

Film als *wahre Geschichte des Kinos*. Dokument versus Fiktion in Jean-Luc Godards *Une femme mariée* (1964)

REGINE PRANGE

Zum Status des Films. Eine Vorbemerkung

Die Geschichte der modernen Kunst und ihrer Theorie ist nicht zum geringsten Teil auch eine Geschichte des Mediums Film und seiner Reflexion. Seit dem Futurismus ist die Kunstavantgarde direkt und indirekt durch das Kino geprägt worden.¹ Nicht erst die Video- oder Medienkunst offenbarte grenzüberschreitende Praxisformen, haben bildende Künstler wie Fernand Léger und Marcel Duchamp doch schon in den 1920er Jahren bedeutende experimentelle Filme hervorgebracht.² Anfang der 60er Jahre ließ Andy Warhol die malerische Auseinandersetzung mit dem seriellen Bild konsequent in die Arbeit als Filmemacher münden;³ zeitgenössische Künstler wie Fischli und

1 So lassen sich z.B. zwei modernistische Hauptwerke, Umberto Boccionis Plastik *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* (1913) und Marcel Duchamps *Akt, die Treppe herabsteigend* als plastische bzw. malerische Umsetzungen des kinematographischen Bewegungsbildes verstehen.

2 Fernand Leger konzipierte und realisierte gemeinsam mit dem Filmemacher Dudley Murphy und mit Unterstützung durch Man Ray den Film *Ballett Mécanique* (1923/24); Marcel Duchamp filmte 1926 in Kooperation mit Man Ray und Marc Allégret seine sog. Rotoreliefs und nannte den resultierenden Film *Anémic Cinéma*.

3 Dies die These der interdisziplinären und internationalen Frankfurter Film+Lecture-Reihe *Easier than Painting. Das Kino Andy Warhol's* (2013/2014). Publikation in Vorbereitung.

Weiss haben ihr Arbeitsfeld in einem oszillierenden Raum zwischen Installationskunst und Film definiert.⁴

Auf der Ebene kunsthistorischer Theoriebildung hat sich diese hier nur angedeutete Interaktion zwischen bildender Kunst und Filmkunst kaum niedergeschlagen, zumal nach Arnheims und Panofskys frühen Ansätzen zur Etablierung des Gegenstands der Film aus dem Fach Kunstgeschichte für lange Zeit „vertrieben“ worden ist,⁵ analytische Grundlagen fehlen. Diese weitgehende Ausblendung der ästhetischen Herausforderung künstlerischer Praxis durch das Medium Film, nicht zuletzt verantwortet durch das erst im Laufe der 60er Jahre brüchig werdende Postulat der Reinheit des Mediums, dürfte mit verantwortlich sein für eine noch nicht überwundene Rückständigkeit im Feld der Reflexion avantgarde-künstlerischer *Form*. In dem Maße wie die Historizität der Gattungen Malerei, Plastik und Film sowie die kritische Befragung ihrer Grenzen nicht zur Debatte stand und somit nicht als primär sinnhafter Prozess wahrgenommen wurde, musste ein gedanklicher Gehalt, zumal ein traditionelles Sujet nicht mehr verfügbar war, über die Eigendeutung der Künstler abgerufen werden. Arnold Gehlen hat weithin wirksam dem Künstlerkommentar entscheidende Relevanz zugewiesen und der künstlerischen Form Erkenntnismacht abgesprochen. Ich skizziere seine Position und ihre aktuelle Modifizierung, um den innewohnenden Anachronismus im Verhältnis zur Reflexivität der zeitgenössischen Filmavantgarde eines Jean-Luc Godard kenntlich zu machen.

- 4 Die Schweizer Künstler Peter Fischli und David Weiss schrieben das Drehbuch und führten Regie in dem Kurzfilm *Der Lauf der Dinge* (1987). Gegenstand des Films ist eine 20 Meter lange Installation, die aus Vorrichtungen zur Erzeugung von Bewegung und chemischen Reaktionen verschiedenster Art besteht. Die Kamera folgt der zu Beginn (mit einem rotierenden gefüllten Abfallsack) in Gang gesetzten Folge von automatischen Reaktionen der Objekte und Stoffe, wobei ein in Bewegung gesetztes Element stets den Impuls an das nächste weitergibt. Zur Aufführung kommen, nicht selten unter Verwendung schiefer Ebenen, die für den anschaulichen Verlust des Gleichgewichts sorgen: Konservendosen, Reifen, Plastikflaschen, Feuerwerkskörper, Luftballons, die aufgeblasen und zum Platzen gebracht werden, und anderes mehr.
- 5 Siehe MEDER 1994.

Von Gehlen zu Luhmann: Triumph des Kommentars

In seinem 1960 erschienenen Buch *Zeitbilder* tritt Gehlen für eine „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen Kunst ein, um sich zugleich kritisch gegen die „kosmisch und metaphysisch gesonnen[e]“ Kunstkritik und den expressionistischen Mythos einer unmittelbaren Entäußerung abzugrenzen.⁶ Sein Ideal ist der „*pictor doctus*“ Paul Klee – „vielleicht der denkendste und gebildetste aller modernen Künstler“, dessen Tagebücher und Bauhauslehren Gehlen als Beweis für die „gedankliche Geltung des Bildinhalts“ nimmt, „die nach dem Siege des Kubismus endgültig verloren schien.“⁷ Der Kommentar ist Gehlen zufolge notwendiger Bestandteil einer Kunstproduktion, die sich von ihrer Bindung an gesellschaftliche Institutionen wie Kirche und Staat löst und auch von der akademischen Institutionalisierung der Kunst abgrenzt. Nur eine zugleich optische und begriffliche Rationalität, wie sie Klee mit großer Wirkungskraft entfaltet habe, erfüllt stellvertretend, so Gehlens anthropologisch begründete These, die psychologische Entlastungsfunktion, die früher von den gesellschaftlichen Institutionen als triebregulierenden Ordnungssystemen geleistet worden war. Kommentarbedürftig ist die Kunst der Industriegesellschaft also, weil sie, losgelöst von den alten Ordnungsmächten die metaphysischen Wahrheiten nicht mehr vermitteln kann und stattdessen herabgestimmt zu einem Reizmittel für den modernen Großstadtmenschen ihre stabilisierende Funktion zu erfüllen hat.

Niklas Luhmanns Systemtheorie schloss an Gehlens Theorie der Institutionen an und radikalisierte die Ermächtigung des Kommentars.⁸ „Die Kunst der Gesellschaft“ ist ein Diskursphänomen; als Kunst der Gesellschaft ist sie nichts als deren Agentur, besitzt sie keinen widerständigen Form- oder Werkcharakter, wie ihn etwa Adornos zweifache Bestimmung des Kunstwerks als autonom und als *fait soci-*

6 GEHLEN 1962, S. 162 (Titel des IX. Kapitels) und S. 165. Ausführlich dazu PRANGE 2011.

7 Ebd., S. 102.

8 Über den Zusammenhang der Theorien Gehlens und Luhmanns vgl. MAGERSKI 2012.

