

II. DIE KAMERA ALS PINSEL - FILM UND MALEREI

Ausgehend vom Theoriebegriff, der im ersten Kapitel entwickelt wurde, lässt sich das Interesse Fa-

rockis und Godards genauer beschreiben: Es ist ein Interesse an Schnittstellen, eine Perspektive, die im medialen Bruch eine der Möglichkeiten erkennt, Abstraktion zu erzeugen und aus konkreten Filmbildern in ihrer Kollision zu Aussagen über das filmische Medium und seine Repräsentationsmöglichkeiten zu kommen. In Eisensteins Worten: aus dem Zusammenprall zweier Sichtbarkeiten etwas Unsichtbares zu gewinnen und sichtbar zu machen. Allerdings können die Ränder der aufeinander stoßenden Komplexe sehr unterschiedlich beschaffen sein; die Bilder, die in ihrer Kopplung etwas über »das Bild« aussagen, können unterschiedlichen medialen Zusammenhängen angehören.

Ein nahe liegender Modus, das Medium, in dem man operiert, zum Thema zu machen, ist die innerdiegetische Konfrontation mit einem anderen Medium. Was im Film als einer komplexen Kopplung von Bild, Ton und Schrift implizit ohnehin stattfindet,² kann in expliziter Weise zum Thema werden, wenn innerhalb des filmischen Rahmens verschiedene Bildtypen – Film und Malerei, Film und Fotografie, Film und Video – aufeinander stoßen. Diese Möglichkeit ist nicht auf eine bestimmte filmische Gattung, etwa den Experimentalfilm oder klassische Autorenfilme, beschränkt, auch wenn in diesen Feldern die Untersuchung der medialen Möglichkeiten am naheliegendsten erscheint; der Einsatz von gemalten Bildern in Filmen ist eines der prominentesten Felder, auf denen sich auch die mindestens implizite Theorienähe des Hollywoodkinos nachweisen ließe. Für eine Reihe von Filmen, die innerhalb des nur

»L’histoire de l’art depuis cent ans, dès qu’elle échappe aux spécialistes, est l’histoire de ce qui est photographiable.«

André Malraux¹

1 André Malraux: *Le musée imaginaire*, Genf: Skira 1947, 32.

2 Auch wenn diese Einschätzung längst zum Gemeinplatz geworden ist, soll hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass der Film »einen der privilegierten Orte konstituiert, in dem das Spiel verschiedener Diskurse und Medien der Moderne inzeniert wird.« (Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus 1996, 133.)

scheinbar engen Rahmens dessen entstanden sind, was David Bordwell und Janet Staiger als »Hollywood Mode of Production« bezeichnet haben,³ hat dies Katharina Sykora gezeigt. Trotz aller Standardisierung und innerhalb der vermeintlich starren Vorgaben einzelner Genres findet in den Filmen Otto Premingers, Alfred Hitchcocks oder Albert Lewins eine bildinterne Reflexion des Mediums statt, die auch in dem hier entwickelten Sinn als buchstäblich verstandene Filmtheorie gelten kann.⁴ Anhand der Einbindung weiblicher Porträts in verschiedene Erzählplots spaltet sich die Erzählung dort jeweils in einen buchstäblichen, an der Handlung orientierten und einen allegorischen, Bildproduktion und Bildrezeption thematisierenden Strang auf.

Dennoch gibt es einen Unterschied zwischen den theoretischen Anteilen in einem Film wie Hitchcocks *REBECCA* und Godards *PASSION*. Hitchcocks Bildtheorie bleibt – dies macht gerade die Stärke seiner Filme aus – weitgehend implizit und ist eng mit der Narration verwoben. Das Gemälde ihrer gestorbenen Vorgängerin, mit dem Mrs. de Winter im Laufe des Films mehrfach konfrontiert wird, ist – neben seinem Einsatz zur Reflexion filmischer Möglichkeiten – auch ein wichtiger Bestandteil der Kriminalgeschichte. Es ist daher durchaus möglich, den Film vor allem als spannenden Thriller zu sehen, in dem das Gemälde durch etwas anderes ersetzbar wäre. Der Film lädt ein zu einer »doppelten Lektüre«, und Hitchcocks Erfolg sowohl beim großen Publikum als auch im akademischen Raum hängt mit dieser zweifachen Lesbarkeit zusammen, aufgrund derer seine Filme sowohl als spannungsreich erzählte Geschichten wie auch als komplexe und abstrakte Reflexion des Mediums Film aufgefasst werden können. Dagegen stellen Farockis *STILLEBEN* oder Godards *PASSION* die Fragen nach dem Repräsentationscharakter von Film und Malerei wesentlich direkter. Die behandelten Gemälde stehen hier tatsächlich so ausdrücklich im Zentrum des jeweiligen Films, dass die Konstruktion wie ein Kartenhaus in sich zusammenfiel, wenn man versuchte, den Bezug auf Malerei durch etwas anderes zu ersetzen. Stärker als die Repräsentation von Realität gerät hier die Realität der Repräsentationen in den Fokus; die abgebildete Wirklichkeit ist vor allem eine Wirklichkeit der Bilder. *PASSION* und *STILLEBEN* markieren zwei Grenzwerte – einmal auf der Folie klassisch dokumentarischen Arbeitens, einmal eingebunden in eine Spielhandlung –, indem sie die Malerei nicht nur zum Gegenstand ihres Interesses machen, sondern *auf* und *aus* Gemälden bestehen und in der filmischen Wiederholung (*PASSION*)

3 Vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia UP 1987.

4 Vgl. Katharina Sykora: *As you desire me. Das Bildnis im Film*, Köln: Walther König 2003, besonders 16-25.

und Analyse (STILLEBEN) zugleich die unterschiedlichen Repräsentationsmodelle Film und Malerei gegeneinander stellen.

Wenn der Film als Medium – in welcher Form auch immer – auf die Malerei trifft oder andersherum die Malerei versucht, filmisch zu operieren, geraten zwei Medien in Kontakt, deren Bezug zur Wirklichkeit ebenso unterschiedlich ist wie ihr jeweiliger Repräsentationsmodus. Die Malerei ist ein klassisches Ausdrucksmedium: Die Farbe wird vom Künstler auf die Leinwand aufgebracht und ein Bild entsteht scheinbar »aus dem Nichts«. Ausgangspunkt ist hier auf wesentlich deutlichere Weise, als dies beim Film der Fall sein kann, der Maler als tatsächlicher Autor des Bildes. Das lichtempfindliche Zelluloid dagegen empfängt eher den Eindruck eines Bildes und kann daher in eine Traditionslinie mit anderen Techniken des Abdrucks gestellt werden.⁵ Stanley Cavell, einer der wenigen Philosophen, die sich ausführlich mit Filmen und den in ihnen artikulierten Erkenntnismöglichkeiten beschäftigt hat,⁶ stellt diese beiden Formen der Bezugnahme scharf gegenüber: »[T]he object has played a causal role in the taking of the photograph altogether other from its role in the making of the painting. A representation emphasizes the identity of its subject, hence it may be called a likeness; a photograph emphasizes the existence of its object, hence it may be called a transcription.«⁷ Im Rahmen der gängigen Genealogie ist der Film zweifellos auf der Seite dessen zu verorten, was Cavell »Transcription« nennt. Er wird dem »Universum der technischen Bilder«⁸ zugeordnet und schreibt sich in den kontinuierlichen Ablauf ein, der von der Fotografie zu Lumières Kinematographen führt. Sicher: Ohne die Erfindungen Niepces, Daguerres und Talbots gäbe es den Film nicht, und ebenso wenig hätten die Bilder ohne die Bewegungsstudien Muybridges und Mareys in Bewegung

- 5 André Bazin deutet dies an, wenn er im Leichentuch von Turin einen Vorläufer der Fotografie (und damit auch des Films) erkennt oder in einer Fußnote schreibt: »Il y aurait lieu cependant d'étudier la psychologie de genres plastiques mineurs, comme le moulage de masques mortuaires qui présentent, eux aussi, un certain automatisme dans la reproduction. En ce sens on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière.« (André Bazin: »Ontologie de l'image photographique« [1945], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 11-19: 14.)
- 6 Vgl. Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections of the Ontology of Film*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1979.
- 7 Stanley Cavell: »What Photography calls Thinking«, in: *Camera Austria* 19/20, 1985, 32-43. 33. Cavells Text ist hier auch deshalb von Interesse, weil er in analoger Weise zum hier unternommenen Versuch Denkprozesse *aus der Fotografie selbst* herauszulesen versucht.
- 8 Mit diesem Begriff bezeichnet Vilém Flusser die Bilderwelt, die nach der Zäsur der fotografischen Erfindung unser Leben bestimmt. Vgl. Vilém Flusser: *Ins Universum der Technischen Bilder* [1985], Göttingen: European Photography 1986.

gebracht werden können.⁹ Die Nachbild-Experimente Joseph Plateaus, mit denen – oft unter Inkaufnahme eigener Erblindung durch zu langes Starren in die Sonne – die optische Nachwirkung eines Bildes auf der Retina und die Trägheit der optischen Wahrnehmung wissenschaftlich untersucht wurden, sind ebenso wichtiger Bestandteil der Genese des filmischen Dispositivs wie Edisons Idee, die hintereinander geschalteten Aufnahmen auf ein flexibles Material wie Zelluloid aufzubringen; erst so wurden auch längere Aufnahmen auf einer Rolle archivierbar. Der Film ist also, wie es scheint, zuallererst ein technisches Medium, und wie Erwin Panofsky betont hat, stellt die Geburt des Kinos den einzigen Fall in der Kunstgeschichte dar, in dem nicht eine bestimmte Technik einem künstlerischen Impuls folgte, sondern umgekehrt »a technical invention [...] gave rise to the discovery and gradual perfection of a new art.«¹⁰

Der Bezug zwischen Film und Malerei ist zunächst weniger naheliegend – zumindest, wenn man ihn technikgeschichtlich herstellen möchte: Gemälde scheinen keinen präferierten Bezugspunkt für das Medium Film darzustellen. Jacques Aumont bemerkt daher, dass auch seitens der Theoriebildung selten über die Korrelation beider Medien nachgedacht worden sei, und wenn, dann meist aus rein kontrastiven Motiven: »Was die Theorie des Films betrifft, so scheint sie den Film und die Malerei – so selten dies auch der Fall gewesen sein mag – einzig und allein miteinander verbunden zu haben, um sie besser gegeneinander stellen und voneinander unterscheiden zu können.«¹¹ Aumonts Vorschlag – nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit Godards Film *PASSION* – geht dahin, beide Medien nicht nur auf ihre Unterschiede abzuklopfen, sondern eine Gemeinsamkeit darin zu erkennen, wie sie die Flexibilität von Perspektiven und Wahrnehmungen in Szene setzen. Aumont begreift beide Medien als Manifestationen einer gemeinsamen Konfiguration, die er mit dem Begriff des »variablen Auges« bezeichnet und als entscheidende Neuerung des 19. Jahrhunderts ansieht. Der Begriff trägt einerseits der malerischen Entwicklung um 1800 Rechnung, die sich – etwa in den Gemälden Wil-

9 Für einen kurzen Überblick über die technischen Vorläufer des Films und eine Interpretation, die weniger die materialistischen Anteile als die Einlösung des idealistischen Wunsches nach einem Sieg über die Zeit und einer gelungenen Verdopplung sieht, vgl. André Bazin: »Le mythe du cinéma total« [1946], in: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma*, Tome I, 21-26. Eine unkonventionellere Herleitung, die Samuel Colts Erfindung des gleichnamigen Revolvers mit seiner runden Trommel und der Zerlegung eines Prozesses in Einzelmomente an den Beginn der Kinogeschichte stellt, nimmt Friedrich Kittler in seiner Vorlesung zu den Optischen Medien vor: Vgl. Friedrich Kittler: *Optische Medien*, Berlin: Merve 2002, 195ff.

10 Erwin Panofsky: »Style and Medium in the Motion Pictures« [1947], in: Ders.: *Three Essays on Style*, hg. von Irving Lavin, Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 91-126: 93.

11 Jacques Aumont: »Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film«, in: *montage/av* 1/1, 1992, 77-89: 78.

liam Turners – vom Primat der Exaktheit zugunsten einer neuen Maxime von Flüchtigkeit und Lebendigkeit verabschiedet.¹² In der Malerei ist von nun an die Relativität der gewählten Perspektive – und damit eine Subjektivierung des Standpunktes – wichtiger als die überzeitliche Gültigkeit des entstehenden Bildes. Entscheidend ist, dass nach Aumont damit auch eine Verschiebung der Funktion verbunden ist, die Malerei und Film haben können: »Es handelt sich in der Tat um nichts Geringeres als um die Konstitution eines Sehens, um eine neue Zuversicht, die sich auf das Sehen als Instrument der Erkenntnis [...] stützt.«¹³ Aumont argumentiert also weniger aus der Perspektive der Hardware als aus der des Blicks, der nicht nur durch neue, technische Arten der Bezugnahme – also durch Film und Fotografie –, sondern auch durch einen neuen Umgang mit dem alten Medium, der Malerei modifiziert wird. In diesem Sinne müsste man die mediale Zäsur nicht um 1900 (also mit der Erfindung des Kinetographen) ansetzen, sondern knapp ein Jahrhundert früher, da die Medien von nun an als »verschiedenartige Manifestation gemeinsamer Probleme oder besser eines großen gemeinsamen Problems, nämlich der raum-zeitlichen Variabilität des Blicks auf das, was unserer eigenen Sicht zugänglich ist« zu verstehen seien.¹⁴

Verfolgt Aumont das Ziel einer Annäherung von Film und Malerei über die Modifikationen des Blicks, den die Artefakte gewissermaßen »einfordern«, so hat es auch seitens der Filmemacher von Beginn an Bestrebungen gegeben, sich formal und inhaltlich an der älteren Bildkunst zu orientieren. Schon frühe Filme aus dem Atelier der Brüder Lumière, etwa *LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST* (1898), orientieren sich notwendig an der langen ikonographischen Tradition des Topos' und schließen eng an gemalte Vorlagen an; zumal der Passions-Film selbst als Abfolge von deutlich gerahmten Tableaux konzipiert ist. Auch über solche einzelnen Anknüpfungen hinaus hat die Anlehnung an die kunstgeschichtliche Tradition in der weiteren Filmgeschichte immer zwei Stoßrichtungen. Einerseits inspiriert sie die Bemühungen um den »absoluten Film«, für die in den zwanziger Jahren Hans Richter, Walter Ruttmann oder Viking Eggeling stehen. Das Medium wird hier ganz von seiner reproduktiven Aufgabe entbunden und stattdessen zur dynamischen Darstellung von Flächen und Linien eingesetzt. Die Übergänge zum Zeichentrickfilm einerseits, zur abstrakten Malerei des Konstruktivismus' andererseits sind in Filmen wie Ruttmanns *OPUS*-Serie oder Richters *RHYTHMUS 21* überdeutlich.¹⁵ Aber auch innerhalb der realistischen

12 Vgl. ebd., 80.

13 Ebd., 81.

14 Ebd., 87.

15 *OPUS* II-IV, D 1921-25, Regie: Walter Ruttmann; *RHYTHMUS 21*, D 1921, Regie: Hans Richter.

Schulen ist die Malerei neben dem Theater und dem Roman immer wieder als Zielpunkt anvisiert worden. Die Bemühungen, den Film zunächst als Kunstform zu etablieren und ihn später aus der Einbettung in industrielle Herstellungsprozesse zu lösen und damit individuelleren Gestaltungsmöglichkeiten zu öffnen (»caméra stylo«, »Autorenfilm«¹⁶), sind Indizien für den Wunsch, das Medium über seine reine Transkriptionsfunktion hinauszutragen und den Film trotz aller Einschränkungen zum Ausdrucks- und Reflexionsmedium zu entwickeln. Michelangelo Antonioni, der selbst von der Malerei zum Film kam und besonders in seinem ersten Farbfilm *IL DESERTO ROSSO* das Filmbild über Flächig- und Farbigeit in die Nähe abstrakter Gemälde rückte,¹⁷ ist hierfür ebenso Kronzeuge wie Stanley Kubricks nachgestellte *Tableaux* in *BARRY LYNDON* oder Peter Greenaways kunstgeschichtlich aufgeladene Inszenierungen.¹⁸

Jean-Luc Godard steht in dieser Tradition, und gerade in seinen Arbeiten seit den achtziger Jahren hat er Kino und Malerei immer wieder eng aneinander gerückt. *PASSION* ist dafür nicht das einzige Beispiel. *LETTRE À FREDDY BUACHE*, ein Kurzfilm, der die Topographie Lausannes anhand seiner Farben und Formen nachzeichnet und das Filmbild weit in Richtung abstrakter Malerei treibt, steht dafür ebenso wie *THE OLD PLACE*, den Godard und Anne Marie-Miéville als Auftragsarbeit für das Museum of Modern Art drehten.¹⁹ Allerdings lässt sich Godards Sensibilität für Motive und Verfahren moderner und klassischer Malerei bereits bis in seine frühesten Filme zurückverfolgen. In *LA CHINOISE* zielt Godard 1967 auf eine Herleitung des Films ab, die von der technikgeschichtlichen Genealogie abweicht, in der sich die Vorgeschichte des Films als ein produktiver Zusammenfall unterschiedlicher Erkenntnisse aus Optik, Chemie und Mechanik darstellt: Lumière, verkündet der Maïoist Guillaume Meister (Jean-Pierre Léaud), sei »le dernier peintre im-

16 Vgl. Alexandre Astruc: »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo«, in: *L'Écran français* 144, 30. März 1948.

17 Vgl. zu Antonioni auch Roland Barthes: »Cher Antonioni« [1980], in: Ders.: *Œuvres Complètes. Tome III: 1974-1980*, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1995, 1208-1212. Zur Tradition des flächigen, »planimetrischen« Bildes im Autorenfilm ab 1960 vgl. David Bordwell: »Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, 17-42.

18 Für eine ganze Reihe von Beispielen sowohl aus dem Experimental- wie auch dem narrativen Kino vgl. den Katalog *Hall of Mirrors: Art and Film since 1945*, hg. von Kerry Brougher, New York: Monacelli Press 1996 [The Museum of Contemporary Art Los Angeles 17.3.1996-28.7.1996]. Zu Greenaway vgl. Detlef Kremer: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995.

19 *LETTRE À FREDDY BUACHE*, CH 1981, Regie: Jean-Luc Godard; *THE OLD PLACE. SMALL NOTES REGARDING THE ARTS AT FALL OF 20TH CENTURY*, F/USA 1998, Regie: Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville. Vgl. zur Entstehung des Films Colin McCabe: *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003, 310-315.

pressioniste«. Dass dies nicht einfach als die verwirrte Position eines fehlgeleiteten politischen Sektierers abzutun ist, sondern aus Léauds Mund durchaus auch Godard selbst spricht, zeigt sich, wenn man Meisters Äußerung und Godards Rede zur Eröffnung der Lumière-Retrospektive 1966 nebeneinander stellt, in der das gleiche Argument in etwas weniger zugespitzter Form entwickelt wird: »Louis Lumière, via les impressionistes, était donc bien le descendant de Flaubert et aussi de Stendhal dont il promena le miroir le long des chemins.«²⁰ Dies ist zuallererst als Provokation zu verstehen: Der vermeintliche Realist Lumière, dessen Name in der Filmgeschichte wie kein anderer für die dokumentarischen, objektiven Anteile des Kinos steht, soll ein Impressionist sein? Jemand, der weder die zeitgenössischen Maler seiner Zeit kannte noch je einen Pinsel in der Hand gehabt hat? Welche Funktion hat also eine solche Engführung von Malerei und Film? Ebnet sie nicht auf Kosten jeder Spezifik die Differenz zwischen den Medien ein?²¹

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Annäherung von Film und Malerei, die in der unkonventionellen Neubewertung Lumières sprachlich behauptet wird, Teil einer umfassenden Beschäftigung mit – nicht nur, aber besonders: impressionistischer – Malerei bei Godard ist, die immer wieder dazu dient, den Film neu zu perspektivieren. In ihrer vergleichbaren Eigenschaft, genuines Bildmedium zu sein, stellt sie ein reflexives Gegenstück zum Film dar, zu dem über Nähe und Distanz, über Gemeinsamkeiten und Differenzen ein Bezugssystem aufgebaut wird, das eine theoretische Auseinandersetzung mit Godards eigener Bildproduktion erlaubt. Besonders aufschlussreich ist die Analyse des Wechselverhältnisses beider Medien, da der von beiden Polen aufge-spannte gedankliche Raum Godards Filmarbeit von Anfang an charakterisiert und bis heute ein zentrales Moment der Auseinandersetzung darstellt. Von À BOUT DE SOUFFLE bis hin zu ÉLOGE DE L'AMOUR, dessen zweiter Teil den Zuschauer als eine regelrechte Farbexplosion trifft und die digitale Videotechnik zu Verfremdungen nutzt, die das Filmbild der malerischen Komposition annähern, greift Godard immer wieder auf die Malerei zurück. Offenbar handelt es sich nicht um eine bloß motivische

20 Jean-Luc Godard: »Grace à Henri Langlois« [1966], in: JLG I, 280-283: 282.

21 Der von Godard vorgeschlagenen Zusammenschau von Impressionismus und früher Kinematographie war im Sommer 2005 eine Ausstellung in Lyon gewidmet: *Impressionisme et naissance du cinématographe*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 15. April - 18. Juli 2005. Die kritische Besprechung in den *Cahiers du cinéma* weist auf die Gefahr einer Nivellierung der medialen Unterschiede hin: »En clair, l'impressionisme est une ressemblance qui finit; le cinéma est une ressemblance qui commence. La ressemblance, cette mince ligne de partage à tous deux, n'est ainsi que la frontière qui les distingue sans conciliation [...]« (Jean-Pierre Rehm: Lumière au grand jour, in: *Cahiers du Cinéma* Nr. 603, Juli/August 2005, 68-71: 70.)

Vorliebe, sondern um einen wichtigen strukturellen Bezugspunkt, der die Konturen des filmischen Mediums sichtbar machen kann.

Zweifellos ist *PASSION* der Film Godards, der am deutlichsten und umfassendsten zum Verhältnis von Malerei und Film Stellung nimmt, indem er beide Medien so eng wie möglich miteinander zu verschränken versucht. *PASSION* ist – auch aufs Ganze der Filmgeschichte bezogen – einer der wenigen Filme, die tatsächlich ohne die Malerei nicht existieren würden, da er im buchstäblichen Sinne aus Gemälden der Kunstgeschichte besteht. Der Film basiert auf einer Zusammenführung zweier Bereiche, die zugleich als Felder der Arbeit charakterisiert sind. Es gibt die Fabrik, in der Isabelle (Isabelle Huppert) arbeitet und in Konflikt mit der Fabrikleitung gerät, und es gibt – nicht weit davon entfernt – das Filmteam, das im Rahmen einer Fernsehproduktion berühmte Bilder der Kunstgeschichte als *tableaux vivants* nachstellt. Diese nachgestellten Bilder sind in *PASSION* nicht lediglich Bestandteil der filmischen Diegese – Objekte, die durch die Erzählung in bestimmter Weise auf einer anderen Ebene gerahmt würden –, sondern sie machen weite Teile der Diegese selbst aus, indem sie die Unterscheidung zwischen Rahmen und Gerahmtem immer wieder kollabieren lassen und in diesem Prozess weitgehend auflösen. Es ist daher nicht überraschend, dass im Anschluss an *PASSION* eine ganze Reihe von Büchern und Texten erschienen ist, die das Verhältnis von Film und Malerei hier in völlig neuer Form bestimmt sieht.²² Der Blick auf *PASSION*, der die Aufmerksamkeit für das Thema Malerei und Film oft zu unrecht bindet, sollte jedoch nicht verdecken, dass Godards Filme auch vor dieser konzentrierten Beschäftigung mit der Malerei bereits voller Anspielungen, Referenzen und Zitate aus der Kunstgeschichte stecken. Auf zwar beiläufigere, aber in ihrer Häufung erstaunlich konstante Weise hat Godard bereits in seiner ersten Phase als Regisseur²³ bis zur Mitte der sechziger Jahre immer wieder auf Gemälde Bezug genommen und sie in Relation zu seinen Figuren gesetzt. Jeder einzelne Film seit *À BOUT DE SOUFFLE* ist daher nicht nur als permanente Auseinandersetzung mit Film- und Literaturgeschichte zu verstehen, sondern wirft

22 Jacques Aumont: *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris: Seghers 1989, Raymond Bellour (Hg.): *Cinéma et peinture. Approches*, Paris: PUF 1990. Jean-Louis Leutrat: *Des traces qui nous ressemblent*, Paris: Edition Comp'Act 1990. In Deutschland sind vor allem die Arbeiten Joachim Paechs zu nennen, der auch nach seiner Monographie zu *Passion* (*Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main: Filmmuseum 1989) in zahlreichen Artikeln über den Film geschrieben hat und ihn als Paradebeispiel für die Intermedialität des Films versteht (Joachim Paech: »Intermedialität des Films«, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie. Paradigmen, Positionen, Perspektiven*, Mainz: Bender 2002, 287-313.)

