Status erhalten. Im Zentrum der insbesondere durch die Apparatus-Debatte vertretenen Argumentation steht die Idee der »Fesselung« des entkörperlichten Zuschauer-Auges durch den zentralperspektivischen Modus filmischer Kontinuitätskonstruktion: »Repräsentant einer Transzendenz [...]«. Jean-Louis Baudry, »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Robert F. Riesinger (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 27–39, hier S. 33. Godard nimmt im weiter unten erörterten Topos des einäugigen Sehens diese ideologiekritische Position vorweg. Brecht hat die künstlerische »Einführungstechnik«, also die perspektivische Adres-

sierung des Betrachters, an die Epoche der wirtschaftlichen Emanzipation der bürgerlichen Einzelpersonlichkeit geknüpft, die im 20. Jahrhundert jedoch, und mit ihr die aristotelische Ästhetik der Einfühlung, obsolet sei. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main 1967, S. 244 f.

18 Aktuelle, primär kulturhistorisch ausgerichtete Analysen bei Arthur Eckstein und Peter Lehman, *The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, Detroit 2002.

19 In dieser Weise wäre die von Tag Gallagher vorgeschlagene psychologische Lesweise zu ergänzen. Tag Gallagher, *John Ford. The Man and His Films*, Berkeley, Los Angeles, London 1986, S. 334 f.

Abb. 2b: John Ford, *The Searchers* (1956)Abb. 2c: John Ford, *The Searchers* (1956)

tha anfangs dem aus der Ferne sich nähernden zuteil werden ließ. Der durch Wiederholungen dieser Art strukturierte Montageraum artikuliert immer wieder denselben Dialog zwischen Mann und Frau, Ferne und Nähe, Natur und Kultur, einen Austausch, der sich durch Marthas Blick aus dem Dunkel in die gerahmte Helle explizit als Übersetzung der Blickbeziehung zwischen Zuschauer und Kinoleinwand offenbart.

Godard hingegen, der als großer Kenner des amerikanischen Kinos insbesondere in seinen frühen Filmen dessen Funktionsweise gründlich sezziert hat,²⁰ benutzt die Blickregie, auch in Verbindung mit einer Genre-Anmutung, um die Einfühlungserwartungen nachdrücklich zurückzuweisen. Mit der konventionellen Kontinuitätskonstruktion steht hier nicht nur das klassische Erzählkino, sondern die im Kino weitertradierte bürgerliche Konzeption der ästhetischen Erfahrung in der Kritik. Denn Godard bestreitet ganz entschieden das physiognomische Ideal herkömmlicher Ästhetik, das man im Gesetz des anschaulichen Sinnverstehens fassen kann. Permanent stellt er das Gesetz des eyeline-match in Frage und setzt dazu auch immer wieder den außerdiegetischen Blick einer Filmfigur in die Kamera ein. Eine genauere Betrachtung der Gestaltungsweisen dieses Motivs in Godards erstem Spielfilm *A bout de souffle* (1959) soll dessen metafilmische Bedeutung in ihren einzelnen Facetten erschließen. Darauf, dass der Topos zudem im Rahmen eines Paragone von Film und Malerei abgehandelt wird, der überdies Klee eine Schlüsselrolle zuweist, deutet die Verwendung einer Reproduktion des Werks *Der Paukenspieler*, 1940 (270, L10, Bern, Paul-Klee-Stiftung), das ähnlich der oben kommentierten Zeichnung den Blick aus dem Bild zu einer monumentalen, aber dissoziierten und somit unheimlichen Chiffre gestaltet. Die Reproduktion dieses Bildes schmückt eine Tür im Appartement Patricias, der von Jean Seberg gespielten Heldin des Films. Der spielerische Boxkampf Jean-Paul Belmondos in der Rolle des Protagonisten Michel Poiccard vor einem Schrankspiegel (Abb. 3g) nimmt deutlich Bezug auf die Gestik des halbverdeckten Paukenspielers, wodurch ein struktureller Zusammenhang der ikonoklastischen Ästhetik Godards mit jener Klees manifestiert wird.²¹

20 Siehe dazu Regine Prange, »Genre und Genre-kritik. Der Western in Jean-Luc Godard: *A bout de souffle*« (1959), in: *Kinematographische Räume*, Ursula Frohne und Lilian Haberer (Hrsg.), Paderborn 2012.

21 Siehe dazu die Ausführungen in Anm. 35. Ein weiteres Werk Klees - *Timider Brutaler*, (1938, 138) - erscheint als Kunstpostkarte an der Wand des Schlafzimmers. Eine rein plotbezogene Deutung der Kunstreproduktionen in *A bout de*

In *A bout de souffle* artikuliert Godard jenen inneren Widerspruch des Blicks aus dem Filmbild, den die klassische Kontinuitätskonstruktion dem Bewusstsein entzieht. Bedeutungsvolle Sichtbarkeit wird postuliert durch die Besetzung der weiblichen Hauptrolle (Patricia Franchini) mit einem Star des Genrekinos, durch genregerechte Großaufnahmen, die Identifikation verheißen und zudem durch ein dokumentarisch körniges Bild. Mit dieser zugespitzten Sichtbarkeit konkurriert die ebenso stetige Verweigerung von Sichtbarkeit und Sinn, die nicht zuletzt symbolisiert wird durch dunkle Sonnenbrillen, die von Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) und anderen Filmfiguren oft auch bei Dunkelheit getragen werden.

Nicht erst in Godards späteren Filmen, wo dieser Bezug oft explizit hergestellt wird, lässt sich das Vorbild Bertolt Brechts ausmachen. Dessen Konzept einer nichtaristotelischen Dramatik, die durch Verfremdungseffekte der Einfühlung entgegenarbeitet,²² bietet eine wichtige Grundlage für das Verständnis von Godards Filmästhetik, deren erster Umriss in *A bout de souffle* vielleicht sogar in einem höheren Maße jener Brechtschen Lehre entspricht als die unmittelbar folgenden Filme.²³ Die geforderte Distanzierung des Schauspielers von seiner Rolle wird hier für das filmische Medium adaptiert und begründet generell Godards diskontinuierliche Gestaltung des Blicks aus dem Bild.

Gleich zu Beginn in der ersten Einstellung des Films (Abb. 3a) wird die Organik der Filmerzählung attackiert, und zwar dadurch, dass der Zuschauer, daran gewöhnt, den Ton als Text zum Bild aufzufassen, dazu verleitet wird, eine Relation zwischen dem gezeichneten Lolita-Girl auf der Zeitungsseite und der männlichen Stimme aus dem Off anzunehmen, die den rätselhaften Satz spricht: »Après tout, je suis con. Après tout, si, il faut.« Die erotische Illustration gibt nur sehr bedingt einen Hinweis auf Genre und Inhalt der Filmerzählung. Der einladend kokette Blick des halb entkleideten Mädchens wirkt zunächst einmal für sich. Und er belegt sogleich den Paragone von Film und Malerei, zitiert die weibliche Figur doch die zum massenmedialen Konsumartikel herabgewürdigte Rhetorik des »ritratto di spalla«, der schon die Malerei des 16. und des 17. Jahrhunderts eine erotische Dialektik des Verbergens und Enthüllens eingeschrieben

souffle gibt Gerd Bauer, »Jean-Luc Godard: Ausser Atem / A bout de souffle«, Frankreich 1959, in: *Kunst und Künstler im Film*, hrsg. von Helmut Korte und Johannes Zahlten, Hameln 1990, S. 111–120. Dagegen Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 83–87. Zuzustimmen ist der Einschätzung des letzteren, dass die Kunstgeschichte von Godard »nicht nur als zweites großes Bildreservoir neben der Kinogeschichte erkennbar [...], sondern vor allem als Reflexionsfläche zur Problematisierung von Fragen der Repräsentation [eingesetzt wird].« Ebd., S. 87. Werke Klees -*Woher? Wohin?*, 1940 - und *Schauspieler* (1923, 27) werden auch in *Le petit soldat* (1960) programmatisch eingesetzt.

