

deutsches
filmmuseum
frankfurt am main

Kinematograph

Nr. 6/1989/DM 15,-



Passion

oder die Einbildungen
des Jean-Luc Godard
von Joachim Paech

Passion (Frankreich/Schweiz 1982) ist ein Film, der ohne die Vor-Schriften eines Drehbuchs und statt dessen mit Vor-Bildern der Gemälde großer Maler wie Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, El Greco und Watteau entstanden ist. Vor dem Hintergrund ihrer Tableaux vivants entwickeln sich aus den Beziehungen zwischen den Rollen einer Arbeiterin (Isabelle Huppert), einer Hotelbesitzerin (Hanna Schygulla), eines Fernsehregisseurs (Jerzy Radziwilowicz), eines Fabrikbesitzers (Michel Piccoli) Geschichten von Liebe, Arbeit, Geld.

Jean-Luc Godard möchte Filme machen 'wie ein Maler malt' und die Kamera wie einen 'Pinsel' benutzen. Elemente aus vorangegangenen Filmen, aus Bildern und Tönen (der Musik von Mozart, Ravel, Dvorak, Fauré, Beethoven) collagiert er mit den Vor-Bildern der Gemälde und den Rollen seiner Darsteller zum Text seines Films *Passion*.

Sergej Eisenstein hat in denselben Werken großer Maler wie Jean-Luc Godard eine ekstatische Produktivität entdeckt, ein Pathos, das auch in *Passion* Malerei und Filmbilder untereinander und mit dem Zuschauer in eine intensive, produktive Beziehung bringt, die ihn an der Entstehung des Films immer wieder von Neuem beteiligt.

Joachim Paech (Filmwissenschaftler, z.Z. Universität Freiburg) versucht in dem vorliegenden Heft, diese innere (szenische und filmische) Produktivität der Bilder und Töne, die Godards Film *Passion* hervorbringt, systematisch zu beschreiben.

Passion

oder die Ein**bi**ldungen
des Jean-Luc Godard

von Joachim Paech

Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums
herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert

Kinematograph Nr. 6
Redaktion: Jürgen Berger

© 1989 Joachim Paech und Deutsches Filmmuseum

Gestaltung: projektdesign, Frankfurt am Main
Satz: ABSatz, Frankfurt am Main
Lithos: Lithografik, Offenbach
Druck: E. Henssler KG, Frankfurt am Main

Inhalt

- 7 1. Vor—Wort
- 7 Einen Film sehen —
- 11 2. Vor—Bilder: *Passion*
- 11 Was ist das für eine Geschichte?
- 12 Rembrandt
- 14 Goya
- 19 Ingres
- 22 Delacroix
- 25 El Greco
- 28 Watteau
- 30 3. Vor—Bilder: Eisenstein, El Greco
und das Kinematische
- 30 Literarisierung
- 31 Simultaneität und Sukzession
- 32 Ekstase
- 33 Von El Greco zu Godard — via Eisenstein
- 33 Licht, Farbe, personnages découpés,
Repräsentation und Narration, Ekstatisierung
- 36 Bauformen des Pathetischen
- 37 Pathos und Passion: Der Bau der Dinge
- 39 4. Tableau (vivant) und Film
- 39 Zweimal Laokoon
- 41 Cadre
- 43 Perspektive
- 44 Plan-Tableau
- 45 Tableau vivant
- 48 5. *Passion*: Die Konstruktion des filmischen Textes
- 48 Der Anfang
- 50 Text
- 51 Lektüre: *Passion*
- 55 Film-Produktion(sgeschichten)
- 57 6. Filmen wie ein Maler malt
- 59 caméra pinceau
- 61 Wie ein Maler
- 63 Nach—Bilder (*Scénario du film Passion*)
- 65 7. Montage, Collage, Zitat
- 71 8. Anmerkungen
- 77 9. *Scénario du film Passion*
- 81 10. Literaturverzeichnis

„Der Mensch als ein gegenständliches sinnliches Wesen ist daher ein leidendes und, weil seine Leiden empfindendes Wesen, ein leidenschaftliches Wesen. Die Leidenschaft, die Passion, ist die nach seinem Gegenstand energisch strebende Wesenskraft des Menschen.“
(Karl Marx)

1. Vor—Wort

„Der Film kann nicht wie ein Arrangement ästhetischer Zeichen und ihrer Regeln analysiert werden, sondern er muß analysiert werden gleichsam als lebendes Wesen.“
(Georg Seeßlen)¹

Einen Film sehen —

das bedeutete um die Jahrhundertwende, daß ein Publikum in einem Varieté, einer Jahrmarktbude oder schon in einem kleinen Ladenkino eine ganze Reihe kleiner Filmchen vorgeführt bekam, die lustig, belehrend, aktuell und selten erzählend waren. Wenn man jemandem mitteilen wollte, was auf der Leinwand zu sehen war, dann konnte man eine überschaubare Situation beschreiben wie diese:

„Am Kaffeetisch im Garten sitzt die Familie. Der jüngste Sproß spielt mit seinem Pferdchen. Großpapa bindet seine Dogge an den Tisch. Die Hausfrau schenkt den Kaffee ein. Plötzlich erscheint Besuch. Großpapa steht zur Begrüßung auf, der Hund springt nach und reißt dabei den Kaffeetisch mit sämtlichem Geschirr um.“² (Katalog Messter)

Dieser kleine Film war nur wenige Minuten lang; er war Teil eines Programms, das eine halbe Stunde und länger dauerte und mehrere solcher Szenen oder Ansichten von Städten usw. aneinanderreichte. Anfangs war es auch viel aufregender, daß man etwas auf der Leinwand sehen konnte, als ob es die Wirklichkeit wäre, als daß wichtig war, was man zu sehen bekam. Noch ohne sich selbst zu bewegen, haben die ersten Filmkameras Bewegungen gezeigt, die ihre Zuschauer gesehen und beschrieben haben.³

Einen Film sehen — das bedeutete in der großen Zeit des Kinofilms, eine Geschichte erzählt zu bekommen, anfangs nur mit Bildern, schließlich mit Bildern und Tönen. Zum Beispiel:

„Die Geschichte der schönen und eigensüchtigen Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), die in und nach dem amerikanischen Sezessionskrieg zweimal zur Witwe wird, schließlich den Abenteurer Rhett Butler (Clark Gable) heiratet, um das Gut ihrer Eltern erhalten zu können, und zu spät erkennt, daß sie Rhett wirklich liebt.“⁴

Diese Geschichte (*Gone with the Wind*, 1939) ist nicht nur ein Film (von Victor Fleming), sondern auch ein Roman (von Margaret Mitchell); es ist der Logik der Erzählung zu verdanken, daß man sich so gut an die Geschichte (des Films wie des Romans) erinnern kann, deren Struktur (z.B. in den wechselnden Beziehungen Scarletts) man behält und die auch noch in den wenigen Zeilen erkennbar bleibt. Aber die Geschichte existiert un-

abhängig von diesem Film (sie wird auch in einem Roman erzählt), so daß man kaum den 'Film' wiedergibt, wenn man die Geschichte erzählt, auch wenn man sie im Kino gesehen hat. Einen Film sehen bedeutet dann — durch den Film hindurch auf eine Geschichte sehen, die der Film selbst nur transportiert und wiedergibt.

Den Film *Passion* von Jean-Luc Godard sehen — das bedeutet in erster Linie, (Film-)bilder zu sehen und (Sprach- und Musik-)töne zu hören. Vor allem aber ist es nicht möglich, durch diesen Film hindurch auf etwas anderes zu sehen, etwa eine bedeutete Wirklichkeit (wie im Dokumentarfilm) oder eine Geschichte, die jenseits von diesem Film existieren würde und zu der dieser Film transparent wäre. Versuche, den 'Inhalt' des Films ('Was ist das für eine Geschichte?') zu erzählen, scheitern kläglich:

„Die Handlung. In einem kleinen schweizer Ort dreht in pompösen Kulissen ein Team unter der Leitung eines polnischen Regisseurs (Jerzy Radziwilowicz) eine Großproduktion. Es steht nicht zum besten. Dem Regisseur gelingt es nicht, das richtige Licht für die szenische Nachstellung einiger berühmter Gemälde zu finden. Die Dreharbeiten geraten in Verzug, der Produzent (Laszlo Szabo) wird ungeduldig, die Statisten steigen aus, und man sucht Ersatz in einer nahegelegenen Fabrik. Der Boß der Fabrik (Michel Piccoli), wo ein aufmüpfiges Mädchen (Isabelle Huppert) arbeitet, lebt mit der Chefin eines Hotels (Hanna Schygulla) zusammen, die wiederum die Geliebte des polnischen Regisseurs ist, den sie mit der aufmüpfigen Arbeiterin teilt. Nicht zu vergessen das Skriptgirl (Sophie Loucahevsky), die, von ihrem Typen verlassen, in den Armen des Bühnentechnikers (Jean François Stévenin) landet. Der Fabrikboß entläßt das aufmüpfige Mädchen, als sie einen Betriebsrat gründen will. Sie wiederum hätte gerne, daß sich der Regisseur mehr für sie interessiert. Dieser dagegen möchte die Hotelchefin für den Film engagieren, sie aber will sich nicht ausziehen.

Das unwürdige Ende der alten Beziehungen wird vorgeführt wie das des Filmprojekts. Am Schluß ergeben sich neue Konstellationen ...“⁵

Die Hilflosigkeit, eine 'Geschichte', die mit diesem Film erzählt werden soll, wiederzugeben, kann durch den schnoddrigen Ton nicht wettgemacht werden: 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.

Nicht einmal das: Den Film *Passion* sehen — das bedeutet, ihn als 'Film' und das heißt als etwas, was Sinn macht oder wie Georg Seeßlen sagt: als 'lebendes Wesen', überhaupt erst zu konstituieren. Über einen solchen Film sprechen kann man nur, wenn man sich dieser Konstituierung als Prozeß unterwirft und der Eigendynamik des Films aufmerksam folgt. (Diese Eigendynamik wird die szenische und filmische Produktivität des Films genannt werden, die macht, daß wir den Film 'verstehen', indem wir als Zuschauer an seiner Konstruktion beteiligt sind.) (s.S. 50).

Aber dieser Film *Passion*, über den im folgenden gesprochen wird, ist in diesem Buch als Film natürlich abwesend. Und zwar viel grundsätzlicher, als das der Fall ist, wenn ein Film durch die Geschichte, die er erzählt, vertreten werden kann. Denn die Geschichte dient als Hilfskonstruktion und Stütze für die Erinnerung an das, was im Kino der Film gewesen ist; es gibt erzählte Situationen, Bewegungen, Gesichter, an die man sich auch als filmische gut erinnert, weil man ihren Ort in der Erzählung rekonstruieren kann; je regelgerechter eine (Film-) erzählung konstruiert ist, umso leichter können wir uns an sie und entsprechend an den Film erinnern. Und weil es für den Film als Ware wichtig ist, daß man sich gut und genußvoll an ihn erinnern kann (damit man etwas davon hat), erzählen Filme gewöhnlich regelgerecht konstruierte Geschichten.

Wenn man den Film *Passion* auch kaum 'erzählen' kann, so ist es doch möglich, sich an ihn zu erinnern, d.h. an Elemente des Films, die ähnlich als 'Stütze' dienen wie üblicherweise die Erzählung, um mit ihnen die Rekonstruktion des Prozesses zu versuchen, der die Rezeption des Films und womöglich auch dessen Produktion ermöglicht hat. Solche Elemente sind Bilder und Töne des Films, die besondere organisierende Funktionen haben und geeignet sind, Zusammenhänge entstehen und verstehen zu lassen. Sie sind zunächst zu bezeichnen, um allmählich ein ganzes Beziehungsgeflecht zu konstruieren, das zu einem Modell der filmischen Produktivität des Films *Passion* werden könnte.

Nicht einmal ein Drehbuch als eine schriftliche Form des Films vor dem Film hat es gegeben, an das sich die Erinnerung und die Re-konstruktionsarbeit halten könnte: Godard hat bewußt auf alles das verzichtet, was dem Film hätte **Vor-Schriften** machen können. Aber **Vor-Bilder** hat es in der Gestalt von Werken großer Maler des 17. bis 19. Jahrhunderts gegeben (und Töne großer Musiker), an die sich der Zuschauer halten kann (ähnlich wie Godard als Regisseur).

Auch ungewöhnliche Filme sollten keine Kreuzworträtsel sein, die sich erst den wissenschaftlichen Bemühungen in Filmseminaren erschließen (obwohl das ein legitimer Ort ist, über Filme nachzudenken), sondern sie dienen der Unterhaltung und manchmal sogar dem ästhetischen und/oder intellektuellen Genuß. *Passion* ist so ein ungewöhnlicher Film, der auch dem unmittelbaren Vergnügen des Sehens und Hörens mit seinen herrlichen Bildern und der zu ihnen gehörenden klassischen Musik zugänglich ist. *Passion* ist als Kinofilm ein großes Kinoerlebnis, aber dieser Film ist, wie eine Reihe anderer Filme der Gegenwart, auch etwas anderes, was er nicht mehr nur als Kinofilm einlöst.

Passion ist auch ein Video-Film. Als Videokassette ist der Film in den Status der privaten Verfügbarkeit eingetreten: Man kann den Film nun ebenso (mit Recorder und Monitor) 'auf den Tisch legen' wie vordem das Buch, das als **Vor-Schrift** für so viele Filme diente; in der Video-

kopie eines Films kann man auf dem Videorecorder 'blättern' wie in einem Buch.⁶ Nachüberlegungen Godards zu *Passion* sind von ihm auch unmittelbar als 'Video' produziert worden ... Auch der vorliegende Text und die Art, wie in ihm über diesen Film gesprochen wird, sind undenkbar ohne die Möglichkeit, über die Videoaufzeichnung des Films auf einem Videorecorder verfügen zu können!⁷

Das aber bedeutet nicht nur, einen Film anders, sondern auch einen anderen Film zu sehen.