al noch vorsah.⁹ Künstler, Werk und Betrachter werden von Luhmann in einen selbstläufigen Prozess der „Beobachtung erster und [...] zweiter Ordnung“ eingeschmolzen.¹⁰ Eine Unterscheidung zwischen Künstlertheorie und künstlerischer Praxis vorzunehmen, liegt dem konstruktivistischen, die Priorität der Wahrnehmung postulierenden Denken fern, das von der Konzeption des Subjekts nicht nur Abstand nimmt, sondern sie zugunsten der einzigen Instanz soziokultureller Evolution gänzlich auflöst. Gehlen hatte diese Synthese aus Produktion und Rezeption in der Forderung vorweggenommen, der Künstler solle sein Konzept gleichermaßen gestalten wie mitteilen. Das Kunstwerk besitzt demnach keine objektive, analysierbare Qualität jenseits der ihm applizierten Kommentare. Dass dem jeweiligen künstlerischen Medium, wie im Zusammenhang von Klees Werk noch ausgeführt wird, eine eigene theoretische Kompetenz zukommt, welche die Künstlertheorie nur teilweise oder deformiert erfasst, wird von einer radikal wahrnehmungsästhetischen Position negiert. Mit Gehlen und Luhmann sind nur zwei von vielen einschlägigen Autoren benannt, die eine verbreitete, der Formanalyse ausweichende Vorliebe für das Diskursive legitimierten. Auch jenseits systemtheoretisch begründeter Untersuchungen wird ein Spannungsverhältnis zwischen Theorie und Werk meist gar nicht erwogen, die Kluft voreilig geschlossen zugunsten einer Parteinahme für die Theorie bzw. theorieähnliche Selbstdeutungen der Künstler.

Zu beachten ist freilich auch die sich im 20. Jahrhundert vollziehende Statusveränderung des Künstlerkommentars: Als Exempel für die (von Gehlen sanktionierte) modernistische Künstlermetaphysik

9 In der Konsequenz dieses Doppelcharakters liegt es, dass sich Adorno zufolge die Bedingtheit der Kunst als ‚fait social‘ in der Zone ihrer Autonomie erschließt: „Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.“ ADORNO (1970) 1990, S. 16. Nicht Gehlen, sondern Adorno ist mithin Referenzautor der hier vorgeschlagenen und maßgeblich durch Godard reflektierten Bedeutung der Form als Kommentatorin ihrer selbst.

10 LUHMANN 1995, Kap. 2, S. 92–164. Im „differenztheoretischen“ Konzept Luhmanns ist das Moment der Selbstreflexion stets Selbstaffirmation. Form ist immer „reine Selbstreferenz“ (S. 50); das Kunstwerk als Medium der Kommunikation „stellt sich selbst und seine Selbstbeschreibung aus.“ (S. 78).

mag das viel zitierte Theorem von Paul Klee gelten: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst *macht sichtbar*.“¹¹ Was die Kunst allerdings sichtbar machen soll, bleibt unbestimmt. Der Kontext, aus dem diese Äußerung stammt, Klees erste, noch mit expressionistischem Pathos aufgeladene Darstellung der Zeichenkunst als einer Art Weltgleichnis, das die zeichnerischen Elemente und Operationen zu einer Metapher kosmischer Erfahrung überhöht, legt nahe, das Medium selbst als den (verklauusulierten) Gegenstand anzusehen, der sichtbar werden soll. Durch die metaphysische Verkleidung, die auf Kandinskys Proklamation des Geistigen in der Kunst zurückweist, welche wiederum älteste ikonische Bildkonzepte wie die neuplatonische Lehre vom Urbild, das im Abbild verkörpert werde, reaktualisiert,¹² ist dieser Sinn jedoch nur erschließbar, wenn man Künstlertheorie ‚gegen den Strich‘ liest, Klees pathetische Losung der „Genesis“ des Werks nicht in ihrer manifesten schöpfungsmysischen Aussage nimmt, sondern auf ihre latenten Botschaften hin durchleuchtet. Dann wird deutlich, dass mit der Schöpfungsmetapher die Verfasstheit einer innovativen Bildkunst nicht nur beschrieben, sondern gleichzeitig verschleiert wird. Erfasst wird die Fokussierung auf den Werkprozess und seine Materialien, verborgen jedoch – zugunsten der romantischen Metaphorik des Absoluten – dass die Ausstellung des Werkprozesses und seiner Bestandteile den Begriff des Werks zugunsten seiner Reflexion desavouiert.

Diese Art der Selbstkommentierung von Kunst scheint in den fünfziger Jahren allmählich und, von Ausnahmen wie Joseph Beuys‘ *Sozialer Plastik* abgesehen, seit 1960 weitgehend auszusterben und einem nüchtern-ironischen Habitus Platz zu machen, für den ebenso Frank Stellas „What you see is what you see“¹³ wie Andy Warhols

11 KLEE (1920) 1987, S. 60.

12 KANDINSKY (1912) 1952. Zum Platonismus Kandinskys siehe ZIMMERMANN 2002, Bd. 1, bes. S. 110–101.

13 STELLA (1964) 1995, S. 158: „My painting is based on the fact that only what can be seen there *is* there. It really is an object [...] All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion ... What you see is what you see.“

analoges Bekenntnis zur Oberfläche¹⁴ oder Jeff Koons' Philosophie der „Akzeptanz“¹⁵ angeführt werden können.¹⁶ Doch lässt sich diese Abkehr von der romantischen Formel des künstlerischen ‚Wettschaffens mit der Natur‘ auch als ihre Erneuerung, ihre Neuformulierung verstehen. Die emphatische Tautologie der in sich geschlossenen künstlerischen Geste kehrt in der Buchstäblichkeit der affirmierten Oberfläche wieder.

- 14 WARHOL (1967) 1989, S. 449: „Wenn Ihr alles über Andy Warhol wissen wollt, braucht Ihr bloß die Oberfläche meiner Bilder und Filme und meiner Person zu sehen: das bin ich. Dahinter versteckt sich nichts.“
- 15 KOONS 2012, S. 27 (im Zusammenhang der „Baptism“-Story für *Artforum*, 1987): „Es gibt keine Rechtfertigung für Kritik – für niemanden –, denn die Dinge sind nun einmal so wie sie sind, und damit hat sich's. Wenn man die Dinge akzeptiert, wie sie sind und was sie sind, kann man sie einsetzen und benutzen. Wenn man sich kritisch gegen etwas verhält, distanziert man sich automatisch davon und die Sache steht einem nicht mehr zur Verfügung.[...] Es gibt keinen wirklichen Ort für Kritik. Kritik tut so, als gebe es einen übergeordneten Spieler, irgendeine Struktur, die korrekt ist oder korrekter und in der Lage wäre zu urteilen.“ Wie der Anspruch auf Verfügbarkeit deutlich macht, zielt Koons mit der Verweigerung eines Kommentars wie implizit schon Stella und Warhol auf eine alternative materialistische Form der Kritik, die der künstlerischen Form implizit wäre.
- 16 Die Herausgeberinnen dieses Bandes haben zu einem differenzierten Verständnis der Künstlertheorie und ihrer Funktionen wertvolle Forschungsarbeit geleistet. Magdalena Nieslony hat in ihrer Dissertation *Ivan Puni und die Bedingtheit der Malerei. Ein Topos der russischen Avantgarde-Ästhetik* (Druck in Vorbereitung) deutlich gemacht, dass die postmoderne Absage an eine essentialistische Ausdrucksästhetik durch Punis Kritik an Malevič schon antizipiert wurde. Eva Ehninger zeigt in ihrer Dissertation *Vom Farbfeld zur Land Art. Ortsgebundenheit in der amerikanischen Kunst 1950-1970*, dass Künstlertheorien auch über den Abstrakten Expressionismus hinaus einem Ideal authentischer Erfahrung zuarbeiten, das an die Unsichtbarkeit des Mediums geknüpft wird, und so die in der künstlerischen Form realisierte Bildkritik dementieren, EHNINGER 2013.