22 Siehe insbesondere Bertolt Brechts zwischen 1933 und 1941 entstandene Schriften »Über eine nichtaristotelische Dramatik«, »Neue Technik der Schauspielkunst« und »Über den Beruf des Schauspielers«, in: *Gesammelte Werke* 15. Schriften zum Theater I, Frankfurt am Main 1967.

23 Vgl. Richard Brody, *Everything Is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*, London 2008, S. 132 f. zur Schmälerung der explizit geplanten Brechtschen Komposition von *Vivre sa vie* (1962) zugunsten der Star-Porträtierung Anna Karinas. Zwar fehlt in diesem Film das groteske Element des V-Effekts, allerdings hat Godard zentrale metafilmische Motive wiederholt, etwa das demonstrative Zeigen der Schauspielerarbeit zu Beginn durch Nanas Ausprobieren eines Satzes durch verschiedene Betonungen. (Vgl. Anm. 40 und 42).



Abb. 3a: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)



Abb. 3b: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

hat.²⁴ Die Schwellenfunktion der ästhetischen Grenze findet sich im Motiv des Blicks über die Schulter exemplarisch verdichtet, denn diese Haltung vereinbart beide Richtungen, die das künstlerische Bild zur Geltung bringt: die Wendung an den Betrachter und die räumliche Distanzierung von ihm. Parmigianinos Gemälde *Cupido fabbrica l'arco* (1531/32, Wien, Kunsthistorisches Museum) lässt sich als Beispiel für die ikonografische Tradition des erotischen Rückenaktes anführen, der durch die Blickwendung zum Betrachter seinen Status als Objekt der Schaulust vergnügt einbekennt. Wo der Dialog zwischen Cupido und dem Betrachter jedoch eine dialogische Einheit bildet, setzt sich der Blick der Zeitungs-Lolita in einen weiteren Blick aus dem Bild fort (Abb. 3b). Michel schaut wie das abgebildete Mädchen ebenfalls nach vorn aus dem Bild; die Überschreitung der ästhetischen Grenze wird somit gleich zweifach artikuliert. Dass die Zeitungsseite, wie später auch die Kunstreproduktionen in Patricias Appartement, zunächst isoliert aufgenommen wird, so dass sie die gesamte Leinwand ausfüllt, begründet die bildkritische Vergleichbarkeit zwischen der Illustration und der Großaufnahme des Filmhelden. Allerdings begegnet Michels Blick – gemäß der filmischen Grammatik Hollywoods – nicht direkt dem des Zuschauers. Er fixiert in einer ruckartig von links nach rechts wechselnden Bewegung offenbar verschiedene Blickziele, die in einer gewissen Distanz vor ihm liegen. Damit eröffnet und schließt er den diegetischen Raum, in den das Zeitungsbild wieder zurückgebunden wird.²⁵

Die ästhetische Grenze bleibt jedoch durch das offenkundige Rollenspiel thematisch, welches sowohl in der pseudokindlichen Attitude des Pin-up Girls als auch in der Performance Michels dargeboten wird. Den Hut hat er nach Ganovenart tief in die Stirn ge-

24 Siehe dazu Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 235 ff.

25 Es erscheint sinnvoll, den von Étienne Souriau eingeführten Begriff des diegetischen Raums, den des narrative space ergänzend, aufzugreifen, und nicht allein von Diegese zu sprechen, denn diese hat notwendig als Raumhypothese des Zuschauers Be-

stand. Etienne Souriau, »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire filmologie«, in: *Revue internationale de Filmologie* Jg. 2, 7–8, 1951, S. 231–240. Zur Begründung der filmanalytischen Relevanz des Begriffs diegetischer Raum siehe: Oliver Schmidt, »Filmische Räume. Zur textuellen Bindung räumlicher Systeme im Film«, in: John Bateman, Matthis Kepser und Markus Kuhn (Hrsg.), *Textualität des Films*, Marburg 2012.



Abb. 3c: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)



Abb. 3d: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

drückt, so dass seinen Blickgesten bei gerecktem Kinn und lässig zwischen den Lippen balancierter Zigarette etwas Posenhaftes, ja Artistisches anhaftet. Die Untersicht verleiht seinem Gesicht zusätzlich einen stilisierten Ausdruck, der durch ein weiteres Detail als filmhistorisch definierbare Maskerade bestimmt wird: Michel streicht sich mit dem Daumen über die Lippen (Abb. 3c), eine Geste, die er im Laufe der Handlung nicht nur vor dem eigenen Spiegelbild, sondern auch vor dem Porträt Humphrey Bogarts (Abb. 3f), das er in einer Kino-Auslage bewundert, und erneut als Gruß an Patricia, wiederholen wird.²⁶ Am Ende des Films wird seine große Liebe Patricia, nachdem sie seinen Tod verschuldet hat, dieselbe Geste ausführen, wobei sie aber aus der Diegese heraustritt, da sie direkt in die Kamera blickt (Abb. 3l). Die quasi autoerotische Handlung zitiert Bogarts Angewohnheit, sich unwillkürlich an das Ohrfläppchen zu greifen. Nicht selten verbindet Michel diese Zitat-Geste mit einem clownesken Grimassenspiel, das allgemein auf den Schauspielerberuf und seine fremdbestimmten Ausdrucksbewegungen verweist.

Die Spielhandlung wird, soviel konnte deutlich gemacht werden, durch zwei ›Masken‹ eingeführt – erstens die Zeitungsseite mit dem erotisch verheißungsvollen Blick des Mädchens, das den sexuellen Glamour des Mediums Bild und seine konkrete Gestaltung in der Filmerzählung ankündigt, – zweitens das maskuline Rollenspiel Michels als ›coolem‹, nach Beute spähendem Ganoven.²⁷ Erst nach dieser Selbstdefinition des filmischen Raums und seiner Ausstattung mit den Genre-Anmutungen des Kriminalstücks entwickelt sich die Erzählung. Wir erfahren, dass Michels Ausschau-Halten einem zum Diebstahl geeigneten Auto gilt, das ihm eine Komplizin, ebenfalls durch Blickbewegungen ins Off nach vorn, anzeigt (V. 14).²⁸ In dieser zweiten Einstellung gewinnt man mit

26 Siehe Screenshots in *A Bout de Souffle. Bibliothèque des Classiques du Cinema 5*, unter der Direktion von Gérard Vaugeois, o.O. 1974, S. 35, 54 f., 126. Künftig Nachweis im Text unter der Abkürzung V. und Seitenzahl.

27 Das Spiel mit der Maske, Metapher des Filmstars, wird auch durch eine der Kunstreproduktionen im Hotel-Apartment reflektiert – Pi-

cassos Darstellung eines Mannes mit Maske. Siehe Bauer 1990 (wie Anm. 21), S. 118.

