

Klaus Krüger

Jean-Luc Godards **PASSION** (Frankreich 1982): Kunst als Wirklichkeit postmoderner Imagination

In einem kleinen Schweizer Ort versucht in einem hochmodernen, aufwendigen Fernsehstudio ein Filmteam unter der Leitung des polnischen Regisseurs Jerzy eine Großproduktion zu drehen. Berühmte Bilder von Goya, El Greco, Rembrandt, Delacroix und anderen sollen in prachtvollen Kulissen als lebende Bilder nachgestellt werden. Doch gerät die Arbeit trotz allen Aufwandes ins Stocken. Nichts stimmt, vor allem gelingt es dem Regisseur nicht, das richtige Licht für seine Gemäldenachstellungen zu finden. Die Dreharbeiten geraten in Verzug, der Produzent wird ungeduldig, die Statisten verweigern ihre Mitarbeit, und man sucht Ersatz in einer nahegelegenen Fabrik. Isabelle, die hier als Arbeiterin tätig ist, versucht einen Betriebsrat durchzusetzen. Doch auch sie scheitert und wird schließlich vom Fabrikbesitzer Michel entlassen, gegen den sie sich auch fortan zur Wehr setzen wird. Michel ist mit Hanna liiert, der Chefin eines Hotels, in dem auch das Filmteam wohnt. Doch ist ihre Beziehung brüchig und beginnt sich zu lösen. Hanna liebt Jerzy, den Regisseur, der sie für eine Rolle in seinem Film gewinnen möchte, doch muß sie ihn als Geliebte mit Isabelle, der Arbeiterin, teilen ... Am Ende, als sich den Protagonisten ihre Wünsche, Sehnsüchte und Projekte nicht erfüllen haben, machen sie sich auf, etwas Neues zu finden. Nach dem Abbruch der Dreharbeiten

durch den unwillig gewordenen Produzenten geht Jerzy zurück nach Polen, und Hanna und Isabelle folgen ihm. »Polen« steht dabei - vor dem Hintergrund der damals aktuellen politischen Verhältnisse, der Zerschlagung der polnischen »Solidarität« - zugleich als Metapher und als ironisches Kennwort für die »Passion« und das Scheitern, für die Leidensgeschichte des Menschen. Der Film schließt die verschiedenen inhaltlichen Stränge nicht zu einer Geschichte - oder zu mehreren einzelnen Geschichten - zusammen, sondern beläßt sie als Handlungsfragmente in einem inhaltlich wie formal offenen, collageartigen Aufbau. In ihm entfaltet sich in vielschichtiger Weise als eigentliche Thematik die Suche nach Identität - und ihr Scheitern - in Arbeit, Leben, Kunst und Liebe.

Es geschieht nicht ohne Hintersinn, daß in Godards *PASSION*, dem Film über das scheitern- de Großprojekt einer Studioproduktion, klassische Gemälde der abendländischen Tradition nachzufilmen, als erstes der betreffenden Werke Rembrandts »Nachtwache« figuriert (Abb. 1). Mit der »Nachtwache«, die, wie es im Film selbst heißt, eigentlich eine »Tagwache, bestrahlt von der Sonne« ist, wird hintergründig auf die Technik der sogenannten »amerikanischen Nacht« verwiesen, ein Aufnahmeverfahren des amerikanischen Illusionskinos, bei dem Nachtaufnahmen mit Hilfe von

1. Vgl. zu Truffauts Film und zum angesprochenen Genre Horst Schäfer: *Film im Film*. Frankfurt/M. 1985, S. 46 ff.

2. Grundlegend die Arbeit von August Langen: *Attitüde und Tableau in der Goethezeit*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12. 1968, S. 194-258. - Vgl. auch Norbert Miller: *Mutmaßungen über lebende Bilder*. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a.M. 1972 (*Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 18), S. 106-130. - Vgl. ferner Anm. 5.

3. Vgl. August Langen (*vgl. Anm. 2*), S. 232.

4. Ebenda, S. 194 u. 205 ff.

5. Vgl. H.G. Barnes: *Bildhafte Darstellung in den "Wahlverwandtschaften"*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 30. 1956, S. 41-70. - Herbert Anton: *"Mythische Schönheit" in Goethes "Wahlverwandtschaften" und Fontanes "Effi Briest"*. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1979, S. 277-288. - G. Brude-Firnau: *Lebende Bilder in den "Wahlverwandtschaften"*.



Abb. 1

Filtern und Blenden am Tag gedreht werden; damit aber wird zugleich auch auf Truffauts prominenten Film *LA NUIT AMÉRICAINE* verwiesen, der ein besonders exponiertes Beispiel des »Film im Film« repräsentiert, in dessen Geschichte sich Godards *PASSION* selbst stellt, um ihn zugleich nach den Kriterien seines Sinns zu befragen.¹

Bereits die Dichte dieser Anspielungsver-schränkungen beleuchtet die Vielschichtigkeit, mit der durchgängig in *PASSION* die Selbstreflektion des Mediums Film betrieben wird. Nicht diese Thematik im weiteren Sinn soll jedoch im folgenden im Mittelpunkt stehen, sondern eingeschränkter die Frage nach der Bedeutung, die dem Bezug auf die Kunst der Vergangenheit dabei zugrundeliegt. Nachbildungen bedeutender Werke, von El Grecos »Himmelfahrt Mariens« bis zur Delacroix »Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel«, von Watteaus »Einschiffung nach Kythera« bis zu Ingres' »Kleiner Badender«, reihen sich im Studiogeschehen aneinander. Das Nach-

stellen von Gemälden der Vergangenheit konstituiert als deren Verlebendigung eine Form der Ineinssetzung von Bild und Wirklichkeit, mithin von Kunst und Leben, impliziert jedoch zugleich ein Freisetzen des Vergangenen aus seiner Geschichtlichkeit heraus, seine Aktualisierung für die ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Zusammenhänge dieser Art offenkundigen Problemansätze eines Bilddenkens, die jenseits der Geschichte des Mediums Film selbst gründen. Sie führen, will man nicht weiter zurückgehen, auf die Tradition der zur Zeit des europäischen Klassizismus in Mode gekommen »lebenden Bilder« oder »tableaux vivants« zurück. Aufgekommen im Ausgang des 18. Jahrhunderts als literarisches Bildungsspiel gesellschaftlich hochgestellter Kreise, popularisierte sich diese Kunstübung, wie man weiß, als zunehmend theatralisch werdende Nachbildung berühmter Gemälde durch lebende Personen rasch zur Modeerscheinung von weit ausgreifender, noch bis ins 20. Jahrhundert fortlebender Verbreitung.²