Aber 'Film' ist keineswegs immer dasselbe gewesen; was die Menschen in den Varietés und Schaubuden der Jahrmärkte um die Jahrhundertwende gesehen haben war *noch kein* Kinofilm und was an Filmen in Hollywood gegenwärtig mindestens zur Hälfte für das Fernsehen und Home-Video produziert wird, ist es *nicht mehr*. Nur im Kino sind die Zuschauer in einem schwarzen Kasten an ihren Sitz (und den spannenden Film) gefesselt, um nichts anderes zu tun, als einen Film zu sehen und sich ganz und gar der Magie des Kinos hinzugeben. Das Fernsehgerät in der Wohnstube dagegen läßt auch andere Aktivitäten zu, während ein Film gesendet und — diskontinuierlich — gesehen wird. Die Videokassette kann darüber hinaus beliebig angehalten, zurück- und vorgepult werden, was Kinofilme verändert und neue Filme von vornherein anders machen läßt: Das kontinuierliche Erzählen und der *effet de réel* (Wirklichkeitseindruck)⁸ des Kinofilms sind dabei, zum diskontinuierlichen Spiel von Bilder-(und Töne-)maschinen zu werden.

Godards Film *Passion* ist so eine Bilder- (und Töne-)maschine⁹, von der nicht zu Unrecht Guy Scarpetta gesagt hat, daß sie einer „postmodernen Attitüde“¹⁰ folgt. Und Dudley Andrew hat schon von *A bout de souffle* (1959) gemeint, daß dieser Film am „Beginn der postmodernen Pseudo-Periode“ stände, daß man ihn nicht wegen seiner klassischen Form, „sondern wegen seiner umwerfenden Energie, seiner Bedeutung (pertinence) und seiner Dreistigkeit (impertinence)“¹¹ analysiere. Ein Hollywood-Remake dieses Films von Jim McBride (*Breathless*, 1983) hat Godards Film deutlich in Richtung Fernseh- und Video-Ästhetik 'weiter'entwickelt¹², ohne allerdings die produktive Energie, die Godards Film noch immer auszeichnet, bewahren zu können.

Als eine andere „postmoderne Attitüde“ mag der Verlust der großen (Kino-)Geschichten bezeichnet werden, der womöglich mit dem Verlust von Geschichte einherzugehen droht¹³. Godard (der „ehrliche Esoteriker im 'posthistoire'“¹⁴) hat sich geweigert, sich **Vor-Schriften** von der schriftlichen Überlieferung der Geschichte(n) machen zu lassen. Von den Geschichten (den 'stories') ist die kreative Energie übriggeblieben, die Godards Bilder- (und Töne-)maschine antreibt und von der Geschichte (der 'hi-story') das gleichzeitige Nebeneinander El Grecos, Goyas, Rembrandts, Mozarts, Dvořaks, Ravels oder Beethovens: der Bilder und der Töne. Godard hat in seiner „wahren Geschichte des Kinos“ historisch weit entfern-

te Filme nebeneinander, nicht hintereinander angeordnet, da ihn mehr als die chronologische Abfolge ein gemeinsamer Gestus oder strukturelle Ähnlichkeiten wie in diesem Beispiel interessierten:

„Nanuk ist ein Eskimo, ein Jäger, er jagt Fische. Und danach dann *Une femme mariée*, da könnten Sie fragen: Worum besteht denn der Zusammenhang zwischen einem Eskimo und einer verheirateten Frau oder einem Fisch und einer verheirateten Frau? Man könnte sagen, daß eine verheiratete Frau in den Banden der Ehe hängt wie ein Fisch im Netz ...“¹⁵

Seinen eigenen Standort in der Filmgeschichte hat er als das 'Dazwischensein' und *Passion* als einen Film zwischen Stummfilm und Tonfilm definiert:

„Ich kann nicht anders als zugleich im Stummfilm und im Tonfilm zu sein. Ich bin immer schon zwischen beiden gewesen. Das kommt von meiner geographischen Situation zwischen Frankreich und der Schweiz, daß ich immer zwischen zwei ... bin.“¹⁶

Gilles Deleuze hat das Schlüsselwort postmoderner Verfahren bei Godard herausgestellt:

„... was zählt ist das UND, das Bindewort UND. Das Wesentliche ist der Gebrauch, den Godard von dem UND macht. (...) Das UND legt keine besondere Art der Relation fest, vielmehr reißt es alle Relationen mit sich fort, so daß es schließlich ebenso viele Relationen gibt wie es UND gibt, das UND erschüttert nicht nur alle Relationen, es bringt auch das Sein, das Verb in Bewegung.“¹⁷

Das UND als die Bewegung des Verknüpfens von Elementen, die sie zuvor aus 'ihrem' Zusammenhang gerissen hat — so kann man sich der spezifischen Produktivität annähern, die Godards Film *Passion* ermöglicht hat.

Aber das Aufregende an diesem Film *Passion* ist, daß es nicht bei dem Aneinanderreihen von Bildern und Tönen zu endlosen Ketten von Signifikanten geblieben ist; sondern daß Godard in *Passion* und auf immer wieder anderen Ebenen auch in allen anderen Filmen seit *Sauve qui peut* (*La vie*) auf der Suche nach einer Synthese zu einer Bewegung gelangt ist, die nicht mehr nur die Verknüpfung des Heterogenen, sondern ein Augenblick neuer Identität ist.

Diese Bewegung hat auch der russische Filmregisseur, Kunst- und Kulturhistoriker Sergej Eisenstein in den Ekstasen der Bilder El Grecos gefunden als **Vor-Bilder** für das revolutionäre Pathos einer Bewegung in seinen Filmen, die, indem sie das Alte überwindet, als Bewegung bereits das Neue enthält, mit dem sie wesentlich identisch ist.

Eine derartige Vorstellung filmischer Produktivität verbindet Eisenstein mit Godard, wobei der jeweiligen gesellschaftlichen Situation geschuldet sein mag, daß die Richtung der Bewegungen verschieden ist: Der Explosion nach außen in Eisensteins revolutionäre Wirklich-

keit steht die Implosion, das Zurückweichen in die Kunst in den gegenwärtigen reaktionären Verhältnissen gegenüber ...

In der Tat ähnelt dieser Godard in seiner „fünften Periode“¹⁸ eher jenem zu Beginn der sechziger Jahre, als er mit *A bout de souffle* (1959) zum Protagonisten der 'nouvelle vague', einer eher unpolitischen film-künstlerischen Revolte, wurde. In den folgenden Filmen hat sich Godard dann mehr und mehr mit der 'Ikonographie des gesellschaftlich und kulturell Imaginären' seiner Zeit auseinandergesetzt, sicherlich in dem Bewußtsein, daß Filme, nicht zuletzt auch seine eigenen, wesentlicher Bestandteil dieses Imaginären sind: Wenn zunehmend Bilder die Wirklichkeit repräsentieren, ist die De-konstruktion dieser Bilder und der sie organisierenden narrativen Strukturen (bzw. der „Mythen des Alltags“ (Roland Barthes) und ihrer Symbole) nicht weniger 'politisch' als die direkte politische Aktion (u.a. *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964), *Une femme mariée* (1964), *Alphaville* (1965), *Masculin féminin* (1966), *Deux ou trois choses, que je sais d'elle* (1967), *La Chinoise* oder *Weekend*, (beide 1967). Die militanteren Filme der 'Groupe Dziga Vertov' Godards und Gorins zwischen 1968 und 1972 (u.a. *Pravda* (1970), *Vent d'Est* (1969) oder *Letter to Jane* (1972)) endeten in der politischen oder filmkünstlerischen Frustration, aus der auch der Versuch eines 'brechtschen' Films *Tout va bien* (1972) nicht herausführte. Daher war es im Sinne Godards vollkommen logisch, daß er zunächst wieder versucht hat, so weit wie möglich autonome Gewalt über sein Medium, den Film, zu erlangen, was nur (oder bereits?) mit der Video-Technik möglich war (zwischen 1974 und 1980 entstanden Videoproduktionen für das Fernsehen wie *Numéro 2* (1975), *Comment ça va* (1975), *Six fois deux* (1976) oder *France Tour Détour, deux Enfants* (1980)). Mit *Sauve qui peut* (*La vie*) (1979), *Passion* (1982), *Prénom Carmen* (1983), *Je vous salue Marie* (1983) und *Détective* (1984) ist Godard wieder zur Filmproduktion zurückgekehrt — als ein anderer, bekehrter Godard?

„Das ist nicht der engagierte, streitsüchtige Godard — aber auch nicht notwendig ein tugendhafterer. Wenn überhaupt, dann ist er der noch geschicktere und subtilere Filmemacher. Der historische Godard der 'new wave', der neuen Art zu erzählen, des wieder politischen Filmemachens der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, sie sind von dem kontemplativen Godard mittleren Alters zu unterscheiden, dieser eher sanften, etwas nervlich angegriffenen Figur eines Patriarchen, wie er sie in *Prénom Carmen* (1982) gespielt hat. Einige meinen, Godard habe seinen Biß verloren, andere sagen, er hätte einfach vom Marxismus zum Mytizismus gewechselt.“¹⁹

Letzten Endes ging es Godard immer in erster Linie um das Filmemachen, auch dann, wenn es galt, Filme politisch (statt politische Filme) zu machen. In jedem Fall hat Godard wie kein anderer Regisseur mit den ständig veränderten Mitteln des Films auf politische, gesellschaftli-

che und kulturelle Entwicklungen reagiert — das gilt auch für die gegenwärtig sich vollziehenden Umbrüche der sog. 'postmodernen Pseudo-Periode'. Grundsätzlich, sagt Marie-Claire Ropars, „handelt es sich hier um Modernität; (...) es handelt sich um die Beziehung, die der moderne Film, seit er sich selbst als solcher erkannt hat, zu den ursprünglichen Konzepten der Modernität unterhält. Es handelt sich also, auch, um Godard.“²⁰

Das Filmen, Schreiben und Reden Godards gehört seit etwa 30 Jahren zu den provokanten, irritierenden und faszinierenden Bestandteilen der europäischen (Film-)kultur. Die enge Beziehung zwischen Godard und Eisenstein, die in diesem Buch erkennbar wird, ist kein Zufall: Beide sind auf ihre Weise und in ihrer Zeit die großen filmkünstlerischen Individuen der europäischen Filmgeschichte (und ein Vergleich ihrer jeweiligen künstlerischen Entwicklung, ihres Verhältnisses zu Politik und Gesellschaft, sogar ihrer beider ambivalenten Beziehung zu Hollywood würde viele Parallelen deutlich machen).

Mit seinem Film *Passion* hat sich Godard nachdrücklich in die Geschichte der europäischen Bildkultur eingeschrieben und den (seinen) Film als legitimen Erben der Kunstgeschichte behauptet — ebenso, wie das Sergej Eisenstein bereits mit seinem Filmwerk und seinen kunst- und literaturhistorischen Schriften getan hat, auf die sich Godard nun zurecht berufen kann.

Nach diesem **Vor-Wort** (das Godard wenn überhaupt als Nach-Wort akzeptiert haben würde, denn man muß zuerst sehen und dann sprechen ...) beginnt eine 'Lektüre' des Films *Passion*, die sich zunächst an die markantesten Bilder, die *Tableaux vivants* nach Gemälden Rembrandts, Goyas, Ingres', Delacroix', El Grecos und Watteaus hält. Es wäre wünschenswert, wenn der Leser die einzelnen Schritte der 'Lektüre' parallel auf einem Videorecorder nachvollziehen könnte²¹, denn was helfen Fotografien, wo von den Bewegungen eines Films die Rede ist? — Die Frage, die es zu beantworten gilt, ist, wie die Produktion und Rezeption eines Films möglich ist, der sich der **Vor-Schriften** des Drehbuchs verweigert und **Vor-Bilder** an ihre Stelle gesetzt hat.

Sergej Eisenstein hatte in den Bildern El Grecos, Piranesis, Van Goghs u.a. eine innere Dynamik gesehen, von der er gesagt hat, daß deren Kinematik dem Kinematographischen der Filme vorausgegangen sei. Es könnte daher sein, daß die Freisetzung des Kinematischen der Bilder im Film Ausgangspunkt der kinematographischen (szenischen UND filmischen) Produktivität werden kann. Es schließen sich Überlegungen grundsätzlicher Art an, wie Malerei und Film sich zueinander verhalten; die Frage ist: Welche Bewegung führt vom Bild zum Film?

Diese Frage ist für die szenischen Arrangements der Bilder als *Tableaux vivants* ('lebende Bilder') im Film *Passion* selbst zu beantworten; die 'Lektüre' wird wieder aufgenommen und führt zur (Re-)Konstruktion des Films als Text.

Aber nicht nur, daß die Bilder in dem Film *Passion* produktiv werden, Godard überträgt auch die 'malerische' Produktionsweise auf die Herstellung seiner Filme, er möchte seine Filme machen 'wie ein Maler malt'.

Und kein Geringerer als Louis Aragon hat von Godard gesagt, daß er der Delacroix des Films sei. Aber tatsächlich sieht er Godard mehr sich selbst als Collage-Künstler verwandt; nicht nur der Text des Films *Passion*, sondern auch die Intertextualität mit vielen anderen Filmen Godards ist montierend, collagierend, zitierend über 'Bilder' vermittelt.

„Die Kunst von heute, das ist Jean-Luc Godard.“
(Louis Aragon)²²

2. Vor—Bilder: *Passion*

„Der Irrtum der Malerei ist das Sujet. Der Irrtum des Films ist das Szenario.“
(Fernand Léger)²³

Was ist das für eine Geschichte?

In einem Fernsehstudio wird Rembrandts *Nachtwache* als ein *Tableau vivant* für eine Fernsehproduktion nachgestellt. Die Darsteller der einzelnen Figuren des Bildes nehmen gerade ihre Positionen ein.

Man hört jemanden fragen (off): „Madame Loucachevsky, was ist das für eine Geschichte?“ Madame Loucachevsky ist Produktionsassistentin, sie antwortet: „Es ist keine Lüge, sondern etwas Erdachtes, das zwar nie ganz die Wahrheit ist, aber auch nicht das Gegenteil. Auf jeden Fall ist es von der äußeren Wirklichkeit dadurch getrennt, daß die Wahrscheinlichkeit fast exakt bestimmt werden kann.“ Offenbar unzufrieden mit der Antwort, wendet sich dieser Jemand an den Regieassistenten: „Monsieur Bonnel, was ist das für eine Geschichte?“ Der antwortet: „Dieses Bild ist voller Lücken, voller schlecht genutzter Räume. Weder der Aufbau noch die Komposition stimmen überein. Deshalb macht es wie Rembrandt, beobachtet die Menschen genau, lange, die Lippen und die Augen.“ Der Jemand gibt nicht auf und fragt den Kameramann Raoul Coutard: „Was ist das für eine Geschichte, Monsieur Coutard?“ Und der sagt: „Es gibt keine Geschichte. Alles ist richtig ausgeleuchtet; von links nach rechts, ein wenig von oben nach unten, ein wenig von vorn nach hinten. Das ist keine Nachtwache, sondern eine Tagwache, bestrahlt von der Sonne, die schon sehr tief steht.“

Der hier nach einer Geschichte fragt, die vermeintlich durch das Nachstellen berühmter Gemälde für eine Fernsehproduktion erzählt werden soll, ist jemand, der gewohnt ist, nach einem 'Inhalt' eines Films als Folge von Handlungen und Ereignissen zu fragen: Ein solcher Film folgt seiner Erzählung, die ihm vorangeht, er ist eine Erzählfolge (eine narrative Sequenz), und er kann durch die Erzählung repräsentiert werden, da sie den Film 'vertreten' kann, wenn er noch nicht oder nicht mehr zu sehen ist. Ohne der Film zu sein, hat die Erzählung Macht über ihn. Und so macht es Sinn, wenn jemand nach einer Geschichte fragt, wenn er einen Film meint.