Theorie als Form: Godard

Eine alternative Position, eine Position also, die einer Metapher des Absoluten weder in der quasireligiösen Version der klassischen Moderne noch in der ‚coolen‘ Fassung der Postmoderne bedarf, scheint in den Werken und Äußerungen des radikalen Vertreters der *Nouvelle vague*, Jean-Luc Godard, auf. Schon mit dem 1959 gedrehten Film *À bout de souffle* hat er eine theoriegesättigte Kunst hervorgebracht, die nebenbei auch der These Gehlens zur psychischen Entlastungsfunktion von Kunst in der Industriegesellschaft Recht gibt, wobei sie diese Funktion allerdings dezidiert als eine von ökonomischen Interessen angeleitete problematisiert und nicht als anthropologisch vordefinierte ansieht. Wenn Jean Seberg alias Patricia in ihrem Appartement vor der Plakat-Reproduktion eines Mädchenporträts von Pierre-Auguste Renoir posiert, wird diese Entlastungsfunktion des zur Massenware transformierten Kunstwerks geradezu didaktisch illustriert. Diese Demonstration bürgerlicher Subjektmodellierung durch Kunst wiederholt sich auf der Ebene kinospezifischer Identifikationsangebote, denn die männliche Hauptfigur, der Autodieb Michel (Jean-Paul Belmondo), wird als Nachahmer Humphrey Bogarts dargestellt, dessen Foto er in der Schaufenster-Auslage eines Kinos betrachtet. Godard will den Film eben nicht im Rahmen einer engen systemstabilisierenden Entlastungsfunktion sich erschöpfen lassen, sondern indem er diese beobachtet, zu deren Bewusstheit und Überschreitung beitragen. Wo Godards Filmfiguren ohne Bewusstsein in ihren Handlungsmustern befangen bleiben, bietet der Film Erkenntnis-Perspektiven an. Godard bleibt damit bei aller (zunehmenden) Verrätselung der filmischen Form, die sich im Sinne eines Brechtischen Verfremdungskonzeptes gegen narrative Plausibilität stemmt, einem aufklärerischen Kunstbegriff verbunden.

Seine Laufbahn begann Godard nicht als Regisseur, sondern als Kritiker, eine Rolle, die er ausdrücklich für gleichermaßen produktiv hält: „Als ich *À bout de souffle* gemacht habe, war es das Ergebnis von zehn Jahren Kino. Ich habe zehn Jahre Kino gemacht, vorher, ohne

Filme zu machen [...].“¹⁷ Godards filmisches Werk gründet somit in der umfassenden Kenntnis und analytischen Durchdringung der Filmgeschichte, ganz besonders des Hollywoodkinos, und in einer Vorliebe für den französischen Gangsterfilm. Knapp 20 Jahre nach seinem furiosen Anfangserfolg *À bout de souffle*, auf den nur noch kommerziell wenig bis gar nicht erfolgreiche Filme folgten, kam er auf das analytische Interesse an der Filmgeschichte zurück, nun im Hinblick auf sein eigenes Oeuvre, das er, als Fünfzigjähriger, schon als Lebenswerk zu betrachten und zu erforschen sich anschickt im Sinne einer psychoanalytischen Untersuchung seiner selbst und des Ortes, den er im Kino einnehme.¹⁸ Ich zitiere hier und im folgenden Godards *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, ein 1980 in Paris herausgegebenes Buch, das den Text jener Vorträge enthält, die der Regisseur 1978 vor einigen Studenten in Montreal gehalten hat, mit dem Ziel, eine Art Drehbuch zu entwerfen für eine Filmserie, denn „wahr“ konnte eine Geschichte des Films für Godard nur sein, wenn sie aus Bildern und Tönen und nicht wenn sie aus, wenn auch illustrierten, Texten bestand.¹⁹

Die Skepsis gegenüber dem Primat des „Wörtersystems“, wie Godard es nennt, und seine Idee, dass der Film wie die Filmkritik wesentlich durch Bilder sprechen sollte, stehen Gehlens Vorstellung einer Kompatibilität oder gar Identität von Kunst und Konzept entgegen. Dennoch und umso mehr macht Godards auch von jeder mythisierenden Bildgläubigkeit Abstand nehmende Wertschätzung des Bildes die Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen Theorie und seiner theoretischen Filmproduktion interessant für eine Kunstgeschichte, die sich auf dem Weg in eine historische Bild- und Medienwissenschaft befindet. Ich möchte im Folgenden versuchen, von Godards Vorträgen ausgehend einige theoretische Dimensionen seiner frühen Filme aufzuzeigen.²⁰

Auch Godard will sichtbar machen. Diese Intention steht für ihn wie für Klee, dessen Kunst er (wie Gehlen) als exemplarisch moder-

17 GODARD 1984, S. 31.

18 Ebd., S. 16.

19 Die achteilige Video-Arbeit *Histoire(s) du cinéma* entstand dann erst sehr viel später zwischen 1988 und 1998. Zuletzt hierzu MORGAN 2013.

20 Vgl. PANTENBURG 2006.

nistische einschätzt und zitiert, indem er Reproduktionen seiner Werke in einige Filme einbezieht,²¹ am Anfang seiner Ausführungen. Doch ohne wie der *pictor doctus* eine naturphilosophische Metaphorik des Absoluten zu entfalten, bezeichnet Godard ohne Umschweife die Filmgeschichte selbst als das sichtbar zu machende Unsichtbare. „Und ich habe feststellen müssen, daß ausgerechnet die Geschichte des Kinos, die doch eigentlich am leichtesten zu zeigen sein müßte, effektiv nicht zu sehen ist.“²² Solch provokative Verdichtung und Vereinfachung charakterisiert Godards Redestil, der wie seine Bilder immer die aktiv ergänzende, gliedernde und verstehende Mitarbeit des Rezipienten verlangt. Seine Aussage ist ebenso klar wie vieldeutig. Auf der einen Seite spricht Godard 1978, noch vor dem Zeitalter des massenhaft verbreiteten Videorecorders und lange vor dem digitalen Zeitalter, das per DVD und Beamerprojektion Filme verfügbar macht, über die Schwierigkeit nicht nur an bestimmte Filmkopien zu gelangen, sondern vor allem über die Unmöglichkeit, Ausschnitte vergleichend anschaulich und der Analyse zugänglich zu machen. Filmkritik und Filmvermittlung als nachträgliches Sprechen über gesehene Filme bezeichnet er als eine „ziemlich armselige Arbeit“,²³ die ihn seinem Forschungsziel nicht näher bringe. Schon hier lässt sich also die Vorstellung ausmachen, Filmanalyse sei ebenso wie eine kunsthistorische Bildanalyse eindringlich am Material selbst durchzuführen. Er verweist explizit auf die bilderreichen Publikationen Malraux' und Elie Faures. Theoretische und filmische Produktion sind für Godard insofern also vergleichbar, als beide in die Baugestalt des Films eindringen und ihn aus der Zusammengesetztheit seiner Teile verstehen.