28 Zur diskontinuierlichen Gestaltung der Blicke in dieser Eingangssequenz vgl. Thomas Galalick, *Kontinuität und Diskontinuität im Film. Die Entwicklung ästhetischer Ausdrucksmittel in den frühen Filmen Jean-Luc Godards*, Münster 1988, S. 114–117. Zur Deutung ließe sich ergänzen,

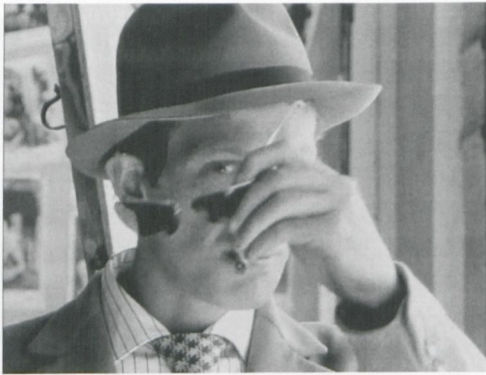


Abb. 3e: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)



Abb. 3f: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

der Normalsicht gleichsam Boden unter den Füßen, zumal nun der Raum auch nach hinten auf das rege Treiben einer Hafensperrade geöffnet wird. Der langgezogene Ton eines Dampferhorns spannt zudem einen diegetischen Tonraum auf, der die außer-diegetische Filmmusik des Prologs ablöst.²⁹ In der dritten Einstellung ist nun auch Michel in Normalsicht aufgenommen (V. 15). Sein Blick nimmt den nach links vorn gewendeten der Komplizin auf und beide schauen sodann frontal nach vorn, so dass nun suggeriert wird, dass sie sich auf ein gemeinsames räumliches Ziel ausrichten. Dieser im folgenden sich entrollende Impuls zu einer schlüssigen Filmerzählung scheint Michel/Belmondo zuvor mit der nachdrücklich wiederholten Floskel »il faut« anklingen zu lassen, denn mit dieser beendet er sein noch im Verborgenen geführtes rudimentäres Selbstgespräch (»je suis con...«) das eine Unsicherheit über den Sinn und Zweck der geplanten Tat merken lässt. Erst die Nachahmung Bogarts, das Charisma des zynischen, aber charaktvollen Krimihelden, lässt die Figur sichtbar und handlungsmächtig werden. Doch das »il faut« wird von Michel/Belmondo nicht durchgehalten, wie wir sehen werden.

Godard bringt durch die schon in der ersten und zweiten Einstellung angedeutete Spaltung der männlichen Heldenfigur in (unsichtbare) Person und (sichtbare) Maske zur Kenntnis, dass wir es im Kino mit schon vorhandenen, fabrizierten Bildern zu tun haben, die keinerlei individuellen Inhalt transportieren. Gleichzeitig wird die Fiktion der unmittelbaren Präsenz der Spielhandlung hier wie im weiteren Verlauf der Filmerzählung gestört. Im Posieren Michels, seinem Dialog mit der Filmikone Bogart (Abb. 3e, f, vgl. V. 53–55) ebenso wie im Grimassenspiel vor dem Spiegel (V. 35, 74) tritt der Akteur aus seiner Rolle heraus, da sein Agieren als Nachahmung eines Stereotyps offen gelegt wird. Dieses Überspringen der ästhetischen Grenze in der Betrachtung eines

dass an die Stelle der Blickwiderung zunächst das Prinzip der (den Schauspielerberuf ausmachenden) Reproduktion gestellt wird und dadurch im Sinne der Brechtischen Verfremdungs-

konzeption die Fiktion kausaler Notwendigkeit unterlaufen wird.

²⁹ Zum Begriff des Tonraums (sonic space) siehe Bordwell 1985 (wie Anm. 16), S. 119.



Abb. 3g: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)



Abb. 3h: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

(Spiegel-)Bildes verbleibt aber innerhalb des diegetischen Raums, es entspricht strukturell der an Fords *The Searchers* demonstrierten konventionellen Vergegenständlichung der ästhetischen Grenze im Bildraum, wenngleich inhaltlich bereits eine wesentliche Differenz zu verzeichnen ist. Godards Filmfiguren sind nicht, wie die Filmfiguren des klassischen Erzählfilms, mit sich identisch. Ihre Ambivalenz ist auch nicht, wie diejenige Ethans, der gegenüber seiner Nichte Debbie zwischen Vernichtungs- und Rettungswille schwankt, auf psychische oder ideologische Einstellungen zurückzuführen. Eher lässt Godard die Grenzen zwischen den Gattungen verschwimmen, so dass das eingeführte Genreformat plötzlich außer Kraft gesetzt und die Funktion der Filmfigur rätselhaft wird.

Dies ist vollends der Fall, wenn nach wenigen Filmminuten zum ersten Mal der direkte Blick in die Kamera eingesetzt wird. Michel ist mit dem gestohlenen Auto nach Paris unterwegs, um dort die amerikanische Studentin Patricia zu einer gemeinsamen Fahrt nach Italien zu überreden, wie er in einem Selbstgespräch dem Zuschauer eröffnet hat. Plötzlich gibt er jedoch den Handlungsfaden aus der Hand, um die Natur zum Akteur zu erklären. Nach rechts und links aus dem Wagenfenster schauend bemerkt er, wie hübsch die Landschaft sei! Er schaltet das Radio an, worauf eine heitere Melodie erklingt, die wie ein Vorspiel wirkt zu dem nun aus dem Off gesprochenen Kommentar: »J'aime beaucoup la France«. Während einer Passierfahrt mit Blick auf die vorbei gleitenden Felder, Wiesen und Bäume deklamiert Michel diesen ganz aus der Rolle fallenden Satz. Der Gegenschuss auf sein Profil mit der immer noch kess zwischen den Lippen steckenden Zigarette wird wie seine nun folgende, sich direkt ans Publikum wendende Rede (Abb. 3d) wiederum quasi eingeleitet durch die Melodie aus dem Radio, die so mit allen Funktionen bricht, die der Musik im Film gewöhnlich zukommen. Sie ist, obwohl als Radiomusik eingeführt, nicht eindeutig diegetisch, weil sie Michels provokanten Monolog allzu deutlich rhythmisiert und rahmt, fast so, als handle es sich um seine komponierte Vertonung. Mit dem Prinzip der dramaturgischen Begleitung und psychologischen Kommentierung der Handlung durch eine außerdiegetische Film-



Abb. 3i: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)



Abb. 3j: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

musik bricht Godard aber gleichfalls,³⁰ nicht nur, indem er das Autoradio als Klangquelle zeigt, sondern auch dadurch, dass er Michel aus dem Handlungsraum löst und einen grotesken Appell an das Publikum richten lässt: »Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville ... allez vous faire foutre!« Seine ›Performance‹ leiht Michel für Momente die Rolle eines Entertainers, der sich wie in einer Nummernrevue direkt ans Publikum wendet. Die Szene ist das Urbild jener dem Musical entlehnten Gesangs- und Tanz-Einlagen, die Godard in *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964) und *Pierrot le fou* (1965) zu einer eigenen Ästhetik der mise-en-abyme entwickelt hat.

Auch die Autofahrt ist eine von Godard immer wieder erprobte Metapher des Kinos.³¹ Im anschaulichen Genuss der Berge, des Meeres und der Städte beschwört er die traditionelle, am Naturschönen gewonnene ästhetische Erfahrung und damit den Kunstcharakter des Films. Seine Einführung in einer Art Slapstick-Darbietung, die sich dann zu einer grotesken Verneinung jenes Schönheitssinns steigert, lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass Godard in der Figur Michels wesentlich die Ästhetik der Trivialkultur darstellt und sie als Mittel nutzt, das vermeintlich Totale, Unparteiische der ästhetischen Erfahrung zu dementieren. Auffällig ist ja vor allem der krasse Gegensatz zwischen der Option auf ›Ganzheit‹ in der Hymne auf Frankreich und seine Landschaft einerseits und dem konkret erotischen und ökonomischen Interesse andererseits, das Michels Fahrt nach Paris motiviert.

30 Dieser Umgang mit der Radiomusik lässt sich also auch nicht als Wechsel zwischen einer diegetischen und einer außerdiegetischen Dimension fassen, wie sie untersucht wird von Robynn J. Stilwell, »The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic«, in: Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert (Hrsg.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley 2007, S. 184–202.

31 Gleich in seinem nächsten Film (*Le petit soldat*, 1960) setzt Godard zu Anfang wiederum die Autofahrt des Protagonisten als Bild der ästhetischen Erfahrung (der Landschaft) ein. In der Figur des Bruno Forestier sind nun die Gegensätze zwischen High und Low eingeebnet. Er verkörpert die Genregestalt des Geheimagenten, den Kunstliebhaber, Philosophen und Covergirl-Fotografen.