Aber weder die Produktionsassistentin noch der Regieassistent oder der Kameramann scheinen von einer Geschichte zu wissen. Madame Loucachevsky ist zwar an einer Geschichte interessiert, aber mehr an einer ordentlichen Geschichte der Produktion als an der Produktion einer Geschichte, die mit ihren Ereignisfolgen vor allem Konsequenzen für die Organisation des Produktionsablaufs haben sollte. Monsieur Bonnel ist als Regieassistent dafür verantwortlich, daß die Aktionen der Kamera wie geplant koordiniert sind — er hat daher vor allem ein Auge

für Probleme der Darstellung und der Komposition. Raoul Coutard macht als Kameramann auf Beleuchtungseffekte aufmerksam, die den Unterschied zwischen Tag und Nacht ausmachen können — sie alle arbeiten an der Produktion eines Films — aber eine Geschichte gibt es nicht.

Wenig später, als Werke Goyas nachgestellt werden sollen, kommt es unter den Mitarbeitern an der Fernsehproduktion noch einmal zu einer Diskussion über die Frage, ob Filme Geschichten erzählen müssen. Madame Loucachevsky besteht nun darauf, daß jeder Film bestimmten Regeln gehorcht, die man einhalten muß; sie sagt: „Es gibt Regeln und Gesetze, die man beachten muß, wenn man etwas beobachtet.“ Ihr widerspricht ausgerechnet der Regisseur der Fernsehproduktion, Jerzy Radziwilowicz: „Oh nein, es gibt keine Gesetze, es gibt keine Gesetze beim Film, Sophie. Und deshalb, deshalb mögen ihn die Leute noch.“ Darauf Sophie Loucachevsky: „Das ist nicht wahr, gewisse Gesetze gibt es. Man braucht eine Geschichte, die man umsetzen muß. Das ist das Gesetz. Und Mister Laszlo hat recht.“ Laszlo (Szabo) ist der Produzent dieser Fernsehproduktion, er vertritt die Interessen der Geldgeber, die in den Film investieren, um mit ihm Profite zu erwirtschaften. Es scheint also auch ein ökonomisches Interesse daran zu geben, daß die Regeln einer Film- bzw. Fernsehproduktion eingehalten werden, die vorsehen, daß es zuerst eine Geschichte geben muß, die dann im Film umgesetzt wird: „Das ist das Gesetz“. Jerzy dagegen verbündet sich mit dem Kameramann: „Ah, gibt es beim Film Gesetze, Monsieur Coutard?“ Coutard antwortet: „Nein, Monsieur, Gesetze gibt es nicht.“

Die Frage nach der Geschichte, die ein Film erzählt, ist also die Frage nach den Regeln, denen ein Film unterliegt. Aber die Geschichte ist nicht der Film und deshalb sind es nicht die Regeln des Films und der filmischen Produktion, sondern die des (literarischen) Erzählens, die die Schauplätze einer Handlung bestimmen, die Rollen der Personen und ihre Beziehungen untereinander vorschreiben, die Rätsel produzieren, ihre Lösung verzögern und festlegen, ob es zu einem *happy end* kommt oder nicht. Spätestens in einem Drehbuch, immer aber vor Drehbeginn, sind alle Entscheidungen über einen Film gefallen, der erst noch gemacht werden soll. (Es heißt, daß Hitchcock seine Filme so detailliert geplant hat, daß er bei den Dreharbeiten manchmal eingeschlafen ist, weil sie ihm nichts Neues mehr bieten konnten).

Die Geschichte, die in dem Film erzählt werden soll und die im Drehbuch der Filmproduktion zugrundegelegt ist, funktioniert daher in jeder Hinsicht wie eine **Vor-Schrift**, die die Filmproduktion auf die Erzählstrukturen festlegt, die ihr damit vorgegeben sind. Die unauffälligste und wirksamste Filmzensur beginnt zum Beispiel immer schon beim Drehbuch, das staatlichen oder kommerziellen Institutionen eingereicht werden muß und anhand dessen darüber entschieden wird, ob ein Film überhaupt gemacht werden kann.

Wenn Jerzy darauf besteht, daß seine Fernsehproduktion keiner Geschichte folgen und keinen Gesetzen unterliegen soll, dann heißt das, daß er sich für seine Arbeit keine derartigen **Vor-Schriften** machen lassen will. Das heißt nicht, daß es nicht vielleicht doch im Laufe der Produktion eine, vielleicht auch mehrere Geschichten geben wird. Und das heißt ebenfalls nicht, daß diese Film-(Fernseh-)arbeit nicht Regeln folgt: Diese sind aber Gesetzmäßigkeiten des Films selbst, dessen szenische und filmische Produktivität.

Als Godard mit den Dreharbeiten zu seinem Film *Passion* begann, gab es einen technischen Stab und Schauspieler und die Idee, daß berühmte Gemälde großer Maler eine wesentliche Rolle spielen sollten. Statt wie sonst üblich von **Vor-Bildern** in Form eines Drehbuchs ist Godard von **Vor-Bildern** ausgegangen, Gemälden Rembrandts, Goyas, Ingres', Delacroix', El Grecos und Watteaus. Die Frage nach dem Film *Passion* läßt sich daher auch nicht durch die Nacherzählung einer Geschichte beantworten, die den Film repräsentiert, sondern (zunächst) durch die genaue Beobachtung dieser exemplarischen Bilder, die nicht als die Gemälde selbst, sondern als ihre szenische Aufführung, als 'lebende Bilder' (*Tableaux vivants*), zusammen mit den Bildern und Tönen des Films funktionieren. Als **Vor-Bilder** übernehmen sie womöglich die Aufgabe der Erzählung des Drehbuchs, aber ohne die Filmproduktion festzulegen, wie das mit dem Drehbuch gewöhnlich der Fall ist; anders als die Schrift des Drehbuchs sind die Bilder zudem bereits dem filmischen Material als Element jener *szenischen und filmischen Produktivität* näher, die schließlich ein so komplexes ästhetisches Gebilde wie einen Film entstehen läßt.

Rembrandt (1606 — 1669)

Während die Frage, was das für eine Geschichte sei, die in dieser *Passion* betitelten Fernsehproduktion erzählt wird, von den nicht sichtbaren Mitgliedern des Produktionsstabes erörtert wird, stellen sich kostümierte Darsteller zu einem *Tableau vivant* auf; sobald das Bild 'steht', erkennt man Rembrandts *Nachtwache*.

Die Kamera übernimmt den frontalen Blick des Gemäldes auf die Szene, deren Ausschnitt nach rechts etwas kleiner als im Original ist. Es scheint, daß diese Einstellung des Films Rembrandts Absicht wiedergeben soll, die dargestellte Gruppe in ihrer inneren, zufälligen Bewegung zu erfassen. Die gleichzeitige Frage nach einer Geschichte, die in diesem Film erzählt wird, könnte sich also auch auf die dargestellte Situation beziehen, die die Compagnie des Hauptmanns Frans Banning Cocq beim Antreten und vor dem Ausrücken zeigt. Aber es gibt keine Bewegung, die sich der Erzählung des Gemäldes anschließt; im Gegenteil, das 'lebende Bild' erstarrt, die Bewegung ist kein Aufbrechen, sondern ein Ankommen im *Tableau vivant*, im Bild.



Weil Film jedoch in erster Linie Bewegung ist, kommt auch dieses Bild nicht zur Ruhe; die Fahne am linken Rand schwankt noch leise und dann verläßt die kleine, helle Frauenfigur das gerade fixierte *Tableau vivant* noch einmal für einen erneuten Auftritt.

In einer nächsten Einstellung hat sich auch die Kamera bewegt und eine neue Position nicht mehr vor, sondern innerhalb der Szene rechts neben den beiden zentralen Männerfiguren eingenommen; um 90 Grad gedreht, dringt der Kamerablick in die Szene ein und bis zu der kleinen Frauenfigur vor, deren Kopf nun im Profil zu sehen ist.

In wieder einer anderen Einstellung hat sich die Kamera zurückbewegt, der Ausschnitt ist größer (halbnah), und der Blick ist durch eine starke Untersicht charakterisiert. Diesmal bewegt sich nicht die Frauenfigur, sondern es ist das Licht, das sie als hellen Punkt hervorgehoben hat und nun erlischt, das Veränderung bedeutet.



Die folgende Einstellung ist nicht mehr das Ergebnis einer Kamerabewegung als Positionswechsel zwischen Einstellungen, sondern von der Untersicht ausgehend, aber näher an der dargestellten Figur, beginnt nun ein Kame-raschwenk an den Köpfen der Männer entlang; der Schwenk abwärts nach rechts folgt Linien, die das fixierte Bild anbietet, zum Beispiel einem Gewehrlauf. Und dann ist nur der Kopf der rechten Vordergrundfigur im Bild. Der Darsteller kann die Fixierung nicht mehr halten, er bewegt den Kopf und nimmt schließlich die vorgeschriebene (in Wahrheit vor'bildliche') Position wieder ein: für einen Augenblick hat sich das Dargestellte wieder als Prozeß des Darstellens, als Bewegung bemerkbar gemacht. Und genau an dieser Stelle fährt der Kameramann Raoul Coutard mit seiner Antwort auf die Frage, welche Geschichte dieser Film erzählt, fort: „Sehen Sie genau hin, Monsieur...“ Aus der gleichen Richtung, mit größerem Abstand (halbnah) wieder rechtwinklig zur Frontseite der Szene sieht die Kamera auf die hell beleuchtete Frauenfigur; Coutard: „... dann erkennen Sie, daß in einer der dunklen Ecken des Gemäldes, ein bißchen weiter unten, im Hintergrund zwischen einem rotgekleideten Herrn...“ (das Licht auf die Frauenfigur erlischt) „... und dem schwarzgekleideten Hauptmann, daß dieses exzentrische Licht nur dadurch lebendiger...“ (das Licht geht wieder an) „... wirkt, daß der Kontrast zu seiner Umgebung schärfer hervorgehoben wird, und daß, hätte man nicht sehr genau aufgepaßt...“ (die Frauenfigur verläßt die Szene nach links) „... diese zufällige Lichtexplosion genügt hätte, um die Einheit des Bildes zu stören.“ Er wird von Jerzy, dem Regisseur, unterbrochen: „Hören Sie auf mit Ihren Geschichten.“ Die Bewegungen der Figur und des Lichts gehen weiter, aber Jerzy bricht die Dreharbeiten ab, weil er das richtige Licht nicht finden kann.

Aber diese 'Geschichten' des Kameramanns erzählen etwas anderes, sie sind Hinweise auf Beobachtungen von etwas, was im Bild selbst zu sehen ist, was sich ausgehend von Rembrandts Gemälde aus der dargestellten Szene und deren filmischer Wiedergabe ergibt. Unter Coutards Anleitung exponiert der Film an dieser Stelle die rudimentären Mittel seiner Bedeutungsproduktion: Szenische und filmische Bewegung, Veränderungen, die nicht nur durch Objekt- oder Kamerabewegungen, sondern auch durch das Pulsieren des Lichts und die Abtönung der Farben hervorgerufen werden können. Mehr noch: Die Frauenfigur verläßt die Szene, aber wohin geht sie? Offensichtlich gibt es ein Jenseits der Szene, eine Metaphysik des Sichtbaren, eine andere Szene, aus der auch die Stimmen kommen, die während des sichtbaren *Tableau vivant* zu hören sind, ohne zum dargestellten Bild (Rembrandt) zu gehören, wohl aber zum Bild der Darstellung (Godards *Passion*). Anders als die 'Off'-Stimmen eines Erzählers oder Kommentators, die in der Regel extradiegetisch funktionieren, bevölkern das Sichtbare und Unsichtbare, Hörbare hier denselben (diegetischen) Raum, der aber nicht der der dargestellten Szene, sondern nur der der Szene der Darstellung sein kann (die sich hier in zwei Schichten, das Bild im Bild oder den Film im Film differenzieren.)

In dieser Rembrandt-Sequenz befinden sich Lücken zwischen der 1. und 3. — sowie der 3. und 5. Einstellung des *Tableau vivant*. Die erste Lücke wird vom Bild einer Arbeiterin an einer Maschine gefüllt; man sieht sie von vorn, nah, die Arbeit ermüdet sie, sie gähnt. In der zweiten Lücke erscheint dieselbe Arbeiterin an der Maschine, die Kamera sieht ihr über die Schulter, sie blickt zur Seite.



Wo kommen diese Bilder her oder besser: Wo gehören sie hin? Während sich im Kontext der übrigen Einstellungen Bilder und Töne zu einem gemeinsamen räumlichen und diegetischen Ganzen (der Fernsehproduktion im Studio) verbunden haben, bleiben diese beiden Einstellungen merkwürdig disparat; sie gehören offensichtlich in einen anderen Zusammenhang: Was haben sie hier zu suchen?