Damit bin ich in der zweiten Sinnschicht der Rede von der Unsichtbarkeit des Films angelangt. Unsichtbar ist die Filmgeschichte

21 Zur metafilmischen Bedeutung von Bildern Klees in den frühen Filmen *À bout de souffle* und *Le petit soldat* (1960) siehe PRANGE 2010a. In einer Einstellung des späteren Films *Hélàs pour moi* (1993) ist Klees Aquarell *Angelus Dubiosus* (1939) zu sehen, das wohl als Replik auf Benjamins allegorische Deutung des *Angelus Novus* (1920) im Sinne einer Personifikation des historischen Materialismus, der sich der Vergangenheit zuwendet und so einer linearen Konzeption von Geschichte entgegenstrebt, zu verstehen ist.

22 GODARD 1984, S. 16.

23 Ebd.

Godard zufolge auch deshalb, weil das, was den Film konstituiert, die Montage, gewöhnlich versteckt werde. Den Film als Medium zeichne aus, dass er nicht nur *ein* Bild zeigen könne, worauf sich der Amateurfilm ebenso wie der Werbefilm und sogar der populäre Spielfilm beschränkten, sondern eine Verbindung zwischen mindesten zwei Bildern schaffe und dadurch widersprüchliche soziale Beziehungen aufdecken könne.²⁴ In der Verknüpfungsarbeit der Montage, für die David Griffith andere Lösungen als Sergej Eisenstein gefunden habe, sieht Godard ein Machtinstrument, dessen Einsatz verschleiert werde. Offensichtlich rekurriert er hier auf das für den klassischen Erzählfilm obligatorische Prinzip des *invisible editing*, das den Schnitt der bewussten Wahrnehmung möglichst entzieht, um den Eindruck narrativer Kontinuität zu erzeugen. Die Hollywood-Filmindustrie, deren Analyse die Grundlage für Godards Kino darstellt, hat einen komplexen Regelkanon entwickelt, der im Sinne des *continuity system* den richtigen, flüssigen Übergang von einer Einstellung in die andere gewährleistet.²⁵ Hier lokalisiert Godard seine Forschungsfrage: „Es gibt eine Sache, die mich immer beschäftigt hat: wie man von einer Einstellung zur anderen gelangt.“²⁶ Seine explizit und schon im ersten Film eingeführte Ästhetik der Diskontinuität, der gezielte Verstoß

24 Ebd., S. 98: „Gestern haben wir von dem Amateurfilmer gesprochen, der immer nur eine Einstellung macht. Er filmt seine Kinder oder seine Frau, wie sie am Strand aus dem Wasser kommt, und dann an Weihnachten oder an ihrem Geburtstag. Ganz genau entsprechend der Reklame, die die Kamerafirmen machen: Filmen sie Ihr Kind, wie es die Kerzen ausbläst. Aber nie gibt es zwei Bilder. Kodak sagt: Filmen Sie dieses Bild. Aber sagt nicht: Und dann filmen Sie das Bild, wie Sie ihm eine Ohrfeige geben. Denn von dem Moment an müßte man sich für das Familienleben interessieren. [...]“ Professionelle Filmemacher setzen, so Godard weiter, zwar Hunderte von Einstellungen aneinander und gäben ihren Filmen verschiedene Titel, achteten aber darauf, daß „alle gleich sind [...]“. Da sie [die Zuschauer] so total fertig sind von ihrer Arbeit in der Universität oder der Fabrik, sehen sie nicht, daß es derselbe Film ist.“

25 1953 erschien die umfassende Untersuchung von Gavin Millar und Karel Reisz zur Geschichte und Technik der Filmmontage, in der die Regeln zur Erzeugung des imaginären Raum-Zeit-Kontinuums im Spielfilm zum ersten Mal umfassend und differenziert dargelegt wurden. Siehe MILLAR/REISZ (1953) 1988.

26 GODARD 1984, S. 98.

gegen den Regelapparat, versteht sich als systematische Befragung dieses strukturellen Kerns filmischen Erzählens.

Mit derselben Forschungsabsicht verweist Godard in seiner Kinogeschichte auf die Verluste durch die Etablierung des Tonfilms. Wo der Stummfilm dem Montagecharakter des Mediums gerecht geworden sei, indem er Dialog oder Monolog in Zwischentiteln auslagerte und den sprechenden Akteuren visuelle Autonomie verlieh, Bild und Ton der Diegese also in getrennten Einstellungen verortet waren, kassierte der Tonfilm die Zwischentitel-Einstellung, um den Mund des Schauspielers scheinbar unmittelbar zum Sprechen zu bringen. Durch das neue Realismuspostulat des Tonfilms sei auch eine Verkümmernng des Schauspiels eingetreten, denn, so wäre zu ergänzen: Die Schauspieler waren nun primär damit beauftragt, das im Drehbuch Festgelegte durch Rede und Gebärde darzustellen. Godard stellt diese Hierarchie in Frage, indem er Belmondo und Seberg jenseits aller narrativen Sinnhaftigkeit Grimassen schneiden lässt, und zwar in einer fast rituell festgelegten Abfolge. Dieses Grimassenspiel, das Belmondo alias Michel vor dem Badezimmerspiegel wie in der Rolle des Sterbenden aufführt, thematisiert die Fremdbestimmtheit der schauspielerischen Ausdrucksbewegung.

Im Stummfilm zeigte die Montage noch die Wahrheit: Sie „erlaubte es, Dinge zu sehen und sie nicht nur auszusprechen. Das war das Neue. Man konnte sehen, dass die Bosse die Arbeiter bestahlen. Es wurde evident, daß der Boß ein übler Typ war.“²⁷ Mit anderen Worten: Die Unterwerfung des Bildes, auch des Körperbildes, das nur den Text illustriert, beschädigte seine Erkenntniskraft, die sich potentiell auf den Ausdruck gesellschaftlicher Realität richtet. „Eine wahre Geschichte des Kinos müßte deshalb“, so Godard, „einen Moment der Geschichte des menschlichen Körpers in seiner gesellschaftlichen Form vermitteln.“²⁸ Angesprochen wird hier ein anderer, authentischer Realismus, nämlich der des filmischen Bildes als dokumentarischem Bild. Keineswegs ist jedoch die Gattung des Dokumentarfilms gemeint, der Godard nicht weniger skeptisch gegenübersteht als dem Erzählfilm. Sein zentrales Argument ist jedoch, dass der Tonfilm je-

27 Ebd., S. 177.

28 Ebd., S. 112.

nen dem Stummfilm noch inhärenten dokumentarischen Charakter des Filmbildes verdeckt habe, und dass es diesen wieder freizulegen gelte.