Auf eine besondere Vergleichbarkeit mit dem Studiogeschehen im Film Godards weist hier nicht nur die Bedeutung des die lebenden Bilder je koordinierenden Regisseurs, der gleichsam in einen zum bildkoordinierenden Maler oder Stecher analogen Rang aufrückte, oder das Hinzutreten eindruckssteigernd gewählter Musik, sondern auch die genau zubereitete Bühne, die illusionistische Lichtführung, wie auch schließlich die Reflexion der Bilddemonstration selbst durch diskursive, unmittelbar kommentierende Erläuterung. Wenn Beschreibungen der Goethe-Zeit etwa von ins Literarisch-Bildungsbürgerliche gehobenen »Passionsspielen«, aufgeführt unter Titeln wie »Leben und Leiden Christi«, als Folge von Darstellungen nach Gemälden von Rubens, Raffael, Poussin u.a. und begleitet dabei von religiöser Musik Haydns, Händels u.a., berichten³, so rückt hierzu *PASSION* mit seinen mehrfach auch religiöse Thematik einschließenden Gemäldenachstellungen und den hierzu als Begleitung eingespielten Passagen etwa aus Mozarts und Faurés Requiems bereits vordergründig in eine anschauliche Analogie. Gemeinsamkeiten erschließt aber weiterreichend auch das besondere ästhetische Bewußtsein für die Strukturen bildhafter Anschauung, wie sie etwa in der seinerzeit virulenten Diskussion über das Problem der »bewegten Schönheit«, der »Verfestigung des transitorischen Augenblicks zum gehaltlich vertieften Bild« als dem »symbolischen Wesensausdruck des Handlungsgeschehens«, Ausdruck fand⁴ oder sich in der besonderen Vorliebe für das Ineinanderwirken, ja artistische Ineinsetzen von Wirklichkeit und Fiktion, von Kunst und Leben selbst offenbarte.

Im Grad besonderer konzeptueller Verdichtung erscheint diese Thematik bekanntlich in den »Wahlverwandtschaften« von Goethe, der zweimal im zweiten Teil seines Romans von seinen Protagonisten lebende Bilder aufführen läßt.⁵ Ist es zunächst die junge Lu-

ciane, die in drei gestellten Szenen nach Kupferstichen damals weithin bekannter Gemälde auftritt - als fürsorgliche Dame zunächst in dem seinerzeit von Dyck zugeschriebenen Gemälde »Belisar als geblendeter Bettler«, als Esther sodann in Poussins »Esther vor Ahasver« und zuletzt, als die junge Tochter in Ter Borchs sogenannter »Väterlicher Ermahnung«⁶ - so erscheint bereits ein Kapitel später die Hauptfigur des Romans selbst, Ottilie, als Jungfrau Maria in einer Gemälderepräsentation der »Heiligen Nacht«, die unmittelbar an Honthorst's bekanntes Bild des Themas in Köln angelehnt erscheint.⁷ Was der Erzähler zum Belisariusgemälde bemerkt, gilt für alle gestellten Bilder des Romans gleichermaßen: »Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte, nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte.«⁸

Daß hier im Wirklichkeit gewordenen Bild die Aura einer Welt aufscheint, der gegenüber die vertrauten Bilder der Wirklichkeit selbst fragwürdig zu werden drohen, deutet bereits auf das Symbolverständnis hin, das den Tableaux über ihre episodische Funktion im Roman hinaus tiefere Bedeutung verleiht.⁹ Die Rolle der Figuren im Bild faßt ihre Rolle im Romangeschehen symbolhaft, gleichsam als Schema ihrer Existenz, zusammen. Wenn etwa am Romanende nach dem Tod Ottiliens die Figur des jungen Architekten, der im allerersten Tableau nach van Dyck den um Belisar trauernden Soldaten dargestellt hat, »unwillkürlich«, wie es heißt, und »natürlich« in dieselbe Haltung verfällt wie vormals im Gemälde, so bestätigt hier die Wirklichkeit in ihrer unwillkürlichen Natur die zeitlose Ausdrucksgebärde mitleidenden Schmerzes in van Dycks heroischem Gemälde, in dem sie gleichsam archetypisch präfiguriert erschien.¹⁰

Goethes "Journal intime" vom Oktober 1806. In: *Euphorion* 74, 1980, S. 403-416. - Erich Trunz: *Die Kupferstiche zu den "Lebenden Bildern" in den Wahlverwandtschaften*. In: Ders.: *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar 1980 (Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 61), S. 203-217. - Herbert Anton: *Rettennde Bilder. Ottiliens Tagebuch und Goethes Dichtungsverständnis*. In: Norbert W. Bode (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim 1981, S. 169-191. - William J. Lillyman: *Monasticism, tableau vivant, and Romanticism: Ottilie in Goethe's "Die Wahlverwandtschaften"*. In: *Journal of English and German Philology* 81, 1982, S. 347-366. - Vgl. auch August Langen (Anm. 2), bes. S. 238 ff., sowie Norbert Miller (vgl. Anm. 2).

6. Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften II*, 5. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz u.a. München 1981, S. 392ff.

7. Ebenda, II, 6, S. 402ff. - Vgl. zu den einzelnen Vorlagen und Kupferstichen bes. Erich Trunz (vgl. Anm. 5).

8. Johann Wolfgang v. Goethe (vgl. Anm. 6), II, 5, S. 393.

9. Vgl. Herbert Anton: *Rettende Bilder* (vgl. Anm. 5), S. 171.

10. Johann Wolfgang von Goethe (vgl. Anm. 6), II, 18, S. 487. - Norbert Miller (vgl. Anm. 2), 117ff. und William J. Lillyman (vgl. Anm. 5), S. 360.

11. Johann Wolfgang von Goethe (vgl. Anm. 6), I, S. 280.

12. Ebenda, I, 8, S.

13. Zum Ganzen vgl. William J. Lillyman (vgl. Anm. 5) und grundlegend bes. Bernhard Buschendorf: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der "Wahlverwandtschaften"*. Frankfurt a.M. 1986, *passim*, bes. S. 42ff., 166ff. und 202ff.