Verschiedene Antworten sind denkbar: So lassen sich diese kurzen eingefügten Einstellungen zum Beispiel als Inserts lesen, die wie Schrifttafeln im Stummfilm als Kommentare fungieren und die zu metaphorischen Einbettungen, die einen Kontrast ('hier Kunst, dort Arbeit') oder einen identifizierenden Vergleich ('diese Fernsehproduktion ist der Fabrikarbeit vergleichbar') ausdrücken, erweitert werden können. Aber es scheint, daß die Funktion dieser Einstellungen weiter als bis zur metaphorischen Montage reicht. Zwei Einstellungen, die zuerst Betriebsamkeit vor einem Fernsehaufnahmewagen und dann die Arbeiterin in der Fabrik zeigen und der Rembrandt-Sequenz vorangehen, lassen durch die Parallelisierung von Fernsehstudio und Fabrik auch auf eine mögliche parallele Handlung schließen, zumal im Anschluß an die Sequenz Jerzy und die Arbeiterin (Isabelle) gemeinsam gezeigt werden: Der metaphorische Vergleich der Filmmit der Fabrikarbeit würde durch eine Gleichzeitigkeit der Arbeit Jerzys und Isabelles ergänzt werden, die parallelen Handlungen würden schließlich zusammentreffen. Aber die Handlungsebenen sind nur sehr vage miteinander verbunden; besonders irritierend ist, daß die 'Off'-Stimmen der Fernsehproduktion teilweise auch zu hören sind, während die Bilder der Fabrikarbeit zu sehen sind, was sie verklammert, ohne daß eine räumliche Gemeinsamkeit bestehen kann. Und gerade weil sie nicht-diegetisch ist und nicht zu der einen oder anderen Handlung gehört, vermag die Musik, hier Ravels *Klavierkonzert D-Dur für die linke Hand*, die heterogenen Einstellungen zu verbinden, ohne sie einer narrativen Logik zu unterwerfen.

Die Antwort auf die Fragen nach der Rolle, die diese Inserts mit der Fabrikarbeiterin spielen, wird also auf einer anderen Ebene der Beziehung der Bilder und Töne als der narrativen Motivation zu suchen sein: Als das zweite Insert mit Isabelle, der Fabrikarbeiterin, zu sehen ist, hört man den Regieassistenten Patrick Bonnel sagen: „Beobachtet die Menschen genau, lange, die Lippen, die Augen.“ Es geht also um das Beobachten (Bonnel) und das genaue Beschreiben (Coutard) von Gesten, Blicken, Bewegungen... Die Unruhe der kleinen Frauenfigur und des Lichts im *Tableau vivant* und die Bewegungen dieser Arbeiterin haben miteinander zu tun; gemeinsam bedeuten sie die Grundelemente szenischer und filmischer Produktivität. Das *Tableau vivant* der *Nachtwache* Rembrandts steht am Anfang des Films, um den Ursprung der Mittel filmischer Bedeutungsproduktion in der dargestellten und darstellenden Bewegung zu exponieren: mit ihm kommt der Film 'in Bewegung'.

Goya (1746 — 1828)

Die Goya-Sequenz beginnt mit einer Nah-Einstellung auf einen großen Bühnenscheinwerfer, der langsam heruntergedreht wird; die Kamera folgt dieser Abwärtsbewegung (auf eine deutliche Verklammerung mit der vorangegangenen Einstellung gehe ich später ein). An diese schließt sich ein vertikaler Schwenk der Kamera nach unten an, der von einer waagerechten Bewegung in der dargestellten Szene von links nach rechts gekreuzt wird: Eine Fernsehkamera fährt vor einer kostümierten Frau, die einen Schirm trägt und einen Hund an der Leine führt, zurück; diese *Maja mit Schirm und Hund* erinnert an das Goya-Gemälde *Der Liebesbrief* (oder *Die Jünglinge*).



Der vertikale Schwenk der Kamera setzt sich über eine Männerfigur im Vordergrund fort und endet bei einer großen Laterne, die zu Füßen einer Gruppe in einer Szene gehört, die aus Soldaten auf der rechten und Aufständischen auf der linken Seite besteht. Die Kamera fährt von einer nahen auf eine halbnah Position zurück und schwenkt in Augenhöhe: In einem Ausschnitt, der die Mitte des Bildes betont und in etwa der gleichen Blickposition wird Goyas Gemälde *Der 3. Mai 1808 in Madrid* als



Tableau vivant erkennbar. Dahinter, im Mittelgrund, jetzt die gleiche horizontale Bewegung der *Maja mit Schirm und Hund*, nur umgekehrt von rechts nach links (das ist auch die Richtung der Gewehrläufe, die parallel zur Bewegung im Mittelgrund zielen); der Maja folgt wieder die Fernsehkamera, die schließlich links aus dem Bild fährt. In der folgenden Einstellung ist das *Tableau vivant* der



Nackten Maja von Goya nur ganz kurz nah zu sehen, dann zoomt die Kamera sehr schnell zurück und öffnet so den Raum, in den von rechts zuerst die Fernsehkamera hineinfährt, der die *Maja mit Schirm und Hund* folgt. Vor der *Nackten Maja* im Hintergrund bleibt die Figur stehen — eine Bewegung des Hundes vorn motiviert die Kamera zu einem Schwenk nach unten, wo im Vordergrund erschossene Aufständische liegen, die zum *Tableau vivant* des Goya-Gemäldes über den 3. Mai 1808 in Madrid gehören und dort den linken Rand einnehmen.

Wie zu Beginn der Rembrandt-Sequenz hat sich auch hier die Filmkamera zunächst an die Blickposition der Gemälde gehalten, auch wenn sie in die Szene der Gemälde selbst eingedrungen ist. Diese Blickperspektive der 'Vorbilder' wird in der nun folgenden Einstellung aufgehoben, wenn die Kamera auf der Blickachse selbst um 90 Grad gedreht, vor den Gewehrläufen der Soldaten her, in die Szene hineinfährt. Die Gewehre zielen nun direkt auf den Zuschauer, der sich auf der Seite der Opfer befindet. Etwa dort, wo in der Szene diese Kamerafahrt en-

det, beginnt die neue Einstellung, die Blickperspektive ist wieder um 90 Grad zurückgedreht. Die Kamera schwenkt an einer der Männerfiguren nach unten bis zur Laterne zu seinen Füßen; sie bewegt sich nach links weiter bis zu einem Frauenkopf, der am linken Rand dieser Gruppe der Aufständischen erscheint. — In diesem Augenblick unterbricht der Regisseur Jerzy die Dreharbeiten; die Frau, bei der die Kamera angehalten hatte, blickt hoch, sie hebt die Hände fröstelnd zum Mund, sie verläßt ihre Rolle.

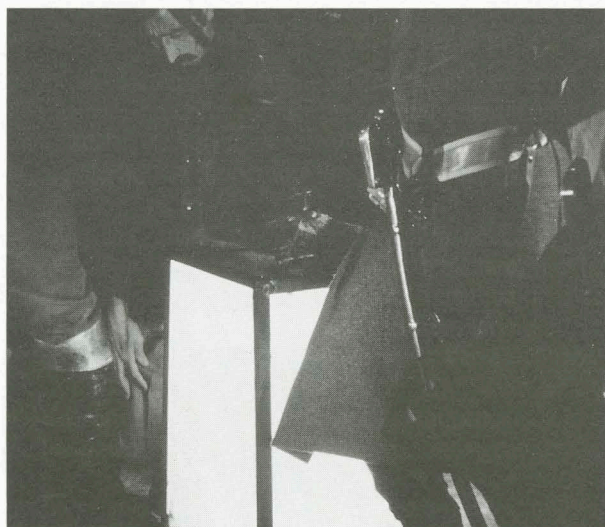
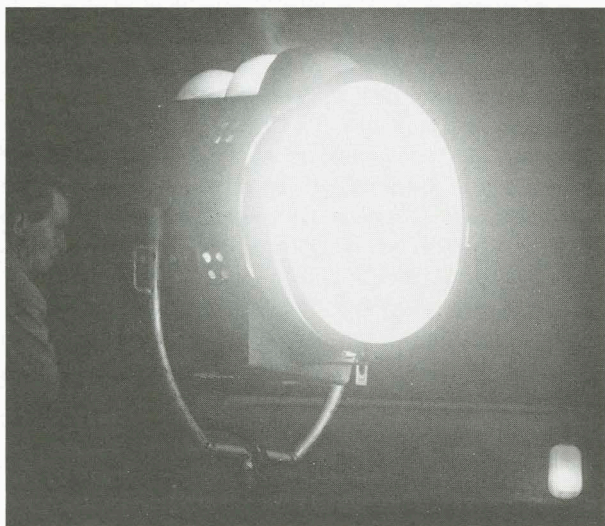
Wieder, wie auch in der Rembrandt-Sequenz, wird der durch die räumliche Identität bestimmte diegetische Zusammenhang durchbrochen: In einem Insert sieht man die Arbeiterin Isabelle schlafend auf einer Couch liegen, nah, die Hand am Mund, das Licht wechselt stark, als ob gerade ein Scheinwerfer ausgerichtet wird. Man hört Jerzy sagen (off): „... mit dem Licht geht es nicht.“ Es folgt wieder ein Ausschnitt aus dem *Tableau vivant* über den 3. Mai 1808 in der Normalperspektive des Gemäldes. Jerzy (off): „Es funktioniert nicht, das Licht ist unmöglich, es kommt von nirgendwo...“ Die Soldaten heben die Gewehre und legen an; „... So, wir hören auf.“ Noch einmal wird die Kamerafahrt vor den Gewehren der Soldaten entlang wiederholt, die auf den Zuschauer zu zielen scheinen; in einer Drehung um 180 Grad innerhalb der Szene erscheint dann das tatsächliche Ziel, auf das sie anlegen, eine hochaufgerichtete, hell hervorleuchtende Figur, deren Haltung an den gekreuzigten Christus erinnert.²⁴ Die Kamera schwenkt an den Figuren der Aufständischen entlang nach links und nach unten, wo die bereits Getöteten auf dem Boden liegen.

Währenddessen wurde die Diskussion zwischen den Mitgliedern des Produktionsteams (im Off) fortgesetzt, es geht zwischen Jerzy und Madame Loucacevsky, der Produktionsassistentin, um Gesetzmäßigkeiten im Film. Auf Jerzys Frage (off) „Gibt es beim Film Gesetze, Monsieur Coutard?“ folgt ein Umschnitt auf eine neue Einstellung, die ein anderes, bisher nicht gezeigtes *Tableau vivant* nach dem Gemälde Goyas *Die Familie Karls IV*



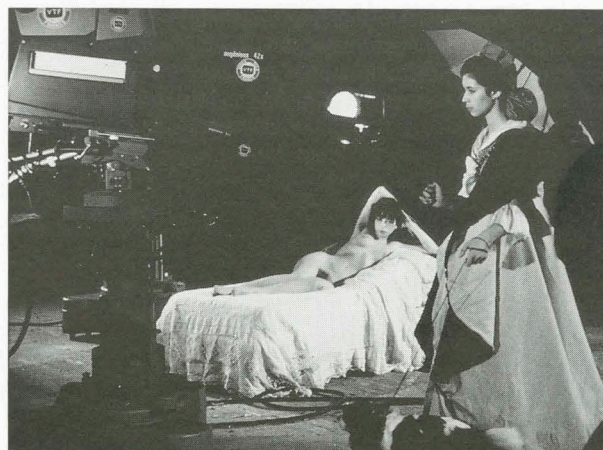
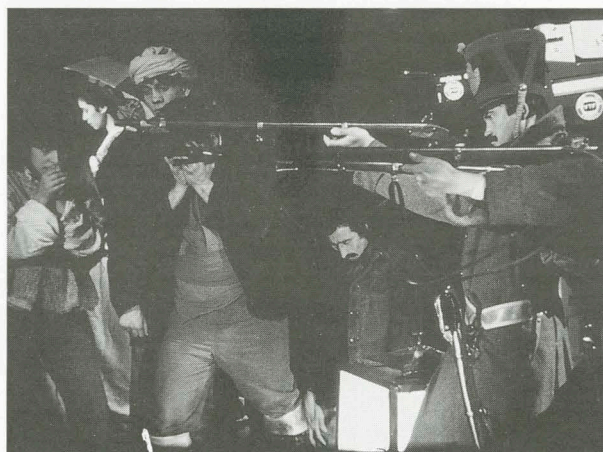
hinzufügt. Dazu Coutard (off) „Nein, Monsieur, Gesetz gibt es nicht.“ Die Gruppe der Familie Karls IV ist unvollständig, einige Figuren sind nur mit einem Tricot bekleidet. An der rechten Seite geht die *Maja mit Schirm und Hund* nach hinten aus dem Bild. In einer sehr schnellen Zoom-Rückfahrt kommt am Ende dieser Sequenz das Studio mit seinen riesigen Ausmaßen ins Bild.

Eine Bewegung der Kamera reicht aus, um gleich zu Beginn dieser Goya-Sequenz ein komplexes Koordinatensystem szenischer und filmischer Produktivität

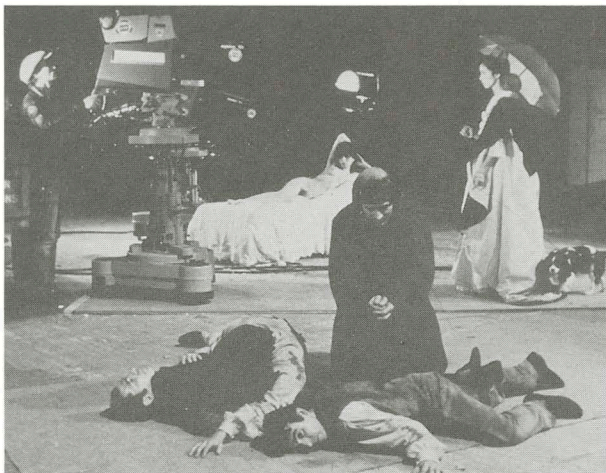


herzustellen: Der vertikale Abwärtsschwenk vom Bühnenscheinwerfer zur Laterne in der Szene des *Tableau vivant* integriert die dargestellte Szene in ein Szenarium der Darstellung mit den Produktionsmitteln der Fernsehproduktion, Scheinwerfer und Fernsehkamera. Der Produktionsraum ist nun nicht mehr nur virtuell, sondern auch visuell vorhanden, was in der SchlußEinstellung auf die Totale des Studios noch einmal betont wird; die filmische Produktivität wird zur Produktion eines Films konkretisiert.

Die Szene ist komplexer und in ihrer Bedeutungsproduktion komplizierter geworden. Da sind etwa gleich zu Beginn diese beiden Bewegungen: der vertikale Kameraschwenk zwischen dem Bühnenscheinwerfer und der Laterne in der Szene und quer dazu die horizontale Bewegung in der Szene von der *Maja mit Schirm und Hund* und der Fernsehkamera, die ihr folgt. Beide Bewegungen wirken zusammen, damit ein Beziehungsgeflecht entstehen kann, innerhalb dessen Bedeutungen 'lesbar' werden: Während die vertikale Bewegung die dargestellte Szene in die Szene der Darstellung integriert, stellt die horizontale Bewegung die Beziehung innerhalb der Szene her. Solche Objektbewegungen sind in der Regel narrativ, sie erzählen, daß jemand zu jemand anderem geht; wenn sich die *Maja mit Schirm und Hund* nach links bewegt und in der folgenden Einstellung vor der *Nackten Maja* erscheint, dann stellt diese Bewegung zwar eine Verbindung zwischen beiden Einstellungen her, die sich jedoch als falsche Verbindung (*faux raccord*) herausstellt: Zunächst war ihr nämlich die sie begleitende Fernsehkamera gefolgt; in der folgenden Einstellung fährt sie rückwärts vor ihr her; die Bewegungsrichtung ist die gleiche geblieben, aber die Positionen sind vertauscht, d.h. es geht bei dieser Bewegung allein um die verbindende Funktion ohne inhaltliche (narrative) Bedeutung, also ohne 'Folgerichtigkeit'.