Die Sonnenbrille als Figuration der ästhetischen Grenze

Auch der ›in späteren Filmen Godards vielfach eingesetzte quasi dokumentarische ›erste‹ Monolog einer Spielfigur, der ihre Erfahrungen und Überlegungen direkt an den Zuschauer adressiert und damit das Klischee der Erzählerstimme aus dem Off visualisiert,³² ist in *A bout de souffle* vorbereitet, und zwar gegen Ende des Films, der parallel zur dramatischen Zuspitzung die zunehmende Erschöpfung des Genres und seiner Heldenfigur geltend macht. Die hier eingesetzten außerdiegetischen Blickmotive (Abb. 3h–l) sind allerdings noch deutlicher vom narrativen Gehalt entfernt und sie sind, mit einer Ausnahme (Abb. 3k), weitgehend stumme Monologe.

Michel steht kurz vor seiner Verhaftung, wie eine Leuchtschrift-Schlagzeile angekündigt hat. Patricia wird die Nacht mit ihm verbringen, trägt sich aber schon mit dem Gedanken, ihn an die Polizei zu verraten. Beide warten in einem Appartement, das ihnen als Fluchtwohnung zur Verfügung gestellt wurde, auf das Ende der dort gerade stattfindenden Modeaufnahmen. Das leicht bekleidete Modell setzt eine Bilderreihe fort, die sich zuvor mit dem Pin-up Girl in der ersten Einstellung und in den weiblichen Aktbildern der Zeitschriften, die Michel in Patricias Appartement durchblättert, entsponnen hat. Auch wenn Patricia sich durch ihr Kunstinteresse und ihren beruflichen Ehrgeiz abgrenzt, spiegelt diese erotische Bilderkette die metafilmische Bedeutung der weiblichen Hauptrolle. Jean Seberg alias Patricia verkörpert und thematisiert den sexuellen Schauwert des Genrefilms. Michels Verliebtheit in sie spiegelt das Begehren des Kinozuschauers. Dass er durch seine Liebe der Handlungsfähigkeit als Genreheld beraubt wird, zeigt allerdings, als dialektischen Gegenpol, noch eine andere Dimension auf. Godard schreibt diesem Begehren auch den revolutionären Impuls zu, die Stereotypen der kinematographischen Triebmodellierung zu überwinden.³³

Im Gespräch mit Patricia trägt Michel, rollenkonform, seine Sonnenbrille. Als sie ihm von Ihrem ›Zögern‹ erzählt und er sie auszufragen versucht, zeigt ihn eine frontale Großaufnahme nur noch mit einem einzigen dunklen Brillenglas ausgestattet (Abb. 3h). Durch den leeren Rahmen blickt sein rechtes Auge kurz, aber in tiefem Ernst direkt in die Kamera. Dieser konfrontative Blick scheint der einer konkreten Person, nicht mehr

32 Dieser Zusammenhang wird, als paradoxer, offenkundig in *Le petit soldat*. Der Film tritt insgesamt als Illustration der von Forestier selbst gesprochenen Off-Erzählung auf. Gleichwohl richtet dieser, während seiner langen politischen und philosophischen Monologe, zwei außerdiegetische Blicke zum Betrachter, die jeweils die verbal mitgeteilte Nicht-Kommunizierbarkeit der Gedanken in Wort und Bild kommentieren.

33 Zwar ist auch dieses Motiv der Liebe, die die Genrelotik außer Kraft setzt, im film noir bzw. im Topos der amour fou angelegt, es wird jedoch durch seine artifizielle Verwendung zu einem metafilmischen Argument transformiert. Siehe unten Anm. 40. Diese Komplexität der bildkritisch gewendeten Genremotive wird nicht adäquat berücksichtigt bei

Anne Marie Freybourg, *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*, Wien 1996. Im Kommentar zu *A bout de souffle* wird nicht deutlich, wie das Thema Liebe mit der zugrunde gelegten Selbstreflexivität des Autorenfilms in Relation steht. Trotz der zugestandenen und partiell beschriebenen antinarrativen Gestaltungsweisen Godards behandelt Freybourg die Genremotive und den Plot dann doch im Sinne einer bloß verknappten und aufs Wesentliche reduzierten erzählerischen Funktionalität und nicht als permanente Auseinandersetzung mit Geschichte und Technik des Mediums. So deutet sie den zweiten Teil des Films als »existentialistische[n] Elegie über das Glück und die Liebe, die durch Verrat bedroht und der Vergeblichkeit ausgesetzt sind.«

der eines Kino-Stereotyps zu sein. Die Überschreitung der durch die dunklen Gläser repräsentierten ästhetischen Grenze nimmt einen neuen Charakter an.

Zur Deutung dieses surrealen Motivs bedarf es eines ausführlicheren Rückblicks auf die symbolische Funktion der Sonnenbrille im Ganzen des Films. Sie ist das Instrument von Verrat und Täuschung, nicht nur auf der diegetischen, sondern auch auf der metafilmischen Ebene. Sie kennzeichnet einerseits die professionelle Verstellung und fingierte Identität der Filmfiguren, andererseits die medienspezifische Logik des Genreraums und dessen ästhetische Schließung. Insofern zitieren die dunklen Gläser das dunkle Innere des Kinoraums, der die Realität ausblendet. Als Patricia einen Kinosaal als Fluchtraum benutzt, sitzt in der ersten Reihe ein Zuschauer mit Sonnenbrille, was diese Bedeutung sinnfällig macht. Michel trägt seine Sonnenbrille auch am Abend der gemeinsamen Flucht, als er und Patricia bei Dunkelheit aus dem Kino kommen (V. 156). Das permanente, oftmals nicht situationsgerechte Aufsetzen und Abnehmen der Sonnenbrille lässt sich als eigener Subtext des Films lesen, der mit dem Motiv des Blicks aus dem Bild in engem Zusammenhang steht.

Michel trägt zum ersten Mal eine Sonnenbrille, als er – mittlerweile ein gesuchter Polizistenmörder – Patricia auf den Champs Élysées trifft. Die Brille dient offenkundig dem Schutz vor Entdeckung durch die Polizei. Gleichwohl nimmt Michel die Brille ab, sobald er mit Patricia ins Gespräch kommt, ein Wechsel, der programmatisch immer wieder stattfindet und zweifellos die veränderte Wahrnehmungsweise des Verliebten, aber auch eine qualitative Veränderung des Mediums anzeigt. Nach dem ersten Treffen mit ihr kauft er, wieder bebrillt, am Kiosk eine Zeitung, in Erwartung der Nachricht über seine Tat. Während er lesend über die Straße geht, begegnet ihm zunächst eine junge Verkäuferin der *Cahiers du Cinema*, der er eine Abfuhr erteilt. Er stimmt für die ›ältere‹ Kino-Generation. Darauf wird er Zeuge eines tödlichen Verkehrsunfalls, Prophetie seines eigenen Schicksals, jenem des Genrehelden, dem hier sein reales Pendant, der banale Verkehrstod, vorgehalten wird. Beide Ereignisse zitieren, als Begleitmotive der Zeitungslektüre Michels, die ihrerseits die massenmediale Konstruktion der Wirklichkeit vorführt, den ›wahren‹ Film im falschen. Die ›junge‹ Generation der Nouvelle vague tritt gegen die ältere Tradition des Genrekinos an, die Michels durch die Sonnenbrille vervollständigter Ganovenhabitus verkörpert. Dass sich Michel nach kurzer Betrachtung des Verkehrstoten bekreuzigt und seiner Wege geht, dürfte die Nähe der Kino-Stereotypen zu religiösen Ritualen dokumentieren.