14. Das Folgende nach Bernhard Buschendorf (vgl. Anm. 13), bes. S. 29ff. und 52ff.

Tiefer reichen Zusammenhänge dieser Art im Fall der Hauptfigur Ottilie. Wiederholt wird den Schilderungen ihrer Person eine der Marienikonographie unmittelbar assoziierte Gestaltmotivik zugrundegelegt, bereits zu Beginn, wenn es in auffällig bildhafter Platzierung von ihr heißt: »Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt (...)«¹¹; oder später etwa, wenn geschildert wird, wie sie bei den Spaziergängen mit Charlottes Sohn bildhaft in naturmystisch überhöhtem Ambiente erscheint: »(...) sie saß (mit ihrem Buch...) versenkt in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträucher rings umher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen.«¹² Im Licht solcher bildhafter Motivreihen erhellt das »Weihnachtsbild« selbst, in dem Ottilie schließlich als Maria auftritt, als finale Identifikationsfigur, worin bereits ihre spätere Apotheose als Himmelsbraut, aber auch die ihr assoziierte jungfräuliche Mutterschaft und der tragische Tod des ihr anvertrauten Sohnes von Charlotte in symbolhafter Verdichtung aufscheinen.¹³

Bereits diese knappen Hinweise zum Konzept des Bildes als Speicher archetypischer Identität, als zweites, potenziertes Dasein des Menschen, beleuchten die Dimension der Sinngebung, die bei Goethe, und nicht nur bei ihm, dem Verständnis der »tableaux vivants« eingelagert war. Sie offenbaren, wie unlängst B. Buschendorf herausstellte, ein Denken in »Strukturen der Bedeutsamkeit«¹⁴, das im Kern besagt, daß im besonderen Kunstwerk immer zugleich das Ganze aufgehoben und erlebbar ist, mithin Identität von Erlebnis und Objektivität gewahrt erscheint. Dieser Anspruch aber auf überzeitlichen Gehalt und nicht-fiktionale Objektivität in und hinter der Bild-Fiktion, bekundet zuletzt nichts anderes als den Anspruch auf eine verbindliche, meta-

physisch geregelte Deutung der realen Lebenswelt selbst, welcher durch die Projektion von tradierten Sujets und bildkünstlerischen Vorprägungen ihre Unerschlossenheit und Kontingenz, die Heterogenität ihrer Phänomene genommen werden soll.

Im Horizont solcher bildästhetischer Sinnbegründung rückt auch die in Godards *PASSION* angelegte Problemdimension ins Licht. Auch in seinem Film scheinen die klassischen Gemälde der Kunstgeschichte - und Kunst generell - gleichsam als Paradigmen für die Leidenschaftlichen (Passionen) des real gelebten Lebens zu figurieren, als ideale Gegenbilder des Menschen von sich selbst. So erweisen sich fast durchgängig die je gegenwärtigen, aktuellen Erlebnissituationen tieferreichend bezogen auf die nachgestellten Momentbilder großer Leidenschaft, auf das große Pathos, das sich in ihnen konstituiert.

Klagen etwa in einer frühen Phase des Films die Fabrikarbeiterinnen während ihrer Versammlung über die Mühsalen der Arbeit, über die unterdrückende Bedrängnis durch den Firmenchef und diskutieren Möglichkeiten ihrer Auflehnung, begleitet dabei vom Largo des Introitus aus Mozarts Requiem und der fragmentierten Zitation aus Texten, die des Leides vergangener Revolutionen gedenken (sie sprechen vom »Blut der Wunden«, von »Ketten, die sich in geschwollene Handgelenke geschnitten hatten« usw.), so folgt in unmittelbarem Anschluß hieran ein abrupter Szenenwechsel ins Filmstudio, wo unter mehreren Tableaux nach Goya besonders prominent die »Erschießung der Aufständischen vom 3. Mai 1808« figuriert, wiederum begleitet vom Introitus des Requiems, doch hierauf nun sinnverdichteter bezogen durch die engst dem Bildformular des Gekreuzigten assoziierte Gestaltprägung der Hauptfigur. Wenn wenige Einstellungen später sodann die Einstellung von Goyas Gruppenporträt der »Königsfamilie Karls IV.« ins Bild gelangt (Abb. 2), so

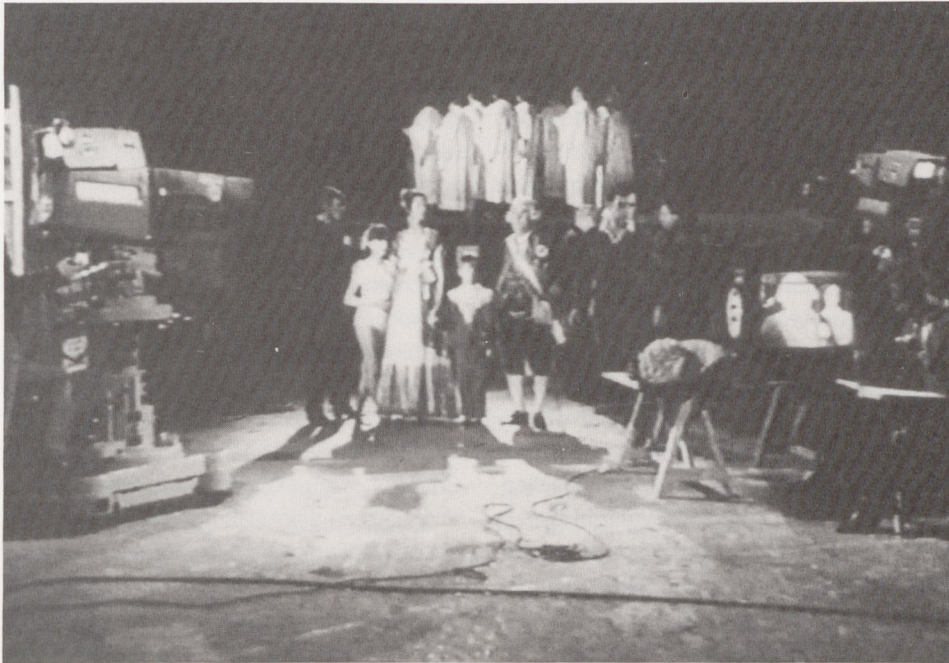


Abb. 2

spannt sich damit zum »Erschießungsbild« unmittelbar der inhaltliche Gegensatz, um in dieser Konstellation den vorab als Realerfahrung der Arbeiterinnen thematisierten Sozialkonflikt zwischen Armut und Reichtum, zwischen Herrschaft und Revolution, gleichsam zu überhöhen in die Wirklichkeit zeitenthobener ästhetischer Fiktion.