23 Damit ist hier die Zeit bis 1965 gemeint, als deren Abschluss *PIERROT LE FOU* gelten kann.

immer auch Seitenblicke auf die Malerei, um von dort aus den Film als Medium buchstäblich zu reflektieren.

Mit Bildern erzählen: À BOUT DE SOUFFLE

In À BOUT DE SOUFFLE lassen sich die Schnittpunkte zwischen Malerei und Film sehr genau lokalisieren; Gemälde spielen im Wesentlichen an zwei Stellen der filmischen Erzählung eine Rolle. Rein quantitativ betont der Film sehr viel häufiger den Wunsch, sich in eine bestimmte Kinotradition zu stellen. Von der Widmung (»Ce film est dédié à la Monogram Pictures«) über die geradezu ikonische Szene, die Belmondo beim Versuch zeigt, Humphrey Bogarts Gesichtsausdruck so exakt wie möglich zu kopieren bis hin zum Interview, das Patricia (Jean Seberg) als Reporterin mit dem Regisseur Jean-Pierre Melville führt, durchziehen den Film überdeutliche Anspielungen auf den *Film noir* und das amerikanische Kino. So sehr sich Godard ganz im Sinne der Autorenpolitik auf die Seite des vermeintlich uninspirierten amerikanischen Konfektionsfilms stellt, so präzise sind jedoch andererseits seine Rückgriffe auf die französische Malerei der Moderne.²⁴

Zum einen fällt früh Auguste Renoirs Bild »Mlle Irene Cahen d'Anvers«²⁵ ins Auge, für dessen Reproduktion Patricia in ihrem Zimmer nach einer geeigneten Stelle sucht. Die Szene ist zunächst auf der Ebene des Plots lesbar. Das Bild bietet, neben den übrigen Postern mit Reproduktionen Picassos und Paul Klees und gemeinsam mit Patricias an anderer Stelle artikulierter Vorliebe für William Faulkner und Dylan Thomas vor allem eine Möglichkeit, sie als kunst- und literaturinteressierte, junge Journalistin zu charakterisieren und damit den Kontrast zum Kulturbanausen und Kriminellen Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) besonders deutlich werden zu lassen. Kunst vs. Leben: Diese romantische Opposition, aus deren Antagonismus und ihrer versuchten Überwindung der Film einen großen Teil seiner narrativen Motivation schöpft, reproduziert sich so in den beiden Figuren. Die Polarität der Interessen markiert die Anziehung ebenso wie die Unvereinbarkeit, die später zu Patri-

24 Eine Untersuchung der kunstgeschichtlichen Bezüge in À BOUT DE SOUFFLE unternimmt auch Gerd Bauer; allerdings geht er auf die Materialität der Abbildungen und die internen Bezüge zu anderen Godard-Filmen, von denen später die Rede sein wird, nicht ein. Vgl. Gerd Bauer: »Jean-Luc Godard: Ausser Atem/À bout de souffle (Frankreich 1959)«, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln: Niemeyer 1990, 111-119.

25 Vgl. Angela Dalle Vacche: »Jean Luc Godard's *Pierrot le Fou*. Cinema as Collage against Painting«, in: Literature-Film Quarterly Vol. 23 (1995), No 1, 39-54: 46. Pierre-Auguste Renoir: *Mlle. Irène Cahen d'Anvers* (1880). Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Sammlung Bührle, Zürich, Schweiz.



Je voudrais qu'on soit...



... Roméo et Juliette...



Oh là, là... c'est bien des idées de fille, ça! Abb. 5-7

cias Verrat und Michels Tod führt. Allerdings geht die Verwendung von malerischen Vorlagen bereits in diesem Film über die konventionelle Figurenzeichnung hinaus. Als Michel den von Patricia geäußerten Wunsch »Je voudrais qu'on soit Roméo et Juliette« – eine überdeutliche Anknüpfung an die wohl berühmteste Chiffre romantischer Liebe – als naiv zurückweist, wird ohne erzählerische Vorbereitung oder spätere Wiederaufnahme des Motivs eine Postkarte des Picasso-Gemäldes »Les Amoureux«²⁶ abgefilmt. Hat man das Zimmer in der langen Szenenfolge vorher aufmerksam wahrgenommen, wird man die Postkarte bereits über dem Kopfende des Betts gesehen haben. Die Montage allerdings löst das Bild aus jedem erzählerischen Rahmen heraus und isoliert es *als Abbildung*. Stellt man die drei Einstellungen zusammen (Abb. 5-7), so ist die ambivalente Wirkung dieser einfachen Operation zu erkennen: Einerseits irritiert die Tatsache, dass der Fluss der Bilder für einen Moment lang durch eine unbewegte Aufnahme unterbrochen wird;

andererseits wird dieser Bruch durch eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen den Bildern überbrückt.

Godard überträgt nicht nur die Raumaufteilung des Picasso-Bildes in die filmische Handlung, indem er Patricia links und Michel rechts anordnet; durch die Großaufnahme der Postkarte nähert er auch die Proportionen soweit einander an, dass die auf der Postkarte dargestellten Figuren beinahe ebenso so groß erscheinen wie Michel und Patricia. Bereits durch diese Angleichung der Größe entstehen Vergleichbarkeit und

26 Pablo Picasso: *Les Amoureux* (1923). Öl auf Leinwand, 130,2 x 97,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

Verwandtschaft.²⁷ Welche Konsequenzen hat nun diese sehr simple Montagesequenz? Zum einen wird die Liebesgeschichte zwischen Patricia und Michel als Adaption des literarischen und kunstgeschichtlichen Stoffes von Romeo und Julia charakterisiert. Das tragische Ende des Films wird also bereits an dieser frühen Stelle des Films nahe gelegt. Für den Bruchteil einer Sekunde kommt es aber auch zu einer auffälligen Synchronizität von Film, Malerei und Literatur. Wer bei den Namen Romeo und Julia automatisch an Shakespeare denkt, wird auf der Bildebene stattdessen auf Picassos Verarbeitung des Motivs gelenkt, ohne dass dadurch der filmische Fluss nachhaltig unterbrochen würde. In dieser Geste, die auch als Hommage an den Maler verstanden werden kann, wird der Film ganz ausdrücklich auf sein Vorläufermedium Malerei bezogen. Mit Blick auf die späteren Filme Godards ist in der Montage aber auch eine Autonomisierung des Bildes angedeutet, deren Folgen vor allem in den Filmen der sechziger Jahre deutlicher werden. Schon hier werden Bild und Erzählung tendenziell dissoziiert und treten auseinander. Aus dieser Distanzierung ergeben sich zugleich zahlreiche Möglichkeiten, aus der Differenz zwischen Text und Bild theoretisch produktive Spannungen zu gewinnen.

Zugleich stellt sich die Frage, ob die Nähe, in die Malerei und Film in *À BOUT DE SOUFFLE* gerückt werden, eine normative Wertung impliziert. Wertet es den Film auf, dass er sich hier in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem Klassiker der modernen Malerei befindet? Im Kontext von Godards Film, der sich auf der Folie des amerikanischen Gangsterfilms bewegt, ist eher das Gegenteil der Fall. Denn auch wenn es sich bei den gezeigten Malern um klassische Gemälde handelt, sind die Bilder gerade nicht als Gemälde, sondern ausdrücklich als billige Reproduktionen, als Poster und Postkarten zu sehen. Es geht also, auch wenn dies angesichts der Motive leicht in Vergessenheit geraten kann,²⁸ streng genommen nicht um ein Gemälde von Picasso, sondern allenfalls um dessen tausendfach reproduzierte Repräsentation. Daher ist auch der Ort, an dem

27 Die Veränderung von Größenverhältnissen ist nach André Malraux einer der Gründe dafür, dass die Fotografie die Kunstgeschichte revolutioniert hat: »Le développement de la reproduction agit aussi plus subtilement. Dans un album, un livre d'art, les objets sont en majorité reproduits au même format; à la rigueur, un buddha rupestre de vingt mètres s'y trouve quatre fois plus grand qu'une Tanagra... Et les objets d'art, parce que leur dimensions deviennent presque les mêmes, *perdent leur échelle*. Voici que la miniature s'apparente à la tapisserie, à la peinture, au vitrail.« (Malraux: *Le musée imaginaire*, 24.)

28 Darin besteht auch ein grundsätzliches Manko bei Gerd Bauers oben zitierter Analyse: Die Poster in Patricias Zimmer werden bei ihm uneingeschränkt als Kunst interpretiert. Der Unterschied zwischen Werk und Reproduktion, der meiner Einschätzung nach für Godards Umgang mit kunsthistorischen Quellen zentral ist, gerät so nicht in den Blick.



Abb. 8-10

Godard die Kunst zeigt, weder in *À BOUT DE SOUFFLE* noch in den folgenden Filmen der sechziger Jahre das Museum.²⁹ Es sind ganz im Gegenteil banale, alltägliche Orte wie Patricias Schlaf- und Badezimmer. Wie sich zeigen wird, bleibt diese Auffassung, die Malelei (wie vieles andere auch) respektlos als Material für die filmische Auseinandersetzung zu begreifen, für Godards Arbeiten bis in die siebziger Jahre zentral.

In der Erzählung, in deren Fluss das Einkopieren des Picasso-Bildes nicht mehr als ein kurzes Stocken bedeutet, findet sich kurz darauf ein Platz für die Renoir-Reproduktion, die gleich im Anschluss nochmals eng mit Patricia in Verbindung gebracht wird. Auf ihre Frage »Est-ce que tu la trouves plus jolie que moi?« reagiert Michel statt mit einer Antwort mit einer Beschreibung Patricias (Abb. 8-10). »Dès que tu as peur ou tu es étonnée..., les deux en en même temps... t'as un drôle de reflet dans les yeux.« Patricia stellt eine ver-

legene Nachfrage (»Et alors?«), um von Michel zu hören: »Je voudrais recoucher avec toi.« Wichtiger als der Dialog, der als ein weiterer Beleg für das Aneinander-Vorbei-Reden von Michel und Patricia gelesen werden kann und die im gesamten Film entfalteten Oppositionen von Schönheit vs. Trieb, Unsicherheit vs. Macho-Mentalität stützt, ist hier die *mise en scène*. War bei der Picasso-Postkarte durch die unvermittelte Montage eine Ambivalenz von (diegetischem) Bruch und (sprachlicher) Verknüpfung hergestellt worden, so findet die Parallelisierung von Film und Gemälde hier innerhalb einer Einstellung statt. Patricias Kopfbewegung ist

29 Auch *BANDE À PART* von 1964 stellt, was die grundsätzliche Bewegung einer Demusealisierung der Kunst angeht, keine Ausnahme dar. Zwar besuchen Odile, Franz und Arthur dort den Louvre, um die Zeit bis zum Abend zu überbrücken; sie tun dies aber lediglich aus dem sportlichem Ehrgeiz, sich ein Wettrennen durch das weitläufige Gebäude zu liefern.

auch als buchstäbliche *Annäherung* zwischen filmischem und malerischem Bild zu verstehen, die beide Medien über die motivische Ähnlichkeit zueinander in Beziehung setzt. In Godards Film sind beide, Patricia und das von Renoir porträtierte Mädchen, vor allem *Bild* und damit Anlass für Fragen der Komposition und der pikturalen Repräsentation.

Es bestünde kein Anlass, die beiden Bild-Sequenzen aus *À BOUT DE SOUFFLE* so ausführlich zu besprechen, wenn sie nicht für die folgenden Filme der sechziger Jahre paradigmatischen Charakter hätten und das hier im Kern Angelegte dort potenziert und häufig deutlicher wieder zu finden wäre. Das dialektische Verfahren, Bezüge zur Kunstgeschichte einerseits als Bruch zu inszenieren, aufgrund dessen die Gemälde merkwürdig aus dem Film herausfallen, andererseits auf verschiedene Arten die Gemeinsamkeiten beider Medien zu akzentuieren, ist in den kommenden Filmen Godards immer wieder, und oft in zugespitzter Form zu beobachten. Aus fast jedem Film bis 1965 lassen sich auf diese Weise einzelne Szenen extrahieren, in denen die Kunstgeschichte nicht nur als zweites großes Bildreservoir neben der Kinogeschichte erkennbar wird,³⁰ sondern vor allem als Reflexionsfläche zur Problematisierung von Fragen der Repräsentation dient. Denn in der Engführung von Patricia und den Motiven Renoirs und Picassos liegt zugleich ein Hinweis auf die Vermittlungen bildlicher Repräsentation. Zwar wird meist besonders das vermeintlich Unmittelbare, Direkte, fast Dokumentarische des Films als entscheidende Neuerung der »Nouvelle Vague« gegenüber dem etablierten Kino hervorgehoben. Doch von Beginn an ist ebenso klar, dass Godards Filme sich mindestens ebenso sehr auf Bild-Vorlagen beziehen.

Das Museum sprengen: PIERROT LE FOU

»C'est le commentaire de l'image
qui fait partie de l'image.«

Jean-Luc Godard³¹

Auch bevor seine Filme in Ausstellungen gezeigt oder von Muse-

en in Auftrag gegeben wurden, hat sich Godard mit der Bildordnung des Museums und speziell mit der Malerei auseinandergesetzt. Der Rekordversuch, den die drei Protagonisten von *BANDE À PART* für ihren Besuch des Louvre unternehmen, wenn sie das Museum in einem Wettlauf so schnell wie möglich durchlaufen, legt davon ebenso Zeugnis ab wie die

30 Hier ist etwa die kurze Unterhaltung über Paul Klee zu Beginn von *LE PETIT SOLDAT* zu nennen, die sich wieder, diesmal an einem Zeitungskiosk, auf eine Postkarte bezieht - »Il est beau, ce Paul Klee«, schwärmt Bruno, worauf sein Bekannter Hugues lakonisch antwortet: »Moins beau que la fille avec qui j'ai rendez-vous.«

31 Jean-Luc Godard: »Parlons de Pierrot« [1965], in: JLG I, 263-280: 275.

Reproduktionen von Renoir und Picasso an Patricias Zimmerwänden in *À BOUT DE SOUFFLE*. Hier eine Übersetzung der Kunst in den vermeintlich profanen Alltag, dort eine Profanisierung des vermeintlich sakralen Louvre. Die Einbettung von Gemälden der klassischen Moderne, die in Godards erstem Spielfilm punktuell begonnen hat, kulminiert sechs Jahre später in *PIERROT LE FOU*. Ein Film, der damit endet, dass sich die Hauptfigur das Gesicht Yves-Klein-blau anmalt, dann eine Reihe von pop-art-roten Dynamitstangen um seinen Kopf schnürt und sich in einem schreiend gelben Feuerball selbst explodieren lässt, sagt deutlich, dass es ihm – mindestens ebenso sehr wie um eine ›Geschichte‹ – um Farben und um die Sprengkraft von Bildern geht.

Es ist notwendig, die Bilderketten auseinanderfliegen zu lassen, in die Luft zu jagen; es ist notwendig, dass die Bilder nicht mehr einfach wie in einer Kausal- und Finalkette aneinander nahtlos anschließen, sondern dass sie es zulassen, dass zwischen zwei Bilder immer noch ein Drittes eingeschoben werden kann, ein anderes. Dieses dritte Bild zwischen den Bildern, diese Sprengung, behandelt Godard als eine Tatsache; ihn interessiert in *Pierrot le fou* weniger der endlose Übergang vom Einen zum Anderen über das jeweils Dritte [...], sondern die Objektivität dieses Dritten [...].³²

Nicht ohne Grund hat Horst Bredekamp den Film für die Kunstgeschichte reklamiert und angeführt, der Film müsse »wie ein Gemälde analysiert«³³ werden. Tatsächlich sind die Anspielungen und Zitate, die sich ausdrücklich auf die Malerei beziehen hier nicht nur häufiger als in *À BOUT DE SOUFFLE*, sondern zugleich auch vielschichtiger und damit herausfordernder für den Zuschauer. *PIERROT LE FOU* ist oft als Abschluss und Summe der ersten, »romantischen« Phase Godards interpretiert worden.³⁴ Der erste abendfüllende Film beginnt 1959 mit Jean-Paul Belmondos Worten »Après tout, j'suis con«, während *PIERROT LE FOU* damit endet, dass derselbe Belmondo ausruft »Après tout, j'suis idiot«, bevor er sich in die Luft sprengt und der Film langsam vom blauen Himmel in die Tabula rasa einer weißen Leinwand übergeht.³⁵ Zwischen

32 Lorenz Engell: »Pierrot le fou«, in: Ders.: *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG 2003, 132-151: 132f.

33 »Kunstgeschichte im ›Iconic Turn‹. Ein Interview mit Horst Bredekamp«, in: *kritische berichte* 1/1998, 85-93: 86.

34 Auch Godard selbst setzt die Zäsur in der Rückschau nach *PIERROT LE FOU* an: Vgl. Jean-Luc Godard: *Introduction à une véritable histoire du Cinéma*. Tome I, Paris: Éditions Albatros 1980, 149.

35 Zu weiteren Gemeinsamkeiten, die *PIERROT LE FOU* wie ein Remake von *À BOUT DE SOUFFLE* erscheinen lassen, siehe Alan Williams: »Pierrot in Context(s)«, in: David Wills (Hg.): *Jean-Luc Godard's Pierrot Le Fou*, Cambridge: Cambridge UP 2000 [Cambridge Film Handbooks], 43-63.

den beiden fast identischen Sätzen, die zwar keine grosse intellektuelle Entwicklung der Figur vermuten lassen, aber doch eine deutliche Rahmung darstellen, liegen zehn Filme innerhalb von nur sechs Jahren,³⁶ aus denen zahlreiche Motive und Strukturelemente in *PIERROT LE FOU* wieder aufgenommen werden: Eine kurze Tanzeinlage ruft das Musical *UNE FEMME EST UNE FEMME* ins Gedächtnis, Godards ersten Farbfilm von 1962, in dem die beiden Protagonisten Belmondo und Anna Karina bereits gemeinsam vor der Kamera gestanden hatten; die Flucht- und Liebesgeschichte, die in Verrat und Tod mündet, greift Elemente aus *À BOUT DE SOUFFLE* wieder auf; eine kurze Foltersequenz, in der Belmondo in der Badewanne ausgefragt wird, hat sich in ähnlicher Form bereits in *LE PETIT SOLDAT* abgespielt, und in analoger Weise ließen sich Zitate und Anspielungen auf die anderen Filme aufzählen.

Godard selbst hat den Eindruck, bei *PIERROT LE FOU* handele es sich um eine Kompilation seiner bisherigen Filme, in einem Text gestützt, der damals zu Werbezwecken in verschiedenen Zeitschriften publiziert wurde: »*PIERROT LE FOU* c'est: – un petit soldat qui découvre avec mépris qu'il faut vivre sa vie, qu'une femme est une femme, et que dans un monde nouveau, il faut faire bande à part pour ne pas se retrouver à bout de souffle.«³⁷ So gut wie alle bisherigen Filme Godards finden sich in diesem einen Satz versammelt. *PIERROT LE FOU* ist somit – zumindest für Zuschauer, die Godards Weg bis dorthin verfolgt haben – ebenso sehr als Meta-Reflexion seiner bisherigen Arbeit wie als neuer Film zu erkennen. In die knappe Selbstbeschreibung ist ein ästhetisches Programm eingeschrieben, das an die Stelle von Originalität die kombinatorische Kopplung existierender Versatzstücke setzt.

»Wie in einem Fiebertraum muß *Pierrot le fou* entstanden sein«³⁸, schreibt Martin Schaub über die Produktionsphase des Films. Die Dreharbeiten fanden in kürzester Zeit im Sommer 1965 statt, und der Film wurde bereits auf dem Festival von Venedig am 29. August uraufgeführt. In einem langen Interview mit den *Cahiers du cinéma*, das unmittelbar im Anschluss an die Premiere stattgefunden hat, betont Godard mehrfach die Hast und Ratlosigkeit, die diesen Film zugleich angetrieben und blockiert habe:

Je ne peux pas dire que je ne l'ai pas travaillé, mais je ne l'ai pas pré-pensé. Tout est venu en même temps: c'est un film où il n'y a pas eu d'écriture, ni

36 Diese Zählung berücksichtigt nur die abendfüllenden Spielfilme, nicht die Beiträge zu Episodenfilmen.

37 Jean-Luc Godard: »*Pierrot le fou*« [1965], in: *L'Avant-scène Cinéma*, 1976, Heft 171/172, 71-111: 108.

38 Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): Jean-Luc Godard, München: Hanser 1979 [Reihe Film 19], 135.

de montage, ni de mixage, enfin, un jour! Bonfanti [der Toningenieur; V.P.] ne connaissait pas le film et l'a mixé, sans préparation. Il réagissait avec ses boutons comme un pilote d'avion aux trous d'air. Ça correspondait bien à l'esprit du tournage. La construction est donc venue en même temps que le détail. C'était une suite des structures qui s'imbriquaient immédiatement les unes dans les autres.³⁹

Es wäre falsch, Godards Aussage für bare Münze zu nehmen. Aber unabhängig davon, ob die Dreharbeiten im Einzelnen seiner Beschreibung entsprachen, ist die Äußerung zumindest als programmatisch für den Aufbau des Films zu verstehen: Die Verschränkung von Detail und Gesamtkonstruktion, von Handlungselement und struktureller Reflexion dieser Handlung greift erneut das Ideal auf, Praxis und Theorie ineinander zu denken und mit dem künstlerischen Akt zugleich eine Theoretisierung dieses Akts zu liefern. Die Wiederaufnahme eines romantischen Strukturelements ist an dieser Stelle nicht zufällig, sondern wird in Godards Film von weiteren Rückgriffen auf Denkfiguren der Frühromantik ergänzt. Godard selbst stellt diesen Bezug her, wenn er die Geschichte von Marianne Renoir und Ferdinand Griffon als »l'histoire du dernier couple romantique« beschreibt, um dann etwas unpräzise hinzuzufügen, die beiden seien »les derniers descendants de *La Nouvelle Héloïse*, de *Werther* et de *Hermann et Dorothee*«⁴⁰. Neben der romantischen Liebe, die ihre Erfüllung erst im Tod beider Liebenden findet, lässt sich auch das Motiv der Reise (nach Süden, zudem aus der Stadt in die Zurückgezogenheit der Küste) oder das des Doppelgängers (»Pierrot« / »Ferdinand«) auf diese historische Folie zurückführen.

Über diese Handlungselemente hinaus tritt der Film aber noch auf einer weiteren Ebene das Erbe romantischer Utopien an: in seinem permanenten Versuch, die Einzelkünste – in diesem Fall vor allem Literatur und Bildende Kunst – miteinander in Verbindung zu bringen. Allerdings ist das Bild des »In-Verbindung-Bringens« irreführend, denn die Koppelung insbesondere von Malerei, Literatur und Film ist, stärker als in Godards früheren Filmen, hier zu keiner Synthese geführt, sondern als harter Aufeinanderprall verschiedener Register inszeniert. Das kann zum einen als eine allegorische Verdopplung dessen verstanden werden, was erzählt wird: Das Zusammenspiel zwischen Film und Malerei bleibt ebenso utopisch wie die Beziehung zwischen Marianne und Ferdinand. An die Stelle von Versöhnung und Einigkeit treten immer wieder Dissoziation und Schnitt. Eines der bekanntesten Bilder aus dem Film zeigt Anna Karina mit einer in der Weitwinkelaufnahme disproportional ver-

39 Godard: »Parlons de Pierrot«, 264.

40 Ebd., 263.

größerten Schere und fasst zwei zentrale Motive des Films zusammen: Die Schere als Mordwaffe und als Voraussetzung filmischer Montage.

Liest man die Sequenz, in die das Bild eingebettet ist, als allegorische Selbstbeschreibung, so zeigen sich zugleich die unterschiedlichen Verknüpfungslogiken, nach denen Godard – bzw. seine Schnittassistentin Agnès Guillemot, die mit Godard fast ebenso eng zusammengearbeitet hat wie der Kameramann Raoul Coutard⁴¹ – die Bilder zueinander in Beziehung setzt: Auf der Ebene des Plots ist die verzerrte Aufnahme des Hochhauses ein Anhaltspunkt, wo Marianne von den Gangstern gefangen gehalten wird; es ist ein

›establishing shot‹, der dem Zuschauer die Orientierung in der Handlung ermöglicht. Das Bild mit der Schere zeigt sie anschließend in Opposition zu einem Kleinwüchsigen, der sie – ebenfalls in Weitwinkelaufnahme – mit einer Pistole bedroht. In der anschließenden Einstellung sehen wir Ferdinand, der ihr zu Hilfe eilt und von zwei weiteren Gangstern verfolgt wird (Abb. 11-13). Das Bild von Marianne fällt dabei aus der räumlichen Logik der Szenenfolge deutlich heraus; die übliche erzählerische Konvention des ›unsichtbaren Schnitts‹ würde es aus Gründen des Erzählflusses vorschreiben, von der Totale des Gebäudes gleich auf Belmondo im Treppenhaus zu schneiden. Godard dagegen subvertiert das spätestens seit Griffith gängige Verfahren der Parallelmontage, mit dem auch hier ohne weiteres wie in der klassischen ›last minute rescue‹ Spannung erzeugt werden könnte. Und er ironisiert die Verletzung klassischer Schnittfolgen zugleich, indem er den Schnitt selbst als Motiv exakt an der erzählerischen Bruchstelle inszeniert. ›Schnitt‹ ist damit auf mindestens zwei Ebenen zugleich lesbar; als Teil der Erzählung und als Metapher für den auktoriellen Eingriff



Abb. 11-13

41 Zu Agnès Guillemots Zusammenarbeit mit Godard vgl. das Gespräch mit ihr in Jansen/Schütte (Hg.): Jean-Luc Godard, 71-82. Zu Raoul Coutard ist anlässlich der Verleihung des Marburger Kamerapreises 2001 ein Sammelband erschienen: Michael Neubauer/Karl Prümm/Peter Riedel (Hg.): Raoul Coutard - Kameramann der Moderne, Marburg: Schüren 2004.

durch Montage. Dass Anna Karina dabei frontal in die Kamera schaut, deutet zudem an, dass dieser Schnitt ebenso sehr dem Zuschauer und seinem Erwartungshorizont gilt.