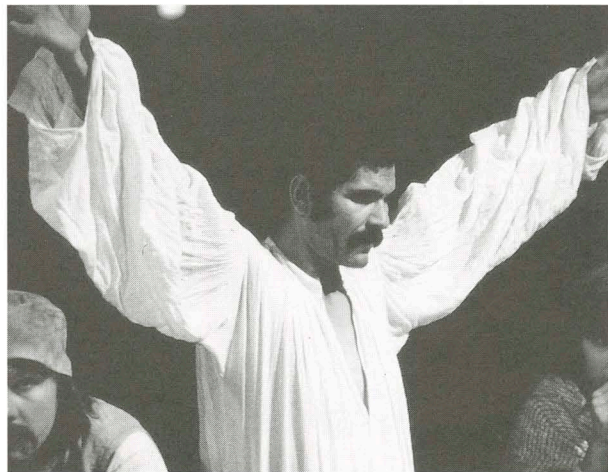
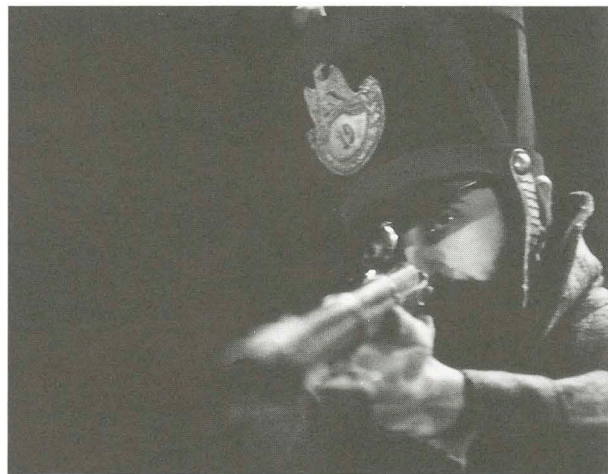
Sämtliche Bewegungen, die filmischen wie die szenischen, haben diese wesentliche Aufgabe, Beziehungen herzustellen zwischen dem, was jeweils in den drei *Tableaux vivants* nach Gemälden Goyas ausgedrückt wird (das vierte, die *Familie Karls IV* funktioniert auf einer separaten Ebene). Die drei Tableaus ordnen sich in drei szenische Schichten: Den Vordergrund nimmt *Der 3. Mai 1808 in Madrid* ein, den Hintergrund, seitlich nach links versetzt, die *Nackte Maja*, dazwischen, als Bewegung im Mittelgrund, die Maja-Figur aus *Der Liebesbrief* (hier eine *Maja mit Schirm und Hund*). 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 Themen vermittelt und einen wie auch immer dramatischen oder epischen, in irgend einer Form narrativen Zusammenhang entstehen läßt: das Erzählen selbst.



In der Tat wird an dieser Stelle in der Goya-Sequenz das Element des Erzählens, bzw. das Erzählen als Thema des Films eingeführt (im Gegensatz zur vorgegebenen Struktur eines Films als dessen literarisch-narrativem Grundmuster). Auf diese Weise wird das Erzählen an der szenischen und filmischen Produktivität des Films teilhaben, es deutet sich hier die Möglichkeit einer oder mehrerer Erzählungen als Produkt thematischer Beziehungen an, die in den anderen Tableaus als deren *Vor-Bilder* angelegt sind. Das Erzählen als eigene Ebene der Bedeutungsproduktion wird dadurch betont. Andere Bewegungen sind dagegen bedingt lesbar, etwa die Beziehung, die der Kameraschwenk vom Bühnenscheinwerfer zur Laterne im *Tableau vivant* herstellt und die vor allem metaphorisch als Aufklärungstendenz interpretierbar ist (die Laterne beleuchtet die Szene der Unterdrückung als deren Wahrheit, die ans Licht kommt²⁵; Licht steht im ganzen Film *Passion* synonym für Wahrheit). Dieser (wie auch in der Rembrandt-Sequenz) metaphorischen Bewegung steht die metonymische Bewegung des Erzählens gegenüber, der statisch erklä-

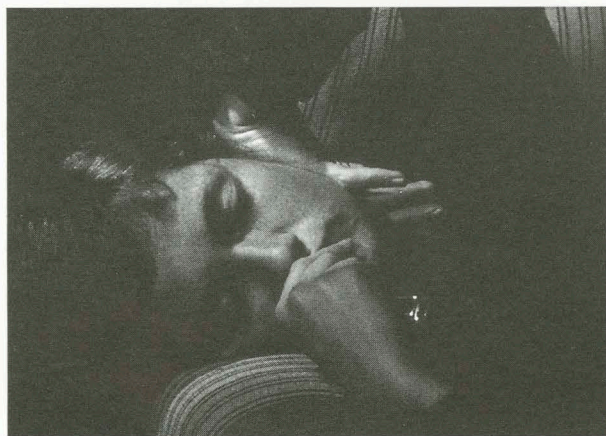
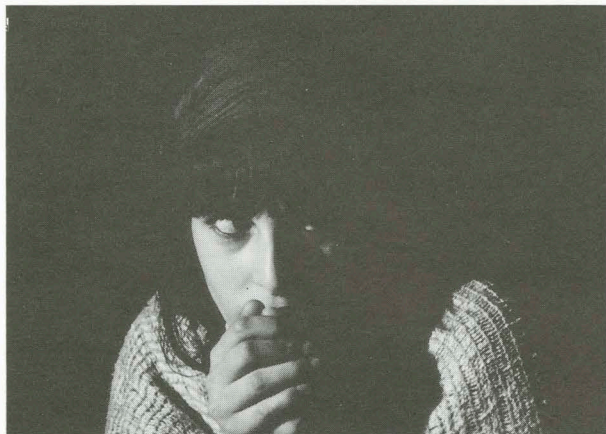
renden die dynamisch handelnde. Beide sind Elemente der szenischen und filmischen Produktivität, die sich aus diesen *Vor-Bildern* der Gemälde als *Tableaux vivants* entfaltet.

Wie die beiden Themen Konflikt und Begehren ausformuliert werden können, wird bereits an dieser Stelle demonstriert. Dem Zuschauer wird drastisch vor Augen geführt, wie sich Konflikt szenisch-filmisch formulieren läßt: Seine Orientierung an der gewohnten Blickperspektive, die ihn an seinem Platz gegenüber dem Geschehen versichert, wird plötzlich aufgehoben, der sichere Ort vor dem Bild wird dem Zuschauer verweigert, wenn das Bild um 90 Grad gedreht und der Zuschauer direkt vor die Ge-



wehläufe der Soldaten gestoßen wird. Die Kamerafahrt in die Tiefe des Bildes bedeutet zudem ein geradezu körperliches Eindringen in die Szene, was weit über das Vordringen des Blicks in das Bild, das die Tiefenperspektive anbietet, hinausgeht. Diese Konstellation wiederholt sich noch einmal gegen Ende der Sequenz; wieder zielen die Gewehre auf den Zuschauer, bis nach einem Umschnitt in einer 180 Grad Drehung das tatsächliche Opfer erscheint, wodurch der Zuschauer mit dem Opfer identifiziert wird und keine Frage aufkommt, auf welcher Seite der Zuschauer steht.²⁶

Schwierigkeiten bereitet wieder ein Insert, das diesmal Isabelle auf einer Couch liegend zeigt. Zunächst ist es nur die Wiederholung der Montage einer heterogenen Figur, das filmische Einfügen in einen szenischen Kontext. Dann könnte man auch hier eine parallele Fortsetzung einer Handlung an einem anderen Ort, diesmal der vorangegangenen Streikversammlung vermuten. Mehr spricht jedoch für die Integration des Inserts in das Modell der Goya-Sequenz als Anknüpfungspunkt für dessen Funktionieren im Film. Das Insert erscheint, als Jerzy die Dreharbeiten abbricht; Leidtragende der Schwierigkeiten des Regisseurs sind vor allem die Darsteller, besonders die Statisten, die wie Isabelle Arbeiterinnen in der nahen Fabrik sind; eine von ihnen, eine junge Frau, duckt sich



und fröstelt. An ihr Bild knüpft das Insert mit Isabelle an, sie hat die Hand am Mund, aber sie liegt entspannt und schläft, ihre Haltung bringt sie in Beziehung zur *Nackten Maja*, in aller Unschuld, bewegt allein vom wechselnden Licht, Jerzys Suche nach Wahrheit, der gleichzeitig (im Off) auf der Suche nach dem richtigen Licht, der Wahrheit also, ist, die zwischen Begehren/Liebe und Konflikt/Arbeit zu finden sein könnte: Die ganze Sequenz ist unterlegt mit dem *Introitus* aus Mozarts *Requiem*, dessen Text „et lux perpetua“ sogar die nicht-diegetische Musik (Godard hat in anderen Filmen, zum Beispiel zum Schluß von *Sauve qui peut (La vie)* und in *Prénom Car-*

men die Musik szenisch verankert) thematisch in das Funktionieren des Modells integriert, das in dieser Goya-Sequenz entworfen wurde.

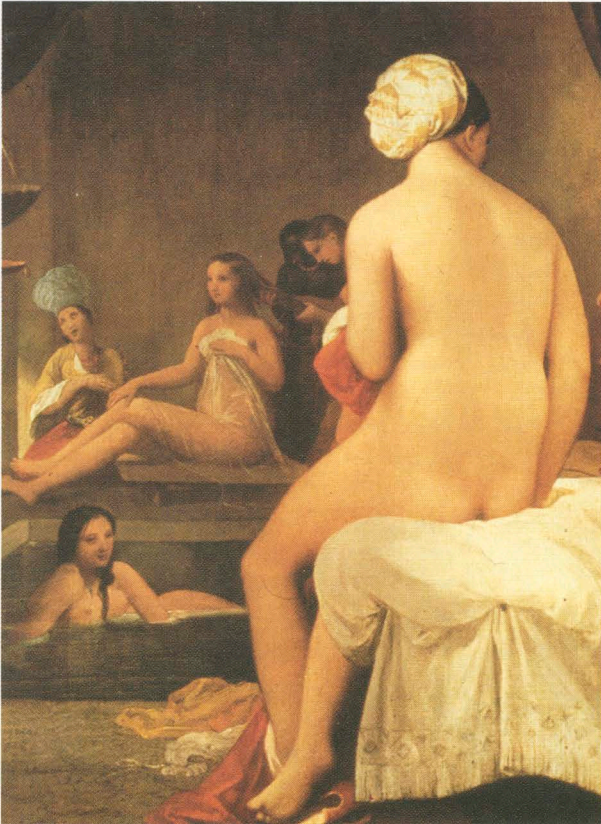
Es liegt sehr nahe, anzunehmen, daß Jerzys Frage nach Gesetzmäßigkeiten im Film durch das *Tableau vivant* nach Goyas *Familie Karls IV* illustriert wird: da ist die Macht, die Gesetze aufstellt und durchsetzt, Goya selbst hatte sich mit dieser Macht auseinandersetzen müssen. Aber das Bild



ist unvollständig, die Macht gibt sich Blößen. Die Beziehung der Macht zu den Gesetzen des Erzählens stellt die *Maja mit Schirm und Hund* her, die hinter dem Tableau vorbeigeht. Jerzy wird sich gegen diese Macht, die das Erzählen einer Geschichte zum Gesetz der Produktion von Filmen macht, durchsetzen müssen.

Ingres (1780-1867)

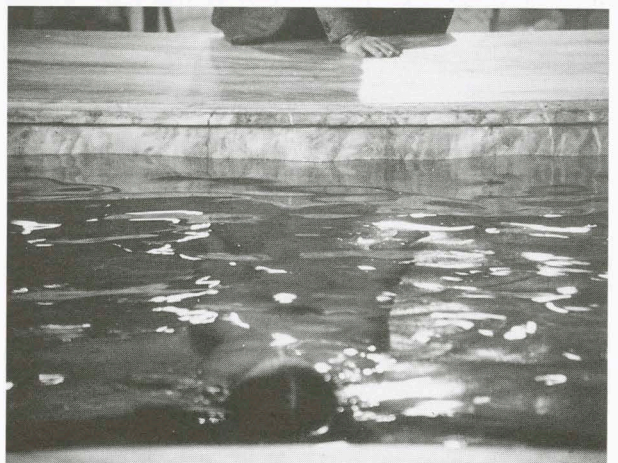
Die erste Kamerabewegung umschreibt eine Topographie des Sehens, sie konstruiert dem (begehrenden) Blick einen Raum, in dem die dargestellte Szene in der Szene der Darstellung fest für den Blick auf die Szene verankert wird. Getrennt durch ein Wasserbassin bewegt sich die Kamera auf der vorderen Seite nach rechts, während ihr Blick auf der anderen Seite von einer orientalisch gekleideten Frauenfigur über eine Gruppe Haare kämmender Frauen zu einer Darstellerin geht, die der Regieassistent Patrick Bonnel nach vorn auf die Kamera zu - der Kamera zu - führt, während die Frau sich entkleidet. Im Vordergrund, mit dem Rücken zur Kamera, setzt sie sich an den Bassinrand; die Kamera fährt hinter ihr vorbei, bis der exakte Blickwinkel auf das Gemälde von Ingres' *Die*



kleine Badende erreicht ist; der Ausschnitt des *Tableau vivant* zeigt das Bild nach rechts und links verkürzt. Nur für einen kurzen Augenblick 'steht' das Bild, dann wird es nur noch diesen Ort geben, das Bassin und nackte Frauenkörper an dessen Rand. Das *Tableau vivant* funktioniert als dieser Ort, der die Frauenkörper als Fragmente des Bildes plaziert und vor der Kamera ausstellt. Die Inszenierung des Blicks beseitigt alles, was der Bewegung des Sehens hinderlich ist. Kein Zweifel, daß hier aus dem Modell der Goya-Sequenz die Linie, die von der *Nackten Maja* ausgeht, weitergezogen und das Thema Sexualität, Begehren, Liebe ausformuliert wird.