Die Undurchdringlichkeit der dunklen Brillengläser symbolisiert die lügenhafte Abgeschränktheit des filmischen Raums als Genreraum, aber auch die des ästhetischen Raums schlechthin. Der Umgang mit diesem Motiv stellt die Bauweise der ästhetischen Grenze, ihre Vorder- und Rückseite gleichsam, in Frage. Dazu gehört, dass der Autor sich selbst als Verräter offenbart. Die dunkle Sonnenbrille ist das Markenzeichen des Regisseurs Godard, der in der Rolle eines Passanten Michel begegnet, sein Foto in der Zeitung identifiziert und ihn an die Polizei verrät. Er bestimmt damit seine Rolle diesseits und jenseits der ästhetischen Grenze, als Schöpfer und Mörder des Michel Poiccard. Auch dieser agiert im Übrigen auf beiden Seiten der ästhetischen Grenze, denn der Kommentar unter seiner Porträtfotografie in der Zeitung (V. 122) vermerkt, dass er zum

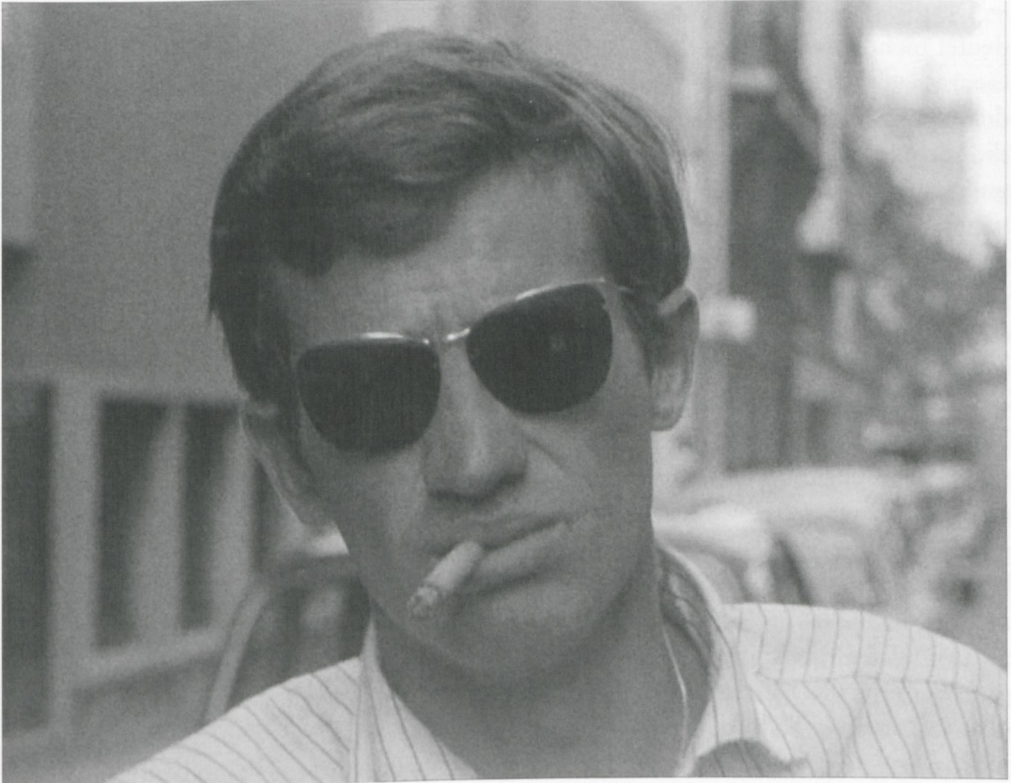


Abb. 3k: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

Zeitpunkt der Aufnahme in den Filmstudios Roms gearbeitet habe, eine Information, die sich auf die Biografie Belmondos und nicht auf die der Spielfigur bezieht.³⁴ Die Befolgung der Brechtschen Verfremdungsregel könnte nicht deutlicher sein. Belmondos versonnener Blick aus dem Bild, als Close-up aufgenommen, entspricht zwar nicht im Ausdruck, aber doch der Konvention nach dem Starporträt Bogarts, mit dem Michel zuvor intensive Zwiesprache - ohne Sonnenbrille - gehalten hatte. Wieder geht es darum, den einladenden, zur Immersion auffordernden Blick aus dem Bild als letztlich opake Pose eines Schauspielers zu bestimmen, das Spiel »mit dem deutlichen Gestus des Zeigens« zu verstehen.³⁵

³⁴ Auch in der Box-Sequenz im Hotel (Abb. 3g) spricht Belmondo, hier vor dem Spiegel, mit sich selbst: »je suis pas spécialement beau, mais je suis un grand boxeur.« Es ist mithin die Zersetzung der Subjekteinheit, die die Korrespondenz zwischen Belmondos Boxeinlage und Klees *Paukenspieler* stiftet. Ausdrücklich nimmt Belmondo zuerst auf die vertikale, dann auf die horizontale Richtung der »membra disiecta« in Klees Bild Bezug, die ihrerseits metapicturale Elemente sind, denn sie artikulieren in ihrer relativen Isoliertheit die verti-

kale und horizontale Bildgrenze. Analog hierzu gibt Godard durch die Abspaltung der Person des Schauspielers von seiner Rollenfigur (und zusätzlich durch dessen zweiten Namen Laszlo Kovacs) das aristotelische Konstruktionsgesetz des Spielfilms preis. In ähnlicher Weise identifiziert sich Godard in *Le petit soldat* (1960), wiederum mittels der Sonnenbrille, mit seinem Protagonisten Bruno, (siehe Szene am Bahnhof).

³⁵ Brecht 1967 (wie Anm. 17), S. 341. Diese Anweisung für die Hervorbringung des V-Effekts wird

Das Beispiel belegt aber auch die Dialektik des Motivs. Das Ablegen der Brille bedeutet nicht zwangsläufig, dass festgelegte Rollenbilder gesprengt und die Zwänge des Genres außer Kraft gesetzt werden, im Gegenteil. Eher ließe sich sagen, dass die Geste des Ablegens der Brille das Versinken des Zuschauers in der Kino-Illusion, aber auch die analoge Lust des Schauspielers ganz in seiner Rolle aufzugehen meint. Diese Neigung zur Einfühlung suggeriert die Aufhebung der ästhetischen Grenze, also die komplette Verwandlung in die per Rollenspiel oder Empathie nachgeahmte Figur. Der diegetisch inszenierte innige Blickkontakt mit Bogarts Bild reflektiert Michels Wunsch mit seiner Rolle eins zu werden. Auch während er sein eigenes Zeitungsfoto betrachtet, lugt er verstohlen hinter der Brille hervor (V. 122 f.), als ob sein nun massenmedial beglaubigter Status als polizeilich gesuchtem Mörder das Maskenspiel obsolet werden lasse. In einer der Liebesszenen im Hotel-Appartement Patricias tragen die Partner Sonnenbrillen (V. 114f), die sie dann abnehmen, so dass ihre zärtliche Blickbeziehung als geradezu platonisch akzentuierte Entdeckung der Wirklichkeit des Anderen nobilitiert wird. Doch diese Sichtweise wäre naiv, denn auch die Liebe Michels wird als medial konstruierte inszeniert. Jean Seberg war zur Drehzeit, anders als Belmondo, ein Star; Patricia steht somit für den Glamour der amerikanischen Filmindustrie und ist gewissermaßen das weibliche Pendant zur Ikone Humphrey Bogart. Michels Liebe zu Patricia spiegelt also wie seine Verehrung für Bogart den Wunsch nach Steigerung des eigenen Lebensgefühls durch das Kinomedium. Für Patricia liegen die Verhältnisse auf einer etwas anderen Ebene des Kulturbetriebs ähnlich. Sie trägt die Brille, um ihre Ambitionen als Journalistin etwa während der Pressekonferenz mit *Parvulesco*, ebenfalls Brillenträger, zur Geltung zu bringen. Als er auf ihre Frage hin den Wunsch nach Unsterblichkeit als seinen größten Ehrgeiz bezeichnet und dabei die Brille abnimmt, tut sie es ihm gleich. Die Großaufnahme, in der sie selbstvergessen an einem Brillenbügel nagt (V. 133), signalisiert ihre Identifikation mit dem großen Schriftsteller, der das Leben, auch in seinen erotischen Dimensionen, erfahren hat. Als sie wenig später, konfrontiert mit dem Zeitungsfoto Michels, dem Inspektor ihre grundsätzliche Bereitschaft erklärt, den Gesuchten zu verraten, setzt sie die Brille wieder auf (V. 145 f.), tritt also bewusst wieder in ihre Rolle als Journalistin und zukünftige Schriftstellerin zurück.