Neben diesem Bruch mit filmischen Konventionen wird in den drei Einstellungen aber auch deutlich, wie sehr sich die Komposition und Montage des gesamten Film nach Kriterien der Farbigkeit richtet. An die Stelle einer erzählerischen Logik ist hier das malerische Prinzip der Farbverknüpfung getreten. Dass die drei Bilder trotz ihrer scheinbaren Unverbundenheit zusammenpassen, liegt nicht zuletzt an der jeweiligen Wiederaufnahme der Primärfarben Blau und Rot, die von den Buchstaben des Vorspanns bis hin zu Belmondos Selbstbemalung vor dem Selbstmord immer wieder Ferdinand (Blau) und Marianne (Rot) zugeordnet werden. Der Farbe wird damit eine Eigenständigkeit zugesprochen, die den Film vom Eindrucks- zum Ausdrucksmedium werden lässt und ihn in die Nähe der Malerei rückt: »Godard hat Farbe nie realistisch-mechanisch gebraucht, sondern immer selektiv wie ein Maler, mit einer bewusst reduzierten Palette«, fasst Frieda Grafe zusammen.⁴²

Wie in *À BOUT DE SOUFFLE* lässt Godard mit Marianne und Ferdinand – diesmal jedoch mit vertauschten Rollen – zwei unterschiedliche Charaktere aufeinanderprallen:

These two beings, in fact, want to be in two different sorts of art works. Marianne wants to live in a crime drama, a film noir in fact (with herself as the femme fatale). Ferdinand wants to be in a minimalist, modernist narrative (it is he who speaks to the film audience and initiates other Brechtian gestures of self-reflexivity). To place them in the broadest categories that emerge from the director's first period, she is an outlaw, while he is an intellectual.⁴³

Diese Entgegensetzung findet sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Handlung. Sie wiederholt sich in den Medien, die den beiden Hauptfiguren zugeordnet sind. Marianne Renoir, die bereits durch ihren Nachnamen als Synthese von Malerei (Pierre-Auguste Renoir) und Film (Jean Renoir) charakterisiert ist, wird im Laufe des Films immer wieder mit den Frauenporträts Renoirs oder Picassos in Verbindung gebracht. Der Name Ferdinand dagegen deutet unter anderem auf den Erzähler in Louis Ferdinand Célines Roman »Guignols Band«⁴⁴ hin, aus dem Belmondo in

42 Frieda Grafe: »Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung. Gespräch mit Miklos Gimes« [1989], in: Dies.: Filmfarben, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, 47-68: 59

43 Alan Williams: »Pierrot in Context(s)«, 49.

44 Louis Ferdinand Céline: »Guignol's Band I« [1944], in: Ders.: Romans III, hg. von Henri Godard, Paris: Gallimard 1988 [Bibliothèque de la pléiade].

der langen Szenenfolge an der französischen Riviera mehrfach vorliest. Schematisch lässt sich festhalten: Marianne ist nicht nur nach buchstäblichen ›Vorbildern‹ aus Film und Malerei modelliert. Sie ist zugleich auch diejenige, die schaut (und angeschaut wird). Ferdinand dagegen, der seine Herkunft einem Text verdankt, ist auch im Film derjenige, der liest und schreibt. Dieses agonale Modell steuert nicht auf den Sieg eines der beiden Medien zu, sondern bleibt am Ende des Films in der Schwebe. Allenfalls die Existenz des Films selbst könnte darauf hindeuten, dass das filmische Medium als Gewinner aus der Konkurrenz zwischen Bild und Text hervorgeht. Denn in *PIERROT LE FOU* bleiben als letzter Eindruck

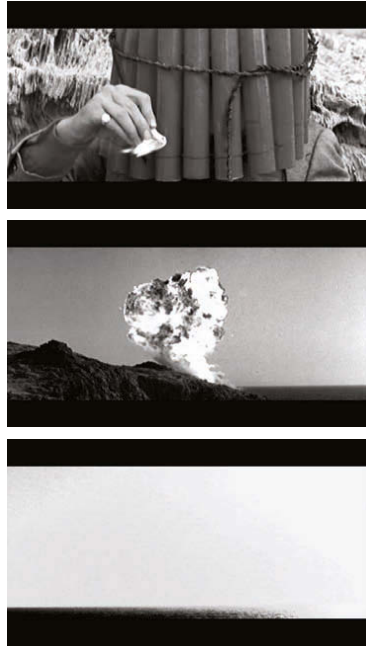


Abb. 14-16

nach der Detonation sowohl ein Bild als auch ein poetischer Text übrig: Das blaue Meer, ein langsamer, gleichmäßiger Schwenk in Richtung Sonne, der die Linie zwischen Himmel und Meer zum Verschwimmen bringt und das Bild immer heller werden lässt. Aus dem Off hört der Zuschauer dazu die dialogisierten Verse aus Rimbauds Gedicht »L'éternité«:

Marianne (off).	Elle est retrouvée.
Ferdinand (off).	Quoi?
Marianne (off).	L'éternité.
Ferdinand (off).	C'est la mer allée
Marianne (off).	Avec le soleil. ⁴⁵

45 Godard: »Pierrot le fou«, 108. Rimbauds Text gehört zu einem der vier Gedichte, die er unter dem Titel »Fêtes de la patience« zusammengefasst und 1886 publiziert hat. Geringfügig modifiziert nimmt er das Gedicht auch im Abschnitt »Alchimie du verbe« in die Sammlung »Saison en enfer« auf, wenige Seiten hinter der bekannten Zuordnung der Vokale zu einzelnen Farben, auf die Godard im Vorspann des Films anspielt. Dort heißt es: »C'est la mer mêlée / Au soleil«. (Vgl. Arthur Rimbaud: Poésies. Une saison en enfer. Illuminations [1873/1886], préface de René Char, hg. von Louis Forestier, 2. Auflage, Paris: Gallimard 1984, 109 und 144f.)

Was den Film überlebt, ist eine weiße Leinwand – Grundlage der Malerei ebenso wie des Films –, auf der der Abspann einsetzt. Der Film endet mit einer ebenso destruktiven wie konstruktiven Geste, die auch die Stimmen verstummen lässt. Tatsächlich setzt Godard damit einen utopischen Schlusspunkt, in dem die drei Medien Literatur, Film und Malerei sich miteinander verbinden, in dieser Verbindung aber zugleich ihr jeweilig Spezifisches einbüßen. In der Explosion stirbt nicht nur Ferdinand, auch die Bildordnung des Museums, der die Vorlagen in *À BOUT DE SOUFFLE* noch entstammten, ist gesprengt.⁴⁶

Aber welche Aussagen trifft der Film vor dieser Implosion des Medialen zum Verhältnis von Film und Malerei? Geht man zunächst von einigen Paratexten, von Godard verfassten kurzen Werbetexten und dem Trailer zum Film aus, so finden sich dort die filmintern geschilderten Kollisionen unterschiedlicher Medien wieder:

PIERROT LE FOU c'est: / - Stuart Heisler revu par Raymond Queneau / - Le dernier film romantique / - le techniscope héritier de Renoir et Sisley / - le premier film moderne d'avant Griffith / - Les promenades d'un rêveur solitaire / - l'intrusion du ciné-roman policier dans le tragique de la ciné-peinture.⁴⁷

Aus dieser Auflistung, die Godards Lust am Werbejargon⁴⁸ ebenso deutlich zeigt wie seine Neigung, durch eine katalogartige Reihung von anspielungsreichen Beschreibungen nicht Vollständigkeit, sondern Reibung und interne Widersprüche zu erzeugen,⁴⁹ sind hier besonders zwei Einträge von Interesse. »Techniscope als Erbe Renoirs und Sisleys« und »das Eindringen des Kino-Detektivromans in die Tragik der Kino-Malerei«. Postuliert Godard hier einerseits ein Erbschaftsverhältnis, in dessen Verlauf sich das technische Verfahren der Breitwandprojektion als legitimer Nachfahre an die Stelle der Malerei setzt, wird dieses ge-

46 Antoine de Baecque weist darauf hin, dass das Museum in Godards Filmen von Beginn an Ziel für Polemik ist: »[F]rom the outset, Godard has always entertained an initial polemical relationship with museums; to him, they are derisory sites of great learning, which is inherited, defunct and conservative.« (Antoine de Baecque: »Godard in the Museum«, in: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): *For Ever Godard*, London: Black Dog Publishing 2004, 118-125: 118.)

47 Godard: »Pierrot le fou«, 111.

48 In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre arbeitete Godard in der Presseabteilung der Fox-Studios und war damit befasst, Werbekampagnen für Hollywood-Filme zu konzipieren. Vgl. Colin McCabe: *Godard*, 87f.

49 Ein frühes Indiz für Godards Interesse an Jorge Luis Borges ist das ausführliche Borges-Zitat, mit dem *LES CARABINIERS* einsetzt. Auch im langen Gespräch mit den *Cahiers du cinéma* anlässlich des Kinostarts von *PIERROT LE FOU* ist mehrfach vom argentinischen Dichter die Rede (vgl. Godard: »Parlons de Pierrot«, 269 und 275).

nealogische Modell im Anschluss gleich durch eine Aufweichung zugunsten des Kriminalromans wieder in Frage gestellt. Bei aller emphatischen Einordnung der »siebten Kunst« in den Kanon der traditionellen Malerei ist Kino hier also als eine unreine Form gedacht, als Sammelbecken konkurrierender Medien und Entwürfe. Eine Entscheidung zwischen Malerei und Film muss auch deshalb nicht stattfinden, weil beides in Godards ästhetisches System problemlos integrierbar ist – »on doit tout mettre dans un film«⁵⁰, wie er wenig später seinen kategorischen Imperativ formuliert.

Der zweiminütige Trailer zum Film⁵¹ bestätigt diesen Eindruck. Ohne explizit auf das Medium Malerei Bezug zu nehmen, wird die filmische Struktur hier zunächst als Auseinandersetzung zwischen Film und Literatur vorgeführt, die als Medien – wie auch der erste Eindruck des Films gezeigt hatte – auf Belmondo und Karina verteilt werden. »C'était un roman d'amour« wiederholt die Stimme Anna Karinas mehrfach zu kondensiert geschnittenen Bildern, die man sofort als Bilder aus dem Film zu identifizieren meint,⁵² und Belmondos Stimme hält jeweils dagegen: »C'était un film d'aventure.« Darin kann man einen ironischen Hinweis auf zwei geläufige Gattungszuschreibungen des amerikanischen Kinos sehen, auf den Abenteuer- und den melodramatischen Liebesfilm, die Godard einerseits aufgreift, andererseits bricht.⁵³ *PIERROT LE FOU* lässt sich auf beiden Folien interpretieren, wenn man entweder die Be-

50 Jean-Luc Godard: »On doit tout mettre dans un film« [1967], in: JLG I, 295-296.

51 Anders als viele andere Filmemacher hat Godard seine Trailer selbst geschnitten und, wie Vinzenz Hediger ausgeführt hat, daraus kleine »Godard-Filme« gemacht: »As befits trailers which are also auteur films, Godard Trailers are more than just trailers. Apart from announcements for coming attractions, they are usually also presentations of the poetics of the film. Furthermore, they can be read as a critique of the trailer; they are about what the trailer is about. And finally, and crucially, they are a laboratory for the aesthetics of the films.« (Vinzenz Hediger: »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Temple/Williams/Witt (Hg.): *For Ever Godard*, 144-159: 149) Hediger gibt Godards Aktualisierung der frühromantischen Poetik eine überraschende gattungstheoretische Wendung, wenn er den Trailer insgesamt als »Einlösung« des romantischen Traumes einer Multiplikation von möglichen Anfängen versteht: »Trailers are the only reliable manifestation of the Romantic idea of infinite beginnings within the commercial logic of cinema, a logic which Godard has, if not always closely adhered to, then certainly always been acutely aware of.« (Ebd., 155.)

52 Tatsächlich handelt es sich bei vielen der gezeigten Aufnahmen eben nicht um Ausschnitte des Films, sondern um Outtakes oder im Endschnitt nicht verwendetes Material. So ist im Film selbst nicht zu sehen, wie Belmondo in der Prügelei mit den Gangstern gegen die Wand mit den Picasso-Bildern geschleudert wird, und auch das Paul Klee-Bild, das von den Worten »Un paysage d'hiver« begleitet wird, kommt im Film nicht vor.

53 Zum anderen lässt sich auch die Verrechnung dieser Gattungen auf »männlich« und »weiblich« unschwer erkennen.

ziehung zwischen Ferdinand Griffon und Marianne Renoir oder ihre gemeinsame Flucht an die französische Riviera in den Mittelpunkt rückt.

In einer der ersten Szenen des Films liegt Jean-Paul Belmondo in der Badewanne und liest laut (wie man später sieht: seiner Tochter) aus einem Buch vor. Solche Momente, in denen Figuren einander vorlesen, finden sich in fast jedem Film Godards und illustrieren sein Zitiervorgehen, das sich oft als Übernahme fremder Texte ausstellt. Klaus Theweleit hat 1995, anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt an Godard, eine bewußt überzeichnete Definition gegeben: »Godardfilme sind Filme, in denen Leute aus Büchern vorlesen.«⁵⁴ Was an den so entstehenden Bruchstellen filmischer Erzählung aufeinander prallt, sind verschiedene zeitliche Ordnungen. Das Gelesene eröffnet einen parallelen Raum, eine Abzweigung des filmischen Diskurses, der mit einem Ebenenwechsel einhergeht. Zugespielt könnte man formulieren: Der Film geht, allerdings im Text, weiter; die filmische Bewegung setzt sich, allerdings im narrativen Stillstand, fort.

Die wiederholte und für Godard-Filme typische Geste des Lesens im Film kann in diesem Sinne vielleicht als Modell gesehen werden: als Modell für die zeitversetzte, anachrone Haltung des Wahrnehmens (hier des Lesens), für die Unterbrechung von Handlungs- und Ereignisketten durch eine Ungleichzeitigkeit, durch ein Zitat, einen Blick auf die Seite, eine Einblendung der Seite. Durch das Lesen entsteht eine Entfernung, Lösung von der Zeit der Umgebung in der Szenerie, eine Entfremdung von der eigenen Wahrnehmung auf der Stelle, ein Zwischenraum und eine Verzögerung, ein Kontakt (jetzt, hier) - auf Distanz.⁵⁵

Solche Lese-Szenen, die strukturell auf eine Verschachtelung fiktiver Ebenen hinweisen, begleiten Godards Filme von Beginn an; zu denken ist an die Postkarten, die Michel Ange und Ulysse in *LES CARABINIERS* aus dem Krieg nach Hause schicken, oder an die ausführliche Faulkner-Passage in *À BOUT DE SOUFFLE*. In *PIERROT LE FOU* kommt allerdings etwas hinzu. Denn hier handelt es sich, anders etwa als beim Faulkner-Zitat in *À BOUT DE SOUFFLE*, um einen Sachtext, der sich mit Malerei beschäftigt und den Ebenenwechsel damit nochmals komplizierter gestaltet. Der mediale Schritt vom Film zum Text ist hier zugleich gekoppelt an die inhaltliche Bewegung vom Film zur Malerei. Das Buch, das Belmon-

54 Klaus Theweleit: *ONE + ONE*. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche 17.9.95, Berlin: Brinkmann & Bose 1995, 9.

55 Stefan Hesper: »Berührungen auf Distanz. Kommunikation und Kontakt in Jean-Luc Godards *Détective*«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.): *Godard intermedial*, Tübingen: Stauffenburg 1997 [Siegeler Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 3], 137-152: 139.

do liest, ist Élie Faures Kunstgeschichte, deren erster Band 1909 veröffentlicht wurde. Die Taschenbuchfassung, deren Rückseite im Film deutlich zu erkennen ist, erschien 1964. Auf Velazquez Bezug zu nehmen, ist daher keine – oder nicht nur eine – Geste der Rückwendung in die künstlerische Vergangenheit, sondern ebenso sehr eine der Einbeziehung von kunsthistorischer Gegenwart. Wie in *À BOUT DE SOUFFLE* geht es um die Einbindung von Kunst in den Alltag (die Badewanne, der Drehständer an der Buchhandlung, in der Belmondo Faures Buch kauft), um eine Geste der Entmusealisierung, die das Gemälde als eine von zahlreichen Bildformen in eine heterogene Bildfolge integrieren kann. Dieser Eindruck wird durch

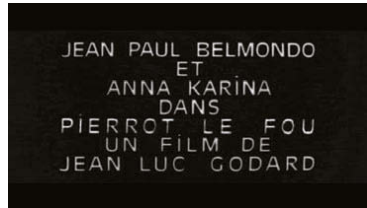


Abb. 17-19

die vorangehende Szenenfolge gestützt, die der Badewannen-Einstellung zwar eine erzählerische Motivation verleiht, dies jedoch mit einer paradoxen zeitlichen Überlagerung verbindet. Denn die Einstellung in der Badewanne stellt sich in Godards Szenenfolge als eine Auflösung der enigmatischen Anfangssequenz dar, bei der zunächst unklar bleibt, was beschrieben wird und wer spricht. Schon mit dem ersten Bild des Films – der schwarzen Leinwand, auf der farbig nach und nach in alphabetischer Reihenfolge die Buchstaben der Vorspanndaten erscheinen und wieder verschwinden (Abb.17), bis nur noch die »O«s zurückbleiben⁵⁶ – setzt eine Stimme aus dem Off ein, die den folgenden Text spricht:

Vélazquez, après cinquante ans, (Abb. 18) ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, (Abb. 19) il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde (Abb. 20) que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu

56 Dass darin auch ein Verweis auf Rimbaud und seine programmatischen Äußerungen zur Farbigkeit der Vokale zu sehen ist, bestätigt sich später, als ein Porträt Rimbauds eingeblendet wird, erst Recht aber am bereits zitierten Ende des Films.



Abb. 20-22

dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace règne. (Abb. 21) C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'imprègne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable... (Abb. 22) Le monde où il vivait était triste.⁵⁷

Erst drei Einstellungen später, zu denen weiterhin der Kommentar gesprochen wird – man sieht zwei Tennisspielerinnen, dann, wie Belmondo ein Buch aus einem Drehständer vor einer Buchhandlung herausucht,⁵⁸ es folgt eine Nachtaufnahme eines Flusses, wahrscheinlich der Seine –, kann

man die Stimme aus dem Off mit dem in der Badewanne liegenden Belmondo in Verbindung bringen.

Die Anfangsszene muss also im Nachhinein als Rückblende interpretiert werden, da aus dem Buch, das gerade erst gekauft wird, bereits gelesen wird. Wie häufig in Godard-Filmen fallen Ton und Bild auseinander, so dass ein Lücke entsteht und sich die möglichen Bezüge zwischen beiden Ebenen multiplizieren: Spricht hier in einem heterodiegetischen Diskurs, von ›außerhalb des Films‹, Godard (mit Velazquez) über seinen Film? Oder Belmondo (innerhalb der filmischen Erzählung) über Velazquez? Oder wird – eher unbeteiligt und neutral – die Position Faures zitiert, der über Velazquez spricht? Von der Antwort auf diese Fragen hängt es ab, auf welcher Ebene man den Kommentar liest: als selbstreferentielle Aussage über das Filmemachen, als Referenz an Velazquez, als Verneigung vor Faure oder als allegorische Beschreibung der bourgeoi-

57 Godard: »Pierrot le fou«, 72.

58 Die Mehrdeutigkeit, die Godard häufig über die Kopplung von Schrift und Bild in seine Filme hineinbringt, zeigt sich auch hier: »Le Meilleur des Mondes« und die Adresse »Medicis« kann zum einen als ganz konkreter Hinweis auf den Handlungsort Paris verstanden werden. Das Voltaire-Zitat lässt sich aber zugleich auch als Vorausdeutung auf die pessimistisch gefärbte Geschichte von Marianne und Ferdinand lesen, die – wie Candide und Pangloss – von Unglück zu Unglück ziehen.

sen Gesellschaft, die der Film wenig später einführen wird. Fest steht, dass sich selbst die Fragen in dieser Genauigkeit überhaupt erst am Ende der Szenenfolge so stellen lassen. Zu Beginn gibt es lediglich eine Stimme zu hören und Bilder zu sehen, zu denen – gezielt oder nicht – der gesprochene Text einen Kommentar darstellt. Die Verknüpfung zwischen ihnen ist nicht kausal oder temporal, sondern folgt der Logik des UND, die Gilles Deleuze als charakteristisch für Godards Verfahren beschrieben hat: »Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET.«⁵⁹ Das UND, so Deleuze weiter, verschiebe den Fokus vom Wesen der Dinge auf die Relationen zwischen ihnen. Anlass für Deleuzes Bemerkung ist die Fernsehserie *SIX FOIS DEUX*, die Godard 1976 für das französische Fernsehen gedreht hat, aber im Kern ist schon in der Anfangssequenz zu *PIERROT LE FOU* eine Lockerung der kausalen Montage hin zu der des UND zu sehen.

Eine Bedeutungszuweisung kann hier nur im Hin und Her zwischen Bild und Text erfolgen, im Dazwischen, als Effekt von Intermedialität. In genau diesem Sinne hat Godard später wiederum auf Faure hingewiesen, dessen Besonderheit als Kunsthistoriker genau darin liege, aus der Kunstgeschichte auszuscheren und Kunst in einem literarischen Sinne zu behandeln: »[S]i Élie Faure nous émeut c'est qu'il parle de peinture en termes de roman. Il faudrait vraiment traduire une bonne fois pour toutes les vingt volumes d'Eisenstein que personne ne connaît parce qu'il a parlé de tout ça d'une autre manière...«⁶⁰ Der gedankliche Sprung von Élie Faure zu Sergej Eisenstein, vom Kunsthistoriker zum Filmpraktiker und Theoretiker, mag auf den ersten Blick überraschen; vor dem Hintergrund des späteren Films *PASSION* ist er beinahe konsequent. Denn dort übernimmt der russische Theoretiker eine Brückenfunktion zwischen Film- und Kunstgeschichte. »Les vingt volumes d'Eisenstein« spielt unter anderem auf dessen umfassende Überlegungen zur Kunstgeschichte an – etwa zum Kinematischen bei El Greco. Faure spricht hier als Kunsthistoriker, der die Kunstgeschichte emphatisch für den Film öffnen möchte,⁶¹ Eisenstein wird als jemand angeführt, der den filmischen Blick für seine Vorgeschichte an der Bildenen Kunst schult.⁶²

59 Gilles Deleuze: »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: *Cahiers du cinéma* Nr. 271, November 1976, 6-12: 11.