Une femme mariée

Um den Film zu einer kritischen Geschichtsschreibung seiner selbst zu befähigen, die als solche auch soziale Realität aufzeichnet, bedarf es daher der Erinnerung und Durcharbeitung des Stummfilms. Godard zeigte bei jedem seiner Aufenthalte in Montreal zunächst einen Stummfilmklassiker; dann folgte eine Auswahl von Tonfilmen und jeweils einer seiner eigenen Filme, die somit eine Art Genealogie erhielten. Zur Vorführung seines Films *Une femme mariée* (1964) zeigte Godard zum Beispiel Robert J. Flahertys Dokumentarfilmklassiker *Nanook of the North* von 1922. Nicht nur in diesem Vortrag formuliert er als seine wichtigste künstlerische Methode die Verknüpfung von dokumentarischem und fiktionalem Bild, ja er formuliert immer wieder neu, dass er die Trennung dieser Kategorien nicht anerkenne. So habe auch schon Ingmar Bergman in *Das Schweigen* die Frauen „wie ein Zoologe ein Tier betrachtet, das er studiert [...]“.²⁹ *Une femme mariée* sollte ursprünglich *La femme mariée* heißen, um das auf Verallgemeinerung drängende Erkenntnisinteresse an einer Art soziologischen Spezies zur Geltung zu bringen.³⁰ Godard erzählt eine Ge-

29 Ebd., S.126. Siehe auch die frühere, u.a. in der Münchner Abendzeitung vom 25. 10. 1964 abgedruckte Beschreibung Godards: „Ich betrachtete die verheiratete Frau wie ein rein technisches Element, wie ein Objekt, das sich aus einem Ehemann, einem Liebhaber, einem Wagen und einer Wohnung zusammensetzt. Ich betrachte sie und ihr Dasein mit meiner Kamera, ohne die geringste Analyse zu versuchen, ohne Urteil und ohne Erklärung, ungefähr so, als wenn man von mir verlangt hätte, ich sollte einen Dokumentarfilm über die Raupen drehen. Und rundherum um diese Figur habe ich meinen Film etwa so konstruiert, als würde ich eine Plastik formen oder Musik komponieren.“

30 Der Informationsminister Alain Peyrefitte verlangte, da der Film durch die Pariser Kommission für die Filmzensur für anstößig befunden worden war, neben der Eliminierung einiger Passagen eine Änderung des Titels, damit *nicht* der

schichte, jedoch unter Verzicht auf ein Drehbuch und ohne den üblichen dramatischen Knoten und seine Auflösung: Charlotte ist verheiratet und trifft nebenher ihren Liebhaber, einen Schauspieler, der sie am Ende wegen eines Engagements verlässt, ob auf Zeit oder für immer bleibt ungewiss. Auch gibt es keine erkennbare Entwicklung der Gefühle, die dem Genre gemäß auf eine Entscheidung für oder gegen den Ehemann hindeuten müsste. Vielmehr wird der Film maßgeblich gegliedert und dominiert durch drei ähnlich gefilmte Bettszenen, die vorwiegend in Gestalt von montierten Nahaufnahmen einzelner Körperteile Charlotte zunächst mit ihrem Liebhaber, dann mit ihrem Ehemann und schließlich wieder mit ihrem Liebhaber zeigen. Zwischen diesen Begegnungen sieht man Charlotte durch Paris eilen, immer auf der Flucht vor möglichen Spionen, die ihr Mann ausgesandt hatte. Nach eigener Aussage improvisierte Mascha Méril auf Geheiß Godards vielfach ihre Texte selbst.³¹

Die Ästhetik des Stummfilms wird dadurch fruchtbar gemacht, dass die Montagestruktur aus der fiktionalen Erscheinungsform des Tonfilms herausgeschält wird. Durch die partielle Aufkündigung der Kontinuitätsregeln wird die Herrschaft des Textes gestürzt und das Bild transparent auf besagte „Momente der Geschichte des menschlichen Körpers in seiner gesellschaftlichen Form“. Diese beziehen sich nicht nur auf die von Godard immer wieder eingebrachte reale Existenz der Schauspieler als Individuen mit eigener Biographie, die wie Macha Méril selbst ihre Texte produzieren; und sie beziehen sich nicht nur auf die historische Realität des Schauplatzes, in diesem Fall das Paris von 1964. Darüber hinaus bricht Godard die fiktionale Oberfläche auf, um in ihr verborgen die soziale Konfiguration des Kinos und der Kunst schlechthin zu markieren. In dieser Bedeutungsschicht seiner Filme werden die Rollen von Schauspieler, Regisseur und Zuschauer durchlässig.

Wenn Charlotte mit ihrem Liebhaber Robert an der Seine entlang fährt (Abb. 1), ist das Arrangement nicht nur als Spielszene zu sehen, sondern auch als Bild der Kinosituation. Die mit starrer, hinten im

Anschein eines Dokumentarfilms entstünde. Bericht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 22. Oktober 1964.

31 MÉRIL 2009.

Wagen positionierter Kamera gedrehte Einstellung macht schon durch ihre Dauer auf die regelwidrige Komposition und ihre Bedeutung aufmerksam. Das Paar ist die ganze Zeit über nur von hinten zu sehen; von Charlotte, die sich aus Angst vor Entdeckung tief in den Beifahrersitz sinken lässt, ist nur der Haarschopf zu erkennen. Während des Gesprächs der beiden folgt kein Gegenschuss, der die Mimik und somit die seelische Bewegung der Akteure verdeutlichen würde. Nur die Augen Roberts sind im Rückspiegel sichtbar. Das Paar wird also nicht ins Zentrum eines narrativen Raums gerückt, sondern gegenüber der Umgebung marginalisiert. Die Autofahrt wird zum Bild der Kamera, aber auch der Kinosituation. Den größten Teil des Bildfelds nämlich nimmt der grau verhangene Himmel über dem Ufer der Seine als gleichsam natürliche Projektionsfläche ein. Der frei gestellte Rahmen der Windschutzscheibe grenzt einen Teil dieser ebenso leeren wie übermächtigen Landschaft aus, so dass Charlotte und Robert, die in diesen Rahmen eingefügt sind, als Bildbetrachter erscheinen; als hätten sie den ästhetischen Raum verlassen und selbst im Kino Platz genommen. Dass eine solche visuelle Reproduktion der Kinosituation intendiert ist, bestätigt Charlotte, indem sie, auf die Ermahnung Roberts, sich aufrecht hinzusetzen, antwortet, dass dies „die ideale Position des Zuschauers im Kino“ sei.³²

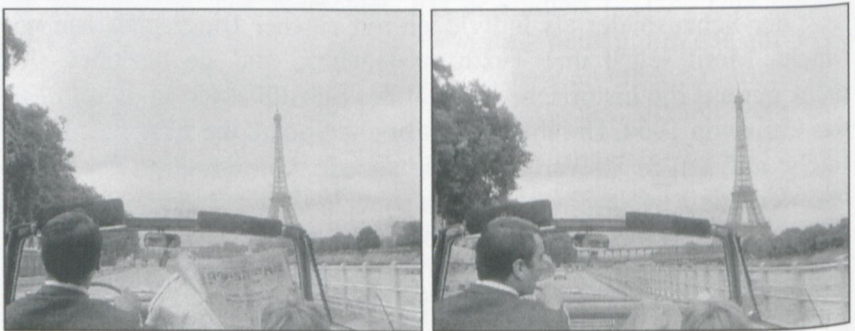


Abb. 1a-b: Charlotte und Robert fahren an der Seine entlang (Jean-Luc Godard, *Une femme mariée*, 1964).

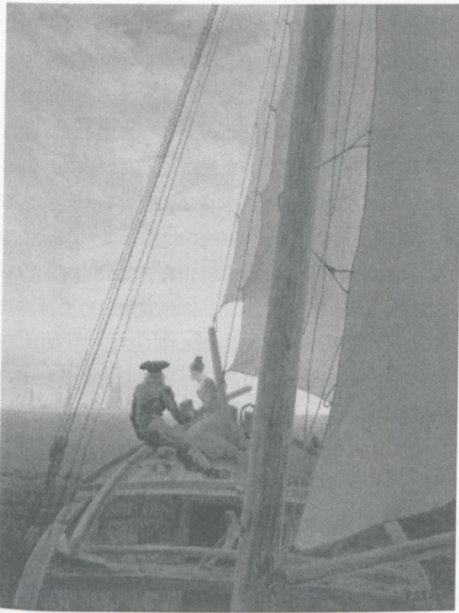


Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Auf dem Segler*, 1819.