Durch das Sehen mit und ohne Sonnenbrille wird also das Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle, mithin die ästhetische Grenze, thematisiert. Dieser innerdiegetischen Kritik der Einfühlung entspricht die Kombination des *eyeline-match* mit dem außerdiegetischen Blick aus dem Bild, wie sie in Michels grotesk-komödiantischer Darbietung während der Autofahrt nach Paris eingeführt wurde. Ein weiteres metafilmisches Motiv ist das zunächst innerdiegetische »einäugige« Sehen, das schon in der ersten Einstellung (Abb. 3b, c) durch Michels stilisierte Blickgesten inszeniert wird und dem Godard in Klees *Paukenspieler* ein malerisches Pendant (Abb. 3g) zuordnet. In der Bo-

im übrigen mit der Möglichkeit des direkten Publikumskontaktes verbunden: »Die Vorstellung von einer vierten Wand, die fiktiv die Bühne gegen das Publikum abschließt, wodurch die Illusion entsteht, der Bühnenvorgang finde in der

Wirklichkeit, ohne Publikum statt, muß natürlich fallengelassen werden. Prinzipiell ist es für die Schauspieler unter diesen Umständen möglich, sich direkt an das Publikum zu wenden.« Ebd., S. 341 f.

gart-Szene schaut Belmondos rechtes Auge, während er die Brille abnimmt, für den Bruchteil einer Sekunde in die Kamera (Abb. 3e).

Dass das einäugige Sehen als ein Verweis auf die Kamera und das in ihr automatisierte Gesetz der Zentralperspektive zu verstehen ist, wird vollends offenkundig in der expliziten Verbindung der drei genannten Strategien durch die groteske Großaufnahme Michels mit einem einzigen Brillenglas (Abb. 3h).³⁶ Den medienreflexiven Charakter dieser Sequenz kennzeichnet außerdem die Funktion des Appartements als Fotostudio. Der in Michels Großaufnahme anschauliche Zusammenhang von Sehen und Nicht-Sehen durch die Simultaneität von Absenz und Präsenz des dunklen Brillenglases geht aber über eine Metapher insofern hinaus als das Konstruktionsgesetz des filmischen Raums in einem unlösbaren Widerspruch zwischen Transparenz und Opazität verankert wird.

Dieser innere Widerspruch wird nochmals im folgenden establishing shot artikuliert, der nicht nur den Handlungsraum zeigt, sondern die Bedeutung des Appartements als Repräsentation des filmischen Raums verdeutlicht. Michel und Patricia sitzen im hellen Licht der Scheinwerfer und werden auch noch in der folgenden Totalen (V. 170) von ihnen angestrahlt, obwohl zuvor das Licht ausgeknipst worden war und das Fotomodel »C'est fini« gerufen hat, im übrigen eine Ankündigung des tödlichen Endes der Romanze: Der Film ist bereits abgedreht, wenn wir ihn sehen. Der nahe Tod Michels ist nicht nur ein Erzählmotiv. Der häufige Verweis auf die Unausweichlichkeit des Todes ist auch ein Hinweis auf die Abgeschlossenheit der Filmerzählung, also ein Dementi der Einfühlung in das Jetzt und Hier der dargestellten Szene. Ihre Autonomie als fertiges Produkt wird besonders betont, zum einen durch den beschriebenen »Anschlussfehler« und durch die räumliche Isolierung des Paares vor den Scheinwerfern, die wie eine Dokumentation ihrer schauspielerischen Arbeit wirkt. Zum andern ist, wie schon in Patricias Hotel-Appartement, der filmische Raum durch den Vergleich mit der Malerei als eine ästhetische Raumkonstruktion ausgewiesen, und zwar diesmal durch die zentrale Positionierung eines kubistisch-abstrakten Gemäldes, das von einer Deckenlampe beleuchtet wird, während Patricia und Michels Bildstatus durch das Licht der Scheinwerfer bestimmt ist. Eine Leitfunktion behält das Gemälde auch im weiteren Verlaufe der Einstellung, wenn die Kamera durch einen Schwenk das Paar in die rechte Zimmerhälfte begleitet, wo Patricia eine Platte von Mozart auflegt. Der musikalische Tonraum wird damit ausdrücklich als gleichwertige und seinerseits autonome ästhetische Konstruktion definiert.

³⁶ Vgl. auch die Szene im Hotel-Appartement. Patricia rollt eine Illustrierte zusammen und richtet dieses symbolische Kamera-Objektiv auf Michel, was durch eine point-of-view-Einstellung zudem mit dem historischen, etwa bei Chaplin verwendeten Blendenmotiv assoziiert wird (V. 87). Das Motiv wird mehrfach in *Le petit soldat* wiederholt. Veronica hält sich während des Fototermins mit Bruno eine Blende vor das Auge und schaut hindurch. Das Sehen der Filmfigur stiftet nicht

mehr den Handlungszusammenhang, sondern wird selbst aktiv und konstruktiv. In *Caméra - Oeil* (1967), Episode des Kollektiv-Films *Loïn de Vietnam*, hat Godard das einäugige Sehen an seinem eigenen Blick durch die Kamera konkretisiert und die Selbstkritik des Mediums mit seiner politischen Bestimmung verbunden. In *Les Carabiniers* (1962/63) trägt Ulysses eine »einäugige« Sonnenbrille, als er mit seiner Bilder-Beute aus dem Krieg zurückkehrt.

Es folgt die Literatur als ein weiteres Modell und Element des Kinofilms, das erneut die Aussicht auf den unausweichlichen Tod formuliert: Der (fälschlich) Lenin zugeschriebene Satz »Nous sommes des morts en permission« erscheint zur Musik Mozarts auf dem Einband zu einem Roman von Maurice Sachs (>Abracadabra<), während im Off Patricia vorschlägt schlafen zu gehen.³⁷ Die folgende Großaufnahme setzt das Thema mit einem weiteren Blick aus dem Bild fort. Patricia reflektiert indirekt über die Todesähnlichkeit des Schlafes, der Trennung und Einsamkeit. Dabei wendet sie sich, als müsste sie trauernd Abschied nehmen, mehrfach ins Off nach rechts, wo Michel als ihr Gesprächspartner vermutet werden kann (V. 171). Während der Abblende dieser Großaufnahme jedoch blickt sie mit elegischem Ausdruck den Zuschauer an (Abb. 3i). Wie zuvor Michel löst sie sich aus der diegetischen Blickachse, um den direkten, auch stark emotional getönten Kontakt zum Zuschauer herzustellen. Unsere Anteilnahme wird evoziert. Die Funktion der Einfühlung wird durch diese Überschreitung der ästhetischen Grenze aber eher blockiert, da sie den Erzählraum außer Kraft setzt und die Identität der Sprecherin fragwürdig wird. Patricias Rede schließt an das Literaturzitat an; sie erscheint wie ein weiterer Aphorismus, der mit ihrem Bild nur lose montiert ist, so wie zuvor Zitat, Buchtitel und Autoren in freier Textkombination assoziiert wurden. Noch wird der Monolog nicht an den Zuschauer adressiert, sondern nur der Blick. Es zeichnet sich jedoch ab, dass aus der Aufkündigung jener Dialogbeziehung, die der konventionelle *eyeline-match* konstruiert, die partielle Verwandlung des Erzählraums in eine parataktische Reihe resultiert, welche die Narration in ihrer Vereinzelung zum außerdiegetischen Monolog zum Montageelement schrumpfen lässt.³⁸