Analoge Beispiele lassen sich vermehren. Eine spätere Sequenz des Films etwa zeigt, wie die fliehende Isabelle, Vertreterin der Arbeit, vom Firmenchef Michel und einem Polizisten, Vertretern von Kapital und Waffenmacht, in der Farbhalle verfolgt und schließlich gestellt wird. Wenig später kehrt, nun in der für Delacroix' Historienbild bereiteten Kulissenstadt Konstantinopel, dasselbe Motiv wieder, gleichsam spielerisch improvisiert zunächst in der Verfolgung der als Statisten im Studio tätigen Arbeiterinnen durch die als berittene Eroberer agierenden Schauspieler, und schließlich, kurz darauf, in der Ergreifung Isabelles

durch den Heerführer der Kreuzfahrer. Das nachfolgend sich allmählich arretierende Tableau von Delacroix »Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel« selbst wird aus dem Zusammenhang dieser Motivsequenz heraus gleichsam als deren Abschluß und finale Verdichtung verständlich und darin zugleich als fortschreitende Transformation der in ihr veranschaulichten Konstellation von Verfolgung und Unterdrückung ins Momentbild überzeitlicher Bedeutsamkeit.

Strukturverwandt ist eine spätere Passage des Films. Als Isabelle, kurz nachdem sie Jerzy in unmißverständlich mariologischer Referenz ihre Unberührtheit offenbart hat, die Treppe ihrer Wohnung hinaufsteigend erscheint, springt in abruptem Szenenschnitt die Einstellung um und zeigt Isabelle nunmehr in der Studiokulisse im Nachvollzug des Bildthemas vom Tempelgang Mariens. Wie die ursprüngliche Zufälligkeit des Motivs hier zu einer Idealität des in ihm imaginierten Sinnes erhöht

15. Jean-Luc Godard
in einem Interview in
Cannes 1982, in:
prokino, Filmverleih,
München 1982:
Pressemappe.

wird, so wird analog die Nacktheit Isabelles dabei zum Signum einer zeitenthobenen Wahrheit ihrer Existenz.

Solche den Film vielzählig durchziehenden Zusammenhänge ließen sich ohne Mühe vermehren. Gleichwohl aber erweist nähere Betrachtung, daß sich in ihnen dennoch weder das eigentlich sinnstiftende Strukturprinzip, die prägende Kategorie der Bilderwelt im Film, noch auch dessen dominantes Prinzip konkreter künstlerischer Artikulation selbst konstituiert. Bereits der Umstand, daß die nachgestellten Bilder stets nur ausschnitthaft, unvollständig arrangiert und nie in unbewegter Ruhe erscheinen, indiziert das Vorläufige, Unvollendete, ja die Defizienz ihrer Wirklichkeit. Als unbewegte Tableaux verlieren sie im bewegten Film ihre Identität. Die »Geschichte«, die sie je thematisch implizieren, transformiert sich zur Geschichte ihrer filmischen Nachstellung, zum Studiogeschehen mit Kostümierung also und Wahl von Stoffen, zum Postieren der Darsteller und dem Hinzusetzen adäquater Requisiten, nicht zuletzt zur Suche nach angemessener Einstellung und treffender Beleuchtung. Die Bewegtheit, die ihnen abgeht, wird ganz zu einer Funktion der Kamera, die in immer neuen Bahnen um die Bilder kreist, an sie heran und in sie hinein fährt, um hierdurch ihre »neue« Geschichte der filmischen Nachstellung allererst zu erschaffen (vgl. Abb. 2). Thematisch aber wird schließlich dieser Tatbestand der nicht mehr einlösbaren Abbildung der Bilder im Film, wenn fortgesetzt und explizit der Regisseur Jerzy selbst das Scheitern, schließlich den Abbruch des ganzen Unterfangens verkündet.

Fraglos steht dies ausgesprochene Scheitern hier metaphorisch für eine ästhetische Erfahrung, die im Historischen und Rekonstruktiven nicht mehr aufgeht, die - im genauen Gegensatz zum Sinnkonzept von Goethes »Wahlverwandtschaften« - im Horizont vergangener Bedeutsamkeit keine Projektionsfi-

guren der eigenen, aktuellen Wirklichkeit mehr zu erkennen vermag. Hierauf ist dann auch bezogen, wenn der Regisseur Jerzy gleichsam programmatisch konstatiert, daß es im Film keine »Gesetze«, d.h. keine seine Eigenwirklichkeit überschreitende, hinter ihr liegende Ordnung gebe, und wiederholt bekennt: »(...) ich entdecke immer wieder, daß man Geschichten erst erleben muß, bevor man sie erfindet.« Das meint nichts anderes als die Forderung nach einer Priorität konkreter Erlebniswahrheit vor einer metaphysischen Wahrheit der ästhetischen Fiktion, nach einer Priorität von Kontingenz und gegenwärtiger Erfahrung vor der Aufhebung ihres Gehaltes in die Ordnung der ästhetischen Projektion, es meint die Forderung nach einer Poesie der Eigenwirklichkeit des Werkes.

Damit aber sind bereits die Kriterien einer Struktur des ganzen Films selbst umrissen. Der Film weist weder eine »Geschichte« noch ein lineares Erzählprinzip auf. Die Linearität der Geschichte als Ausdruck ihrer fiktiven Identität wird gleichsam gesprengt. Primäre Darstellungsform ist vielmehr die Collage, also ein Verfahren, das Mehrdeutigkeit für die Rezeption freisetzt. Handlungsabläufe, Szenen, Bild und Ton etc. sind durch akausale bzw. asynchrone Verknüpfungen aus ihrem Sinngefüge gelöst und in einer neuen, autonomen künstlerischen Regelung koordiniert, in der »Zufall« und »Gleichwertigkeit« (»Egalité«, wie Godard es nennt)¹⁵ als poetische Prinzipien vorherrschen. Programmatisch steht damit die nichtmimetische Sprache des Films seiner vorgängigen Tradition als Abbildmedium entgegen.