Der während der Fahrt immer näher rückende Eiffelturm dokumentiert wie die Zeitung *France Soir*, in der Charlotte blättert, die Gegenwart der Stadt Paris und des industriellen Zeitalters. Dass das Denkmal der Ingenieurtechnik in die weite leere Himmelsfläche ragt wie ein Nachbild der visionären gotischen Kathedralen in den romantischen Sehnsuchtslandschaften eines Caspar David Friedrich (Abb. 2),³³ darf als ironischer Kommentar zur technokratischen Realisierung jener demokratischen Utopien des Vormärz in der Moderne verstanden werden. Insofern Raoul Coutards Kamera, statt den Blick auf die Handlung zu eröffnen, den durch die Windschutzscheibe gerahmten Blick ‚ins Offene‘ zeigt, knüpft der Film aber durchaus positiv an die ästhetische Utopie der romantischen Sehnsuchtslandschaft an, die der künstlerischen Form eine von gesellschaftlichen Instanzen nicht realisierbare

33 Die Korrespondenzen ließen sich noch weiter ausführen. Offenkundig wird in Friedrichs Gemälde *Auf dem Segler* bereits Medienreflexion geleistet, sind nicht nur der Himmel und die ideale Gotik, sondern auch das Leintuch des an den Mast wie in einen Rahmen gebundenen Segels als Sinnbilder der Malerei und ihrer transzendentalen Bedeutung zu verstehen.

Erkenntniskraft zutraut. Das Denkmal der modernen Ingenieurtechnik besetzt die Weite des Himmels, der den Raum des Utopischen, Transzendenten - die Vision des Glücks schlechthin - aufruft. Jedoch unterminiert die regnerische Witterung und die triste Alltäglichkeit der Uferstraße mit ihren seriellen Geländerstrukturen und Brücken das Pathos dieser Sehnsuchts-Ikonografie. Charlotte und Robert sind als Betrachterfiguren auch Stellvertreter jener Millionen von Glückssuchenden, über die der Radiobericht zu den Verkehrstoten am Wochenende gesprochen hatte. Sie sind einer fragwürdig gewordenen Vision des Glücks zugeordnet, welche die Grundaussage des Films visualisiert: die Präfabrikation des Lebensgenusses durch Warenästhetik, Industrie und Technik.

In der hier betrachteten 45. Einstellung des Films ist das groteske Eindringen von Reklame und moderner Technik auch Teil des zugleich konventionell und absurd angelegten Dialogs, der als solcher wiederum die Gattung der Romanze sprengt. Denn nicht dramatische Gefühlskonflikte um Scheidung und Wiederverheiratung sind Gegenstand des Gesprächs. Auf die Frage, was sie an diesem Abend vorhaben, berichtet Charlotte davon, Schränke aufräumen und, wenn ihr Sohn Nicolas im Bett sei, den Fernseher einschalten zu wollen. Sie schwärmt von dem „tollen Apparat“ und fügt, ohne ersichtlichen Sinn, einen Reklamespruch hinzu: „Die Kältetechnik im Dienste der Luftfahrt...Teleavia...“³⁴ Der durch seine offenkundige Klischeehaftigkeit ins Absurde gleitende Dialog spielt ebenso wie die Bilder mit der Grenze zwischen Fiktion und Dokument. Er ist genauso von einer *ready made*-Ästhetik durchsetzt wie die Bilder. Die schon vorgestanzte Formulierung, deren Quelle oft gar nicht eruierbar ist, bricht mit dem Kontinuum des inneren Monologs und seiner psychologischen Logik. So fragt Robert Charlotte, ob sie sich schäme mit ihm gesehen zu werden, obgleich doch beide, wie zuvor gezeigt worden war, gemeinsam bewusst ein Versteckspiel treiben wegen der möglichen Verfolgung durch den eifersüchtigen Ehemann Charlottes. Als sie auf Höhe des Eiffelturms angelangt sind, dieser aus dem Bildfeld verschwindet und durch eine Brücke das Wageninnere verschattet wird, lehnt Charlotte es brüsk ab, dass Robert sie anruft - das erneute De-

menti einer Romanze, die von ihren Teilnehmern doch gegenseitige persönliche Zuwendung verlangt. „Nein. Du fängst am Telefon immer an zu heulen. Ich will nicht.“³⁵

Nun folgt überraschend eine Montagesequenz von drei sehr kurzen Einstellungen, die jeweils eine weibliche Aktplastik von Maillol aus den Tuilerien zeigen (Abb. 3): die überlebensgroße Liegende oder besser Stürzende *La Rivière* (1943), die mit angezogenen Knien sitzende, das Gesicht in der Armbeuge bergende Figur *La Nuit* (1909) und die aufrecht, mit vorgereckter Brust schreitende Gestalt der *Ile de France* (1925). Eine genauere Betrachtung erschließt die medienkritische Schlüsselfunktion der Skulpturenbilder. Die eine Bewegungssequenz von der Ruhe zur Aktionsbereitschaft abbildende Folge der Bronzen erinnert an die vielleicht berühmteste, gleichfalls dreiteilige Montagesequenz der Filmgeschichte, die Statuen eines schlafenden, eines erwachenden und eines stehend brüllenden Löwen zum Sinnbild der Revolution verdichtet (Abb. 4).³⁶ Godards Referenz an Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) ist freilich eher sarkastischer Art. Die in der Sequenz der Frauenfiguren konstruierte Bewegung bezieht sich zweifellos auf Charlottes erotisches Freiheits- und Glücksbedürfnis, wird aber nicht getragen von einer filmischen Dramaturgie, die eine eindeutig emanzipatorische Entwicklung der Heldin zeigen würde. Die Bewegung von der ‚gefallenen Frau‘ zur innehaltenden Kontemplativen und stolz voranschreitenden Heroine zerfällt wieder in einzelne Bildbausteine, die sich ebenso wenig zum Ganzen fügen wie die Gebärden der verheirateten Frau. Keine Rede kann davon sein, dass die nun bemühte hohe Kunst in irgendeiner Weise als Korrektiv, etwa gegen die Werbeästhetik, eingesetzt würde. Vielmehr ruft Godard mit den Skulpturen Maillols einen von Stereotypen geprägten Blick auf den weiblichen Körper auf, der jenem der Zeitschrift *Elle*, Charlottes Lieblingslektüre, durchaus verwandt ist.

35 Ebd.

36 Zur „sinnbildliche[n] Erhebungsgeste der Löwenmontage“ siehe LENZ 2008, S. 155 (Zitat) und S. 166-168.



Abb. 3a-c: Montage-Sequenz mit Aktskulpturen von Aristide Maillol (Jean-Luc Godard, *Une femme mariée*, 1964).



Abb. 4: Montage-Sequenz aus Sergej Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin, 1925.