60 Jean-Luc Godard: »Lutter sur deux fronts« [1967], in: *JLG I*, 303-327: 313.

61 So hatte Faure bereits 1934 über das Verhältnis der Malerei zum Film geschrieben: »La peinture peut faire ses malles, au moins en tant qu'art impérial. Qu'il y ait encore aujourd'hui quelques peintres authentiques, je vous ferai la grâce de le regretter d'autant moins que la plupart d'entre eux aiment précisément le cinéma, subissent son influence, parfois même favorisent, par leur audaces, l'ouverture de ses chemins. Ne peut-on pas soutenir que les plus grands maîtres de la sculpture et de la peinture - entre autres les Hindous, les Khmers, les sculpteurs français médiévaux eux-mêmes, et plus près de nous Tintoret, Michel-Ange, Rubens, Goya, Delacroix, en pour-

Wenn Élie Faure also im Stil eines Romanciers über die Malerei spricht, so spricht Godard in *PIERROT LE FOU* filmisch über sie. Es liegt in der Fluchtlinie dieser Logik, dass sich die Filmemacher der »Nouvelle Vague« – abgesehen von der Bezugnahme auf die Filmgeschichte – weniger in der Nachfolge der großen Künstler des 19. Jahrhunderts als in der der Kunstkritiker sahen. Das lässt sich noch in Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* deutlich erkennen, ist aber schon früher klar von ihm formuliert worden:

La seule critique d'art qui existe dans le monde, c'est les Français qui l'ont faite, c'est Baudelaire, c'est Malraux et nous [gemeint sind die Filmemacher der »Nouvelle Vague«; V.P.] en étions les héritiers dans le cinéma avec l'art de notre temps, dans les autres pays il y a des universitaires qui parlent du cinéma ou de la peinture, mais pas des critiques d'art comme Élie Faure quand il parle de la vieillesse de Rembrandt ou comme Malraux avec leur propre exagération, mais un sentiment de création...⁶³

Nimmt man die hier angeführten Namen – an anderer Stelle nennt Godard auch noch Diderot – zusammen, so ist an ihnen vor allem auffällig, dass es sich keineswegs um Kunstkritiker im üblichen Sinn des Wortes handelt. Zumindest für Diderot, Baudelaire und Malraux gilt, dass ihre theoretisch-kritische Auseinandersetzung einhergeht mit einer umfangreichen praktischen Arbeit als Schriftsteller und von dieser nicht zu trennen ist. Die Genealogie, auf die sich Godard beruft, ist also eine des »Dazwischen«, der künstlerischen Arbeit, die sich zugleich als Reflexion dieser Arbeit begreift. Dazu passt es, dass auch *PIERROT LE FOU* als Metafilm konzipiert ist, der seine Genese in Bildern reflektiert und diese Genese zugleich als Mischform verschiedener Medien vorführt:

Der Film mischt unablässig Darstellungsweisen, die einem aus Kriminalfilm, Abenteuerfilm, Musical und Wochenschau geläufig sind. Er zitiert, ohne Rücksicht auf Klassifizierung, Élie Faure neben den *Pieds Nickelés* – Faure aus einer billigen Taschenbuchausgabe, die *Pieds Nickelés* aus einem Prachtband.

suivant dans les contours fuyants la continuité des saillies et des mouvements de surface, ont pressenti le cinéma?» (Élie Faure: Introduction à la mystique du cinéma, in: Ders.: *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Genf: Gonthier 1963, 48-68: 52.) Zu Faure als »militantem Denker des Kinos« siehe auch Jean-Paul Morel: »Élie Faure, militant du septième art«, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque de Perpignan*, numéro 70, Oktober 1999, 33-42.

62 Ein Teil der Übersetzung Eisensteins erfolgte tatsächlich erst zu Beginn der achtziger Jahre und sollte dann unmittelbar für *PASSION* wichtig werden. Vgl. Joachim Paech: *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, 30-38.

63 Jean-Luc Godard: »Propos rompus« [1980], in: *JLG I*, 458-471: 465.

Der Film vollzieht in jedem Augenblick den Akt seiner Entstehung mit, indem er die scheinbar intuitive Realitätserfahrung seiner Geschichte der empirischen aus Büchern, Bildern und Reklametexten konfrontiert. Dadurch ergibt sich ein Wert auf der Mitte zwischen Objektivität und Subjektivität, der einer bloß empirischen Beobachtung der Umwelt das Bewußtsein seiner eigenen Verwurzelung in ihr voraus hat.⁶⁴

Dieses Mischen verschiedener Ebenen kann beim Zuschauer zu Verwirrung und Desorientierung führen. Es markiert in theoretischer Hinsicht eine Abkehr vom traditionellen Werkbegriff im Sinne einer geschlossenen Kapsel hin zu einer fragmentierten, porösen Form, die aus zusammengesetzten, montierten Einzelteilen besteht. Roland Barthes hat in seiner Forderung, das ›Werk‹ durch den ›Text‹ abzulösen, auf die Annäherung von Rezeption und Produktion hingewiesen, die damit verbunden sei: »Cela veut dire que le Texte demande qu'on essaie d'abolir (ou tout au moins de diminuer) la distance entre l'écriture et la lecture, non point en intensifiant la projection du lecteur dans l'œuvre, mais en les liant tous deux dans une même pratique signifiant.«⁶⁵ Ein Beispiel für eine solche Verbindung von Lektüre und Produktion ist Godards Verwendung von Bildern. Die Produktion von Bildern ist bei ihm immer zugleich Rezeption, die sich nicht nur aus dem Fundus der Malerei, sondern auch aus Comics oder Reklame speist. Im Laufe von *PIERROT LE FOU* wird das filmische Bewegungsbild immer wieder stillgestellt, um Gemälde aus unterschiedlichen kunstgeschichtlichen Epochen ins Visier zu nehmen. Dies geschieht – bei einem ersten, oberflächlichen Blick jedenfalls – scheinbar ohne jede Anbindung an die Geschichte, die Bilder scheinen zunächst einmal »für sich« zu stehen:

Pierrot le fou was studded with elements such as colours, drawings or paintings, which were not related to the plot but which could be linked together because they shared some similarities. Godard used them to suggest that many combinations, many texts dealing with various aspects of art, were to be found in a film.⁶⁶

Ein zweiter Blick korrigiert den Eindruck, die Bilder seien nicht mit dem Plot verbunden, und ermöglicht eine Reihe von Anknüpfungen. Zum einen wird Ferdinand, ähnlich Patricia in *À BOUT DE SOUFFLE*, zu Beginn des Films bereits als Figur eingeführt, die sich für bildende Kunst inte-

64 Frieda Grafe: »Pierrot le Fou«, in: Filmkritik 10/1965, 588.

65 Roland Barthes: »De l'œuvre au texte« [1971], in: Ders.: Œuvres complètes, Tome II, 1966 - 1973, hg. von Éric Marty, Paris: Seuil 1994, 1211-1217: 1215.

66 Pierre Sorlin: European Cinemas, European Societys 1939-1990, New York: Routledge 1991, 187.



Abb. 23-25

ressiert; die Verwendung von Malerei ist also auf dieser Ebene, wenn auch schwach, psychologisch aus der Figur heraus motiviert. Die Bilder könnten Gemälde sein, an die er sich erinnert oder die ihm etwas bedeuten. Eine so eindeutige Anbindung an die Figur Ferdinands, wie sie die Eingangsszene nahelegt, erfolgt allerdings im weiteren Verlauf selten. Wollte man die Gemälde also überhaupt einer Instanz zuordnen, so müsste es ein übergeordneter Erzähler sein, der das filmische Material ebenso wie die Musik und die Bilder organisiert.

Für den weitaus größten Teil der Bilder⁶⁷ gilt, dass sie tatsächlich (in Ausschnitten) abgefilmt werden und leinwandfüllend ins Bild kommen. Die Gemälde sind

hier also mehr als ein Bestandteil des Films; sie ersetzen den Film (so wie sich an anderen Stellen Texte oder einzelne Panels aus Comics an die Stelle des Films setzen), halten ihn für Momente an und kommentieren die Handlung. In der Suspendierung filmischer Narration wird zugleich der Film als Medium sichtbar; beim Zeigen jedes einzelnen Bildes ist eine Verschiebung von der Narration hin zur Materialität des Films zu beobachten. Film und Gemälde stoßen in diesem Fall hart aneinander, eine diegetische Einbindung findet meist nur auf der Ebene des Tons statt, etwa, wenn Ferdinand aus dem Off den Namen »Marianne Renoir« spricht und zwischen zwei Aufnahmen von Anna Karina, als der Name »Renoir« ausgesprochen wird, das Gemälde »La petite fille à gerbe« geschnitten wird (Abb. 23-25).

Dieses Verfahren kann als eine Weiterentwicklung der bereits in À BOUT DE SOUFFLE begonnenen Parallelisierung eines Bildmotivs mit der Protagonistin gelten. Was dort noch erzählerisch eingeführt und zum Gegenstand des filmischen Dialogs wurde, kommt hier überraschend und unvermittelt. Renoirs Gemälde setzt sich, auch was Bildaufbau, Kompo-

67 Einige der gezeigten Bilder: Henri Matisse: *La blouse roumaine* (1940), Pierre Auguste Renoir: *La petite fille à gerbe* (1888), Pablo Picasso: *Les Amoureux* (1923), Van Gogh: *Café de la Nuit* (1888), zwei weitere Bilder von Picasso (*Jacqueline aux fleurs*, 1958 und *Portrait de Sylvette au fauteuil vert*, 1954).

sition und den impressionistisch unscharfen Hintergrund angeht, an die Stelle Anna Karinas, und Godard damit mittelbar an die Renoirs. Eines Renoir allerdings, dessen Malerei auch hier bewusst nicht als Gemälde, sondern als Gebrauchsgegenstand, als Postkarte abgefilmt wird. Darauf hat seinerzeit schon Louis Aragon in seiner hymnischen Besprechung des Films hingewiesen: »[L]a multiplication des Picasso aux murs ne tient pas à l'envie que J.L.G. pourrait avoir de se faire prendre pour un connaisseur, quand on vend des Picasso aux Galeries Lafayette.«⁶⁸ Picassos Bilder haben hier – ebenso wie die Renoirs – also mindestens zwei Funktionen, denen zugleich zwei Wertniveaus entsprechen. Sie dienen einerseits als Ikonen moderner Kunst, andererseits sind sie gerade deshalb als Reproduktion jederzeit käuflich und nur ein Bildelement von vielen.

Die Transposition eines Gemäldes in einen Film ist alles andere als eine Eins-zu-Eins-Übertragung. Das betrifft, wie bereits in den fünfziger Jahren André Bazin mit Nachdruck gezeigt hat, zunächst einmal den Maßstab: »Enfin et surtout, [...] l'écran détruit radicalement l'espace pictural.«⁶⁹ Der Raum der Malerei ist ein fundamental anderer als der des Kinos, und die Adaption eines Bildes für die Leinwand kann als eine aggressive Modifikation dieses Raums begriffen werden. Es ist daran zu erinnern, dass es sich bei *PIERROT LE FOU* – anders als bei Godard-Filmen aus den siebziger Jahren oder der Videoproduktion *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* – um einen Kinofilm handelt, gedreht im Breitwandverfahren Techniscope. Im Vergleich zur Leinwand eines Van Gogh oder Renoir ist die Größe des projizierten Bildes daher gigantisch. Kino ist in diesem Fall also eine übertriebene, fast maßlose Vergrößerung der Malerei, die ebenso emphatisch wie karikaturistisch wirken kann. Auf einen anderen Aspekt hat Bazin noch nachdrücklicher hingewiesen: Malerei und Film sind durch grundsätzlich verschiedene Formen der Begrenzung charakterisiert. Hat der Rahmen (»cadre«) in der Malerei die Funktion der Abgrenzung des Bildes gegen seine Umwelt und wirkt, wie Bazin beschreibt, zentripetal, indem er die Konzentration des Betrachters nach innen, auf die bemalte Leinwand lenken soll, so wirken auf der tendenziell unbegrenzten filmischen Leinwand (»écran«) zentrifugale Kräfte, da sie über keinen Rahmen, sondern lediglich über einen verdeckenden »Cache« verfügt:

68 Louis Aragon: »Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?«, in: *Les lettres françaises*, 9. September 1965.

69 André Bazin: »Peinture et Cinéma«, in: *Ders.: Qu'est-ce que le cinéma*, Tome II: *Le cinéma et les autres arts*, Paris: Les Éditions du Cerf 1959, 127-132: 128.



Abb. 26-28

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisse parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge.⁷⁰

Bazin hat seine Gedanken vor dem Hintergrund einer Reihe von ›Künstlerfilmen‹ aus den fünfziger Jahren angestellt. Es bleibt also ein Schritt zu tun, um sein Konzept von ›cadre‹ und ›cache‹ auf PIERROT LE FOU zu beziehen. Denn hier stehen die Bilder nicht auf die gleiche Weise im Zentrum, wie dies etwa bei Alain Resnais' VAN

GOGH oder Henri-Georges Clouzots LE MYSTÈRE DE PICASSO der Fall ist. Deren Versuch, sich den Gemälden eines Malers monographisch zu nähern, steht bei Godard ein collagierender Umgang gegenüber, der die Bilder verschiedener Maler äußerst selektiv als einen möglichen Bezugspunkt neben vielen anderen visuellen Quellen wahrnimmt, denen der gleiche Status eingeräumt wird wie dem filmischen Plot. Wo Resnais den Film geschickt nutzt, um die Malerei zu erläutern, benutzt Godard die Malerei, um sie in Film zu verwandeln. Lässt Resnais' Film den klassischen Werkbegriff weitgehend intakt oder stärkt ihn durch seine Konzentration auf einen Maler, arbeitet Godard eher an seiner Auflösung.

Bazins These, die Leinwand habe ein nach außen wirkendes explosives Potential, wird in PIERROT LE FOU dadurch illustriert, dass tatsächlich meist nur Ausschnitte einzelner Bilder gezeigt werden, die sich offenbar über den Rand der Leinwand hinaus verlängern ließen und, so legt der Film nahe, zugleich eine erzählerische Verlängerung im filmischen Plot finden. Ist die Leinwand also der Ort, an dem immer wieder Übergänge zwischen dem Raum des Gemäldes (der Kunst) und dem des Lebens (des Kinos) inszeniert werden, so ist in dieser Überschreitung zugleich eine

70 Ebd.

Verlängerung dieses Prinzips in den Zuschauerraum mitgedacht.⁷¹ Wie der Sprung vom Gemälde in die filmische Diegese durch die Montage nur ein gradueller Schritt ist, so ist auch die Grenze zwischen Filmerzählung und Kinoraum keine absolute. Ausdrücklich wird dies zum Thema, wenn sich Ferdinand bei der Autofahrt in den Süden auf Mariannes Frage, mit wem er denn da gerade spreche, zur Kamera herumdreht und antwortet: »Au spectateur!«

In der Reihung und Wiederaufnahme, die einige der Bildmotive im Film finden, stellt sich zudem eine Verkettung her, die nicht kategorial zwischen verschiedenen hierarchischen Ebenen des Bildes unterscheidet, sondern jedes Bild gleichrangig nebeneinander stellt. Das schon aus À BOUT DE SOUFFLE bekannte Bild Picassos (»Les Amoureux«) oder ein Panel aus einem Comic haben die gleiche Wertigkeit wie eine Werbetafel einer »Total«-Tankstelle (Abb. 26-28). An dieser Montage lassen sich mehrere Aspekte von Godards Bildverständnis in den sechziger Jahren verdeutlichen: Hat hier einerseits das Wort bildhafte Qualitäten gewonnen (so wie auch Ferdinands Handschrift in den Szenen an der Küste immer wieder dekorativ ins Bild gesetzt wird), so kann der Begriff andererseits stellvertretend für die Totalisierungsgeste verstanden werden, mit der Godard die unterschiedlichsten Bilder aufgreift und für seine Belange umfunktioniert.

Marjorie Perloff hat diese Art der parataktischen Nebenordnung einzelner Versatzstücke als zentrales Element der Collage herausgestellt: »In collage, hierarchy gives way to parataxis – one corner is as important as another corner. Which is to say that there is no longer a central ordering system.«⁷² Überträgt man diesen Collagebegriff, den auch Louis Aragon in seiner Analyse von PIERROT LE FOU in den Mittelpunkt stellt, bedenkenlos auf den Film, bleibt allerdings die spezifische Zeitlichkeit des Mediums auf der Strecke. Schließlich kann der Film – es sei denn mit Mitteln der Mehrfachbelichtung und sonstiger Überlagerungen oder

71 Auch dies greift deutlich erkennbar auf romantische Denkmuster zurück; am exzessivsten hat wohl Ludwig Tieck mit der reziproken Spiegelung von Zuschauerraum und Bühnenraum gespielt, als er die Anzahl ineinander verschachtelter Ebenen in »Die verkehrte Welt« ins potentiell Unendliche vielfachte. (Vgl. Ludwig Tieck: »Die verkehrte Welt« [1800], in: Ders.: Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6: Phantasia, hg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, 271-357.)

72 Marjorie Perloff: »The Invention of Collage«, in: Collage, hg. von Jeanine Parisier Plottel, New York: New York Literary Forum 1983, 5-47: 42. Godard hat sich – aus Anlaß der im April 2006 beginnenden Veranstaltungsreihe »Collages de France« im Centre Pompidou – vom Begriff der Collage distanziert und ihn seinen frühen Filmen zugeordnet: »Je ne dirai plus collage, c'était un début pour moi. Il fallait rapprocher des choses qui ne l'avaient jamais été et en trouver d'autres à qui ce rapprochement permettait de trouver une ouverture.« (Jean-Luc Godard: »Le cinéma ne se joue pas à pile ou face: entretien avec Jean-Luc Godard«, in: L'Humanité, 20.5.2004.)

im Verhältnis von Bild und Ton – das Nebeneinander nur als Nacheinander vorführen und in diesem Nacheinander zwingend erzählerische Strukturen erzeugen. Auch die Durchbrechung klassischer Erzählmuster bleibt (oder schafft) Narration. Insofern ist das, was Perloff als Collage-Effekt beschreibt, in erster Linie ein Resultat der Montage, die durch das Hintereinanderschalten gleich kadrierter Einstellungen eine Nivellierung hierarchischer Niveaus bewirkt. Montage, so wäre an dieser Stelle zu ergänzen, könnte man als Verzeitlichung des Collage-Prinzips bezeichnen, das die räumlich angeordneten Einzelstücke in eine zeitliche Aufeinanderfolge überträgt.

Eine solche Nivellierung bedeutet allerdings nicht, dass Godard beliebiges Material in seine Filme einbaute. Gerade an den Zitaten aus der Kunstgeschichte lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, die zeigen, wie genau Godard seine Bezüge kalkuliert: Zum einen handelt es sich bei den einmontierten Bildern fast ausnahmslos um Porträts, in der Mehrzahl von Frauen, andernfalls von Paaren. Es ist also leicht, von den abgebildeten Motiven auf die beiden Hauptfiguren Ferdinand und Marianne zu schließen; der Film ändert damit seinen Charakter und wird von der genuinen Erzählung zur Nacherzählung, zum Neuarrangement bekannter bildlicher Topoi. Zum anderen wählt Godard mit Picasso, Van Gogh und Auguste Renoir drei Maler, die einerseits stellvertretend für die Innovationen moderner Malerei seit dem Impressionismus stehen, für eine Bewegung hin zur Abstraktion und zu einer neuen Art von Farbigkeit, die aber andererseits auf jeweils spezifische Weise am konkreten Gegenstand festgehalten haben, ohne ihn vollständig – wie Kasimir Malewitsch mit dem schwarzen Quadrat oder Yves Klein mit seinen monochromen Bildern – in reine Geometrie oder Farbe aufzulösen. Die Versuchung liegt nahe – erst recht vor dem Hintergrund der zitierten Huldigung Lumières als des letzten Impressionisten –, Godards filmgeschichtlichen Ort analog zur Position der Impressionisten in der Kunstgeschichte zu beschreiben. Sein Bruch mit konventionellen erzählerischen Verfahren wendet sich nicht vom Erzählen ab, wie es etwa die abstrakten Filmemacher der zwanziger Jahre taten (Ruttman, Richter, Eggeling); vielmehr liegt in dem von ihm provozierten Bruch zugleich eine Erweiterung, die dem Plot durch Elemente wie Licht, Farbigkeit, Musik oder Text neue Möglichkeiten eröffnet. Tendenziell ist damit auch eine Offenlegung des Verfahrens verbunden, wie Enno Patalas sie in *PIERROT LE FOU* erkennt: »Der Mechanismus epischen Erzählens wird von Godard zwar nicht ungebrochen nachvollzogen, aber er wird auch nicht aufgegeben; vielmehr wird er freigelegt, nach außen gekehrt, sichtbar gemacht, zersetzt.«⁷³ Die weiße Leinwand,

73 Enno Patalas: »Elf Uhr nachts (Pierrot le Fou)«, in: *Filmkritik* 2/1966, 83-85: 84.

die nach diesem Zersetzungsakt und der Detonation am Schluss zurückbleibt, deutet voraus auf eine andere weiße Fläche. Sie ist Ergebnis einer Sprengung ebenso wie Voraussetzung eines neuen Zugangs zur Malerei, den Godard in *PASSION* findet; deshalb beginnt *SCÉNARIO DU FILM PASSION*, das nach dem Film entstandene »visuelle Drehbuch« zum Film, mit einer weißen Leinwand, die Godard mit einem hellen Strand am Meer ebenso assoziiert wie mit Mallarmés weißem Blatt Papier: »Voir un scénario. [...] Voir, et tu te retrouves, je me retrouve et je me retrouve, recherche, tu te trouves devant l'invisible, l'énorme surface blanche, la page blanche, la fameuse page blanche de Mallarmé... et comme un soleil trop fort, la plage...«⁷⁴

Dinge ordnen: STILLEBEN

Gegenüber der heterogenen und oft unübersichtlich montierten Struktur von *PIERROT LE FOU* beruht Harun Farockis Film *STILLEBEN* auf einer ebenso einfachen wie konsequenten Montageent-

»Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken.«

Karl Marx⁷⁵

scheidung, die nicht nur zwei Bildtypen, sondern zugleich auch zwei Zeitebenen gegenüberstellt: klassische Stillebenmalerei aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf der einen, zeitgenössische Werbefotografie auf der anderen Seite. Tatsächlich haben Godards und Farockis Film auf den ersten Blick nicht viel miteinander zu tun; lediglich der Rückbezug auf Gemälde scheint beiden gemeinsam zu sein. *PIERROT LE FOU* ist die temporeich und collagierend erzählte Geschichte eines Paares auf der Flucht, *STILLEBEN* die ruhige, fast bedächtige Dokumentation von Gemälden und der Arbeit mit Bildern. Gerade in der vermeintlichen Unvereinbarkeit beider Filme können allerdings die Unterschiede im Umgang mit dem theoretischen Gehalt der Bilder deutlich werden.

STILLEBEN ist 1997 als einer der sieben Auftragsfilme für die Kasseler *documenta X* entstanden und stellt nach der Installation *SCHNITTSTELLE*⁷⁶ einen weiteren Schritt Farockis vom traditionellen Umfeld des

74 Jean-Luc Godard: »Scénario du film *Passion*« [1982], in: *L'Avant-scène Cinéma*, 1984, Heft 323-324, 78-89: 81.

75 Karl Marx: »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis« [1867], in: Ders./Friedrich Engels: *Das Kapital*, Bd. I, MEW Band 23, Ostberlin: Dietz 1968, 85-98: 85.

76 Auf *SCHNITTSTELLE* wird an anderer Stelle einzugehen sein. Vgl. den Abschnitt *Was ein Schneiderraum ist: SCHNITTSTELLE* in Kapitel IV.