Eine kursorische Betrachtung etwa der zuvor angesprochenen, auf Goyas »Erschießungsbild« bezogenen Filmpassage mit der Versammlung der Farbrigarbeiterinnen vermag diesen Sachverhalt zu veranschaulichen. Sie erschließt für die formale Gestaltung dieser Sequenz mehrere differente, ineinander

verschränkte Lesarten, die auf mehrere differente Bedeutungskontexte bezogen sind.

Auf einer mimetisch-logischen Bezugsebene zunächst liest sich die Szene als eine Versammlung der Fabrikarbeiterinnen, die im Verlauf ihres Gesprächs die Mißstände ihres Arbeitsverhältnisses thematisieren, beklagen und diskutieren. Die Formstruktur der collageartigen, in Asynchronien überwechselnden Verschränkung des Gesprächs selbst mit der im Off erfolgenden Rezitation unterschiedlicher Textfragmente aus der Geschichte der Revolutionen, hat dabei die Funktion, der Sinnebene und ihrem inhaltlichen Diskurs den Gehalt historischer Bedeutung zuzuarbeiten.

Jenseits dieser Sinnebene aber eröffnet die komplexe Formstruktur einen weiteren Bedeutungskontext. Die fast durchweg wirksame Asynchronie zwischen Bild und Ton, d.h. zwischen den Personen und ihren jeweiligen Stimmen, wird darin zur Ausdrucksfunktion für eine durchgängige Gebrochenheit des Kommunizierens, des Sprechens aus eigener Identität heraus. Daß wiederholt in den verschiedenen Off-Stimmen die Arbeiterinnen sich entweder in einer Fremdsprache oder aber vermittelt der Rezitation fremder Texte, d.h. fremder, nicht eigener Sprache, zu artikulieren suchen, fördert diesen Eindruck einer gebrochenen Verfaßtheit ihrer Rede. Prägnanz gewinnt er zumal an Isabelle, deren Stottern zum Signum einer irritierten Identität zwischen sich und ihrem Sprechen wird und deren stets unvermittelt anhebendes Mundharmonikaspiel hier Ausdruck einer nicht mehr kommunizierenden, sondern bei sich selbst verbleibenden Sprachqualität ist. Hinzu kommt grundsätzlich das Phänomen der fragmentarischen Rede, das Sprechen in Interjektionen, halben Wendungen, stockenden Fragen und Gegenfragen (»Ich? Ja, Du! «/ »Nein, nicht sie! Ich!« etc.). Hinzu kommt ebenso, daß die Einstellungsfolge der Szene nie auf einen Blickaustausch der beteiligten Personen, nie auch

auf eine Zusammenschau der ganzen Gruppe abhebt, sondern die Arbeiterinnen je in ihrer Vereinzelung, als Sequenz gleichsam bei sich selbst verbleibender Porträteinstellungen gibt.

Nur in Parenthese ist hier darauf zu verweisen, welch weitreichende Bedeutung dieser Thematik im Rahmen des ganzen Films selbst zukommt, in dem sich die Metaphern und Bilder gebrochener Kommunikation vielzählig reihen: Isabelle stottert, Michel erstickt gleichsam fortgesetzt am eigenen Husten, Hanna und Jerzy sprechen das Französisch des Films als Fremdsprache; stets kommen Autos an, wenn andere abfahren; Gespräche werden aus einem Auto hinüber zum anderen geführt, Sinnbilder enklavenhaft verschlossener Existenz; fortgesetzt bricht Hupen, schrilles Telefon, Maschinenlärm und Lärm des Flugzeugs ins Gespräch oder in die ruhige Entfaltung der Musik, stört Hörbarkeit, Verständigung usw.. So erweist die Szene der Arbeiterinnen in dieser Lesart ihrer Formstruktur sich unmittelbar rückbezogen auf einen Sinnkontext des ganzen Films.

Doch ist damit die Formqualität der Szene noch nicht hinreichend beleuchtet: Denn ihre Collagestruktur weist Merkmale auf, die nicht mehr semantisch schlüssig auf die soeben umrissenen Kontexte beziehbar sind, sondern vielmehr deren Sinndimension übersteigen. So etwa, wenn passagenweise Stimmen ohne inhaltliche Motivierung leiser werden und verklingen, wenn analog, doch nicht strikt synchron, die Beleuchtungsstärke deutlich variiert, zu- und abnimmt, akzentuiertes Führungslicht wechselt mit Gesamtaufhellung, wenn Filterkombinationen variiieren; wenn ähnliche Verfahren auch im Sprachablauf der Szene wirksam werden, beispielsweise dann, wenn in der dialogischen Verschränkung von »Erklär den Krieg!« und »eine Erklärung abfassen« und »sich erklären in der Liebe?« eine Struktur sich vervielfältigender simultaner Kontexte aufscheint.

Derartige Phänomene bekunden deutlich die Tendenz zu einem strukturell offen angelegten Formprinzip, in welchem die Freigabe und Potenzierung von Bild-, Sprach- und Musikkombinationen diese selbst je in ihrer Heterogenität und Autonomie betonen, um so zuletzt die Erfahrung der Eigenwirklichkeit des ganzen Werkes zu begründen.

Nur ein Strang aus diesem Formgewebe, aus dieser Struktur konkreter Pluralität, sei hier in Kürze verfolgt. Eine frühe Passage des Films zeigt das Nachstellen von Rembrandts »Nachtwache« (vgl. Abb. 1), wobei im Verlauf des im Off geführten Dialoges die Problematik der Hell-Dunkel-Effekte im Bild und die subtile Vermeidung »zufälliger Lichtexplosionen« darin (wie es ausdrücklich heißt) erörtert wird. Indem währenddessen die Marketenderin, exzentrische Lichtquelle im Bild, wiederholt in das Figurenensemble ein- und wieder hinaustritt, in nähergerückten Bildausschnitten sodann wiederholt vom Scheinwerferlicht bestrahlt und wieder verdunkelt wird, indem in Nahausschnitten dann eine Sequenz einzelner Protagonistengesichter in den Varianten ihrer Licht-Schatten-Erscheinung in den Blick rücken und schließlich das Gesicht des Leutnants selbst aus dem Dunkel heraus in wachsend greller werdende Beleuchtung getaucht wird, konstituiert sich, in fortschreitender Ablösung vom Thema des Rembrandtnachstellens selbst, eine autonome filmische Kombinatorik der Beleuchtungseffekte, eine eigenwertig komponierte Filmsequenz des Themas »Hell-Dunkel«.