So bruchstückhaft das *Tableau vivant* das Ingres-Gemälde *Die kleine Badende* wiedergibt, so durchbrochen erscheint auch die ganze Ingres-Sequenz; sie ist bereits weitgehend in den Kontext der übrigen Handlungsstränge des Films *Passion* integriert, mehr als das in der Rembrandt- oder Goya-Sequenz durch die Inserts mit Isabelle der Fall sein konnte. Parallele Aktionen an unterschiedlichen Orten verweisen aufeinander; die zuvor virtuelle Anwesenheit der Mitglieder des Produktionsstabes werden zur konkreten, d.h. visuellen Anwesenheit von Produktions- und Regieassistent(in), bzw. tatsächlicher Anwesenheit Jerzys, der parallel an einem anderen Ort, im Hotelzimmer zusammen mit Hanna gezeigt wird. Das *Tableau vivant* ist zu einem Handlungsort des Films *Passion* geworden (vom semantischen zum proairetischen Ort).

In der folgenden Einstellung steigen Jerzy, der in das Studio zurückgekehrt ist, und Madame Loucachevsky auf das Podest, in dessen Mitte sich das Wasserbassin befindet. Eine Parallelfahrt der Kamera nach links begleitet sie. Im Vordergrund kommt eine nackt am Bassinrand sitzende Frau ins Bild. Jerzy fordert sie von der anderen Seite des Bassins auf, sich ins Wasser zu legen. Da es sich um die kurz zuvor engagierte taubstumme Nichte des Fabrikbesitzers Michel Gulla handelt, muß Jerzy ihr mit Gesten vormachen, was er meint, und Madame Loucachevsky



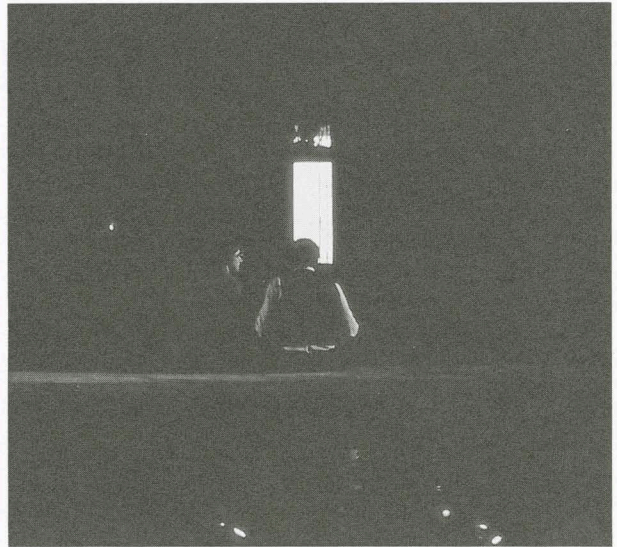
bedeutet ihr, daß sie sich ins Wasser legen und Arme und Beine spreizen soll. Die Kamera ist näher herangefahren, sie blickt jetzt auf die im Wasser liegende Frau, die mit dem Kopf zur Kamera, Arme und Beine gespreizt, in der Sehachse der Kamera eine gerade Linie bis zu Jerzy bildet, der gegenüber am anderen Beckenrand sitzt. Die Kamera schwenkt leicht hoch, Jerzy ist jetzt vor dem Delacroix-Prospekt zu sehen, der an anderer Stelle im Studio bereits aufgebaut wurde. Er blickt nach vorn auf die



im Wasser liegende Frau. Laszlo kommt von rechts und setzt sich neben ihn: „Was siehst Du Dir an?“ Jerzy antwortet: „Die universelle Wunde“. Während sich Laszlo sofort wieder um die finanziellen Probleme des Filmprojekts kümmert, hat Jerzy nur Augen für das, was er vor sich im Wasser sieht; er nimmt die Brille ab und reibt sich die Augen.



Laszlo wendet sich ihm wieder zu: „Also, jetzt erklär mir mal die Geschichte mit dem Licht.“ Beide sitzen mit dem Rücken zur Kamera am Beckenrand; ein schmaler Licht-



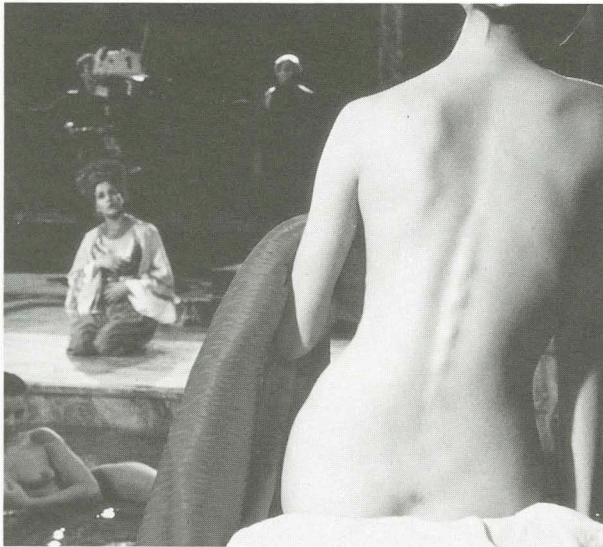
streifen am 'Himmel' des Studios ist zu sehen. Jerzy: „Man muß die Dinge betrachten, bevor man darüber spricht. Also, was sagst Du, Genosse?“ Laszlo: „Nun, ich sehe Tag und Nacht.“ Jerzy: „Das ist wie diese beiden Frauen, Hanna und Isabelle, eine offen, eine verschlossen. Wieso regt es Dich auf, wenn ich sie sehe? Ich stehe zwischen beiden, ich suche.“ Laszlo: „Aber wir suchen doch alle, wir alle stehen zwischen beiden.“ Jerzy: „Ja, genauso ist es, ich bin wie alle anderen, wir drehen einen ganz gewöhnlichen Film, aber wir haben den Mittelpunkt verloren, also suchen wir, wir setzen Himmel und Erde in Bewegung, ja, das ist nicht übertrieben, wenn ich das behaupte.“

Von der 'universellen Wunde' spannt sich der Bogen zum Thema des Lichts, es geht also um die Wahrheit der (sexuellen) Liebe. In der Goya-Sequenz, in der das Muster für die Behandlung des Themas vorgegeben worden war, war schon auffallend, wie abrupt sich die Kamera vor der 'nackten' Maja zurückgezogen hatte, um ihr Bild so schnell wie möglich in das gesamte Modell der *Tableaux vivants* zu integrieren. Der Blick des Begehrens traf auf den Gegenblick der Maja. Aber die Lust des voyeuristischen Sehens, die immer auch die (skopophile) Lust am Kino ist, verträgt es nicht, wenn das Objekt des Begehrens zurück aus dem Bild auf den Betrachter sieht, der sich ertappt fühlt, herausgefordert und vielleicht bedroht: Der männliche Blick hatte den weiblichen Körper fixiert, um ihn auszustellen, aber auch der weibliche Blick fixiert den Betrachter und schneidet ihm den Rückzug in die Lust des heimlichen Voyeurs ab.

Das *Tableau vivant* der Ingres-Sequenz ermöglicht der Kamera aus sicherer Distanz 'ungestraft' in den weiblichen Bereich einzudringen (als Voyeur im orientalischen Harem); die Frau, die auf die Kamera zukommt, wird gefahrlos als weiblicher Körper ausgestellt, indem er mit dem Rücken zur Kamera, den Blick abgewandt, plaziert wird: ein Bild der Schönheit ohne Gesicht, das Begehren ist ästhetisch sublimiert.

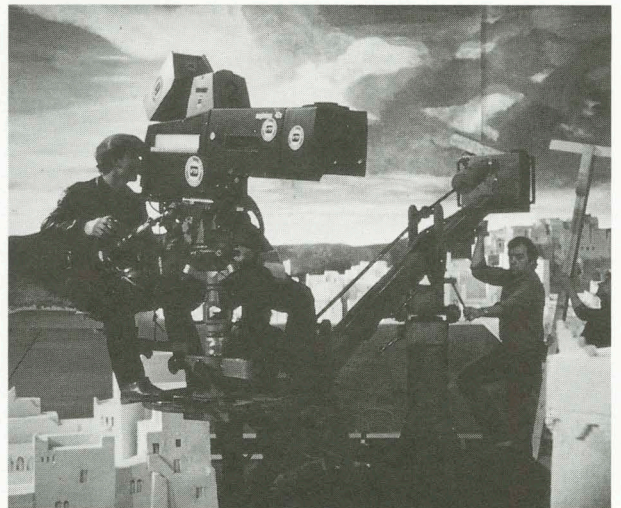
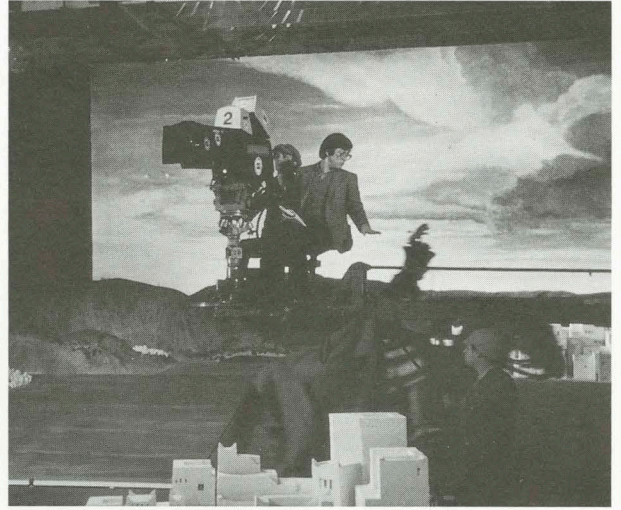
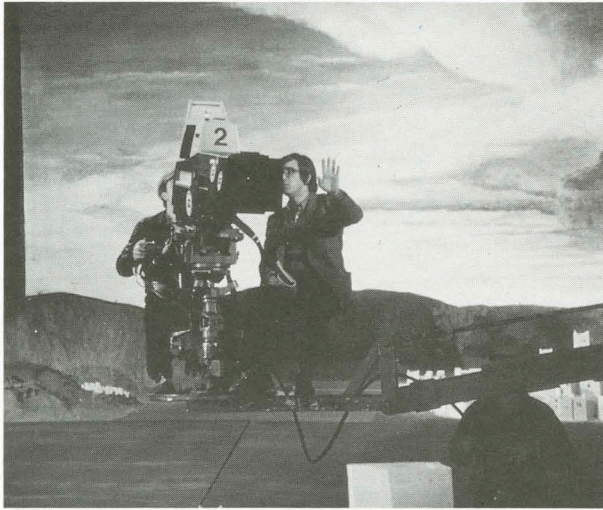
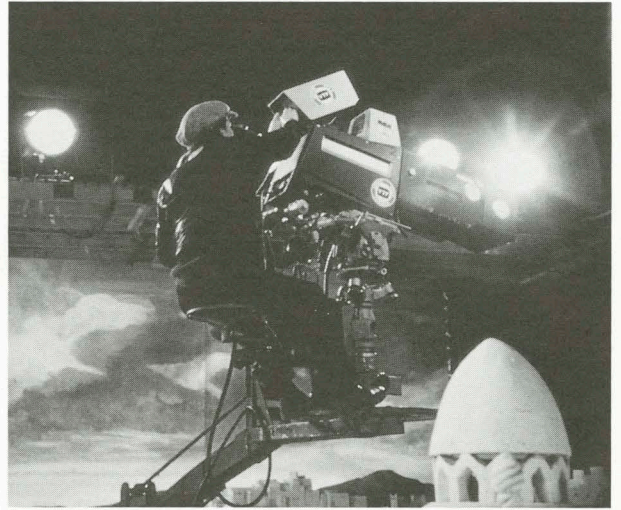
Aber dabei bleibt es nicht, denn die Liebe muß das Risiko der sexuellen Differenz auf sich nehmen: Der 'kastrierende' Blick der *Nackten Maja* wird zum Blick auf die 'Kastration', auf die 'universelle Wunde' der im Wasser liegenden Frau. Die Inszenierung des Blicks als Bewegung des Sehens progrediert auf einer durchgehenden Linie über den Frauenkörper im Wasser zum kosmischen Lichtspalt am 'Himmel' des Studios. Der filmischen Bewegung des Kamerablicks entspricht die szenische Inszenierung des Sehens, die in der Drehung Jerzys vom Anblick der 'universellen Wunde' zur Öffnung des Himmels zwischen beiden eine thematische Beziehung herstellt. Jerzy befindet sich auf der Suche nach der Wahrheit der Liebe zwischen den beiden Extremen sexueller Herausforderung und Sublimierung, möglicherweise repräsentiert durch die beiden Frauen, Hanna und Isabelle, „die eine offen, die andere verschlossen“.²⁷

Das **Vor-Bild** des Ingres-Gemäldes *Die kleine Badende* ist an dieser Stelle im Film *Passion* schon mehr als nur **Vor-Bild**, es ist offensichtlich als *Tableau vivant* eine Plattform, auf der nach dem Muster der Goya-Sequenz das Thema Liebe unter dem Aspekt des Begehrens und des Konflikts exemplarisch verhandelt wird; obwohl dieses *Tableau vivant* weitgehend in die Handlung(en) des Films *Passion* integriert ist, behält es dennoch den Status des Exemplarischen, Vorbildlichen für den übrigen Film.