In der folgenden Sequenz wird die ästhetische Grenze mithilfe eines Theaterzitats wieder deutlich im diegetischen Raum aufgerichtet. Auf den Ruf Michels hin, dessen Stimme aus dem Off zu hören ist, wird ein Vorhang geöffnet, die traditionelle Markierung der ästhetischen Grenze auch in der Malerei.³⁹ Patricia erscheint auf einer Empore über dem Wohnraum wie auf einer Bühne, in Untersicht aufgenommen (V. 172). Dass sie gleich darauf den Saum ihres Kleides spielerisch über die Brüstung fallen lässt, erinnert an ein Puppentheater und betont ihren Status als Spielfigur, die nicht eigenen Impulsen folgt, sondern von einer anderen Person geführt wird und nicht für sich selbst, sondern für ein Publikum agiert. Ihr Blick nach unten vorn wird in einer regelgerechten

37 Siehe hierzu Roland-François Lack, »A bout de soufflé: The Film of the Book«, in: *Literature/Film Quarterly* 32/3, 2004, S. 207–212. Die Quellenrecherche ergibt keinen eindeutigen Sinn. Weder ist der faschistische Schriftsteller Sachs mit Lenin kompatibel noch ist überhaupt das Zitat von Lenin. Es wird jedoch belegt, dass der Satz sinngemäß auf die Äußerungen von verfolgten Kommunisten und Sozialisten zurückgeht und mithin das Pathos der Militanz und des politischen Märtyrertums zum Ausdruck bringt. Dieser ursprüngliche politische Sinn teilt sich jedoch in *A bout de soufflé* nicht mit. Vielmehr reiht sich der Satz ein in eine Zitatkette, die dem Thema der

Todesverfallenheit gilt und wie ausgeführt damit die Abgeschlossenheit des Films als Konstrukt kommentiert.

38 Diese Konsequenz wird in *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) und in *Weekend* (1967) zur Entfaltung gebracht. Insbesondere die frontalen Gruppenporträts in *Weekend* sprengen den Erzählraum, indem sie Klassenstandpunkte artikulieren.

39 Siehe z.B. das zentrale Exempel Kemps, der allerdings den Begriff der ästhetischen Grenze nicht aufgreift: Nicolas Maes' *Die Lauscherin* (vgl. Anm. 1). Zahlreiche Beispiele bei Michalski 1932 (wie Anm. 3).

shot-reverse-shot-Sequenz von Michel aufgenommen, der dem schönen Bild seine Referenz erweist und, ebenfalls bewusst theatralisch, die Mütze vor seiner Geliebten zieht. Sein ›einäugiger‹ Blick (Abb. 3j) reformuliert den Topos des ›ritratto di spalla‹ und die Mechanik des Kamera-Auges. In der nächsten langen Einstellung, in der die Kamera auf Michels Blick zu reagieren scheint, indem sie Patricia nach unten begleitet, ist neben seinem Stuhl ein Fotoapparat auf einem Stativ aufgestellt (V. 173), was die medienreflexive Bedeutung seines Sehaktes scharf pointiert. Zudem trägt Michel hier wieder seine (inzwischen komplettierte) Sonnenbrille, das Zeichen der ästhetischen Autonomie des Genreraums.

Die beiden letzten außerdiegetischen Blickmotive in *A bout de souffle* setzen die Betonung der Grenze fort und erklären gleichzeitig die Autonomie des filmischen Raums in seiner postulierten Totalität als Genreraum für obsolet. Dies geschieht beide Male durch die ›unmögliche‹ Kombination von Geschlossenheit und Offenheit, von Genreformel und quasidokumentarischem Frontalbild. Auf der narrativen Ebene spiegelt sich dieser Konflikt in der Ambivalenz Michels, der, nachdem Patricia von ihrem Verrat berichtet hat, eilig die Wohnung verlässt, nicht aber, um vor der Polizei zu fliehen. Er nimmt die Geldtasche von Berruti entgegen, weigert sich aber, wie schon gegenüber Patricia, die Flucht zu ergreifen. Den Revolver, den ihm sein Freund anbietet, lehnt er ab. Mitten im Dialog mit Berruti wendet er sich schließlich, in einer Großaufnahme, mit einem kleinen Monolog direkt an den Zuschauer. Seine Augen sind von der dunklen Sonnenbrille verdeckt, verraten also ihren Ausdruck nicht. Die Worte »Non je reste« werden noch in Richtung Beruttis nach links unten ins Off gesprochen. Die folgende Rede aber wird nach einer kurzen Pause, in der sich Michel aufrichtet und den Blick nach vorn in die Kamera wendet, direkt an uns adressiert (Abb. 3k), als stünden wir mit im diegetischen Raum. Der Schauspieler tritt aus seiner Rolle heraus, ohne den Erzählraum zu verlassen. »Oui, j'en ai marre, je suis fatigué, j'ai envie de dormir.« Mit dem erneuten, hier kulminierenden Eingeständnis seiner Müdigkeit bekundet Michel das Ende des Action Helden, seine Absage an das zu Anfang mit Bestimmtheit gesprochene »il faut«. ⁴⁰ Doch indem der Akteur im Bild des Schlafs seinen Tod als eigene Intention ausgibt, gibt er sich auch als Mitkonstrukteur der Handlung zu erkennen, die nun folgt. Der Blick aus der Sonnenbrille durchdringt die ästhetische Grenze nicht. Michels Erschießung wird als Produkt seiner schauspielerischen Arbeit erkennbar, nicht zuletzt schließlich durch die Geste, mit der sich der tödlich Getroffene am Ende die Augen selbst zudrückt (V. 189).

⁴⁰ Zu erinnern ist an die Hotel-Sequenz, wo Michel bereits, mitten in einer zärtlichen Liebesszene mit Patricia, äußert: »Je suis fatigué. Je vais mourir.« Die Antwort Patricias »Tu es fou« (die sie ebenfalls am Schluss wiederholen wird), deutet auf das Motiv der amour fou. Der unpassende Kontext macht jedoch klar, dass Michels Todessehnsucht nicht narrativ gelesen werden oder auf Godards »Nihilismus« (Freybourg) zurückgeführt werden kann. Vielmehr handelt es sich wiederum um den Hinweis darauf, dass

der Tod Michels durch das Drehbuch längst festgelegt und seiner Rolle eingeschrieben ist. Godard macht sozusagen den Gedanken des Autors zur gefühlten Ahnung der Spielfigur und bricht auf diese Weise mit dem Gesetz der ästhetischen Grenze, das die schauspielerische Darstellung an die Illusion des nachgeahmten Augenblicks bindet. In *Vivre sa vie* lässt Godard die Protagonistin Nana S. (Anna Karina) schon am Anfang des Films in diesem Sinne ihre Todessehnsucht äußern.

Epilog

Der Film endet mit Patricias befremdetem Blick in die Kamera und ihrer brüskten Abwendung vom Publikum. Einer der Polizisten hat ihr Michels letzte Worte mitgeteilt: »Vous êtes vraiment une dégeulasse.« Der umgangssprachliche Ausdruck nötigt ihr eine erneute Nachfrage ab. Während sie mit dem Daumen über ihre Lippen streicht, also das Bogart-Zitat adaptiert und so ihren Status als Kinostar bekundet, fragt sie nach der Bedeutung des Wortes »dégeulasse« (dt. zum Kotzen). Ihr Blick ist leicht verhangen, ja entleert. Erst nachdem sie die »narzisstische« Kreisbewegung des Daumens beendet hat,⁴¹ sucht sie, was an einem leichten Zusammenziehen der Augenbrauen ablesbar wird, den Blick im Sinne eines bewussten Sehaktes zu fokussieren (Abb. 3l). Doch dies geschieht nur für den Bruchteil einer Sekunde. Während sie die Hand sinken lässt wird ihr Blick wieder völlig ausdruckslos. Die folgende jähe Kopfwendung ist psychologisch nicht motiviert, auch wenn der Verrat und der auf ihn beziehbare Vorwurf Michels eine emotionale Reaktion, gleichsam die Flucht vor den Blicken der Zuschauer, herausfordert. Patricias Wendung ins Innere des Bildes markiert als programmatisches Schlussbild des Films nur einmal mehr die Immanenz des filmischen Raums und die Unmöglichkeit, das Innere – Gedanken wie Gefühle – in einer äußeren Gestalt sichtbar zu machen. Die Kamera kann nicht sehen, und Patricia kann die ästhetische Grenze nicht überwinden, was ihr Trauerblick am Vorabend noch zu suggerieren schien.⁴² Ihre für einen kurzen Augenblick gespannte Aufmerksamkeit antizipiert jedoch jenen aufklärerischen Moment, den Michelangelo in *Les Carabiniers* (1962/63) bei seinem ersten Kinobesuch erlebt, nachdem er bei dem Versuch, den filmischen Raum zu betreten, die Leinwand zerrissen hat und sich umwendend den Projektionsstrahl, die Kino-Technologie, als Ursprung seiner Illusion erkennt.