Sie setzt sich auch in der Folge als verselbständigte bildnerische Bewegung fort. So schon in der unmittelbar auf die Studioszene folgenden Einstellung einer raschen Kamerafahrt, in der hinter einer dichten Baumgruppe zunächst nur aufschimmernd, dann vereinzelt durchbrechend, dann klar im Netz der Zweige aufleuchtend, schließlich voll am Himmelsblau erstrahlend das Gegenlicht der Sonne

das Sujet bildet, um daran die vorab diskutierte »zufällige Lichtexplosion« als Thema zu realisieren. Blickt man von hier zurück auf die allererste Einstellung des Films überhaupt, seine einleitende Sequenz, worin in einem zur monumentalen Hell-Dunkel- und Licht-Schatten-Konfiguration gesteigerten Himmelspanorama eine emporziehende, hell aufstrahlende Kerosinspur gleichsam den Protagonisten bildete, wird kenntlich, daß Rembrandts »Nachtwache« bzw. ihre filmische Nachstellung nicht Ausgangspunkt und Anlaß, sondern selbst Teil, kompositorisches Segment einer längst vorab geprägten Formstruktur des Filmes ist.

Entsprechend durchzieht auch weiterhin in vielfacher Variation das filmische Gestaltungsprinzip des Hell-Dunkel, verselbständigt gegenüber den wechselnden semantischen oder mimetischen Erfordernissen der jeweiligen inhaltlichen Situation und stattdessen immanente Formbezüge und -assoziationen erstellend, den Film. Ein kurz nach der beschriebenen Kamerafahrt anhebender Dialog etwa zwischen Isabelle und der Arbeiterin Magali ist in seiner bildlichen Struktur durchgreifend als Hell-Dunkel-Komposition erfaßt: mit Magali, die bei gleichbleibender Einstellung im Profil, dem Leutnant der Nachtwache unmittelbar analog, aus dem Dunkel heraus von zunehmend stärker werdender Helligkeit beleuchtet wird, und mit ihrem Gegenüber Isabelle in einer ihre Gesichtszüge fast gänzlich abschat-

Abb. 3



tenden Gegenlictheinstellung. Kurz darauf öffnet eine länger arretierte Einstellung den Blick ins Innere eines Wohnraums, Ort der hierauf folgenden Versammlung der Arbeiterinnen (Abb. 3), der in der Struktur seiner bildmäßigen Erscheinung ganz vom Hell-Dunkel-Effekt dreier innerbildlicher Lichtquellen geprägt und darin in kenntlicher Assoziation zu niederländischen Interieurs des 17. Jahrhunderts und zumal zur Lichtregie der Utrechter Caravaggio-Nachfolge gesetzt ist.

Die hierauf unmittelbar folgende Szene der Arbeiterinnenversammlung, von deren Analyse zuvor ausgegangen wurde, spielt das filmische Gestaltungsprinzip des Hell-Dunkel nunmehr in einer Sequenz von Nahauschnitten der Gesichter nuanciert und variantenreich durch. Etwa Isabelles Gesicht wird dabei, ähnlich wie zuvor das des Leutnants der »Nachtwache« und dasjenige von Magali, bei unvariiertem Einstellung in gleichmäßig ansteigende, zuletzt bis ins Grelle hinein gesteigerte Helligkeit des Scheinwerferlichts getaucht, in ihrer zu den Augen geführten Geste dabei thematisch unmittelbar auf den Vorgang bezogen. Nur wenig später dagegen figuriert sie gleichsam gewandelt in einer gesonderten, länger verharrenden Einstellung in porträtmäßiger Idealausleuchtung vor blautonigem Hintergrund. Beide Einstellungen entfalten in der Variation ihrer differierenden formalen Anlage keinen semantischen Bezug zum eigentlichen Thema der Szene, in der sie erscheinen. Sie sind vielmehr kompositorisch eigenwertig gesetzte Teile einer, im hier erörterten Sinn, verselbständigten filmischen Poesie des Hell-Dunkel.

Diese erscheint zuletzt gleichsam thematisiert unmittelbar beim Schnitt zur nächsten Szene, die wieder im Studio spielt und - wie zuvor erwähnt - das Nachstellen von Werken Goyas zeigt: Isabelle bedient hier die Stehlampe direkt analog zum Beleuchter im Studio, der den Schweinwerfer reguliert, worauf-

hin der Blick wenig später schließlich direkt auf die bildinterne Lichtquelle des »Erschiebungsbildes« selbst, eine Bodenlaterne, geführt wird.

Auch die hiermit eingeleitete, also an die Diskussion der Arbeiterinnen direkt anschließende Filmpassage vermag zu illustrieren, was soeben als die Vervielfältigung simultaner, heterogener Kontexte, die die semantische und mimetische Dimension der Darstellung übersteigen, skizziert wurde. Sie beleuchtet dabei nochmals die Bedeutung, in welche die unmittelbare ästhetische Erfahrung der klassischen Gemälde der Tradition aufgeht. Das eigentliche Studiogeschehen des filmischen Nachstellens, worin auch das Illusionskino des Abbildfilms impliziert und als solches im Diskurs des Off-Dialogs kritisch reflektiert wird, wird im Film selbst durch die Wirklichkeit darüberhinausschreitender künstlerischer Verfahren stets aufs Neue gesprengt. Die Transformation der einzelnen Tableaux nach Goya in ein sie integrierendes, neues Tableau mit der Kamera selbst als neu hinzutretender Protagonistin (Abb. 2), pointiert geradezu den Sachverhalt ihrer in die filmische Nachstellung selbst transformierten »Geschichte«.

Die nachzustellenden Werke aber entäußern sich in diesem Zuge in stets neuer Bewegung ihrer Konnotationen von archetypischer Identität und werden auf eine neue Art verfügbar. So beispielsweise, wenn das im Studio erstellte Tableau der »nackten Maya« in Isabelle, die während einer kurzen Einstellung mit analog angewinkeltem Ellenbogen auf einem ähnlich mit Streifenmuster überzogenen Sofa ruhend in ihrer Wohnung zu sehen ist, gleichsam im Raum imaginärer Verschränkung, das kompositorische Pendant der darin implizierten »Bekleideten Maya« erhält, ohne daß damit unmittelbar Bezüge einer inhaltlichen Sinngebung entfaltet würden.