Auswahl und Präsentationsweise der Aktskulpturen artikulieren jedoch einen Kommentar zu der Figur der verheirateten Frau jenseits der auf den ersten Blick dominierenden Symbolik des Aufbruchs nach dem Fall. Entscheidend ist der Aufnahmewinkel. Nur die erste Skulptur ist in Kontrast gesetzt zum vorbeiflutenden Autoverkehr. Ausdrücklich zeigt Godard nicht den sonst bevorzugten Blick auf die Front des Louvre, sondern konfrontiert die monumentale Stürzende mit dem Bild des modernen Alltags in einer Weise, die letzteren als Bedrohung wahrnehmbar macht, als eine Bedrohung, gegen welche die Kunstfigur vergeblich eine pathetische – anachronistisch wirkende - Abwehrgebärde ausführt, eine Gefahr, durch die anscheinend ihr tödlicher Fall verursacht wird. Die konvulsivisch-labile Körperposition hat eine sinnfällige Ausdruckskraft. Kopf und Arm reichen über die Plinthe hinaus nach unten, so dass, in jenem ikonoklastischen Sinn, der in *Bande a part* im Wettlauf der drei Verbündeten durch den Louvre zum Ausdruck kommt, auch hier wieder die Kunst vom Sockel gestürzt wird. Noch deutlicher als dort erscheint der ‚Tod der Kunst‘ durch die Mechanisierung des Alltags veranlasst.

Betrachtet man die auf *La Rivière* folgenden Plastiken vor diesem Sinnhintergrund, so vermitteln sie in ihrer klassischen Anmut und

ihrer sinnlichen Präsenz die Wiederherstellung der Utopie der Kunst um den Preis ihrer vollständigen Immanenz. Die ästhetische Grenze, zuvor durch die Konfrontation von Kunstraum und technisierter Lebenswelt sichtbar desavouiert, wird unmerklich wieder aufgerichtet. Dies wird nicht nur durch den klassischen Stil der Figuren nahegelegt, sondern auch durch ihre harmonische, den Alltag ausblendende Integration in die umgebende Parklandschaft.

Dass mit dem Exkurs zu einem modernen skulpturalen Klassizismus, der kunstgeschichtlich betrachtet die kubistische Zersetzung der Gestalt wieder aufhob, eine Analogie zu Charlottes Hingabe an die Ästhetik der Warenwerbung und deren restaurative Funktion gestiftet wird, ist durch klare, den gesamten Film übergreifende visuelle Referenzen zum Ausdruck gebracht. Maillols in sich gekehrt Sitzende korrespondiert, betont durch die Profilansicht, mit mehreren Einstellungen der ersten Bettsequenz. Zunächst ist sie ‚Knie an Knie‘ mit Robert (von dem tatsächlich nur die Knie sichtbar sind) zu sehen (Abb. 5); nach vielen Teilansichten wird Charlotte schließlich in Totale auf der Bettkante sitzend, das linke Knie an den Körper gezogen, gezeigt.³⁷ In der Hand hält sie ein Buch, von dem zuvor der Titel, gleichsam als Überschrift auch des Films, zu sehen war: „Das Zeitalter des Nylon. Die Seele“. Später, in der Bettszene mit Ehemann Pierre, hält Charlotte eine Schallplatte in der Hand, auf deren Cover erneut ein sitzender Frauenakt mit angezogenen Knien abgebildet ist (Abb. 6). Diese embryonale, Regression anzeigende Körperhaltung erinnert zudem, auch wenn sie dort nicht sichtbar gemacht wird, an Charlottes „ideale Position des Kinozuschauers“ auf dem Beifahrersitz.

Durch die Wiederholung des filmischen Aktbildes in solch pluraler Gestalt entwickelt der Film eine eigene analytische Argumentation jenseits des diegetischen Raums. Der Erzählraum der Romanze zersplittert in der Überfülle medialer Botschaften, so wie die erste Maillol-Figur sinnbildlich durch den Verkehrsstrom zu Fall kommt. Rettung vor der „Enteignung“ der Subjekte verspricht der Konsum. Das Lustversprechen der Werbung und der Illustrierten-Stories wird als Bruch mit der Kinoillusion inszeniert, als deren Reformulierung es zugleich sich erweist.

37 GODARD 1966, Abb. S. 14.



Abb. 5 : Charlotte und Robert (Jean-Luc Godard, *Une femme mariée*, 1964).

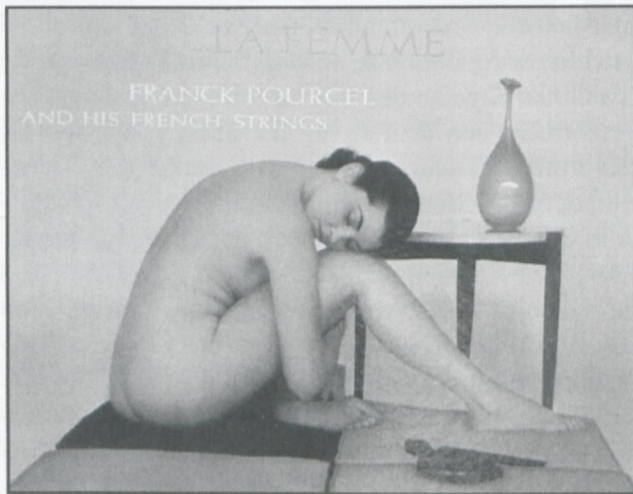


Abb. 6:
Aktfotografie auf
einer
Schallplattenhülle
(Jean-Luc Godard,
*Une femme
mariée*, 1964).

Charlottes ‚Kontemplation‘ auf der Bettkante leitet insofern konsequent über zu einem eklatanten Widerspruch gegen die sentimentale Grammatik der Romanze, wenn sie ihrem Liebhaber mitteilt, „keine Lust mehr“ zu haben.³⁸ Sie müsse sich anziehen. Die Kinofiktion ist obsolet, da eine neue weiter reichende Fiktion an ihre Stelle tritt, die

von der Werbung ausgeht und in der direkten Überformung des Körpers produziert wird. Ziel des der eigenen Impulse beraubten Subjekts ist die erotische Maskerade und nicht die Erotik. Um im Kaufhaus Printemps-Nation „einen Stand mit einer tollen Auswahl von BHs“ zu inspizieren, wie Charlotte später bekundet,³⁹ beendet sie vorzeitig das Rendez-vous. Die dritte, im Profil aufgenommene Maillol-Skulptur mit herausgewölbter Brust spielt auf die durch den Büstenhalter sexualisierte und zugleich ‚versteifte‘ feminine Silhouette der frühen 60er Jahre-Mode an. Sie ist das Gefäß der erneuerten klassischen Schönheit, einer objektivierten Natur.

Die Montage der Maillol-Skulpturen unterbricht nur kurz die Sequenz der Autofahrt. Sie leitet über zu dem in der langen ersten Einstellung vermissten Gegenschuss, der Robert und Charlotte nun endlich frontal, von außen durch die Windschutzscheibe, zeigt, während der Wagen weiter an der Seine entlang fährt (Abb.7). Charlotte sitzt nun aufrecht neben Robert. Sie realisiert somit die in der Skulpturenfolge visualisierte Aufrichtung und schließt sich der stolzen *Ile de France* an, dem in der Kunst vorgeformten Ideal der perfekten, markengerecht geformten Büste.⁴⁰ So wenig aber wie die Romanze ihre Erfüllung findet - Liebeserklärungen wechseln ab mit absurden Zurückweisungen - so wenig erfüllt der Gegenschuss die mit ihm verbundene Erwartung, das bisher dem Blick Entzogene werde endlich sichtbar, das Geschehen mit Sinn erfüllt. Zunächst ist das Innere des Wagens nämlich kaum erkennbar. Bäume und Gebäude spiegeln sich auf der Windschutzscheibe, so dass ein flüchtiges Lichtschattenspiel entsteht, das das Paar verbirgt, während der Roberts Wagen folgende Peugeot durch die Scheibe dennoch genau zu erkennen ist. Die starken Reflexe verschwinden zwar in der nächsten Sekunde, doch die Scheibe wird nicht gänzlich durchsichtig. Wie durch einen milchigen Filter hindurch blicken wir ins Wageninnere auf Charlotte und Robert. Auch der Gegenschuss realisiert also nicht die erwartete intime Vertraulichkeit mit dem Liebespaar; das Innere des Wagens kann nicht als privater Raum wahrgenommen werden, sondern verdeutlicht, nicht zuletzt

39 Ebd., S. 25.

40 Diese Deutung ist weiter ausgeführt bei PRANGE 2010b.

durch Charlottes selbstverliebten Blick in den Spiegel, die Immanenz des Kino-Apparats.