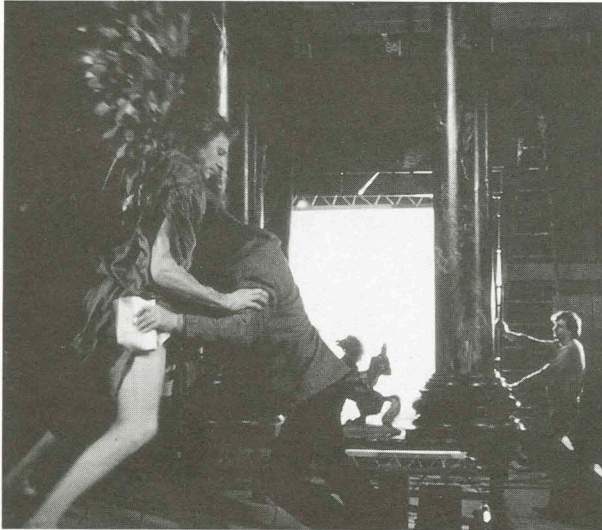


Delacroix (1798-1863)

Jerzy macht einen 'Ritt über den Himmel'. Auf einem Kran neben einer Fernschkamera und einem Kameramann sitzend, dreht er sich langsam nach rechts in die Höhe, am Vordergrund vorbei. Die Filmkamera, die diese Bewegung abbildet, sieht — und mit ihr sehen wir als Zuschauer — aus der Untersicht, wie Jerzy an der Scheinwerferbrücke des Studios vorbeischiebt; die kreisförmige Drehung setzt sich vor dem Hintergrundprospekt, dem Himmel über Konstantinopel, jetzt als Bewegung nach links fort; die Filmkamera schwenkt leicht nach unten, so daß die Scheinwerfer oben aus dem Bild rutschen und nur noch der Kran und dahinter der 'Himmel' zu sehen sind. Dann, bei der Rückkehr zur Ausgangsposition, beginnt sich der Kran zu senken, die Bewegung geht spiralförmig nach unten. Eine der Reiterfiguren aus Delacroix' Gemälde *Die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzritter*, das hier als *Tableau vivant* nachgestellt werden soll, reitet in einer gegenläufigen Bewegung unter dem Kran vorbei, der allmählich wieder seine Ausgangsposition erreicht und auf dem Boden aufsetzt.



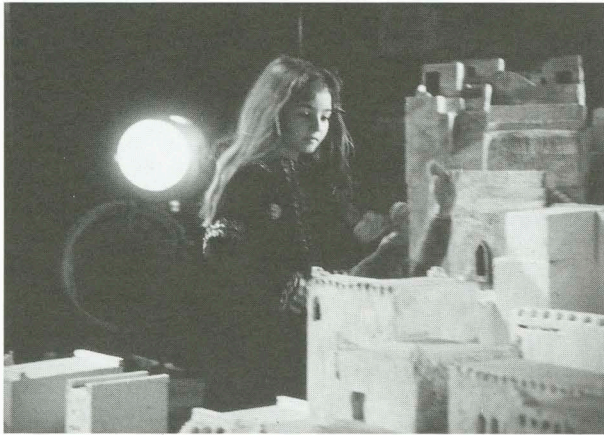
In dieser vielleicht schönsten Einstellung des Films *Pasion* ist die vollendete Kreisbewegung selbst schon das Ideal in sich ruhender Schönheit. Mit fast schwereloser Leichtigkeit hebt sich Jerzy zum Licht (!) empor, und aller irdischen Konflikte entrückt, schreibt er sich dem 'Himmel' ein. Aber die Abwärtsbewegung bringt ihn wieder auf den 'Boden der Tatsachen' zurück; in der gegenläufigen Bewegung des Reiters (der als Kreuzritter selbst schon Konflikt konnotiert) kündigt sich Kampf an, der auf Jerzy wartet und am Ende dieser langen, durchgehenden Einstellung metaphorisch zum Bild wird: Jerzys 'Kampf mit dem Engel'.



In der Tat hat Jerzy nicht übertrieben, wenn er am Ende der Ingres-Sequenz angekündigt hat, Himmel und Erde auf der Suche nach dem verlorenen Mittelpunkt in Bewegung setzen zu wollen. Den findet er ebenso wenig in der bedrohenden 'universellen Wunde', wie in der Abgehobenheit 'reiner Wahrheit': Die Omnipotenz des Demiurgen, des gottgleichen Schöpfers, der über den Dingen schwebt, scheitert, sobald er den Fuß wieder auf die Erde setzt und in die Interessenkonflikte im Zusammenhang mit der Fernsehproduktion verwickelt wird. Die spiralförmige Kreisbewegung über den Himmel läuft zu ebener Erde in eine gerade Bewegung nach links aus: Jerzy muß sich seinen Weg zwischen den Menschen hindurch bahnen, die wie Kletten mit ihren Problemen und Wünschen an ihm hängen. Am Ende dieses Weges kommt er in einem Bild an, Delacroix' *Jakobs Kampf mit dem Engel*, in einer die Phasen des mühevollen Weges zusammenfassenden Metapher. Damit ist am Ende dieser langen Einstellung der äußerste Gegenpol zu ihrem himmelstürmenden Anfang erreicht: Der freischwebende Demiurg findet sich nun so tief in die Konflikte seiner Arbeit, der Produktion von (Film-)bildern, verstrickt, daß er von den Bildern geschluckt und zu ihrem Bestandteil gemacht wird, statt weiterhin über den Dingen zu stehen.

Das Thema Konflikt kündigt sich an und wird verstärkt in dem Maße, in dem das *Tableau vivant* mit den Konstantinopel erobernden Rittern vollständiger wird. Die lange durchgehende Anfangseinstellung und die geringen (Film-)kamerabewegungen haben bereits von geringer filmischer Produktivität gezeugt; die filmische Aktivität erscheint in dieser Sequenz zugunsten der szenischen reduziert. Der Kreisschwenk über den 'Himmel' ist vor allem szenisch vor der Filmkamera realisiert und nicht durch sie. Jerzys Weg zwischen den ihn bedrängenden Menschen hindurch ist mit Stationen versehen, kleinen Szenen, wie auf einer Simultanbühne²⁸, die Kamera begleitet Jerzy lediglich, primär ist die szenische, d.h. vorfilmische Aktion.

Auch die folgende Einstellung in den Dekorationen des *Tableau vivant* nach Delacroix lebt von der Produktivität vor-filmischer, szenischer Arrangements: Die Filmkamera bleibt fast unbeteiligt, wenn sie beobachtet, was sich in der Dekoration um die dort agierenden Fernsehkameras herum abspielt; es gibt kleine Konflikte zwischen den Statisten, Kabeleien zwischen Männern und Frauen, Männer (Soldaten) stellen den Frauen nach, verfolgen sie und nehmen das Thema der erobernden Kreuzritter für sich vorweg. Mit einer dieser Bewegungen, mit der ein Statist im Kostüm eines Soldaten eine Frau (die eine Einwohnerin von Konstantinopel spielt) verfolgt, geht die Filmkamera mit; in den Kulissen reiten Kreuzritter zu Pferde umher; am Rand der Szene kommt die Kamerabewegung bei dem Regieassistenten Patrick Bonnel an, der einem kleinen Mädchen aus einem Buch über Delacroix vorliest. Alles das ereignet sich vor der Kamera in einer langen, durchgehenden Einstellung. Später hüpfen kleine Mädchen durch die nur etwa einen Meter hohen



Kulissen von Konstantinopel, wodurch die Szene augenzwinkernd zur Puppenstube gemacht wird; die Disproportionalität zwischen den Kulissen und den Reitern, die sich in ihnen bewegen, wird lächelnd bestätigt: Bewegungen in diesen Dekorationen (einer Theater-Szene) sind kindische, falsche Bewegungen, solange sie nicht durch den filmischen Blick, für den sie in perspektivischer Verkürzung gemacht wurden, korrigiert werden; der aber wird selbst nicht produktiv. So bleibt es bei einem Konflikt der Perspektive²⁹, der das allgemeine Konfliktthema dieser Sequenz bereichert.

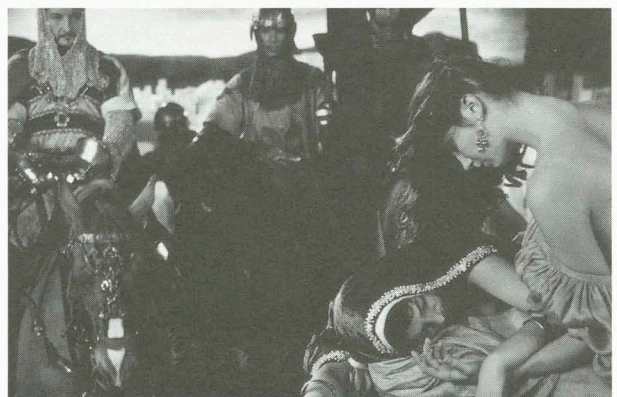


Drei Einstellungen liegen gleichsam über dieser Szene der Konflikte: Räumlich abgehoben auf der Beleuchterbrücke küssen sich Sophie Loucachevsky und François (Stevenin), einer der Beleuchter; und es ist daher ein ganz besonderes Licht, das auf die Szene fällt, und das von der Liebe ausgeht, wenn jetzt die Aufforderung des Regisseurs kommt, das Bühnenlicht einzuschalten. Um Licht geht es auch in der folgenden Einstellung, in der sich eine lange (Zoom-)ranfahrt Jerzy in extremer Untersicht nähert; durch die Untersicht wird er mit einer Kette von Lichtern der Scheinwerfer an der Studiodecke umgeben; zugleich wird ihm die beherrschende Position, die Übersicht über die Produktion zurückgegeben. Jerzy notiert in sein Notizbuch: „Was in Licht getaucht ist, ist der Widerschein dessen, was die Nacht verdeckt; was die Nacht

verdeckt, ist eine unsichtbare zeitliche Verzögerung dessen, was in Licht getaucht ist.“ Die Wahrheit, das, was Jerzy sucht, könnte darin liegen, daß es ihm gelingt, das Entweder-Oder wie das Alles-in-Einem zugunsten einer Position zu überwinden, die das Eine-im-Anderen anerkennt. Weder im Konflikt noch in der falschen Harmonisierung liegt Wahrheit, sondern in der Bewegung selbst. Diese reflexive Abgehobenheit wird durch eine dritte Einstellung unterstützt, die Jerzy noch einmal näher in dieser Position reflexiver Überlegenheit zeigt.



Die letzte Einstellung der Delacroix-Sequenz rekonstruiert schließlich das *Tableau vivant* der Konstantinopel erobernden Kreuzritter; die szenische Produktivität resultiert in ihrem Vor-Bild. Das Bild als *Tableau vivant* 'steht', nur die Pferde lassen sich nicht vollständig fixieren, ihre Bewegung läßt dem *Tableau vivant* die Dynamik, die es gebraucht hatte, es herzustellen. Von links nach rechts entlang der Bildfront schwenkt die Kamera die Szene ab; über die abwehrende Geste des Greises in der linken Vordergrundgruppe erreicht die Kamera die Kreuzritter zu Pferde. Der letzte noch fehlende 'Baustein' in dieser Szene wird eingefügt, als sich eine auf einem Podest arrangierte Frauengruppe im rechten Vordergrund langsam von oben ins Bild senkt. Eine sehr schöne Lösung, den Entstehungsprozeß des Bildes auf diese Weise zu thematisieren! Aber diese Lösung gehört zum Theater, nicht zum Film, sie ist szenisch, nicht filmisch (daher ist Bernard



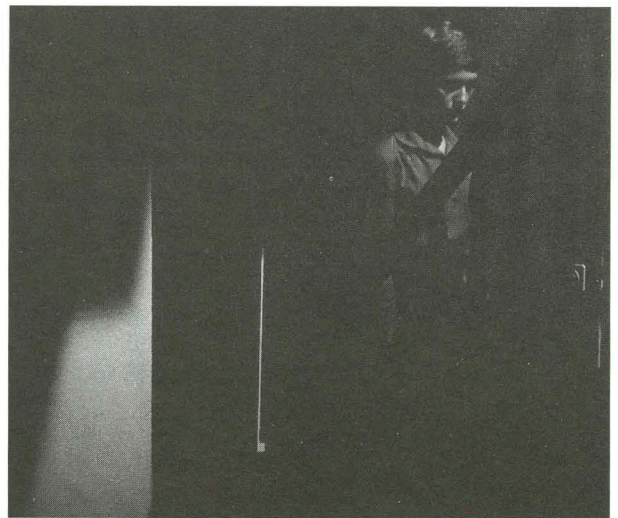
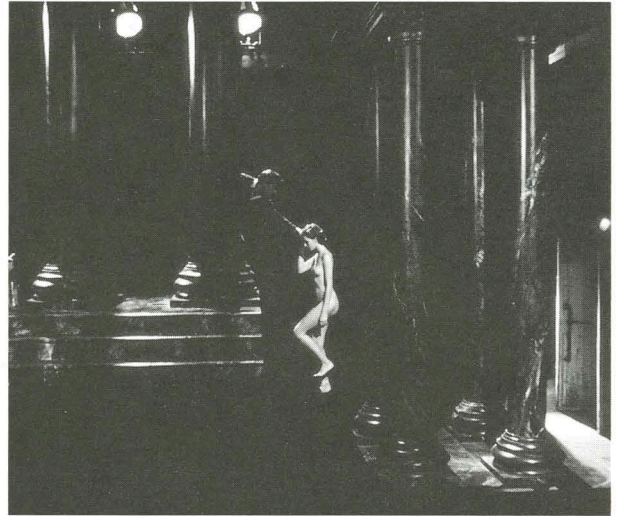
Dufour³⁰ zu widersprechen, der in diesem Verfahren gerade die Begegnung des Wesens der Malerei mit dem des Films gesehen hat). Indem es nicht-narrativ, sondern als montageförmiger Bildaufbau funktioniert, kommt es Godards Intentionen nahe; indem es nicht-filmisch, sondern theatermäßig, szenisch ist, repräsentiert es noch nicht jene Lösung, die Jerzy und Godard suchen.



Das *Tableau vivant* nach Delacroix ist ein Stadium, nicht das Ziel der Entwicklung, die im Modell der *Tableaux vivants* und ihrer *Vor-Bilder* angelegt war. Produktiv für die Durchführung des Konfliktthemas wurden vor allem die szenischen, vor-filmischen Elemente des Films, die eigentlich *filmische* Produktivität muß noch hinzukommen.

El Greco (1541-1614)

In zwei voneinander unabhängigen Bewegungen, die sich zu einer einzigen verbinden, scheinen schließlich sämtliche Bewegungen des Films *Passion* zusammenzukommen: Isabelle geht eine Treppe hinauf zu Jerzy, sie wird mit ihm schlafen; räumlich davon getrennt und wie in ei-



nem Spiegel (also seitenverkehrt) geht eine nackte Frau im Studio die Stufen zu einem Podest empor; der Regieassistent Patrick Bonnel hilft ihr, sie geht an ihm vorbei, streichelt ein Lamm, das dort an einer Säule angebunden ist, steigt das Podest hinab und ein anderes, mehr im Vordergrund, wieder hinauf. Nur noch der nackte Frauenkörper ist im Licht zu sehen. Das „Pie Jesu“ aus Faurés *Requiem* hatte mit Isabelles Bewegung eingesetzt und auch den Weg der nackten Frau über die Podeste begleitet, wodurch beide Bewegungen dermaßen eng zusammengefügt werden, daß die eine Bewegung die Fortsetzung der anderen wird.