So wird nach allem die zuvor für die Szene konstatierte Sinnebene des Bezugs zwischen

16. Gottfried Boehm:
Mnemosyne.
Zur Kategorie des
erinnernden Sehens.
In: *Modernität und
Tradition. Festschrift
für Max Imdahl.*
München 1985,
S. 37-57, hier S. 38.

dem realen Arbeitskampf der Fabrikarbeiterinnen und dem in den Tableaux gespeicherten Themen von Rebellion und Herrschaft, Arbeit und Kapital, die hier noch zu erweitern wären um das Thema Liebe, fortgesetzt übersritten hin auf die ästhetische Erfahrung der Eigenwirklichkeit des Filmes selbst, um darin zuletzt die Mehrdeutigkeit einer offenen Kombination von mimetischer und konstruktiver Werkstruktur zu erstellen. Die »Realität des Bildes« aber wird in diesem Zug, um hier mit Gottfried Boehm zu sprechen, »zu einer offenen Frage, die in immer neuen künstlerischen Anläufen entfaltet wird.«¹⁶

Diese Sinnkomplexität sei hier abschließend nochmals vertieft: In der letzten Einstellung der soeben erörterten Filmpassage, die das Nachstellen von Goyas Gruppenporträt der Familie Karls IV. zeigt (Abb. 2), bildet dieses selbst, als Bild im Bild, den Teil eines größeren Tableau, des Filmbildes selbst mit Kamera und Studiogeschehen. Es ist eine Struktur des Bildes im Bild, doch mit fließenden Übergängen, worin die Wirklichkeit mehrerer authentisch wiederzugebender Bildfiguren, besonders der rechten Seite, an Figuren aus der Wirklichkeit des Studiogeschehens, an die rot-weiß gekleidete Kostümbildnerin und den bei ihr stehenden Coproduzenten etwa, übergegangen erscheint, somit Bildwirklichkeit und Wirklichkeit des Filmbildes sich gegenseitig angleichen, ineinander übertreten und darin eine Art von Kompatibilität bekunden.

Weiter: Der Blick des filmexternen Betrachters, der einer Kameraeinstellung unmittelbar entspricht, findet sich gleichsam gedoppelt im »Blick« der filmintern bildaufnehmenden Kamera links, die ihrerseits die nachgestellte Familiengruppe und zugleich wiederum eine zweite filmende Kamera, hinten rechts, aufnimmt. Die Kamera links holt im Nahausschnitt sodann das Porträt des Königs ins Bild, welches im rechterhand aufgestellten Monitor, wiederum als Bild im Bild, erscheint. Doch

wandelt das Bild des Monitors seinerseits gleichfalls Sujet und Wirklichkeit seiner Darstellung, indem es zunächst das Porträt Karls IV. zeigt, unmittelbar hierauf aber, jetzt als Aufnahmebild der rechten hinteren Kamera, die Arbeiterin Magali, die, als Statistin in einer im Studiohintergrund postierten Gruppe von Mönchen figurierend, gerade bildauswärts blickt. In ihrer Wirklichkeit als Bild erscheint Magali hier zur Wirklichkeit des Königs im Bild kompatibel.

Um den Sachverhalt zu pointieren: Die Totale, also das gesamte Filmbild selbst, sodann Goyas Bildnachstellung in ihm und schließlich das Bild des Monitors, anders gesprochen: der Blick des Betrachters als derjenige der aufnehmenden Kamera, sodann die Aufnahmeperspektive der bildinternen Kamera links und schließlich diejenige der zweiten rechts, konstellieren eine Situation sich fortgesetzt staffelnder Abbildungen und Simulationen, worin Realität und Abbild ineinander in einer Weise übergehen, in der nurmehr Vor- und Nachbilder existieren, doch keine ihre Qualität von Bildlichkeit selbst übersteigende Authentizität des Sujets. »Sinn« und »Geschichte« konstituieren sich hier nurmehr in Bildern, in Bildlichkeit selbst, nicht mehr in Ihrer Qualität von Referenz auf eine jenseits von ihnen liegende und je durch sie vermittelte Wirklichkeit und Wahrheit. Authentisch ist nurmehr das Abbild, nicht mehr das Abgebildete.

Im eigentlichen Focus erscheint dieser Sachverhalt insbesondere dort im Film, wo dessen Titel - *PASSION* im Sinne von Leiden und Leidenschaft, von Liebe - unmittelbar thematisiert wird und darin als Problematik der Identität von Gefühl aufscheint. So erscheint wiederholt im Film Hanna im Nahausschnitt in Porträteinstellung (Abb. 4), stets dabei in ihrem Fühlen in Liebe zu Jerzy aufgehend und dieser Leidenschaft immer wieder durch Befühlen und Streicheln ihrer Lippen sinnlich Ausdruck



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

verleihend. Eine späte Passage des Films zeigt sodann, wie Hanna zusammen mit Jerzy vor einem Monitor sitzt, der als Bild im Bild sie selbst, wiederum im Nahausschnitt, wiedergibt (Abb. 5), und wie sie eben dieses Bild von sich selbst unmittelbar nachzuahmen sucht, sich von Jerzy so durch die Haare fahren läßt, wie es das Videobild vorgibt, sich über Kinn und Wangen streicht und streichen läßt, wie es im Videobild erscheint, mit der Geste der emporgehobenen Hand in Emphase zu singen