Films und Fernsehens in den Bereich der Bildenden Kunst dar, in dem er seitdem immer häufiger mit Ausstellungen und Produktionen anzutreffen ist.⁷⁷ *STILLEBEN* ist also in zweierlei Hinsicht als Bewegung zur Kunst zu charakterisieren, auch wenn er sich nicht als Installation, sondern ganz klassisch als (Fernseh-)Film⁷⁸ gibt. Ein erstes Motiv dafür, sich mit Stillebenmalerei zu beschäftigen, liegt, wie Farocki in einem Gespräch nach der Erstausrstrahlung des Films im Fernsehen betont hat,⁷⁹ in der Nähe dieses Bildtypus' zum dokumentarischen Film. Dies gilt zunächst in inhaltlicher Hinsicht: Auch Stilleben können, wie der Kommentar des Films betont, als historische Dokumente gelesen werden und geben genaue Auskunft über die Warenwelt ihrer Epoche. Über ein Marktgemälde, auf dem eine Vielzahl von Früchten und Gemüsesorten zu erkennen ist, sagt der Kommentar, dass das Bild Historikern als Quelle für die Erforschung der Ernährungsgewohnheiten in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gedient hat.⁸⁰ Das Bild ist hier also über seine Funktion als autonomes ästhetisches Objekt hinaus gerade aufgrund der Präzision der Abbildung zugleich ein aussagekräftiges Dokument, dem Details über seine Entstehungszeit entnommen werden können. Die Genauigkeit der Abbildung kann aber noch eine zweite Deutung provozieren, die Farockis Gegenüberstellung von Malerei und Fotografie plausibel macht. In einer kontrovers diskutierten Neuinterpretation hat Svetlana Alpers den Terminus »Kunst als Beschreibung« geprägt, um – im Kontrast zur »erzählenden« Kunst Italiens und anderer südlicher Länder – die Besonderheit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu fassen. Sie betont dabei nicht nur die handwerkliche Präzision, sondern erklärt diese Ge-

-
- 77 Zu den größeren Ausstellungen, an denen Farocki beteiligt war, zählen Catherine Davids Gruppenausstellung »L'Etat des choses« in den Berliner *KunstWerken* (2000), eine Werkschau im Kunstverein und Filmclub Münster (2001), die Ausstellung »Dinge, die wir nicht verstehen« in der Wiener Generali Foundation (2001) und »CTRL SPACE. Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother«, im gleichen Jahr im ZKM in Karlsruhe. Vgl. zu Harun Farockis Arbeiten für Museen und Galerien auch Christa Blümlingers Text über seine Installation *ICH GLAUBTE, GEFANGENE ZU SEHEN* im Themenheft der Zeitschrift *Texte zur Kunst* »Was will die Kunst vom Film?«. (Christa Blümlinger: »Mediale Zugriffe«, in: *Texte zur Kunst*, September 2001, 166-170.)
- 78 Co-produziert wurde der Film unter anderem von 3sat/ZDF, zum ersten Mal ausgestrahlt wurde er am 17.8.1997 auf 3sat.
- 79 »Arbeit mit Bildern«. Gespräch zwischen Harun Farocki und Christa Blümlinger, 3sat 17.8.1997.
- 80 Vgl. hierzu Norbert Schneider: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln: Taschen 1989: »Stilleben sind über die die vordergründige kulturgeschichtliche Funktion der dargestellten Gegenstände hinaus auch Zeugnisse eines Bewusstseins- und Mentalitätswandels.« (18) Schneider greift hier einen Gedanken auf, den er auch im Katalog zur großen Stilleben-Ausstellung 1979/80 in Münster entwickelt hat. Vgl. Norbert Schneider: »Wirtschafts- und Sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtestillebens«, in: *Stilleben in Europa*, hg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, Münster: Aschendorff 1979, 266-292.

naugigkeit durch die allgemein übliche Verwendung von optischen Apparaten wie der Camera obscura, die den Malern beim Abzeichnen ihrer Motive halfen. Auf die Bilder Vermeers bezogen schreibt sie: »Instead of being tantamount to seeing the world, the camera obscura becomes a source of style. Further, the artist is seen attending not to the world and its replication in his image, but to copying the quirks of his device.«⁸¹ Der Realismus der holländischen Malerei ist also als ein spezifisch technischer zu verstehen, der sich ebenso sehr am verwendeten Apparat orientiert wie an der ›Realität‹. Die holländische Malerei, so lässt sich Alpers' These zuspitzen, ist ihrerseits bereits eine ›fotografische‹ Kunst:

Many characteristics of photographs - those very characteristics that make them so real - are common also to the northern descriptive mode: fragmentariness; arbitrary frames; the immediacy that the the first practioners expressed by claiming that the photograph gave Nature the power to reproduce herself directly unaided by man. If we want historical precedence for the photographic image it is in the rich mixture of seeing, knowing, and picturing that manifested itself in seventeenth-century images.⁸²

Zwar analysiert Alpers in ihrem Buch ein sehr viel umfassenderes Korpus von Bildern, das über die Stillebenmalerei weit hinausgeht,⁸³ aber gerade die von Farocki untersuchten Stilleben können auf besonders einleuchtende Weise als Beispiele einer »Kunst als Beschreibung« gelten. In der weitgehenden Abwesenheit von handelnden Figuren und der exakten Reproduktion der dargestellten Dingwelt sind sie Kronzeugen für eine besonders enge Verbindung zwischen Sehen, Erkennen und Abbilden.

Farockis Entscheidung, Stillebenmalerei und Fotografie zusammenzubringen, verdankt sich allerdings höchstens implizit der von Svetlana Alpers vorgeschlagenen These. Sein Interesse als Filmemacher folgt einer anderen Gemeinsamkeit zwischen der Gattung Dokumentarfilm und dem Stilleben, die in der abschätzigen Haltung liegt, mit der beide Gattungen im offiziellen Diskurs bedacht werden: So wie der Dokumentarfilm als Stiefkind des Spielfilms gilt, ist auch das Stilleben gegenüber den übrigen Genres traditionell marginalisiert worden. William Hogarth greift die zu diesem Zeitpunkt bereits topisch gewordene Abwertung auf, wenn er 1753 in seinen Entwürfen zur »Analysis of Beauty« schreibt: »Let us begin with a description of what is termed still life, a species of painting in the lowest esteem because it is in general the easiest to do

81 Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: Chicago UP 1983, 31.

82 Ebd., 43.

83 Alpers erläutert und verifiziert ihre These vor allem an den Werken Vermeers und Rembrandts.

and is least entertaining [...] Landskip painting ship painting &c. must be rank(ed) with still life, also if only copied.«⁸⁴ Laut Hogarth gibt es zwei Gründe dafür, dass die Stillebenmalerei nach Historienmalerei und Porträtmalerei gemeinsam mit dem Tierstück und der Landschaftsmalerei in der Rangordnung malerischer Gattungen das Schlusslicht bildete: Auf der Produktionsseite ist es der geringe Schwierigkeitsgrad. Die Meisterschaft des Künstlers wurde beim Kopieren unbelebter Dinge wesentlich geringer veranschlagt als bei der Repräsentation von historischer Handlung oder individueller Physiognomie. Und aus einem ähnlichen Grund kritisiert Hogarth – diesmal aus der Perspektive des Rezipienten – das Stilleben für seinen mangelnden Unterhaltungswert.

Der Vernachlässigung seitens der Kunstkritik tritt allerdings spätestens seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein auch theoretisch orientiertes neues Interesse am Stilleben zur Seite.⁸⁵ In »Looking at the Overlooked«, einer Sammlung von Essays zur Stillebenmalerei, argumentiert Norman Bryson gegen die Vorbehalte, die traditionell gegenüber dem »least theorised of the genres« bestehen. Gerade vor dem Hintergrund der Theorieferne, die nicht nur dem kritischen Diskurs über Stilleben eigen ist, sondern erst recht die Stilleben selbst zu prägen scheint, erscheint die Frage berechtigt, worin der Zusammenhang zwischen einem empiriegesättigten Bildtypus wie dem Stilleben und den Möglichkeiten einer bildinternen Theorie bestehen könnte. Farockis Film formuliert eine Antwort auf diese Frage, wenn er das theoretische Potential der Stilleben entfaltet.⁸⁶ Bryson weist auf eine Besonderheit der Stillebenmalerei hin, die trivial wirken mag, aber zugleich auf eine der folgenreichsten Weichenstellungen der Filmgeschichte übertragbar ist. Das Stilleben sei »at the furthest remote remove from narrative« – genau aus diesem Grund entziehe es sich immer wieder dem kritischen und theoretischen Diskurs, der sich weitgehend auf Erzählung und personale Zu-

84 Abgedruckt in der kommentierten Quellensammlung: Eberhard König/Christiane Schön (Hg.): *Stilleben*, Berlin: Reimer 1996 [= Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen, Bd. 5], 152. Vgl. auch Joshua Reynolds Proliferation dieser Position in seinen einflussreichen *Discourses on Art*, der dem Maler von Stilleben zwar einen begrenzten Rang aufgrund seiner Genauigkeit einräumt, aber die Studenten doch davor warnt, sich dieser Gattung zuzuwenden, bevor sie nicht die großen Werke studiert haben. (Vgl. Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art* [1797], hg. von Robert R. Wark, New Haven/London: Yale UP 1998, 52).

85 Zwei Bücher, auf die in diesem Zusammenhang besonders einzugehen sein wird, sind Norman Brysons Essaysammlung *Looking at the Overlooked* (Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, London: Reaktion 1990) und Victor I. Stoichitas Untersuchung *L'instauration du tableau* (L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps modernes, 2. Auflage, Genf: Droz 1999).

86 Wie zu zeigen sein wird: in enger Auseinandersetzung mit Teilen des kunsthistorischen Diskurses, vor allem aber in einer Lektüre der Gemälde selbst.

schreibung beschränkt habe.⁸⁷ Auch dies lässt sich ohne weiteres auf das Medium Film beziehen, denn mit dem Begriff der ›Erzählung‹ ist exakt das Feld bezeichnet, auf das sich auch der Film bereits sehr früh festlegte und zu dessen Gunsten andere denkbare Formen und Verfahren schnell beiseite gedrängt wurden. Durch den Rückgriff auf narrative Muster, die die Literatur des 19. Jahrhunderts ausgeprägt hatte, hat sich der Film nicht nur auf Personen beschränkt, sondern auch auf bestimmte Themen und Konflikte: »Ganz im Gegensatz zu ihrem Anspruch, gesellschaftliche Totalität zu repräsentieren, haben sich die Bildmedien auf eine relativ enge Themenpalette – die Menschen, die Liebe, das Verbrechen und die Politik – festgelegt.«⁸⁸ Sucht man nach Versuchen, diese Themenpalette auszuweiten und zu ergänzen, so geraten die unterschiedlichsten Filme in den Blick: die so genannten ›Querschnittfilme‹ der zwanziger Jahre mit ihrem neusachlichen Interesse für städtische Räume und erzählerische Querverbindungen;⁸⁹ weite Teile des Experimental- und Avantgardefilms, die sich immer auch als Auslotung der spezifischen Möglichkeiten des Mediums verstehen. Auch die Filme Farockis und Godards müssten in eine solche Reihe eingefügt werden, da in ihnen das Interesse am Bild und seinen Möglichkeiten und Grenzen als ein mindestens gleichwertiges Interesse neben die filmische Erzählung tritt, besser: in die jeweilige Erzählung eingewoben ist. Godards Film *PASSION*, von dem später ausführlicher die Rede sein wird, macht die Differenz zwischen Erzählung und Bild dann zu einem seiner zentralen Motive.

Anders als in *PIERROT LE FOU* gibt es in *STILLEBEN* keine wirklichen Hauptfiguren,⁹⁰ sondern vor allem Gegenstände und Bilder, die in vielfältiger Weise aufeinander bezogen sind: Bilder *von* Gegenständen, Bilder *als* Gegenstände. Im Zentrum des Films stehen kunstgeschichtlich und religiös aufgeladene Motive – Fisch, Gläser mit Wein, Brote etc. – ihre Beziehung untereinander, besonders aber der symbolische Gehalt,

87 Norman Bryson: *Looking at the Overlooked*, 9 und 60.

88 Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer 1997, 208.

89 Insbesondere gilt dies für Walter Ruttmanns Film *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927) und vergleichbare Stadtfilme, im kleinen Maßstab auch für den verschollenen Film *ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS* (Regie: Berthold Viertel, D 1926), zu dem Béla Balázs das Drehbuch geschrieben hat.

90 Sergej Tretjakov hatte 1929 gefordert, man solle sich - in radikaler Absetzung von der klassischen, personen-zentrierten Fabel - der »Biographie des Dings« widmen: »Also nicht der Einzelmensch, der durch das System der Dinge geht, sondern das Ding, das durch das System der Menschen geht - das ist das methodologische literarische Verfahren, das uns progressiver erscheint als die Verfahren der klassischen Belletristik.« (Sergej Tretjakov: »Die Biographie des Dings« [1929], in: Ders.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, aus dem Russischen von Karla Hilscher u.a., Reinbek: Rowohlt 1972*, 81-85: 84.)

der den Dingen in ihrer Abbildung im Gemälde zugeschrieben wird. Es geht um das Aufgeladensein der Bilder (im Gemälde), ebenso sehr aber um die Herstellung dieser symbolischen Valenz im Akt der Repräsentation selbst (durch die Fotografie). Der knapp einstündige Film wird in den vier langen Passagen, die sich der Stillebenmalerei widmen, von einem interpretierenden Kommentar bestimmt, der einzelne, von der Kamera herausgehobene Details der Gemälde deutet und perspektiviert. Auch *STILLEBEN* ist damit ein Beispiel für Farockis Technik, »aus den Bildern herauszulesen und in die Bilder hineinzusprechen«, wie er es andernorts beschrieben hat.⁹¹ In einer der ersten Szenen, anlässlich des Gemäldes »Marktfrau am Gemüsestand« von Pieter Aertsen, formuliert der Film seine zentralen Fragen. »Was hat es damit auf sich, daß die unbelebten Dinge zur Hauptsache der Bilder werden? Geht es um die Dinge selbst, wenigstens in erster Lesart?« Damit ist die Frage der Repräsentation gestellt: Stehen die Dinge für sich, oder sind sie als Stellvertreter zu begreifen, als Verweis auf etwas Anderes, Abstraktes? Wie viel Transzendenz enthalten die Abbildungen? Wie magisch, metaphysisch, religiös sind sie aufgeladen? Oder sind sie ganz im Gegenteil ein malerisches Zeugnis für die Abkehr von transzendenten Vorstellungen? Der Kommentar legt eine solche Vorstellung zumindest nahe:

Zur großen Zeit der Stilleben im 17. Jahrhundert kam die neuzeitliche Naturwissenschaft auf. Sie vermied die symbolische und allegorische Ausdrucksweise, die zuvor den Alchemisten zu eigen gewesen. Der Abbildungskunst fällt es schwer, den allegorischen oder symbolischen Ausdruck zu vermeiden oder solche Deutung. Noch nach Jahrhunderten werden die Gegenstände auf den Bildern angeschaut, als wären sie die Chiffren einer Geheimschrift. Als wären sie Chiffren eines verdeckten Code, eines Code also, der nicht als solcher erkannt werden will und dessen Zeichen deshalb als Nicht-Zeichen erscheinen sollen. Ein Trinkgefäß als Trinkgefäß, ein Brot als Brot.

Die Konstellation ist komplex: Auch die Profanität der Gegenstände, ihre Weigerung, für etwas anderes zu stehen, kann der Betrachter als Täuschungsmanöver verstehen, wenn er das Nicht-Zeichen als Zeichen auffasst. Bedeutung wird – über die ikonographischen, symbolischen Festlegungen hinaus – immer erst zwischen Bild und Betrachter ausgehandelt, und noch die gegenständlichste Darstellung kann ihre Allegorisierung durch den Interpreten nicht verhindern.

91 Gesprochen wird der Text von Hanns Zischler, mit dem Farocki seit den siebziger Jahren zusammenarbeitet (etwa bei einer gemeinsamen Inszenierung zweier Stücke Heiner Müllers in Basel 1978) und der als einer der beiden Hauptdarsteller in ALLEMAGNE NEUF ZÉRO eine weitere Verbindung zu Jean-Luc Godard herstellt.

Wenn in Farockis Film Naturwissenschaft und Kunstgeschichte ganz unmittelbar aufeinander bezogen werden, liegt darin auch der Hinweis, dass beide sich an den gleichen Fragestellungen abarbeiten. So unterschiedlich die Diskurse sind, sind sie doch auf ihre spezifische Weise mit dem Verständnis der Dingwelt befasst; sie schaffen in Formeln, Texten und Bildern die Welt nach. Implizit ist in einer solchen gedanklichen Parallelisierung auch das Kino als eine weitere Technik der Repräsentation mitgedacht, die an beide Verfahren gleichermaßen anschließt. Auf einer ganz einfachen Ebene ist das Kino ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften nicht vorstellbar. Es hat an den Erkenntnissen der Physik und Chemie unmittelbar teil. Aber über den Begriff des ›Bildes‹ ist das Filmmachen zugleich an die Tradition der Malerei – nicht zuletzt ihrer alchemistischen Anteile – angekoppelt. Dass die Bildproduktion (und Bildbetrachtung) auch weiterhin ein magischer Prozess ist, zeigt sich in den Stilleben ebenso wie in der Werbefotografie. Allerdings folgt die magische Aufladung der Bilder einem jeweils anderen Kalkül. Legt Farocki die theoretischen Anteile des Bildes frei und schließt es gleichsam für die Analyse auf, arbeiten die Werbefotografen an der Kanalisierung des Blicks, der sich lediglich in eine Richtung – in die des Kaufakts – öffnen soll. Nicht das Nachdenken über ein Bild steht hier im Vordergrund, sondern seine Übersetzung in Begehren und Konsum.

Farockis Film ist auf mehreren Ebenen als »theoretischer« Film lesbar. Zum einen findet hier, wie in anderen seiner Filme auch, auf der Kommentarebene eine Deutung und Analyse der Bilder statt, ein Verfahren, das immer wieder die Bezeichnung Essayfilm⁹² provoziert hat. Das analytische Potential, das in den Bildern verborgen ist, wird in einen Text überführt, der Hinweise gibt, den Blick des Zuschauers auf Details lenkt und, immer ausgehend von konkreten Beobachtungen, zu allgemeinen Aussagen über das Verhältnis von Bild und Realität kommt. Zum anderen ist auch in diesem Film die Montageentscheidung, der Ebene der Stilleben eine zweite Bildebene zur Seite zu stellen, als katalysierender Akt zu verstehen, der latent theoretisches Potential auf beiden Seiten des jeweiligen Schnitts freisetzt. Die Gemälde bekommen erst in ihrer Gegenüberstellung mit einem anderen Bildmedium, der Fotografie, ihre theoretische Valenz.

Vier Fotografien beobachtet Farocki bei der Arbeit im Studio: In den ausführlich und geduldig dokumentierten Szenen werden ein Geldschein, Käse, Bier und eine Uhr mit viel Aufwand in Pose gesetzt und für das *Shooting* präpariert. Sind bei den Stilleben die Bilder als fertige Produk-

92 Für eine Diskussion des Begriffs vgl. Kapitel III (Abweichung als Norm - Anmerkungen zum Essayfilm).



Abb. 29 und 30

te gezeigt (die ihrerseits Produkte zeigen), gerät in den zeitgenössischen Szenen das Produzieren von Bildern in den Blick. Verbindendes Moment zwischen den beiden Ebenen, die in einem eindrucksvollen Zeit- und Kultursprung vierhundert Jahre Geschichte überbrücken, sind die abgebildeten Dinge selbst. Auch in den Studios der Fotografen geht es um die Repräsentation von Gütern oder die abstrakte Größe ›Zeit‹ – hier in Gestalt einer Cartier-Uhr. Die Ähnlichkeit der dargestellten Dinge ermöglicht filmische Übergänge, die als ›Matchcut‹ zwischen zwei Bildern Jahrhunderte überbrücken: Von einem Käse, der für eine Werbeanzeige in einem Paris-

ser Fotostudio penibel und kleinteilig drapiert wird, kann umstandslos auf Hans van Essens Bild »Ein gedeckter Tisch«⁹³ geschnitten werden (Abb. 29-30), ohne dass dies als scharfer Bruch empfunden wird. Die Sequenz der Werbeaufnahmen ragt noch in das Gemälde hinein, so wie es bei einer Überblendung zur Überlagerung zweier Bilder kommt.

Die entscheidende Frage, die an der Bruchstelle zwischen den Bildern provoziert wird, ist die nach dem Verhältnis beider Repräsentationssysteme: Wie sind beide Inszenierungsformen aufeinander zu beziehen? Wenn das Stilleben in den Ateliers der Werbefotografen weiterlebt, tut es dies als sein Gegenbild? Als seine Fortschreibung oder Negation? Da der Kommentar in diesen Szenen dem Originalton (und damit den pragmatisch-banal Dialogen zwischen den Fotografen und ihren Assistenten) weicht, hallen die Überlegungen, die anhand der Stilleben entwickelt wurden, in den modernen Sequenzen nach:

Diese Blöcke von dokumentarischen Szenen stehen [den Stilleben; V.P.] unkommentiert gegenüber, und die Hoffnung ist, daß man die Ideen der Kunstgeschichte auf die Werbung projiziert und die Unterschiede bemerkt, und umgekehrt solche Stilleben auch anders sehen kann, wenn man diesen merk-

93 Hans van Essen: *Ein gedeckter Tisch (Stilleben mit Heringen)*, Holz, 56 x 67 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

würdigen kultischen Aufwand, der bei diesen Produktionen an den Tag kommt, auf den heiligen Akt der Kunstrealisierung überträgt.⁹⁴

Es sind zwei gegensätzliche Thesen denkbar, die aus der Gegenüberstellung beider Bereiche resultieren: Die Werbefotografie, die in der Fluchtlinie der Stillebenmalerei liegt, wäre einerseits als der Gipfel der Profanisierung zu denken. Hier wird das auf die Spitze getrieben, was im 16. Jahrhundert in der Malerei begann: Das Produkt ist vollständig aus seinem religiösen Zusammenhang herausgelöst. Andererseits lässt sich diese scheinbare Profanisierung ebenso sehr als Resakralisierung beschreiben; nur, dass das Heilige nun den Platz gewechselt hat und nicht mehr an seinem ursprünglichen, religiösen Ort, sondern im Rahmen einer neuen Religion des Konsums auftaucht. Dieser Überlagerung zweier Interpretationslinien folgt Farockis Film, ohne sich für eine der beiden zu entscheiden. Er hält den Raum zwischen den Interpretationen offen.

Eine dritte theoretische Ebene neben dem Kommentar und der makrostrukturellen Zweiteilung wird deutlich, wenn man die von Farocki besprochenen Gemälde genauer analysiert. Erst dann zeigt sich, dass die Auswahl und Anordnung der Bilder einen präzisen kunsthistorischen Rahmen eröffnet. Der Film beginnt mit zwei Gemälden Pieter Aertsens, die zugleich für zwei unterschiedliche Aspekte stehen, was Farocki an der Stillebenmalerei interessiert. »Marktfrau am Gemüsestand«⁹⁵ von 1567 (Abb. 31) ist eine prunkvolle Zurschaustellung der Früchte und Lebensmittel, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch neue Kultivierungsmethoden in der Landwirtschaft und den daraus resultierenden Reichtum der holländischen Gesellschaft zugänglich geworden waren; das Bild ist, wie der Kommentar einräumt, kein Stilleben im engeren Sinne, sondern ein Vorläufer der Gattung, aber es beweist den wirtschaftlichen Aufschwung und die ökonomische Prosperität der Zeit. Der Kosmos der Dinge wird hier in seiner überbordenden Fülle ausgestellt und drängt zwei deutlich kleinere Handlungsszenen – einen Knecht mit einer Kuh und ein küssendes Paar – buchstäblich in den Hintergrund. Das Bild steht, so liest es auch Farocki, für eine raumgreifende Expansion der Waren, die sich an die Stelle des Menschen setzen und in den Mittelpunkt rücken. Die Warenwelt, an deren Verbreitung und kommerzieller Verwertung die Fotografen des 20. Jahrhunderts weiterarbeiten, ist

94 Harun Farocki: Material zum Film STILLEBEN, auf der Seite www.farocki-film.de [Abruf 1.2.2006].

95 Farocki nennt bei keinem der besprochenen Gemälde den Titel des Bildes oder den Namen des jeweiligen Malers. Auch im Abspann sind lediglich die Aufnahmeorte genannt. Es geht also nicht um eine Verrechnung bestimmter Eigenarten auf den persönlichen Stil des Malers oder eine präzise kunsthistorische Einordnung, sondern um eine Lektüre der Bilder *als* Bilder.



Abb. 31

hier zu einem frühen Zeitpunkt in ein Bild gefasst und damit visuell verherrlicht.

Ein stärkeres strukturelles Argument verbindet sich mit dem zweiten gezeigten Bild, das ebenfalls von Pieter Aertsen stammt. »Fleischerbude«⁹⁶ von 1551 (Abb. 32) gilt als Gründungswerk flämischer Stilleben-Thematik und steht insofern zu Recht gemeinsam

mit dem Marktstück am Beginn von Farockis Untersuchung. Wichtiger als dieses Argument der Chronologie ist jedoch das theoretische Potential, das sich innerhalb des Bildes als Kommentierung unterschiedlicher Bildebenen entfaltet. Das Gemälde ist ein Beispiel für ein sogenanntes »inverted still-life«, in dem die Darstellung einer christlichen Szene mit der Abbildung unbelebter Waren gekoppelt wird. »Invertiert« daran ist, dass sich die Proportionen gewissermaßen »auf den Kopf gestellt« finden und die unbelebten Dinge gegenüber den sakralen Szenen in den Vordergrund drängen – eine Verkehrung der Hierarchien, die vor allem in ihrer Kombination mit fast grotesker Fülle und überbordender Sinnlichkeit an Rabelais' etwa zur gleichen Zeit entstandenen Text »Gargantua und Pantagruel« denken lässt.⁹⁷

»Fleischerbude« zählt nicht nur zu den Gründungswerken der Stillebenmalerei. Das Gemälde steht gemeinsam mit anderen analog strukturierten Bildern auch am Beginn einer bildtheoretischen Entwicklung, die Victor I. Stoichita mit dem Begriff des »selbstbewussten Bildes« bezeichnet. Das »selbstbewusste Bild« – ein Begriff, der auf der gleichen Anthropomorphisierung basiert wie Godards Credo, es sei der Film selbst, der »denke« – ist für Stoichita ein Bild, das über eine Staffellung unterschiedlicher Bildräume komplexe interne Kommentierungsebenen schafft, die das Bild selbst zum »theoretischen Objekt« werden lassen: »En les considérant maintenant, à plus de quatre siècles de distance, dans une perspective capable d'apprécier justement leur opposition à la norme, ces œuvres relèvent une valeur paradigmatique: elles sont de vrais objets théoriques, des images qui ont comme thème l'image.«⁹⁸ Was ge-

96 Pieter Aertsen: *Fleischerbude* (1551). Öl auf Holz; 124 x 169 cm, Uppsala, Universitäts-Kunstsammlung.

97 Und an Michail Bachtins einflussreiche Lektüre des Texts von Rabelais (Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965], aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995).