Durch das impressionistische Spiel der Reflexe, das dem Zufall der aktuellen Lichteinwirkung geschuldet ist, zeigt Coutards Kamera die Materialität der Glasscheibe, stellvertretend für den Widerstand des filmischen Mediums, seine Grenze. Erneut wird die Destruktion der bildlichen Transparenzillusion auch durch die Fragmentierung des Dialogs unterstützt, der sich somit, wie das Paar hinter der reflektierenden Scheibe, als Projektionsfläche darstellt, konstituiert aus indifferenten Formulierungen, welche die Erwartung authentischer, persönlicher Äußerungen stets abweisen.

So fragt Charlotte Robert keineswegs spaßhaft, sondern mit dem Gestus einer Sachfrage, ob er sie, wenn sie verheiratet wären, auch durch einen Privatdetektiv beobachten lassen würde!

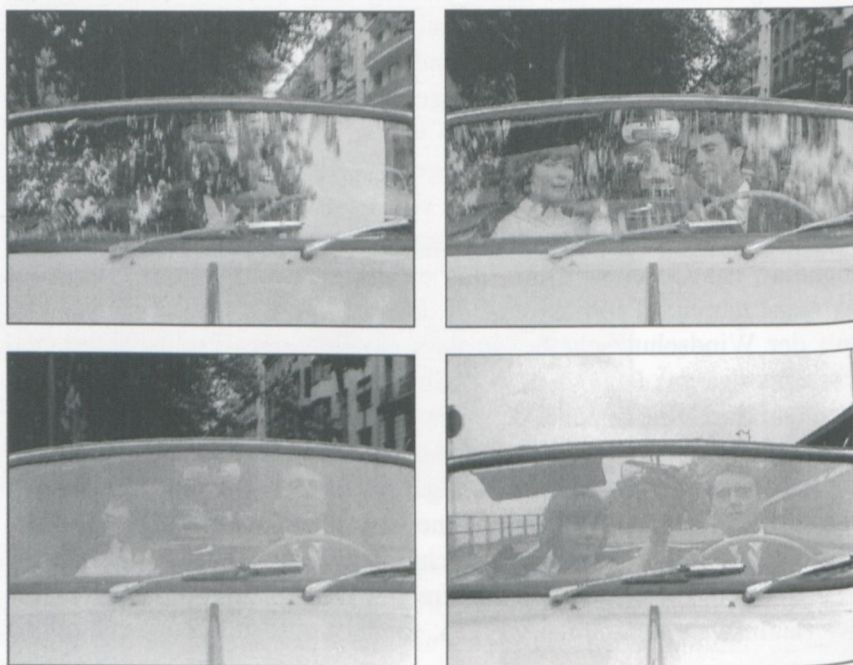


Abb. 7a-d: Charlotte und Robert fahren an der Seine entlang (Gegenschuss zu Abb.1).

Auch diese einzelne Frage führt aus dem Raum der Romanze hinaus in die Dokumentation eines kulturellen Habitus. Sie antizipiert die visuelle Egalisierung der außerehelichen und ehelichen Bettszenen, deren fragmentierte Posen, Gesten, Gleit- und Streichelbewegungen den Akt als gesellschaftliches Zeichensystem werten, das als solches eingebunden ist in die Collage aus Werbetafeln, Buchtiteln, Zeitungseiten und Slogans. Auch die Kunstwerke und Beethovens Streichquartett spielen auf dieser Klaviatur der Klischees.

Godard macht in *Une femme mariée* 1964 also schon Ernst mit dem 1978 dann explizit formulierten Forschungsprogramm einer „wahren Geschichte des Kinos“. Er dekonstruiert das diskursive Muster von Frage und Antwort, Schuss und Gegenschuss; und er spannt im Montageraum ein semantisches Netz auf, das die Rolle modernistischer Kunst wie zeitgenössischer Warenästhetik für das moderne Konzept eines zur Sinnlichkeit befreiten Lebens aufzeigt. Insofern steht Charlotte, die sich ein Leben in der Gegenwart wünscht während Ehemann Pierre für die Erinnerung wirbt,⁴¹ für das vom Impressionismus eingeführte ästhetische Subjekt einer abstrakten Sensibilität jenseits konkreter sozialer Beziehungen.⁴² Maillols Aktfiguren verweisen ebenso auf ein emanzipatorisches Aufbegehren der sich erotischen Abenteuern hingebenden weiblichen Heldin wie auf die deformierte Gestalt solcher Freiheitssehnsucht. Die Konzentration der 50er und frühen 60er Jahre - Mode auf eine extrem weibliche und zugleich technifiziert starre Büste wird durch ein Muster sich wiederholender Werbebilder im Ganzen des Films verankert und als sein dokumentarischer Subtext verständlich. Charlotte ist fiktionale Figur und Rezipientin von real existierenden Illustrationen und Schlagzeilen im Pariser Stadtraum des Jahres 1964. Godard zeigt im Fiktionalen das Doku-

41 Mit Pierres Plädoyer für die Erinnerung (GODARD 1966, S. 39-40.), die im Film auch mit der Aufklärungs- bzw. Aufzeichnungsfunktion der Flugtechnik, des Fernsehens und des Kinos verbunden wird, ist, vor dem Hintergrund des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses (1963-65), die (verfehlte) Aufarbeitung der Geschichte des Nationalsozialismus verknüpft. Dazu HÜSER 2004.

42 Charlotte: „Die Erinnerung und alles das... das braucht man nicht. Ich mag die Gegenwart lieber. Das ist aufregender, die Gegenwart...“ (GODARD 1966, S. 40) Zum impressionistischen „Lebensgefühl“ vgl. HAMANN/HERMAND 1966, S. 14-193 und S. 206-244 zur „Kategorie der Gegebenheit“.

mentarische und im Dokumentarischen die Fiktion. Dieses ‚Dazwischen‘ weitet sich, und darin liegt die analytische Brisanz der Filme Godards ebenso wie seiner theoretischen Äußerungen, nicht zur Realität eines dritten Raums. Die ästhetische Utopie der Befreiung wird nicht, wie in den modernistischen Künstlertheorien, als Botschaft unmittelbar manifest; sie wird aber auch nicht wie bei Gehlen und Luhmann auf die Unverbindlichkeit des entlastenden oder systemstabilisierenden Diskurses reduziert, vielmehr immer wieder von neuem als Gegenstand der Kunst ernst genommen und kritisch reflektiert.