Auch drängt sich rückblickend ein Vergleich mit der janusköpfigen Zeichnung Klees (Abb. 1a, b) auf, die durch entgegengesetzte Blickrichtungen zum einen die Tiefe und Transparenz des perspektivischen Bildraums zitiert, zum andern durch zeichenhafte Verdichtung und die Anordnung auf Vorder- und Rückseite eines durchscheinenden, empfindlichen Papiers diese Rhetoriken auf ihre materielle Basis zurückführt. Entsprechend zerlegt Godard die filmische Raumkonstruktion in ihre Bestandteile, wobei der Materialisierung des Bildträgers bei Klee die Sichtbarkeit der Montage entspricht. Der Blick ins Off, als wichtigstes Baumaterial des filmischen Erzählraums, wird in der statischen Großaufnahme am Ende von *A bout de souffle* in all seiner Vielfalt dargestellt: Patricia blickt nach unten (zu Michel), zur Seite (zu den Polizisten), nach vorn und schließlich nach hinten. (V. 191) Sechs von sieben Bewegungsrichtungen, die Alberti

41 Diese entspricht der häufig auch im Raum durchmessenen Kreisbewegung der Filmfiguren, die jede Orientierung und damit auch jede narrative Kausallogik aufkündigt: Siehe die extrem lange Einstellung, die Michel bei der Fluggesellschaft Inter-Américana zeigt (V. 46–51) und das Im-Kreis-Gehen Patricias bei ihrer letzten Aussprache mit Michel (V. 180f.).

42 Im Vorspann zu *VIVRE SA VIE* nimmt Godard in Großaufnahmen Anna Karinas diesen expressiven verschatteten Blick aus dem Bild wieder auf und kombiniert ihn mit Gegenlichtaufnahmen des Profils zum Monument einer tragischen Heldin.

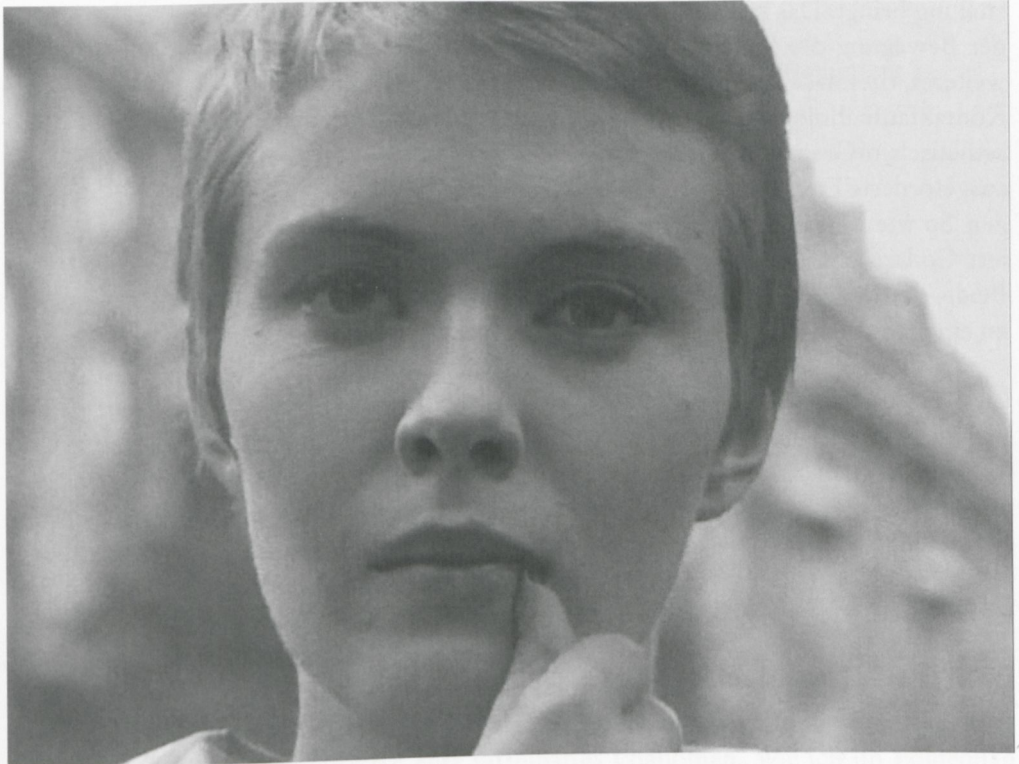


Abb. 31: Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (1959)

dem Historienmaler empfahl in seinem Bild zu vereinigen,⁴³ sind hier zur Darstellung gekommen. Davon sind jedoch nur die ersten beiden in den narrativen Raum einzuordnen, aber auch diese entbehren den lesbaren individuellen Ausdruck.⁴⁴ Ähnlich ist in Klees Werk trotz der Gestaltanmutung eine organische Kohärenz der Zeichenelemente nicht oder nur partiell herstellbar, lässt etwa die Übereinstimmung des Auges auf Vorder- und Rückseite keinen Schluss auf eine Gesamt-Aussage zu. Ob überhaupt ein Gesicht dargestellt wurde oder dies nur das Ergebnis des Einfühlungswunsches seitens des Betrachters ist, bleibt vor allem in der Betrachtung der Hauptseite des Blattes ungewiss. Nicht weniger abstrakt und unheimlich wirkt die Aufnahme Jean Sebergs, die nur noch eine schwache Spur zu der von ihr dargestellten Figur der Patricia legt. Das Versprechen der ästhetischen Grenze als Raumschwelle wird durch ihren innerdiegetischen Blick ins Off immerhin evoziert, während der folgende außerdiegetische Blick zum Betrachter und die ihn begleitende absurde Gestik die Logik des eyeline-match als solche zur Dar-

43 Alberti 2002 (wie Anm. 4), S. 133.

44 Godard reflektiert über diese Unzuverlässigkeit des Blicks schon in seiner Zeit als Kritiker: »Der Blick, weil er rein zufällig ist, weil er alles zu sagen und alles wieder zu leugnen erlaubt, ist das entscheidende Element in der Kunst des Kino-

schauspielers.« Hans Lucas (Pseudonym), »Verteidigung und Darlegung der klassischen Einstellungsfolge«, in: *Godard. Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, hrsg. von Jean-Luc Godard, München 1971, S. 21–28, hier S. 24.

stellung bringt. Das selbstvergessene Agieren des Schauspielers, als Zitat verfremdet in der Bewegung des Daumens über die Lippen, ist durch den Blick aus dem Bild, ein weiteres, diesmal malereibezogenes Zitat, kombiniert mit der Option auf eine direkte Kontaktaufnahme zum Kinopublikum. Die filmische wie die malerische Analyse der ästhetischen Grenze zielt darauf, die traditionell durch die Gestaltung des Blicks herausgeforderte Einfühlung ins Bild durch eine kritische Haltung ihm gegenüber zu ersetzen. So wie Klee mit der rhetorischen Tradition des Blicks aus dem Bild bricht, destruiert Godard das im eyeline-match gesicherte Raum-Zeit-Kontinuum des Erzählfilms. Beide, der Maler wie der Regisseur, isolieren das Blick-Motiv und verselbständigen es zu einem opaken Zeichen der ästhetischen Grenze.