98 Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau*, 17. Stoichita spricht hier im Allgemeinen über den Bildtypus der »nature morte inversée«.

nau dieses Bild zu einem ›theoretischen Objekt‹ mache, beschreibt Stoichita in einer ausführlichen Analyse des Bildes »Christus bei Martha und Maria«,⁹⁹ dessen Aufbau mit dem von »Fleischerbude« identisch ist. Er erkennt darin eine »prise de conscience du rôle, du pouvoir, du langage de l'image et de sa portée.«¹⁰⁰ In Gang gesetzt wird die bildinterne Reflexion durch eine Aufspaltung des Bildes in mehrere klar abgegrenzte Bildräume, die sich wechselseitig kommentieren und die an William J.T. Mitchells Überlegungen zum »Metapicture« ebenso wie an Farockis Überlegungen zur »weichen Montage«¹⁰¹ erinnert.



Abb. 32

Das Entscheidende ist auch hier die Gleichzeitigkeit mehrerer Bilder, aufgrund derer ein Bild das vorherige nicht in der Aufeinanderfolge ersetzt und negiert, sondern ein Wechselspiel initiiert. Um dies am Bild »Fleischerbude« zu erläutern: Im Vordergrund ist ein reichhaltig drapierter Tisch zu sehen, dessen Blickfang ein blutiger Ochsenschädel bildet. Im Hintergrund, jeweils durch Balken und Ausblicke aus der überdachten Bude heraus gerahmt, sind eigenständige Bildmotive zu erkennen: Ein Knecht, der Wasser in einen Krug gießt und, wie in einem konkaven Spiegel verzerrt, die biblische Szene der Flucht nach Ägypten. Aus dieser Anordnung ergibt sich automatisch die Frage, in welchem Verhältnis die Würste, Fische, Rebhühner, Schweinsfüße und all die anderen Lebensmittel zu der klein im Hintergrund dargestellten Szene stehen. Verschärft wird der Gegensatz zwischen beiden Ebenen dadurch, dass sich in den Motiven nicht nur die Dingwelt und die belebte Welt gegenüberstehen, sondern zugleich sakraler und profaner Raum hart miteinander kollidieren. In Farockis Interpretation des Bildes steht die Neuordnung der Wertigkeiten im Bild für eine grundsätzliche Verschiebung im Verhältnis zwischen religiösem und weltlichem Diskurs:

Bei diesem Ausschnitt ergibt sich, dass die Waren den Vordergrund beanspruchen und die religiösen Erscheinungen in den Hintergrund drängen. Liest man

99 Pieter Aertsen: *Christus bei Martha und Maria* (1552), Öl auf Holz, 60 x 101,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

100 Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau*, 26.

101 Harun Farocki: »Quereinfluss, weiche Montage«, in: Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews et al. (Hg.): *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Berlin: Bertz 2004, 57-61. Mehr zu diesem Montagetypus im Kapitel IV (Cut: Zwischenspiel im Schneiderraum).

dieses Bild so, wie man Werbebilder liest, dann ist zu verstehen, dass die Waren den Blick auf die religiöse Szene verstellen. Hier die Flucht nach Ägypten, davor: Schweineohren. Es lässt sich auch lesen, dass die Produkte zwar den hauptsächlichlichen Raum beanspruchen, aber doch ein Fenster auf den religiösen Raum offen halten.

Farocki entdeckt hier im Stilleben bereits den Keim einer Warenästhetik, die zum vormals religiösen Bildraum nicht im Gegensatz steht, sondern eher als Verschiebung und Umcodierung zu begreifen wäre. Wo das religiöse Motiv – so die auch in der Kunstgeschichte geläufige These –¹⁰² in den Hintergrund rückt, geht die religiöse und symbolische Aufladung auf die im Vordergrund dargestellten Waren über. Das erinnert an eine Art fehlgeleitete und vervielfachte Transsubstantiation, die über Brot und Wein hinaus *jede* Ware religiös auflädt. Der Film testet an dieser Stelle eine Reihe von möglichen Folgen, die aus dieser Umcodierung des Verhältnisses von Spirituellem und Profanem resultieren können:

Die Malerei, zuerst in Flandern und den Niederlanden, sie wendet sich von den religiösen Motiven ab, um die hohen Dinge nicht herabzusetzen. Die Malerei will das Hohe nicht herabsetzen und kann kaum vermeiden, dabei das Gewöhnliche zu erhöhen. Die Malerei will das Göttliche nicht vermenschlichen, und es kann ihr geschehen, dass sie Gegenstände von menschlicher Hand vergöttlicht. Das Unvorstellbare soll nicht in falsche Bilder gesetzt werden und es kann dabei geschehen, dass menschliche Herstellungen ins Unvorstellbare rücken.

Mit dem Begriff der Vergöttlichung ist zugleich ein Aspekt benannt, für den der Film wenig später den Begriff »Fetisch« einführt. Das Herstellen eines Bildes – sei es in der Malerei, sei es durch Fotografie – birgt selbst die Gefahr der Fetischisierung, der quasi-religiösen Aufladung des Abgebildeten. Dies gilt nicht nur für die Dinge, die im Bild ästhetisch ver-

102 Etwa bei Norbert Schneider: »Denn die Dominanz des trivial Gegenständlichen über die erhabenen, bedeutungsgeladenen Motive kann nur im Zusammenhang der skizzierten sozialen und ökonomischen Umwälzung begriffen werden. Arnold Hauser hat in seinem Buch über den Manierismus bei dieser Stilrichtung zu Recht das Moment der Entfremdung hervorgehoben. Man kann noch einen Schritt weiter gehen und – mit Georg Lukács – von ›Verdinglichung‹ sprechen, womit gemeint ist, daß die Beziehung zwischen Personen den Charakter einer ›Dinghaftigkeit‹ (Lukács) annimmt, daß die Dinge, sprich: die Waren, fetischhaft den ›Stoffwechsel‹ der Gesellschaft, alle ihre Lebensäußerungen und Bewußtseinsformen bestimmen. In dem Maße, in dem in der okzidentalen Gesellschaft zum ersten Mal tendenziell eine ›Entzauberung‹ (Max Weber) der Religion stattfand, erhielten die Waren eine besondere Ausstrahlung, wurden sie zu fast (und manchmal auch tatsächlich) libidinös besetzten Fetischen, von denen eine magische Wirkung auszugehen schien.« (Norbert Schneider: Stilleben, 27f.).

herrlicht werden, sondern auch für die Gemälde selbst, deren Tauschwert in vielleicht noch eklatanterem Maße über den Gebrauchswert hinausgeht. Vor allem mit Blick auf Godards Praxis in *PIERROT LE FOU*, die Gemälde als Konsumsplitter eines gesprengten Museums zu inszenieren, ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass Farocki die Stilleben nicht als Reproduktionen zeigt, sondern die Museen aufsucht, um die Gemälde vor Ort abzufilmen. Diese Entscheidung führt eine Symmetrie in die eigene Arbeit ein. Der Film *STILLEBEN*, der seinerseits für die Ausstellung im Museum in Kassel gedreht wird, findet seine Motive ebenfalls im Museum. Er ist nicht nur ein Film über Gemälde oder (implizit) über das Filmemachen, sondern auch über die Fetischisierung des Bildes durch seine Ausstellung im Museum selbst.

Stellt man die zwei Ebenen des Films *STILLEBEN* einander gegenüber, so sind sie in formaler Hinsicht durch ebenso viele Gegensätze wie Gemeinsamkeiten charakterisiert. Während Farocki in den Stilleben-Sequenzen stets die fertigen Gemälde zeigt, filmt er in den Fotoateliers den langwierigen und minutiösen Akt, den Fetisch in der Bildproduktion zuallererst herzustellen. Mehr noch: Das Produkt, auf das die Arbeiten im Studio zusteuern – das entstehende Foto –, wird dem Zuschauer in seiner endgültigen Form vorenthalten.¹⁰³ Die Komplexität des Verhältnisses, die über die schematisierenden Denkfiguren von ›Gleichsetzung‹ oder ›Kontrast‹ hinausgeht, ist in *STILLEBEN* auch in den formalen Entscheidungen wiederzufinden. Mögen in inhaltlicher Hinsicht die Gemeinsamkeiten überwiegen (Repräsentation von Dingen, Aufwertung der Ware, Fetischisierung des Gegenstands), ist die Statik der Gemälde, deren Besonderheiten nur durch Bildausschnitte deutlich werden, in den Szenen im Atelier von einer Vielzahl von Kamerastandpunkten abgelöst. Die Beweglichkeit des kommentierenden Texts wird in Kamerabewegungen übersetzt. Die Dialoge zwischen den Fotografen, Assistenten und Mitarbeitern in den Studios sind dabei von einem nüchternen Pragmatismus bestimmt, der theoretische Überlegungen und Voraussetzungen vollständig ausblendet. Es scheint von vornherein klar zu sein, wie ein Bild auszusehen hat, über Gelingen oder Nichtgelingen entscheiden strategische Überlegungen. Ob etwas ›funktioniert‹ oder nicht, ist eine Frage der Evidenz, nicht der Auseinandersetzung oder der Diskussion.

103 In dieser Geste erinnert der Film an Godards *ONE PLUS ONE* (1968), dessen Hauptteil Studioaufnahmen der Rolling Stones ausmachen, die ihr Stück ›Sympathy for the Devil‹ einspielen. Auch Godard beschränkt sich auf die zählen, immer wieder neu ansetzenden Proben und spart das vollständige Stück aus – für den Produzenten des Films so skandalös, dass er den Film bei seinem Start in den USA um das vollständige Stück der Stones ergänzte und dafür von Godard eine Ohrfeige erntete.

STILLEBEN schließt in diesen Sequenzen unmittelbar an einen anderen Film an, den Farocki zu Beginn der achtziger Jahre gedreht hat, und der nüchtern EIN BILD betitelt ist.¹⁰⁴ Der Titel bezieht sich auf das Shooting einer Fotostrecke für das Magazin *Playboy*. Eine knappe halbe Stunde lang ist zu sehen, wie das abzulichtende Model immer wieder in neue Posen gerückt, hergerichtet, anders beleuchtet, neu drapiert und geschminkt wird. Farocki hat betont, dass dabei weniger der Impuls ausschlaggebend war, die Arbeit der *Playboy*-Redaktion zu »entlarven«. Vielmehr habe ihn daran fasziniert, »daß eine Selbstreflexion möglich wird über diesen ausgedehnten, fast symbolischen Arbeitsakt.«¹⁰⁵ Was für die Aktfotografen des *Playboy* gilt, zeigt auch Farockis Beobachtung der Food-Fotografen¹⁰⁶ im Atelier. Auch hier steht der rituelle Charakter im Vordergrund, das Umtänzeln des Objekts, die allmähliche Annäherung an den fotografischen Akt. Was Marx über die Warenform sagt, die dem Menschen den gesellschaftlichen Charakter seiner Arbeit »zurückspiegle«, gilt hier für die Bilder:

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften der Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis.¹⁰⁷

Gerade in den Sequenzen, die in Werbeagenturen spielen, geht es immer auch um diesen Zusammenhang von Bild und Arbeit. Das Auffällige ist hier das groteske Missverhältnis zwischen einem Höchstmaß an Artifizialität und dem dahinter stehenden Wunsch, ein möglichst einfaches und spontan wirkendes Bild – etwa eines Glases Bier – zu erzeugen. Ein Bild herzustellen, das den Konsumwunsch des Kunden weckt und das abgebildete Produkt zum begehrenswerten Objekt zu machen, ist hier zum alleinigen Gegenstand einer ganzen Industrie von »Bildmachern« geworden, die sich vom Produzieren von Gütern ganz auf die Produktion von Repräsentationen dieser Güter verlegt hat.

104 EIN BILD, BRD 1983, Regie: Harun Farocki.

105 Tilman Baumgärtel/Harun Farocki: »Aus Gesprächen«, in: Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 204-228: 219.

106 In Fotoagenturen wird nach Motiven unterschieden, auf die sich die Fotografen spezialisieren: Food, People, Architektur, Stillife, Autos etc.

107 Karl Marx: »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«, 86.

Die Geburt des Stillebens steht aber zugleich stellvertretend für einen historischen Zeitpunkt, an dem auch die Ware im neuzeitlichen Sinne gewissermaßen ›geboren‹ wird – als etwas, das im globalen Maßstab verschoben, getauscht, in Geld umgerechnet, aus den religiösen Zusammenhängen herausgelöst werden kann. Etwas, das zum *Zeichen* wird und das ebenso zirkuliert wie die Worte. In Farockis Film wird dieser Zusammenhang über den Umweg des Begriffs ›Fetisch‹ thematisiert:

Das Wort »Fetisch«, ursprünglich eine portugiesische Prägung, kam im 17. Jahrhundert, zur großen Zeit der Stilleben, in die Niederlande. Seefahrer berichteten von den Küsten Afrikas, es gäbe dort Kulte, nach denen willkürlich gewählte Gegenstände wie Gottheiten verehrt würden. Fetische: Dinge, die etwas Göttliches *sind* und nicht nur bedeuten. Drei Jahrhunderte später, 1906, schreibt Marcel Mauss: »Der Begriff Fetisch muss endgültig aufgegeben werden. Er entspricht nichts Bestimmtem.« So muss es scheinen, als hätten die Europäer eine religiöse Praxis erfunden, die sie sofort weit von sich wiesen, so weit, wie ihre Handelswelt reichte. Das Wort »Fetisch« aber ist zurückgekommen und kann nun jeden Gegenstand umgeistern.

Auch wenn sich Farocki hier auf einen ethnographischen Text Marcel Mauss' bezieht und nicht auf die ökonomische Überlegung Karl Marx' zum »Fetischcharakter der Ware«¹⁰⁸ oder Freuds Texte zum Fetischismus, ist mit dem Bild einer ›Rückkehr des Verdrängten‹ zugleich ein dritter historischer Zeitpunkt eingeführt. Zwischen der Welt der Gemälde (dem 17. Jahrhundert) und der der Werbefotografie (dem ausgehenden 20. Jahrhundert) bildet der Begriff des Fetischismus ein terminologisches Scharnier, das gewissermaßen unter der Hand auch das 19. Jahrhundert als Geburtsstunde des »Systems der Dinge«¹⁰⁹ in die Argumentation einbringt. Hartmut Böhme hat die Karriere des Fetischismus-Konzeptes als einen Schlüssel zum 19. Jahrhundert analysiert und den Weg des Begriffs von der Religionswissenschaft und Ethnologie in das diskursive Zentrum der europäischen Gesellschaft nachgezeichnet. Im 19. Jahrhundert ist eine Ausweitung des Begriffs von der Sphäre des kolonialistischen und ethnologischen Diskurses auf den einer umfassenden kulturellen Beziehung zu beobachten, die potentiell alles bezeichnen kann: »*Alles* konnte als Fetisch und *alle* als Fetischisten verdächtigt werden, egal ob es sich um religiös Gläubige, um sexuell Perverse, um Psychopathen, um obsessionelle Sammler aller Art, um besinnungslose Waren-Konsumenten oder um werkbesessene Künstler, um Kinder [...] oder ihren Besitz wie Tyrannen dirigierende Fabrikherren, um Dandys, Bürgersöhne oder

108 Vgl. ebd.

109 Vgl. Jean Baudrillard: *Le système des objets*, Paris: Gallimard 1968.

Dienstmädchen handelte.«¹¹⁰ Grund für diese erstaunliche Ausweitung des Begriffs ist die Tatsache, dass ›Fetisch‹ potentiell zum Synonym für ›Zeichen‹ wird:

›Fetisch‹ ist die Formel für die Gesamtheit aller semiotischen Prozesse, in denen sich der Kapitalprozeß artikuliert und darstellt. Der Fetischismus ist das Gewand aus Zeichen, das der Kapitalprozeß um die nackte Materialität des ausbeuterischen Arbeitsprozesses schlägt. Der ›Fetisch‹ ist die Formel des *quid pro quo*, der Verwandlung von allem in etwas, was dieses alles nicht ist und doch zugleich ist, Formel also einer universalen Metamorphose und Metamorphotik [...].¹¹¹

Die Hegemonialisierung des Fetischbegriffs ist selbst ein Symptom des 19. Jahrhunderts, das mit den Mitteln der Industrialisierung den Kosmos der Waren ebenso sprunghaft hat ansteigen lassen wie den der Bilder. Farrockis Film markiert mit den Fotoateliers einerseits, den Stillleben andererseits, den frühen Anfangs- und einen potentiellen Endpunkt dieser historischen Linie.

Zumindest angedeutet ist damit noch etwas anderes. Denn die Entwicklung, die sich in den vierhundert Jahren zwischen klassischer Stilllebenmalerei und Werbefotografie vollzogen hat, ist auch auf den Begriff des Tauschs zu beziehen. So wie sich die Waren immer stärker aus einer konkreten Tauschpraktik herauslösen und über das zentrale Umrechnungsmedium Geld getauscht werden, dem keinerlei Semantik mehr entspricht, so ist auch die Freistellung der Zeichen von einer festgelegten Bedeutung ein Produkt seiner Herauslösung aus rituellen und religiösen Praktiken. Der Allgemeinbegriff Fetisch, der nicht mehr eine bestimmte Praktik bezeichnet, sondern frei verschiebbar Ökonomisches, Sexuelles oder Pathologisches, verweist implizit auf die Dekontextualisierungen, denen Waren wie Sprechakte gleichermaßen ausgesetzt sind und die zur permanenten Neuinterpretation herausfordern. »Wie die Abstraktion des Tauscherts also ist auch die Arbitrarität der Zeichen nicht gegeben. Sie ist Resultat eines historischen Prozesses, der die Zeichen wie die Tauschakte/Waren ergreift, und freistellt gegen Kontext und Überdetermination.«¹¹²

110 Hartmut Böhme: »Fetischismus im 19. Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts«, in: Jürgen Barkhoff/Gilbert Carr/Roger Paulin (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Festschrift für Eda Sagarra, Tübingen: Niemeyer 2000, 445-465: 447.

111 Ebd., 461.

112 Hartmut Winkler: Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 88.

Dass die Waren und Sprechakte im System der Ökonomie gleichermaßen freigestellt sind, wie Hartmut Winkler beschreibt, heißt allerdings nicht, dass damit Beliebigkeit ihrer Herstellung und Verbreitung verbunden wäre. Im Gegenteil: Die Aufnahmen in den Fotoateliers, die die Passagen zur Stilllebenmalerei unterbrechen, zeigen die aufwändige und präzise Arbeit, die der Herstellung des Fetischs ›Ware‹ gewidmet ist. Ein Geldschein wird gebügelt, ein Käsestück zurechtgeschnitten, eine Uhr auf Hochglanz poliert. Licht muss zurechtgerückt, abgedämpft, wieder aufgehellt werden, durch eine Pappverkleidung hindurch wird eine Kamera mit überdimensionalen Ausmaßen auf das Objekt hin ausgerichtet. An diesen Stellen wird deutlich, warum Farocki sich am ethnologischen Kontext des Fetisch-Begriffs orientiert und seine ökonomische und psychologische Komponente allenfalls implizit mitschwingen lässt. Tatsächlich erinnern die Vorbereitungen an archaische Rituale, und der nüchterne, scheinbar unbeteiligte Kamerablick in Farockis Film orientiert sich an der aus der Ethnographie stammenden ›teilnehmenden Beobachtung‹. Sollen die entstehenden Fotografien auch zur psychologischen Bindung des Kunden an das fotografierte Objekt führen und stehen sie in letzter Instanz unter dem Diktat des zentralen Fetischs ›Kapital‹, so folgt der Akt ihrer Herstellung zunächst einmal dem eines religiösen Rituals, in dem der fotografierte Gegenstand wie auf einem Altar aufgebahrt ist und durch diverse liturgisch-rituelle Maßnahmen – Säubern, mit einem winzigen Pinsel Abstauben etc. – auf die erlösende Fotografie vorbereitet wird. Auch das Alchimistische, das von der Naturwissenschaft seit dem 17. Jahrhundert durch rationale Prozesse abgelöst wurde, kehrt hier auf der Ebene der Bilderherstellung zurück: »Die neue Naturwissenschaft, sie gab den Versuch auf, Gold herzustellen. Die Abbildungskunst nicht. Sie sucht nach einer Wahrheit in der Erscheinung«, heißt es begleitend zu einer Reihe von Detailaufnahmen aus Gemälden, die die goldene Färbung einer Flamme zeigen, um dann auf die Versuchsanordnung eines modernen, aufgeklärten Alchimismus' zu schneiden, der für eine Werbefotografie von Bier dient (Abb. 33-35).

In ein Metallgestänge, das an die Aufbauten aus dem Chemie- oder Physikunterricht denken lässt, sind ein schräg gestelltes Bierglas und ein Einfüllstutzen eingespannt. Ermüdend oft wird die gelb-goldene Lösung, das »Bier«, angerührt, immer wieder aufs Neue wird ein Bierglas mit Wasser benetzt, um frisch und kühl auszusehen, bis die Flüssigkeit endlich auf Kommando losfließen darf und der Auflöser der Kamera klickt. Ein Bild entsteht, ein zentrales Glied in der Kette zwischen Produktion und Konsum.



Abb. 33-35

Im Laufe des Arbeitsprozesses werden die Zwischenergebnisse – Polaroids und vorläufige Abzüge – immer wieder auf ihre Schärfe geprüft, Bildausschnitte modifiziert. Diese »Arbeit mit Bildern« erinnert an zahlreiche andere Bilduntersuchungen, die Farocki in früheren Filmen gezeigt hat und deren Motive mindestens ambivalent sind. In *BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES* gibt es zum einen Militärexperten, die Luftaufnahmen nach Tarnungen absuchen. Die Landschaft selbst ist hier zum Bild geworden, das durch Manipulationen verändert und chiffriert werden kann: Aus einem Flugzeughangar wird ein Feld, die Welt wird zum *Trompe l'œil*. Aber auch Farocki selbst sieht man in *BILDER DER WELT* mehrfach über Fotografien gebeugt durch eine Lupe blicken, wenn er die Luftbilder des Lagers Auschwitz, 1944 unwissentlich von den Alliierten abgelichtet, untersucht und dechiffriert. So ähnlich sich diese Arten von »Arbeit

am Bild« auch sehen, verfolgen sie doch ganz unterschiedliche Motive. Die Geste ist die gleiche, sie kann sich allerdings einmal in den Dienst der Aufklärung und experimentellen Forschung, einmal in den Dienst der Zerstörung stellen.

Bildproduktion wird vor diesem Hintergrund zu einem zweideutigen Akt, der sich selbst der Vereinnahmung durch Verwertungsprozesse nur schwer erwehren kann. Der Raum der Kunst, in dessen Zusammenhang sich Farocki als Teilnehmer der *documenta* wie durch die aufgegriffene Traditionslinie der klassischen Stilllebenmalerei stellt, ist davon ebenso wenig frei wie der der Warenwirtschaft. Allerdings macht es einen entscheidenden Unterschied, um diese Grenze zu wissen und sie im Film zu reflektieren.

Bilder bearbeiten: PASSION

Es ist gut möglich, dass sich Harun Farocki bei der Konzeption von *STILLEBEN* an Godards Film *PASSION* orientiert hat.¹¹⁴ So groß die inhaltliche und konzeptionelle Distanz zwischen den beiden Filmen auf den ersten Blick ist, so nah sind sie sich in ihrer Grundstruktur und ihrem Interesse, male-
rische Vorlagen zu analysieren und in einen Akt filmischer Theorie zu übersetzen.

»On avait recherché des secrets de traduire le mouvement, la lumière, les matières; on avait proprement découvert le raccourci, comme le clair-obscur ou l'art de peindre le velours, et ces découvertes étaient devenues aussitôt patrimoine commun, de même que le sont devenus sous nos yeux le travelling et le montage rapide du cinéma.«

André Malraux¹¹³

Auch *PASSION* bringt mit einer Filmproduktion und der Arbeit in einer Fabrik zwei Bereiche zusammen, deren Bezüge erst im Laufe des Films deutlicher werden. Auch hier könnte man – wie in Farockis Film – beide Felder mit den Begriffen ›Arbeit‹ und ›Kunst‹ bezeichnen; die Stelle der Stilleben nehmen die in der Studiohalle nachgestellten Gemälde ein, der Fabrik in *PASSION* entsprechen die Ateliers der Werbefotografen. Allerdings führt diese oberflächliche Analogie nicht sonderlich weit, denn die kunstgeschichtlichen Vorlagen unterscheiden sich ebenso sehr voneinander wie die Arbeit, die in Godards und Farockis Film Thema ist. *PASSION* widmet sich – schon der Titel deutet darauf hin – nicht der Dingwelt, sondern den Beziehungen zwischen Menschen und Bildern, den produktiven (›Leidenschaft‹) und destruktiven (›Leiden‹) Kräften, die in den Intervallen zwischen den Bildern untereinander und zwischen den Bildern und ihren Betrachtern entstehen. Entsprechend stammen auch die Gemälde, auf denen *PASSION* beruht, aus einer anderen kunstgeschichtlichen Tradition – vornehmlich aus der Romantik und aus dem Barock – und stellen ausnahmslos Personen ins Zentrum. Sie sind, um Svetlana Alpers' Unterscheidung aufzugreifen, Beispiele für eine ita-

113 André Malraux: *Le musée imaginaire*, 60.

114 Bereits 1993 erscheint ein Gespräch Harun Farockis und Kaja Silvermans über *PASSION* in der amerikanischen Zeitschrift *Discourse*, das sich von dem später in »Von Godard sprechen« publizierten unterscheidet. An einer Stelle beschreibt Farocki Godards Umgang mit den malerischen Vorlagen und vergleicht ihn mit der Art, wie ein Maler ein Stilleben malen würde: »The plot is not important, but rather the gesture, the way it is handled, just as in a *nature morte* painting it is not important if the tin can lying on a table contains sardines or some other kind of fish. What matters is how it is painted and how it is positioned on the table.« (Farocki/Silverman: »To Love to Work and To Work to Love - A Conversation about ›Passion‹«, in: *Discourse*, 15.3, Spring 1993, 57-75: 59).

lienisch geprägte »narrative art«¹¹⁵ – und tatsächlich steht vor allem das Problem filmischen Erzählens in PASSION im Zentrum.