versucht wie im Videobild, wo sie - gleichsam den Artefaktcharakter ihrer dortigen Wirklichkeit betonend - kunstvoll eine Arie singt. Hanna erlebt hier ihre Wirklichkeit, die Wirklichkeit ihrer Empfindung, ihrer Liebe und Leidenschaft, nur als ein Bild von sich selbst, als Projektion, welche ihr selbst zugleich zum Paradigma, zur Zielfiguration des eigenen Verhaltens und Empfindens wird. Daß Hanna ihr Bild und in ihm nur eine Projektion ihrer Leidenschaft imitiert, erstellt - der Szene mit Goyas »Familienbild« nicht unverwandt - eine Konstellation, in der die Wirklichkeit des Geschehens vor dem Videobild selbst zur Nachbildung, zum Abbild wird, eine Situation mithin, in der nurmehr Vorbild und Nachbild, nicht mehr aber die authentische Identität von Wirklichkeit - und von Gefühl - existieren. Das Nachstellen der Kunstwerke (Goyas, Delacroix, Rembrandts etc.) im Film wird hier als Nachstellen eines Filmbildes im Film gleichsam gespiegelt, gedoppelt, ja - im Sinne einer »Intertextualität« des Films - vervielfältigt. Zu dieser Konstellation gehört dann auch, wenn wenig später Jerzy, der Hannas Video-Porträtbild betrachtet, über ihr Gesicht bemerkt, es wäre sehr gut geeignet für das Nachstellen eines Rubensbildes; und wenn unmittelbar hierauf dasselbe Video-Porträtbild in die Filmtotale selbst überwechselt (Abb. 6), das Videobild also, eigentlich Bild im Bild, mit dem Filmbild selbst in eins gesetzt wird, somit die vormalige Film-Wirklichkeit Hannas (Abb. 4) mit ihrer Video-Wirklichkeit ins Verhältnis von Kongruenz und damit zugleich von Indifferenz gesetzt erscheint - wiederum eine Konstellation also, in der nurmehr Abbilder von Wirklichkeit, doch keine authentische Wirklichkeit selbst mehr zu bestimmen sind.

Was der Film somit letztlich im Kern, nicht nur in dieser Szene, sondern durchgängig in seinen vielen Sequenzen wie auch grundsätzlich in seiner Konzeption der Abkehr vom narrativen Erzählkino konstituiert, ist die Auflö-

17. Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen.* Wien 1986.

18. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod.* München 1982. - Ders.: *Agonie des Realen.* Berlin 1978.

19. Dietmar Voss: *Metamorphosen des Imaginären - nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft.* In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels.* Reinbek bei Hamburg 1986, S. 219 - 250, hier: S. 245 und S. 236f.

20. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch* (vgl. Anm. 18), S. 118f.

sung eines mimetischen Prinzips, das primär auf Transparenz und Vermittlung von »Wirklichkeit«, »Natur« oder »idealer Wahrheit« gerichtet ist. Das Reale, die Wirklichkeit, erscheint vielmehr von ihrem kategorialen Gegensatz, der Abbildung und dem Schein, nicht mehr unterscheidbar; prägend hingegen ist gerade ihre Indifferenz. »Geschichte« und »Wirklichkeit« existieren in dieser Perspektive allein im Modus des Vorgestellten und der Projektion, der Bilder, die man sich macht oder solchen, in denen man erscheint, im Modus des »Simulacrum« also, und sie werden hierdurch allererst erzeugt. Der hierin angelegte Verlust aber eines kohärenten, identifikatorischen Gefüges von Sinnhaftigkeit, wie es idealtypisch etwa im ästhetischen Konzept der »Wahlverwandtschaften« faßbar wurde, bedeutet positiv gewendet eine neue Intensität in der Erfahrung des Eigenwertes der Fiktion, der Imagination, die Freisetzung und Potenzierung ihrer poetischen Autonomie und in diesem Zuge ihre Vervielfältigung und Aufächerung zu einem universell geweiteten Spiel mit heterogenen poetischen Wirklichkeiten.

Aufs ganze gesehen, gelangen somit in Godards *PASSION*, in seiner Transformation des Mediums Film von einer imaginären Wirklichkeitserfahrung zu einem Medium, das die Wirklichkeit der Imagination selbst erfahrbar macht, fraglos Tendenzen dessen zum Vorschein, was man unter dem Begriff einer »postmodernen« Ästhetik fassen mag: Tendenzen also, wie sie etwa bei Lyotard als Auflösung von Ganzheitsproblemen, von mimetischen oder fiktiven Konstruktionen, und als an ihre Stelle rückendes Inkrafttreten einer pluralisierenden, enthierarchisierenden Wahrnehmung, einer Gleichwertung disparater Wirklichkeiten figurieren¹⁷; oder wie sie anders auch bei Baudrillard unter dem leitenden Begriff der »Indifferenz« als eine fortschreitende Auflösung der Wahrnehmung von »Sinn« und »Wirklichkeit« durch eine solche

von Bildern bzw. Vorstellungen von Sinn und Wirklichkeit konturiert werden, als wechselseitige Durchdringung also des Realen mit seinen Abbildern, bis hin zu ihrer Ununterscheidbarkeit.¹⁸

Gewiß leisten solche Hinweise hier nicht mehr als eine nur allgemein gefaßte Zuordnung des Films zu einem Spektrum aktueller ästhetischer Erfahrungslage. Den Film und seine Analyse zurückzubinden an eine Theoriediskussion um postmoderne Ästhetik, wozu der Blick auch auf das Gesamtwerk Godards geöffnet werden müßte, ist hier nicht möglich. Immerhin aber wird deutlich, daß der historischen Selbstausslegung der Postmoderne in *PASSION* ein Paradigma gegeben sein könnte für die Bestimmung eigener geschichtlicher und ästhetischer Wirklichkeit: Auf der einen Seite für die Feststellung nämlich, daß sich »die postmoderne Lage des Imaginären«, wie Dietmar Voss es formuliert hat, »ins genaue Gegenteil derjenigen historischen Konditionierung verdreht (hat), welche das Zeitalter der bürgerlichen Klassik und Romantik bestimmte«, und daß im Zuge dieser Metamorphose das Imaginäre »die gesellschaftliche Funktionswelt nicht mehr nur stationär repräsentierend vermittelt, sondern zu ihrer prägenden Vermittlungskraft selber wird; daß es Lebenswelten, statt sie zu repräsentieren, jetzt industriell simuliert; daß es, statt nur Gegenstand sinnlichen Erlebens zu sein, das Erleben selber zunehmend herstellt und organisiert.«¹⁹ Auf der anderen Seite aber und tieferführend für ein kritisches Überdenken der Folgerungen, die aus dieser Feststellung einer vollkommenen Verschmelzung des Realen und des Imaginären zu einer neuen Totalität zu resultieren scheinen, und die Jean Baudrillard auf die pointierte Formel gebracht hat: »Kunst ist daher tot, nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil die Realität selbst ... mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.«²⁰