PASSION sind zwei Filme. Es ist der, den Godard 1981 in der Schweiz produziert und den man im Kino sehen kann. »Passion« ist aber auch der Titel des Binnenfilms, den der polnische Regisseur Jerzy (Jerzy Radzil-wilowicz) am gleichen Ort und zur gleichen Zeit dreht und von dem Godards Film handelt. Strukturell ist damit bereits das Thema der Verdoppelung gesetzt; eine Verdoppelung, die sich weder als dichotomisches Gegeneinander noch als dialektisches Verhältnis von These und Antithese fassen lässt, sondern in vielfacher Hinsicht die Zwischenräume und Überlagerungen ins Auge fasst. Beide Filme, Jerzys und Godards PASSION, sind von Beginn an schwer voneinander zu unterscheiden, sie kommen sich nah, scheinen zwischenzeitlich zu verschmelzen, aber sie sind keineswegs identisch. Die Liebesgeschichte zwischen Hana (Hanna Schygulla) und Jerzy, seine Diskussionen mit dem Team und der Arbeiterin Isabelle etwa gehören zu Godards Film, aber sie finden außerhalb von Jerzys Fernsehproduktion statt, die man streng genommen fast nie direkt zu Gesicht bekommt, sondern immer von der zweiten Beobachtungsebene. Zwar gibt es Überschneidungen im Team – Raoul Coutard beispielsweise ist offensichtlich bei beiden Produktionen Kameramann (und trägt wie die meisten anderen »Schauspieler« seinen tatsächlichen Namen) –, aber gerade die gefilmten Gemälde, die die eine Hälfte des Films ausmachen, sehen wir nicht durch die Kamera der filminternen Fernsehproduktion, sondern durch die, die Godards Film zugeordnet ist.

Die Grundkonstruktion, innerhalb derer der Film die unterschiedlichsten Mischungsverhältnisse, Verwicklungen und Komplikationen entwickelt, ist einfach, auch wenn ihre Nacherzählung radikal am Film vorbei geht, da es sich bei PASSION um einen »Bildfilm« handelt, der Erzählung nur vorführt, indem er sie immer wieder verfehlt.¹¹⁶ Dennoch, so unangemessen dies sein mag, zunächst ein paar orientierende Worte zu Inhalt und Struktur: Jerzy, ein polnischer Regisseur, der, wie zu vermuten ist, aufgrund der politisch schwierigen Lage in seiner Heimat¹¹⁷ ins Exil gehen musste, arbeitet in der Nähe eines wenig aufregenden, verschlafenen Schweizer Dorfes an einem Film, der im buchstäblichen Sin-

115 Vgl. Svetlana Alpers: *The Art of Describing*, xxf.

116 Hierin ist Joachim Paech zuzustimmen, der auf die Untrennbarkeit von Bild und Erzählung hinweist: »Der Film *Passion* kann nicht unabhängig von der Tatsache, daß es sich um einen »Film« handelt, vorgestellt werden, weil es ihn nur als diesen Film gibt.« (Joachim Paech: *Passion* oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, 7.)

117 Der Film spielt zur Zeit der polnischen Solidarnosc-Bewegung, auf die, vermittelt etwa über das Motiv »Unterdrückung« (in der Fabrik, in Goyas Erschießungs-Gemälde etc.) immer wieder angespielt wird.

ne aus Bildern besteht. Ob diese Bilder durch eine konventionelle Handlung verknüpft werden, ist von Beginn an einer der zentralen Streitpunkte des Films und eine Frage, die Jerzy versucht, zugunsten der Arbeit an den Bildern selbst auszuklammern. Einige der berühmtesten Gemälde der europäischen Kunstgeschichte – darunter (in der Reihenfolge ihres Auftretens) Rembrandts »Nachtwache«, Goyas »3. Mai 1808 in Madrid« und drei weitere Bilder des spanischen Malers, Ingres' »Die kleine Badende«, Delacroix' »Die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzritter« und »Der Kampf mit dem Engel«, El Grecos »Die Himmelfahrt Mariä« und zuletzt, nur noch fragmentarisch und außerhalb des Studios, Antoine Watteaus »Die Einschiffung nach Kythera« werden von ihm mit zahlreichen Schauspielern und Statisten als *tableaux vivants* nachgestellt und von der Kamera abgefilmt. In welchen übergeordneten Rahmen sich die einzelnen Sequenzen einordnen sollen, ja, ob es einen solchen Rahmen überhaupt gibt, bleibt zunächst unklar, aber schon bald stellt sich heraus, dass »Erzählung/Geschichte« hier eher als Effekt und Folge der Bilder verstanden wird denn als ihr schriftlich formulierter Ausgangspunkt.

Der Produktionszusammenhang, in dem Jerzys Bildinszenierungen stattfinden, wird von Godards Kamera aufgezeichnet. Allerdings ist keines der Gemälde in Reinform zu sehen, sondern stets in Überlagerungen mit anderen Bildern oder mit den rahmenden Requisiten der Fernsehproduktion. Auch der Zeitpunkt, zu dem wir die Gemälde zu Gesicht bekommen, ist (wie in den Ateliers der von Farocki beobachteten Stillleben-Fotografen) nie der des »fertigen Bilds«. Meist befinden sie sich im Auf- oder Abbau, Lichtverhältnisse werden erprobt, selbst zwischen Proben und tatsächlichen Aufnahmen ist nicht immer zu unterscheiden. Als eine erste Beobachtung lässt sich also festhalten, dass die (Re)Produktion des Bildes, der Prozess seiner Herstellung, offenbar wichtiger ist als das fertige Resultat. Zu keinem Zeitpunkt ist es klar, ob ein Bild jetzt »drehfertig« ist; die Bewegung, sei es der Kamera, sei es einzelner Requisiten oder Schauspieler, kommt nie völlig zum Stillstand. Insofern ist der Titel »Bewegte Bilder«, den Harun Farocki und Kaja Silverman ihrem Gespräch über PASSION geben,¹¹⁸ weniger trivial als er klingt, denn er trifft einen der entscheidenden Aspekte, den Godard seinen Vorlagen hinzufügt. Auch Pascal Bonitzer hat in seiner Analyse das Moment der Bewegung in den Vordergrund gestellt:

Dans *Passion* de Godard par exemple, les grands tableaux romantiques ou baroques, reconstitués partiellement sous forme de tableaux vivants, sont se-

118 Farocki/Silverman: »Bewegte Bilder«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buerger, Berlin: Vorwerk 8 1998, 198-224.

coués, traversés, disloqués par des mouvements violents qui sont ceux de la caméra ou des modèles eux-mêmes (qui n'arrivent pas à tenir en place, frémissent ou se révoltent contre leur immobilité forcée). C'est comme si il y avait lutte, empoignade dans le film entre le cinéma et la peinture.¹¹⁹

Fragt man wie in *PIERROT LE FOU* danach, welches der beiden Medien als Sieger aus diesem Kampf hervorgeht, so liegt es nahe, den Film als rahmenden Diskurs, der die Malerei ebenso wie die Musik inkorporieren kann, als überlegen zu bewerten. So sieht Fredric Jameson in der agonalen Struktur von *PASSION* vor allem ein Mittel zur Stärkung des Mediums Film: »Godard's strategy is to pose the strongest objections to the medium – to foreground its most urgent problems and crises, beginning with that of financing itself, omnipresent in these later films and above all here – in order the more triumphantly to surmount them.«¹²⁰ Daher steht auch hier die konfliktreiche Suche nach einer Verbindung der unterschiedlichen Bereiche im Zentrum: Fabrikarbeit und Kunst, Liebe und Arbeit, Film und Malerei. Ziel ist »to keep them [die Kunstwerke] alive as efforts and experiments, that fall into the world and the past when they succeed, but stand out with something of their agency still warm and palpable in them in their very failure.«¹²¹

Dass die Gemälde nur im Prozess ihrer Entstehung und nicht als Produkt gezeigt werden, führt automatisch zum Problem der Narration als eines Nacheinanders filmischer Bilder. Die Frage nach der filmischen Erzählung stellt sich nicht nur dem Zuschauer von Beginn an; sie ist auch im Film explizit Thema. Vor allem seitens des Produzenten wird nicht ohne Beunruhigung immer dringlicher eine ›Geschichte‹ eingefordert. »Mademoiselle Loucachevsky, qu'est-ce que c'est que cette histoire?«, lautet einer der ersten Dialogsätze des Films.¹²² Wird hier eine Geschichte erzählt? Wenn ja, welche? Ist eine Geschichte unabdingbar, um einen Film zu machen? Was ›erzählen‹ die Bilder selbst? Lässt sich ›Geschichte‹ nicht auch historisch verstehen, als die Geschichte der Bilder? Als Kunstgeschichte? Wie ist das Verhältnis zwischen Geschichte und Bild? Illustriert ein Bild eine bestimmte narrative Sequenz oder geht die Narration aus der Kopplung zweier Bilder hervor? Godards Auffassung – darin folgt er Eisenstein – wäre zweifellos, das Bild zum Ausgangspunkt zu machen und die Erzählung von diesem Bild (und einem Gegenbild) aus

119 Pascal Bonitzer: *Décadrages. Peinture et Cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma 1985, 30.

120 Fredric Jameson: »High-Tech Collectives in late Godard«, in: Ders.: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System [1992]*, Indiana: Indiana UP 1995, 158-185: 159.

121 Ebd., 163.

122 Der Filmtext, auf den ich mich im Folgenden beziehe, ist abgedruckt in: *L'Avant-scène Cinéma*, 1989, Heft 380, 6-82: 10.

zu konzipieren.¹²³ *PASSION* ist darin ein weiteres Beispiel für Godards Insistieren auf der Verdoppelung, die in sich bereits den Keim zur unendlichen Vervielfachung enthält. »Le cinéma ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui en forment une troisième«,¹²⁴ hat Godard 1980, in der Vorbereitungsphase zu *PASSION*, bündig zusammengefasst. Diese Auffassung, die für Eisenstein ebenso wie für Godard das grundlegende Axiom ihrer Vorstellung vom Kino darstellt, teilt auch Harun Farocki. Einige Jahre vor *PASSION*, in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* hat er einer der Figuren, die man als »Bildforscher« bezeichnen könnte, ein ganz ähnlich formuliertes Credo in den Mund gelegt:

Ich habe mit dem Fotografieren angefangen. Ein Bild ist übrigens zu wenig, man muß von allem *zwei* Bilder machen. Die Dinge sind so sehr in Bewegung, und nur mit mindestens zwei Bildern läßt sich wenigstens die Richtung der Bewegung festmachen.¹²⁵

Hier wird die Notwendigkeit, eine Analyse auf *zwei* Bildern basieren zu lassen, zwar anders begründet als bei Godard – aus der Veränderlichkeit und Flüchtigkeit der analysierten Zustände selbst –, aber die Grundthese, nur aus der Differenz zweier Eindrücke Kritik (im Sinne von »Unterscheidung«) und theoretische Anschauung gewinnen zu können, ist die gleiche. Allerdings sollte man präzisierend darauf hinweisen, dass Godards Bildbegriff dazu neigt, geradezu expansiv die gesamte Kinoproduktion zu umfassen und darin über das Filmbild im engen Sinne immer wieder hinauszuschießen. »Bild« kann in diesem Zusammenhang auch heißen: Bild und Ton; der Begriff ist stärker mit dem Moment der Verdopplung assoziiert als mit dem des im engeren Sinne Bildlichen:

Jerzy à la recherche de son art. Il y a comme une espèce de double image là, le cinéma il y a deux images: il y a le son, il y a l'image, les deux vont ensemble, sont toujours ensemble [...] Mais en fait, Jerzy se cherche lui-même, il est double. Tout le film est fait d'images doubles, la passion, l'usine, la maison, le travail, l'amour, le travail. On lutte avec soi-même et en fait, il lutte, lutter avec soi-même c'est lutter avec l'ange.¹²⁶

123 Tatsächlich ist Godard bei der Konzeption von einzelnen Gemälden ausgegangen und hat versucht, den Film zunächst »zu sehen« statt ihn als Drehbuch zu schreiben.

124 Godard: »Propos rompus« [1980], 458f.

125 Zwischen zwei Kriegen. Film von Harun Farocki. Beschrieben und Protokolliert von Peter Nau. Mit 68 Abbildungen, München: Verlag der Filmkritik 1978, 41.

126 Godard: »Scénario du film Passion«, 86. Godard bezieht sich hier auf die Szene, in der Jerzy mit einem als »Engel« kostümierten Statisten kämpft

Kann man dieses »doppelte Bild« einerseits auf die zwei Filmproduktionen innerhalb des Films *PASSION* beziehen, so sind auch die *tableaux vivants*, die im Rahmen der Filmproduktion entstehen, immer bereits zusammengesetzte, doppelte Bilder, deren Bedeutung nicht im Bild selbst steckt, sondern sich durch die Abweichung von den in ihnen enthaltenen Originalbildern herleitet. Das Bild ist in mehrerer Hinsicht als Ort des Konflikts und der Reibung inszeniert.

In *PASSION* sind die Konfrontationslinien auf den unterschiedlichsten Ebenen zu finden. Um zunächst bei der grundsätzlichen Zweiteilung des Films zu bleiben: In der Nähe der Halle, in der das improvisierte, wie es im Film einmal heißt »teuerste Studio Europas« untergebracht ist, befindet sich eine Fabrik, in der ein Streik geplant wird. Aus der dort arbeitenden Belegschaft rekrutiert Jerzy eine Reihe von Statisten für seine Produktion. Als Schauspielerin kommt auch Isabelle in Frage. Zwischen beiden Arbeitsfeldern, aber auch zwischen den Figuren der Handlung, zwischen filminterner »Realität« und der Realität der Gemälde ergeben sich zahlreiche Bezüge, die den jeweiligen Handlungsrahmen immer wieder durchlässig machen und die Welt der Arbeit in die der Kunst übergehen lassen: Goyas »Tres de Maio«¹²⁷ etwa mit seiner zentralen Figur des Erschießungsopfers, verbindet sich über den Begriff der Unterdrückung mit den hierarchischen Verhältnissen in der Fabrik, in der ein patriarchalischer Chef seinen Arbeiterinnen die Arbeitsbedingungen diktiert. Harun Farocki hat die Verknüpfung beider Bereiche in einer Besprechung des Films mit dem Bild des Seemannsknotens beschrieben, der aussieht, als sei er locker geknüpft, aber dennoch eine große Festigkeit aufweist.¹²⁸

Den beiden Schauplätzen in *PASSION* lassen sich auch die Pole »Praxis« und »Theorie« zuordnen. Ist die Fabrik der Ort der praktischen Arbeit und der politischen Aktion, in der es einen Streik und andere Maßnahmen zur Verbesserung der Situation zu organisieren gilt, so ist der Bereich der Filmproduktion – also der Kunst – diesem Feld als Ort der Anschauung und Reflexion scheinbar entgegengesetzt. Aber nicht nur durch verbindende Figuren, sondern auch über die gemeinsame Einbettung in ökonomische Zwänge verwischt sich dieser Gegensatz und lässt die Suche nach Verbindungen als ein weiteres Thema erkennbar werden. So wie sich in *STILLEBEN* Echoeffekte und Rückkoppelungen zwischen den Fotostudios und den Gemälden ergeben, setzen sich auch hier Konflikte

und in diesem Kampf Delacroix' Fresko *Jakobs Kampf mit dem Engel* (1856-1861) nachstellt.

127 Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808* (1810), Öl auf Leinwand, 345 cm x 265 cm, Prado, Madrid.

128 Vgl. Harun Farocki: »Passion«, in: *Filmkritik* 7/1983, 317-328: 320.

der Fabrikarbeit im Filmstudio fort – und umgekehrt. Auch in *PASSION* wird die romantische Utopie einer Übergängigkeit von Leben und Kunst ganz wörtlich genommen und zugleich übertragen auf die Verknüpfung von Arbeit und Kunst: Kunst *als* Arbeit. Die Grundfrage, die *PASSION* eher aufwirft als beantwortet ist die, ob – und wenn ja: wie – Malerei überhaupt in das Medium des Films übertragbar ist. Das Fernsehstudio ist ein Forschungslabor, in dem Bildverhältnisse getestet, verworfen und neu konzipiert werden, ohne zu einem wirklichen Abschluss zu kommen. Am Ende von *PASSION* steht keine Explosion wie in *PIERROT LE FOU*, sondern eine – vielleicht vorläufig, vielleicht endgültig – abgebrochene Fernsehproduktion, deren Mitarbeiter sich trennen und in unterschiedliche Richtungen davonfahren.

Was passiert nun in der widersprüchlichen Bewegung, ein statisches Gemälde zunächst als *tableau vivant* nachzustellen und zu ›beleben‹, um diese Bewegung auf der Ebene des Motivs sogleich wieder einzufrieren und in eine Bewegung der Kamera zu übersetzen? Welche (theoretische) Aussage wird in diesem mehrfachen Übersetzungsprozess über das Medium Film getroffen? In diesen Fragen schwingt bereits mit, dass hier – mehr noch als in anderen Filmen Godards – das ›Dazwischen‹ zum entscheidenden Prinzip geworden ist, hinter dem die einzelne Einstellung zurücktritt. Dies betrifft den Zwischenraum zwischen Film und Malerei ebenso wie den zwischen der Fabrik und der Filmproduktion. Darin liegt zugleich eine der Linien, die *PIERROT LE FOU* mit *PASSION* verbindet. Hatte Godard 1965 Elie Faures Interpretation von Velazquez als eines Malers des ›Dazwischen‹ zitiert, macht *PASSION* das Verhältnis nun zum eigentlichen Thema. Ironischerweise führt dies zu einer Zersetzung des Bildes in dem Moment, in dem es nachgestellt und rekonstruiert werden soll. In Godards eigenen Worten: »Je fais des films où les plans n'existent plus, où seul l'assemblage des plans existe, où les raccords en tant que tels font plans. Le sujet de *Passion*, c'était la liaison.«¹²⁹ »Liaison« ist so mehrdeutig wie der deutsche Begriff ›Verhältnis‹. Tatsächlich entspinnen sich zwischen den beiden Orten ebenso enge Beziehungen wie zwischen den Menschen, die in die Bildproduktion eingebunden sind. Jerzy steht zwischen Hana und Isabelle, Hana zwischen ihrem Mann, dem Fabrikbesitzer Michel (Michel Piccoli) und Jerzy, Jerzy ist unentschieden zwischen der Schweiz und seiner Heimat Polen, und einer der Orte, an denen diese ›Dazwischen‹ zusammenkommen, ist das Hotel, in dem die Angestellten der Filmproduktion einquartiert sind.

Über diese ›Zwischenräume‹ innerhalb des Films hinaus ist auch *PASSION* insgesamt zeitlich eingebettet zwischen zwei Bildproduktionen.

129 Jean Luc Godard, zitiert bei Jean-Louis Leutrat: *Des traces qui nous ressemblent*, 60.

Da sind einerseits die malerischen Vorlagen, auf denen die innerdiegetische Filmhandlung, der gleichnamige Film *Jerzys* beruht. Und es existiert andererseits ein Videofilm, der als »Nach-Bild« bezeichnet werden kann und der von Godard ein Jahr später unter dem Titel *SCÉNARIO DU FILM PASSION* produziert und im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Mit diesem zeitlichen Nacheinander ist eine Abfolge ganz unterschiedlicher Bildtypen verbunden. Vom *Gemälde* über die *Fernsehproduktion*, die Godard im Medium des *Kinofilms* thematisiert bis hin zur für das Fernsehen hergestellten *Videofassung*. In diesem Sinne misst *PASSION* tatsächlich in einem sehr umfassenden Sinne den Kosmos der Bildproduktion aus. Versucht man bei aller damit verbundenen Heterogenität, ein Ziel des Films auszumachen, so liegt es in der Thematisierung des Filmmachens selbst. An den unterschiedlichen Bildebenen bricht sich auch hier das Medium Film, das in den unterschiedlichen Übersetzungsprozessen gewissermaßen erst sichtbar wird. Jean-Louis Leutrat fasst dies folgendermaßen zusammen:

A cette nuance près qu'il est préférable de parler de traduction: c'est l'écart entre deux ›langues‹ qui se mesure, et l'effet de ressemblance peut être dit périphérique, Godard se sert de la peinture pour mettre en avant les pouvoirs propres au cinéma. La reconstitution des tableaux est prétexte à exercer les capacités du cinéma [...].¹³⁰

Ist also in *PASSION* »eigentlich« die Rede vom Kino, so bleibt die Frage zu stellen, wie diese Reflexion der Möglichkeiten des Kinos funktioniert. Ein erster Punkt, der hier festzuhalten wäre, ist der, dass *PASSION* Begriff und Konzept des Geschichtenerzählens neu definiert und von der erzählten (und erzählbaren) Geschichte hin zur gesehenen (und sichtbaren) Kunstgeschichte verschiebt. Bereits in *PIERROT LE FOU* waren Filmbild und Narration durch das unvermittelte Abfilmen von reproduzierten Gemälden immer wieder unterbrochen und suspendiert worden. Auch in *PASSION* haben die Gemälde eine solche Funktion. Mit der Bewegung vom bewegten zum unbewegten Bild ist eine Durchbrechung des illusionistischen Prinzips verbunden, nach dem fiktive und »reale« Handlung reibungslos miteinander verrechnet werden können. Man kann dies mit Brechts Begriff der Verfremdung zusammenbringen und seiner Praxis, das epische Theater als eine Abfolge von »Bildern« oder »Tableaux« zu konzipieren. Roland Barthes hat die Theatertheorie Diderots mit Brechts Praxis und Eisensteins Filmtheorie in eine Linie gestellt und alle drei Entwürfe von einem Punkt her gedacht, den man mit dem reflexiven, »theoretischen Bild« bezeichnen könnte:

130 Ebd., 23.

Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui réfole dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée: le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion.¹³¹

Der Begriff des ›intellektuellen Bildes‹ trägt Eisensteins Konzept der ›intellektuellen Montage‹ gleichsam in das einzelne Bild hinein. Um PASSION in diese Tradition einzubetten, müsste man allerdings darauf hinweisen, dass der Film das einzelne Bild strenggenommen gar nicht kennt. Zumindest die Gemälde bestehen – als zitierte Bilder – immer bereits aus der identifizierbaren Vorlage und der davon mal mehr, mal weniger abweichenden Inszenierung im Fernsehstudio. Sie sind gewissermaßen ›intern‹ montiert und fügen zwei unterschiedliche Schichten zusammen. Was selbstverständlich zu sein scheint, nämlich dass jeder Film aus einer Folge von Bildern besteht, wird hier wörtlich genommen, indem diese Bilder ausgestellt und immer wieder neu befragt werden. Ein Großteil der Diskussionen, die der Regisseur Jerzy mit seinen Mitarbeitern führt, betrifft dabei ganz elementare Fragen: Fragen des Lichts und des Bildaufbaus. Das Irritierende an PASSION ist die Konsequenz, mit der Godard immer wieder dezidiert vom Bild ausgeht und die Geschichte nur als einen Effekt der Bilder in Betracht zieht; als etwas, das aus den Bildern hervorgehen müsste. Damit ist eine vollständige Umkehrung des üblichen Produktionsprozesses eines Films verbunden, der gemeinhin vom geschriebenen Drehbuch ausgeht. Die Geschichte, die hier ›erzählt‹ wird, ist ohne die gemalten Vorbilder nicht zu denken, und was es an Geschichte gibt, entspinnt sich einerseits zwischen diesen Vorlagen, andererseits in der Interaktion zwischen den Vorlagen und der Welt der Arbeit.

Man kann der Besonderheit PASSIONS auf die Spur kommen, wenn man ihn gegen PIERROT LE FOU einerseits, aber auch gegen Farockis STILLEBEN abgrenzt. In PIERROT LE FOU hatte Godard die Bilder Renoirs und Picassos als kurze Alltagssplitter aufblitzen lassen. Die Gemälde – besser: ihre Reproduktionen – hatten die Geschichte sowohl unterbrochen als auch über formale und inhaltliche Korrespondenzen fortgesetzt.

131 Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein« [1973], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome II: 1966-1973, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994, 1591-1596: 1592.

Beide Bildebenen – Film und Gemälde – waren dadurch als Bestandteile eines umfassenderen Bilderkosmos' in den Fokus geraten, zu dem letztlich jede Art von Bild – auch bedruckte Textseiten und Comics – zu zählen wären. Der Film propagiert eine Gleichordnung dieser Ebenen, die unterschiedslos als ›Material‹ eingesetzt und aufeinander bezogen wurden. Die Utopie von *PIERROT LE FOU* besteht darin, dass der Film bei aller Heterogenität dennoch in der Lage ist, diese Ebenen zu bündeln, wenn auch schon nicht mehr in einer konsistenten Erzählung. Die Entwicklung, die schon in *PIERROT LE FOU* angelegt war, ist die, das Prinzip der Erzählung durch das des Bildes zu ersetzen; keine Bilder zur Illustration des geschriebenen Wortes zu finden, sondern eine Geschichte *aus* Bildern zu erzählen. Gerade die eingefügten malerischen Vorlagen wirkten wie Sand im normalerweise reibungslos laufenden Getriebe der Erzählung und brachten die Handlung immer wieder von ihrem gradlinigen Weg ab. *PASSION* kennt keine vorgängige Erzählung mehr, die es durch einmontierte Bilder zu irritieren und aus dem Tritt zu bringen gälte. Das Verhältnis zwischen Bild und Erzählung hat sich umgedreht.

Auch mit dem Problem der Rahmung geht *PIERROT LE FOU* anders um als *PASSION*. Es liegt in der Natur des *tableau vivant*, dass die Grenze zwischen dem Kunstwerk und dem, was es umgibt, bei diesem Bildtypus programmatisch überschritten wird. Nur um den Preis der ›Entrahmung‹ ist es möglich, das Bild tatsächlich nachzustellen und vor der Kamera zu inszenieren. Das *tableau vivant* hat als Gattung daher zum Theater eine mindestens ebenso große Affinität wie zu Film und Malerei.¹³² Die zentripetale Kraft, die Bazin dem Rahmen in der Malerei zugesprochen hatte und die sich schon in *PIERROT LE FOU* nach außen gewandt und die Grenze zwischen Bild und (filminternem) Leben durchbrochen hatte, nimmt hier nochmals eine andere Richtung. Denn die programmatische Auflösung des Rahmens, aufgrund derer die einzelnen Gemälde in *PASSION* immer wieder ineinander übergehen und sich überlagern, führt zu einer Rekonstruktionsarbeit durch den Zuschauer, der mit einer permanenten Neufassung potentieller Rahmen beschäftigt ist:

Dieses ständige Abgrenzen der Bilder von ihrer Umgebung ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil die Szenen der *Tableaux vivants* und die der Filmproduktion im Studio, letztlich die gesamte vor-filmische Realität gegenüber der Filmkamera, sich auf derselben Ebene befinden, was an vielen Stellen zu einer dermaßen starken Durchdringungen [sic] der unterschiedlichen szenischen Bereiche führt, daß sie kaum noch auseinanderzuhalten sind.¹³³

132 Vgl. dazu Joachim Paech: *Passion* oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, 45.

133 Ebd., 46.

Ganz anders in STILLEBEN: Die anonym bleibenden Gemälde, die Farocki im Museum aufsucht, sind hier zum einen Anlass für Gedanken über die Ordnung, die den Gegenständen im Bild zugewiesen wird, zum anderen Hintergrund für den genauen Blick auf heutige Praktiken der Bildproduktion in der Werbebranche. Im Museum steht die Frage im Zentrum, was den Gemälden zu entnehmen wäre und wie sie zu rezipieren sind, in den Fotoateliers, was in der Produktion in die Fotografien hineingelegt wird.

Auf eine komplizierte Weise ist auch PASSION an der Durchmischung von Alltag und Bildraum interessiert, allerdings nicht, indem er die Bilder aus dem Museum freisprengt und in die Alltagspraxis überführt, sondern indem er den Raum des Museums im Studio nachbildet und die Gemälde im buchstäblichen Sinne miteinander kommunizieren lässt. Dass die *tableaux vivants* mit Schauspielern besetzt sind, die in der nahe gelegenen Fabrik rekrutiert werden, macht aus dem Raum der Kunst zugleich einen der Arbeit. Das Fernsehstudio und die Fabrik sind einander äußerlich und setzen sich gleichzeitig ineinander fort. Nimmt man Godards allgemeine Aussage über den Primat von *assemblage*, *rac-cords* und *liaison* ernst, so müßten diese Verhältnisse auf den unterschiedlichsten Ebenen ausfindig zu machen und zu beschreiben sein. Entscheidend ist, dass – anders als in PIERROT LE FOU – die Montage hier vielfach in die einzelne Einstellung hineinverlegt ist und insofern als Überlagerung mehrerer Bilder in der *mise en scène* zu beschreiben wäre. Der Utopie, zwei Bilder so zusammenzubringen, dass daraus ein drittes, unsichtbares Bild resultiert, steht hier eine zweite zur Seite: Tatsächlich »im Bild zu sein«. Von jeher – unterbrochen lediglich in der Phase, in der er sich vom Kino verabschiedete und sich dem Video zuwandte – gibt es bei Godard die Utopie, »in das Bild einzudringen« und einen Ort »innerhalb des Bildes« zu finden, von dem aus die Gedanken »über das Bild« artikuliert werden könnten. 1967 formuliert er dies so:

Ce que je voulais, c'est passer à l'intérieur de l'image, puisque la plupart des films sont faits à l'extérieur de l'image. L'image en soi, c'est quoi? Un reflet. Un reflet sur une vitre, est-ce que ça a une épaisseur? Or, d'habitude au cinéma, on reste en dehors de ce reflet, extérieur à lui. Ce que je voulais, c'était voir l'envers de l'image, la voir par-dérrière, comme si l'on était derrière l'écran et non devant. Au lieu d'être derrière le véritable écran, on était derrière l'image et devant l'écran. Ou plutôt: à l'intérieur de l'image. De même que certaines peintures donnent l'impression qu'on est à l'intérieur d'elles.¹³⁴

134 Godard: »Lutter sur deux fronts«, 322.

Die Frage, wie ein solches »Im-Bild-Sein« filmisch erzeugt werden kann, beantwortet Godard in den sechziger Jahren noch nicht. Aber er gibt einige Hinweise, die bereits auf *PASSION* vorausweisen. Schon hier ist die Malerei als eines der großen Vorbilder benannt, weil es ihr gelingen könne, das Bild »aus dem Bild heraus« zu perspektivieren. Man kann nur mutmaßen, welche Gemälde Godard im Einzelnen vor Augen hat, aber es ist denkbar, dass er die Bilder Delacroix' meint, auf die er sich schon in den sechziger Jahren mehrfach bezieht.¹³⁵ An dieser Zielmarke gemessen müsste man über *PIERROT LE FOU* sagen, dass Godard sich dieser Utopie nicht genähert hat. *PIERROT LE FOU* setzt zwar das »Bild« in einem allgemein verstandenen Sinne ins Recht, indem er Malerei, Comics, Reklame und Text miteinander kurzschließt. Allerdings läuft dies eher auf eine Nebenordnung unterschiedlicher Bilder hinaus. Es geht um den Status des Bildes als adaptierbare Oberfläche, die als Material zerschnitten, umarrangiert und verschoben werden kann. Das Bild wird hier – das zeigen auch die weiter oben diskutierten Beispiele – eher als Fläche wahrgenommen denn als Raum. Anders in *PASSION*. Entscheidend wird hier die Fähigkeit der Kamera, das Bild als räumliche Struktur aufzufassen und sich dementsprechend durch die unterschiedlichen Ebenen des Bildes hindurch zu bewegen.

Zum ersten Mal ist dies in der Goya-Sequenz zu beobachten, die deutlich als »Verlängerung« der Fabrikarbeit eingeführt und eng mit den Vorgängen in der Fabrik verknüpft wird: Isabelle diskutiert mit ihren Kolleginnen über die Arbeitsbedingungen. In ihrem Gespräch geht es um die Anstrengung, stundenlang in der gleichen Position ausharren zu müssen (zugleich ein Problem des *tableau vivant*), um die schlechte Bezahlung der Arbeit, um die Frage, ob der Fabrikbesitzer Michel gegebenenfalls die Polizei rufen würde, um einen Arbeitskampf zu unterbinden. Als die Arbeiterinnen eine gemeinsame Erklärung aufsetzen wollen, wird Isabelle gebeten, die Lampe näher zu rücken (Abb. 36 und 37).

Isabelle, deren Gesicht von der Stehlampe beschienen wird, zieht deren Schirm in Richtung Kamera und senkt ihn ein kleines Stück, dann erfolgt der Schnitt auf die Arbeit im Fernsehstudio: Auch dort wird ein Scheinwerfer herabgefahren, um das Bild, das gerade in Arbeit ist, besser auszuleuchten. In einem solchen Schnitt kann man, wie Farocki dies im Gespräch mit Kaja Silverman tut, eine Verknüpfung von Kategorien erkennen, die üblicherweise als unvereinbar gedacht werden: »Begriffe, von denen man allgemein annimmt, daß sie sich ausschließen, werden auch hier wieder in ein fruchtbares Verhältnis zueinander gesetzt: indus-

135 Zum Beispiel im Gespräch über *PIERROT LE FOU*. Vgl. Godard: »Pierrot mon ami«, 263.

trielle und künstlerische Produktion.«¹³⁶ Über den Schnitt hinaus gibt es weitere Verklammerungen zwischen beiden Teilen: So wie Jerzy angestrengt daran arbeitet, das Erhabene klassischer Gemälde mit den Mitteln des Films nachzuempfinden, liegt Godard in der Szene mit den Arbeiterinnen daran, über den Einsatz von Gegenlicht und Silhouettierung eine kinematographische Porträtkunst auszuarbeiten. Eine Adaption, besser: Übertragung malerischer Methoden auf die Filmarbeit.

Die Goya-Einstellung, die sich an die Scheinwerfersequenz unmittelbar anschließt, steht dann beispielhaft für das, was man als Schichtung und Verdichtung verschiedener malerischer Vorlagen bezeichnen kann. Tatsächlich sind in der relativ kurzen Kamerafahrt gleich vier Bilder Goyas zu sehen, die ineinander hineinragen, einander überlagern und deren Figuren aufeinander Bezug nehmen. Der Kameraschwenk nach unten, der bei dem Studioscheinwerfer begonnen hatte, streift kurz eine weibliche Figur, fährt dann an einem knienden Mann vorbei, um auf die Laterne zu treffen, die als zentrale Lichtquelle Goyas Gemälde »Der 3. Mai 1808 in Madrid« illuminiert. Der Kamerablick folgt anschließend der Körperlinie eines der zielenden Soldaten nach oben, um dann entlang den Gewehrläufen nach links zu schwenken. Im Hintergrund sieht man eine der schweren, blauen Fernsehkameras aus Jerzys Team entlang gleiten, und eine überraschende Lücke in der Komposition gibt plötzlich den Blick frei auf ein weiteres Bild von Goya, die »Nackte Maya«¹³⁷, die ausgestreckt auf einem Diwan liegt und die Arme hinter dem Kopf verschränkt. Wieder ist eine große Kamera zu sehen, die zwei Techniker von rechts nach links durch das Tableau ziehen und die offenbar eine Frau mit Schirm und Hund filmt. Eine Bewegung des Hundes, der an seiner Leine zieht und nach vorne ausbricht, motiviert einen Schwenk der außerdiegetischen Kamera: Er schnüffelt an einem Liegenden, den man nach kurzer Zeit als einen der Aufständischen aus dem »3. Mai«-



Abb. 36 und 37

136 Farocki/Silverman: »Bewegte Bilder«, 205.

137 Francisco de Goya: *Die nackte Maya* (1789-1805), Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo del Prado, Madrid.

Gemälde erkennt. Die folgenden Bewegungen widmen sich dann ausführlich dem Erschießungs-Gemälde, das den Vordergrund der Szene ausfüllt. Ist die Perspektive der malerischen Vorlage bis hierher weitgehend respektiert worden, dringt die Kamera nun in den Bildraum ein, fährt frontal an den Gewehrläufen vorbei und blickt direkt in die Gesichter der Zielenden. Im Vergleich zum Gemälde bildet die Kamerafahrt einen »Gegenschuss« zur Schussrichtung des Erschießungskommandos. Was in Goyas Bild nicht zu erkennen ist, kommt hier in Großaufnahme ins Bild: Die Gesichter der Schießenden.

Die drei unterschiedlichen Bildebenen – die Erschießung, die Liegende und die Spaziergängerin dazwischen – lassen sich unterschiedlichen thematischen Komplexen zuordnen, die *PASSION* strukturieren. (Abb. 38-40). Im verkleinerten Maßstab bildet sich die Konstruktion des Films auch hier in der Staffelung des Bildraumes ab:

Jede der Schichten und also auch jede der Einzelszenen repräsentiert einen Themenbereich: die vordere das Thema Konflikt, Unterdrückung, Gewalt (später durch Arbeit erweitert), die hintere das Thema Sexualität, Begehren (später durch Liebe erweitert), die mittlere das, was als Bewegung selbst zwischen beiden Ebenen vermittelt und einen wie auch immer dramatischen oder epischen, in irgendeiner Form narrativen Zusammenhang entstehen läßt: das Erzählen selbst.¹³⁸

Die Beweglichkeit der Kamera und die daraus resultierende Möglichkeit, den Blick des Zuschauers zu lenken, haben in der Goya-Sequenz aber noch eine weitere wichtige Folge. Erfasst man die Situation auf Goyas Gemälde sehr schnell, weil die Lichtsetzung sofort auf das angestrahelte Exekutionsopfer im weißen Hemd hindeutet, so gerät das Opfer hier im Film erst gegen Ende der tastenden Fahrt überhaupt ins Sichtfeld. Einmal wird die Szene zwischendurch abgebrochen, und erst nach einem zweiten Schwenk entlang den Gewehrläufen erfolgt der Schnitt auf den Wehrlosen, dessen Haltung an die eines Gekreuzigten erinnert. Der Film hat hier – anders als die Malerei – Gelegenheit, über die langsam gleitenden Bewegung und ein sukzessives Abtasten des Bildes Spannung zu erzeugen. Er kann den entscheidenden Moment des Gemäldes in räumlicher Hinsicht auflösen und in Erzählung überführen. Der Film wird also in seiner Eigenschaft als Kunst der Dauer und der zeitlichen Abfolge thematisiert, während das Gemälde (wie die Skulptur) seinen Gegenstand synchron dem Auge preisgibt und den Moment im Sinne Lessings im

138 Paech: *Passion* oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, 179.

»fruchtbaren Augenblick« verdichten muss.¹³⁹ Godards Impuls ist es, einen Teil des Gemäldes in eine filmische Bewegung zu übertragen – »j'observe, je transforme, je transfère, je rabote ce qui dépasse, c'est tout«,¹⁴⁰ beschreibt Jerzy seine Funktion in dieser Szene. Beide, Jerzy und Godard, sind auf der Suche nach der inneren Dynamik des Bildes, die durch Linienführung, Licht oder Komposition vorgegeben ist – ein Motiv, das später in der Inszenierung El Grecos kulminieren wird.

Es ist vergleichsweise wenig über Godards Auswahl von Gemälden geschrieben worden. Im Gegensatz zu *PIERROT LE FOU*, der sich weitgehend auf die Malerei des Impressionismus und seiner Nachfolger im 20. Jahrhundert beschränkt und sie nachdrücklich dem Kosmos alltäglicher Bilder zugeschlagen hatte, greift Godard in *PASSION* weiter zurück und umspannt mehrere Jahrhunderte abendländischer Kunst. Es sind zweifellos Klassiker der Kunstgeschichte, »Meisterwerke«, die Jerzy in seinem Film nachzustellen versucht; für den größten Teil der Bilder gilt aber darüber hinaus, dass sie im Keim bereits Bewegung und Erzählung enthalten, indem sie den entscheidenden Augenblick eines Handlungsverlaufs festhalten. Das gilt für Goyas »Tres de Mayo« ebenso wie für Rembrandts *Nachtwache*,¹⁴¹ deren eigentlicher Titel »Kapitän Frans Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie« das dynamische Moment verrät. Am



Abb. 38-40

139 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« [1766], in: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hg. von Paul Rilla, Band 5: *Antiquarische Schriften*, Berlin: Aufbau Verlag 1955, 5-347: 28.

140 Godard: »Passion«, 20.

141 Rembrandt: *Nachtwache (Kapitän Frans Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie)*; (1642), Öl auf Leinwand, 359 x 438 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

deutlichsten aber wird dies im letzten vollständig nachgestellten Bild, El Grecos »Himmelfahrt Mariä«¹⁴². Das Bild ist nicht nur das Aufwändigste der nachgestellten Gemälde, was Faltenwurf, Kostüme und das Arrangement der Figuren angeht. Es wird auch durch die Aufwärtsbewegung der Kamera und die sakralen Klänge auf der Tonspur als Reflexion über das Erhabene in der Kunst charakterisiert.

Die schon im Goya-Bild entwickelte Vorstellung, in das Bild »eindringen« zu können, wird im Zusammenhang mit dem El Greco-Gemälde mit der Entjungferung Isabelles zusammengebracht. Unter dem Stichwort »Penetration« hat Peter Wollen die Bildpraxis auf das Problem der Rahmung übertragen:

The frame of a painting is not simply a rectangle inscribed round it, separating it from the plane surface of the wall. There is a second, virtual frame which demarcates imaginary from real space, co-extensive with the picture surface itself, a kind of veil or hymen, to use Derrida's favoured term. Whereas movement of the look (the camera's look) outside alters the first frame, the margin, movement of the look inside is an act of penetration, a metaphoric tearing of the veil.¹⁴³

Anders als Bazins Bemerkungen zur Funktion von »cadre« und »cache« in Malerei und Film weist Wollen auf die Grenze zwischen Betrachter und Bildinhalt hin. Nirgendwo wird diese Grenze so nachhaltig durchbrochen wie in der El Greco-Sequenz. Die Aufnahmen des Bildes können als Höhepunkt des Films gelten, da sie – im Zusammenspiel mit Faurés »Requiem« und der parallel erzählten Liebesgeschichte zwischen Jerzy und Isabelle – die zwei Handlungsstränge und die begleitende Musik so eng wie an keiner anderen Stelle zusammenführen. Über eine Reihe motivischer Analogien sind die Dreharbeiten am Set und die Annäherung zwischen dem Regisseur und der Arbeiterin als zwei Seiten einer Medaille geschildert. Auf dem Set schreitet eine der Darstellerinnen die Stufen zu einem Podest hinauf, im Hotel geht Isabelle die Treppe hoch zum Zimmer Jerzys. Die beiden sprechen über ihre Kündigung in der Fabrik und über den Zusammenhang zwischen den Gesten der Arbeit und denen der Liebe. Unvermittelt fragt Jerzy Isabelle, ob sie noch Jungfrau sei und führt seine Hand an ihr Kleid. Ein Schnitt führt zurück ins Fernsehstudio, wo die Kamera mit dem Abfilmen des El Greco-Bildes beginnt. »The film culminates with the defloration of a virgin, intercut with the camera's movement into and through the tableau of El Greco's »Assumption

142 El Greco: *Die Himmelfahrt Mariä* (1577), Öl auf Leinwand, 401 x 229 cm, Art Institute of Chicago.

143 Peter Wollen: »Passion 1«, in: *Framework* 21 (1983), 4.

of the Virgin Mary«. This is the the moment when interior and exterior non-story and story most converge and inter-penetrate.«¹⁴⁴ Die Parallelisierung von Entjungferung und Himmelfahrt bringt die Szene nochmals implizit mit dem Motiv des ›fruchtbaren Augenblicks‹ zusammen, den Lessing in seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe als entscheidend für die unbewegten Bildkünste Skulptur und Malerei beschrieben hat. Das Moment der Bewegung und der Dynamik ist also sowohl über Struktur und verdeckte Anspielungen als auch über die Erzählung in PASSION verankert.

Um nach den Bemerkungen zur Zusammenführung zweier Handlungsstränge auf das theoretische Potential zu sprechen zu kommen, das sich mit El Greco verbindet, ist ein kleiner Umweg nötig. Denn es ist nicht nur die erzählerische Logik, die Godard hier zum spanischen Maler führt, sondern wohl auch die Wiederentdeckung der Schriften Eisensteins.¹⁴⁵ Dessen Überlegungen zum ›Kinematischen‹ in der Malerei, die 1980, in der Vorbereitungsphase von PASSION, auf Französisch gesammelt publiziert wurden,¹⁴⁶ geben mit den Begriffen des ›Ekstatischen‹ und des ›Pathetischen‹ zwei Stichworte vor, die auf Godards Verarbeitung des Bildes gleichermaßen zutreffen. In seiner Auseinandersetzung mit El Greco geht es Eisenstein weniger darum, die Malerei zur Vorgeschichte der Kinetographie zu adeln, als vielmehr durch die Kenntnis des Kinos und seiner Möglichkeiten Gemälde besser zu verstehen. Seinen Begriff des ›Kinematischen‹ entwickelt er dabei vor allem im Text »El Greco y el Cine«. Eisenstein erkennt in den Bildern El Grecos, den er kurzerhand zum »cinéaste espagnol« erklärt¹⁴⁷, eine Verdichtung und Linienführung, die einerseits *räumlich* aus dem Bild herausstrebt, andererseits den *zeitlichen* Zusammenhang aufbricht und das Bild – zumindest virtuell – vom Stillstand in die Bewegung überführt. Wichtiger als die bei El Greco ebenfalls zu findende Abbildung mehrerer Phasen einer Narration in einem einzigen Bild¹⁴⁸ ist Eisenstein die innere Dynamik eines Vorgangs, die sich bei dem spanischen Maler finden lässt: »Pour parler en termes de dynamique, elle [die Malerei El Grecos; V.P.] est alors parvenue [...] à

144 Ebd.

145 Darauf hat vor allem Joachim Paech hingewiesen, auf dessen Ausführungen ich mich im Folgenden stütze: Joachim Paech: *Passion* oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, 30-38.

146 Sergej Eisenstein: Cinématisme. Peinture et Cinema, aus dem Russischen von Anne Zouboff, Einführung von François Albera, Brüssel: Édition complexe 1980.

147 Ebd., 59.

148 Etwa in *Das Martyrium des heiligen Mauritius und der Thebaischen Legion* (circa 1578 bis 1579), verschiedene Fassungen im Escorial und in der National Gallery, London.

rendre la dynamique interne de l'ensemble représenté en le dotant d'un tempérament propre, à l'aide d'un remaniement des éléments par montage.«¹⁴⁹ Eisensteins Begriff von Montage geht hier über die Konfrontation von mehreren Bildern hinaus. Er umfasst auch innerhalb eines Bildes das Aufeinanderprallen von Komplementärfarben, aus deren Kontrast sich ein explosives Potential ergebe, das er mit dem Begriff der »Ekstase«, des Aus-sich-Heraustretens zusammenbringt. Ekstase meint hier, dass das Motiv tatsächlich den Rahmen des Bildes zu sprengen scheint und aus dem festgelegten Bildraum herausdrängt, wie es in El Grecos »Himmelfahrt Mariä« zu erkennen ist.

Daß Eisenstein gerade die Ekstase als das wesentliche kinematische Element bezeichnet und analysiert, zeigt, dass er die Spuren der Kinematographie nicht in der *Abbildung von Bewegung*, sondern in der *bewegten Abbildung*, in dieser bestimmten Art künstlerischer Produktivität gefunden hat, die sich mit unterschiedlichen Mitteln herstellt und in unterschiedlichen Formen darstellt.¹⁵⁰

In diesem Sinne ist das »Ekstatische«, das Eisenstein bei El Greco bemerkt, nicht nur als Heraustreten aus dem einzelnen Bild zu interpretieren, sondern auch in einem übergreifenden Sinne als Heraustreten aus dem Medium der Malerei. Der Medienwechsel, den Godard in umgekehrter Richtung in *PASSION* durchführt, wenn er die Malerei in den Film zurückholt, ist in El Grecos Bildern bereits angelegt. Aber erst durch die Möglichkeiten von Kamerafahrt, Musik und Beleuchtung wird das, was Eisenstein anhand von El Grecos Bildern theoretisch fasst, tatsächlich zum Film.

Mit Godards Inzenierung des El Greco-Bildes erreicht die auch in den anderen analysierten Filmen erkennbare Tendenz, Malerei und Film zugleich einander anzunähern und voneinander abzugrenzen, ihren vorläufigen Höhepunkt. In der doppelten Geste, die bewegten Bilder des Films im *tableau vivant* stillzustellen und andererseits auf Gemälde zurückzugreifen, die ihrerseits das Potential von Bewegung in spannungsreichen Konstellationen darstellen, liegt eine Überblendung von Film und Malerei, die die mediale Grenze in ihrer Überschreitung akzentuiert und wahrnehmbar macht.

149 Sergej Eisenstein: Cinématisme, 17.

150 Joachim Paech: *Passion* oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, 33.