Isabelles Weg hat sie zu Jerzy geführt, beide sitzen in einem Zimmer zusammen. Isabelle liebt ihre Arbeit, die

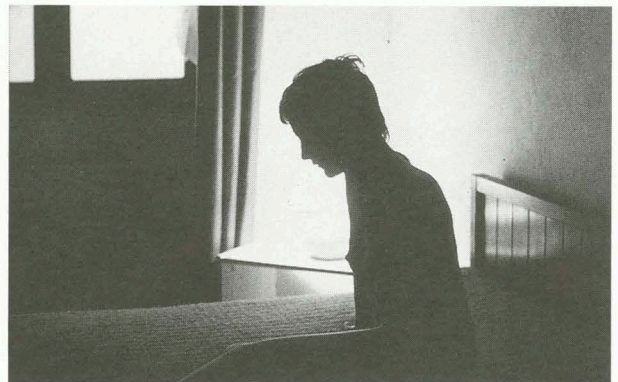
sie gerade verloren hat. Jerzy fragt: „Wenn Sie sagen, die Arbeit lieben, kommt dieser Begriff dann von der Liebe?“ Isabelle antwortet: „Nein, er kommt nicht daher, er führt dorthin.“ Jerzy: „Also gut, Isabelle, gehn wir. Sind Sie noch Jungfrau?“ Isabelle nickt: „Vielleicht“. Auch Arbeit und Liebe, die in Einklang zu bringen unmöglich schien, nähern sich an, das eine dem anderen. Jerzys Frage nach Isabelles Jungfräulichkeit muß in diesem andächtigen Zusammenhang gesehen werden, durch den der bedrohende Blick der *Nackten Maja* ebenso sublimiert und gebannt wird wie die Drohung der 'universellen Wunde': Das szenische und musikalische Zitat des „Lamm Gottes“ bezeichnet die Unschuld des Anfangs, zu der alle Bewegung zurückgekehrt ist.



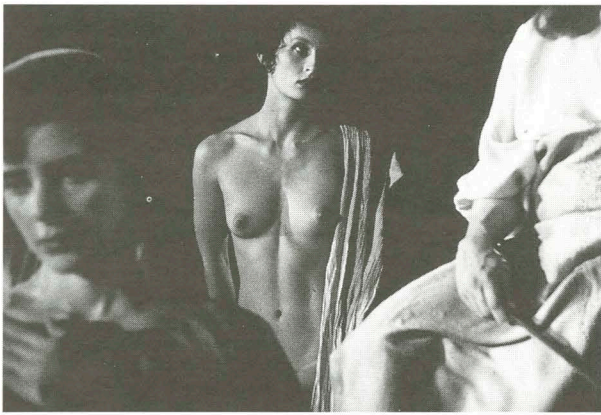
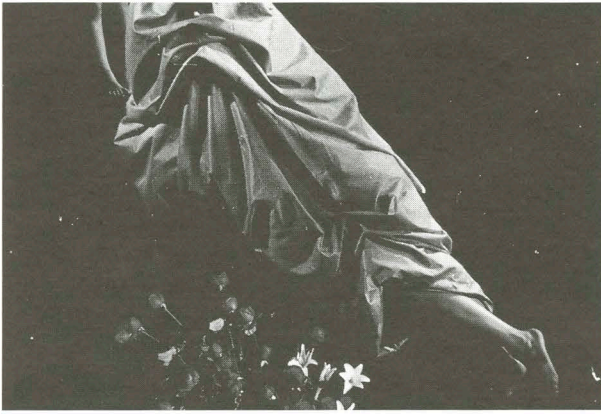
Und auf der anderen Seite ist es die Jungfrau Maria, die die zentrale Figur im *Tableau vivant* nach El Grecos *Die Himmelfahrt Mariä* ist. Während das „Agnus Dei“ aus Faurés *Requiem* zu hören ist, das direkt auf das „Pie Je-

su“ folgt, beginnt die Kamera eine drehende Aufwärtsbewegung, die hinter den Flügeln des Engels im unteren Teil des Bildes beginnt, sich über dessen Kopf fortsetzt, nach links dreht zu einer rot gekleideten Engelsfigur und darüber schließlich einen Klarinette spielenden Engel erreicht. An dieser Stelle ist die drehende Aufwärtsbewegung zum Inbegriff filmischer Produktivität geworden! Indem sie sich der Bewegung der Körper in El Grecos Gemälde anschmiegt, *verbindet sie sich zugleich mit derselben szenischen Bewegung, die sie filmisch verwirklicht*. Darüber hinaus ist die Musik in seltenem Maß in den szenisch-filmischen Kontext integriert; sie ist mehr als die sonst übliche 'Verbindlichkeit' heterogener Bilder im Film: In den musizierenden Engeln ist sie thematisch im Bild verankert, im „Agnus Dei“, indem das Lamm in der Szene erscheint, ist sie (über Gebühr?) szenisch konkretisiert, die Melodieführung unterstreicht die Bewegungsstruktur im Bild. Alle Elemente vereinigen sich zu einer *ekstatisch-konvulsivischen Bewegung als Ausdruck des Pathos szenisch-filmischer Produktivität!*

Und nur im Gefühl dieses ekstatischen Moments ist auch das Pathos möglich, mit dem Isabelle und Jerzy in der folgenden Einstellung nacheinander den Text des „Agnus Dei“ sprechen: „Agnus Dei, qui tollis peccata mun-



di, dona eis requiem“. Isabelle sitzt nackt im Gegenlicht auf einem Bett und gleich in der nächsten Einstellung wird auch die Figur der nackten Frau im *Tableau vivant* El Grecos ankommen: In diesem Gemälde, in dem es nur vertikale Bewegungen gibt, setzt die Kamera diesmal bei den Blumen zu Füßen des unteren Engels an und schwenkt mit einer schräg nach oben führenden Linie des Körpers des Engels nach links hoch, über Flügel und Kopf des Engels an der zentralen Figur der Maria entlang sich drehend bis zur Gruppe der Engel über ihr. Zwischen Maria und einen Cello spielenden Engel ist jetzt die Figur der nackten Frau getreten; sie nimmt die Position eines der Engel im Bild ein, sie legt den Finger an den Mund. Fingerzeig und Blick führen die Kamera nach rechts zum Engel mit dem Cello und zurück zum Kopf der Maria, hinter der der noch nackte Körper des Engels sichtbar bleibt, der damit vollends in das Bild integriert wird. In der Parallelität zu Isabelle gilt das auf der modellhaft-symbolischen Ebene auch für sie: Jerzy und Isabelle be-



stätigen diesen Kontext, wenn sie in der unmittelbar folgenden Einstellung sagen, daß ihre Liebe keine Spuren hinterlassen soll (für El Grecos Gemälde wurde als Titel auch *Unbefleckte Empfängnis* angenommen, das Thema weist auch voraus auf Godards Film, *Je Vous Salue, Marie*).

Die letzte Bewegung der Kamera in diesem *Tableau vivant* nach El Greco beginnt am oberen Ende, wo die Figur des nackten Engels eingekleidet wird und Maria ihr Kostüm ordnet; die Kamera hat eine Position auf der linken Seite des Bildes und schwenkt von dort gerade herunter zu einem kindlichen Engel, der mit der großen unteren Engelsfigur spielerisch die im Gemälde vorbildliche Fingerhaltung übt.



Die Synthese der Elemente, die in den *Tableaux vivants* vorbildlich entwickelt wurden, ist an dieser Stelle erreicht: Die *Nachtwache* produzierte aus sich heraus eine Bewegung, ein Pulsieren des Lichts, das von der Kamera wahrgenommen und aufgenommen wurde; das szenische Arrangement mit *Tableaux vivants* nach Gemälden Goyas hat diese Bewegung systematisiert, indem der Zusammenhang szenischer und filmischer Produktivität für den Film entwickelt und die drei thematischen Ebenen Begehrens (und Liebe), Konflikt (und Arbeit), sowie Narrativität exponiert wurden; hier begann bereits die Ausformulierung des Konflikt-Themas, während das Thema des Begehrens, der Liebe, das die *Nackte Maja* vorgegeben hatte, dann im *Tableau vivant* nach Ingres behandelt wurde. Das Eindringen in die Szene wird zum Eindringen in den Bereich weiblicher Sexualität mit dem 'Risiko' der Wahrnehmung der geschlechtlichen Differenz unter dem Aspekt der Kastrationsdrohung (die 'universelle Wunde'). Die lineare filmische (Kamera-)bewegung, die auf Sublimierung durch Projektion hindeutet (der Lichtspalt am Studio'himmel'), wird im *Tableau vivant* nach El Grecos *Die Himmelfahrt Mariä* schließlich zu dieser spiralförmigen Aufwärtsbewegung, die alle Gegensätze in sich aufnimmt und im ekstatischen Zusammenspiel der Klänge, Farben, Linien und Bewegungen mit sich fortreißt. Erst hier und nicht schon in der Kreisbewegung des 'Ritts über den Himmel' des Delacroix-Prospekts, die doch wieder in den Konflikten der Pro-

duktion der Bilder mündet, ist das Pathos der vollkommenen Ruhe in der Bewegung erreicht: „dona eis requiem“.

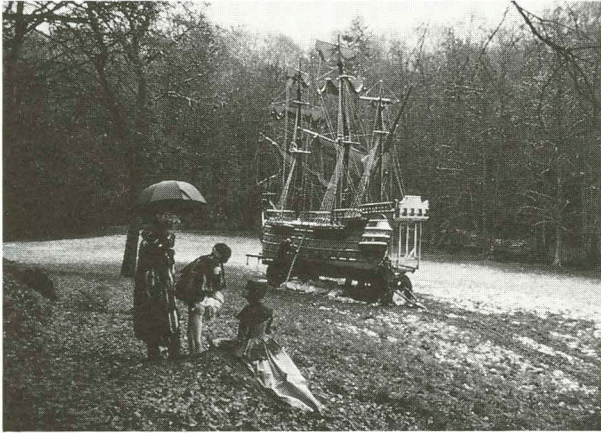
Watteau (1684-1721)

Statt des Anfangs, den Jerzy machen müßte, folgt nun das Ende, statt der Einleitung der Ausklang. Watteaus *Die Einschiffung nach Kythera* ist nur noch fragmentarisch realisiert, kaum zu erkennen (und in der Rezeption des Films *Passion* auch kaum erkannt).

Hanna läuft auf einer mit Schnee bedeckten Wiese zu einer Gruppe von Mitarbeitern der Fernsehproduktion, die Schafe hüten, die wohl ursprünglich für das *Tableau vivant* nach Watteau vorgesehen waren. Sie erfährt, daß sich Jerzy bereits von ihnen verabschiedet hat. In der folgenden Einstellung kommt Hanna einen Waldweg entlang, wo ihr ein kostümiertes Paar entgegenkommt. Hanna grüßt, jene antworten auf polnisch; für einen kurzen Au-



genblick nehmen die beiden Kostümierten exakt die Pose des Paares der Pilger im Zentrum des Watteau-Gemäldes ein! Die Kamera folgt Hanna zur Wiese, auf der eine Segelschiff-Kulisse aufgebaut ist. Sie fragt Statisten, die sich dort befinden und läuft nach rechts aus dem Bild, das inzwischen zu einer Weiteinstellung geworden ist. Mit der Romanze aus Mozarts *Klavierkonzert Nr. 20, D-Moll* schwenkt die Kamera langsam über die laublosen Bäume nach links zurück, bis sie bei den Masten



und roten Segeln der Segelschiffkulisse haltmacht. Der Umschnitt zeigt ein Flugzeug, die moderne Variante des Seglers.

Diese lange Einstellung, die ständig mehr 'aufmacht', d.h. weiter wird, ist wie eine Kurzerzählung mit dem Thema 'Abschied'. Die Bilder lösen sich auf; Hannas Bewegung tangiert nur noch die Szene, sie will nach „Kythera“, aber das Bild reicht nicht mehr aus, um die Metapher anzudeuten. Abschied ist eine narrative Figur, die gut am Ende einer Erzählung steht. Hannas langer Weg aus der Szene am Schluß wiederholt die narrative Bewegung der *Maja mit Schirm und Hund*, und auch Hanna hält, wie um den Zusammenhang zu verdeutlichen, einen violettfarbenen Schirm. Begehren, Konflikt und nun auch das Erzählen selbst, alle drei in der Goya-Sequenz angelegten Themen haben 'ihr' **Vor-Bild** bekommen, mit dem sie modellartig realisiert wurden.

Modell wofür? Zweifellos sind die Gemälde großer Meister als **Vor-Bilder** szenisch und filmisch produktiv 'geworden, aber was über ihre Modelle hinaus produzieren sie? Wie ermöglichen sie die Produktion (und Rezeption) des Films *Passion*?

Zunächst scheint es so, als ob das Vorgehen Godards, **Vor-Bilder** in irgendeiner Weise für die Produktion eines Films 'produktiv' zu machen, seinerseits in dem russischen Filmregisseur Sergej Eisenstein (1898-1948) ein bedeutendes Vorbild hat. Daher kann es durchaus sinnvoll sein, in der Lektüre des Films *Passion* erst einmal einen 'Umweg' über Eisensteins Lektüre der Gemälde El Grecos zu machen; daran anschließend ist zu fragen, welche Bewegung von der Malerei zum Film führt, um sagen zu können, wie aus Bildern Filme entstehen können. Die **Vor-Bilder** selbst sind in Godards *Passion* natürlich nicht anwesend, sondern sie werden durch *Tableaux vivants* vertreten, die keine Bilder sind, sondern Szenen, dargestellt wie auf einer Bühne; diese Verschiebung vom zweidimensionalen Bild zur räumlichen Szene wird relevant, wenn der Unterschied zu diskutieren ist, ob die Bilder selbst als vor-filmische Objekte 'verfilmt' oder als *Tableaux vivants* zunächst szenisch vor-filmisch realisiert werden.

3. Vor—Bilder: Eisenstein, El Greco und das Kinematische

Literarisierung

Die Literatur begann dem Film **Vor-Schriften** zu machen, seit etwa mit D.W. Griffith in den USA das populärkulturelle Muster der Filmproduktion durch die Erzählstrukturen der bürgerlich-realistischen Romanliteratur des 19. Jahrhunderts abgelöst wurden. Bis dahin dominierte die vor-filmisch szenische Darstellungsweise, wie sie auf den Varieté-Bühnen entwickelt worden war; gefilmt wurde, wie auf der Bühne erzählt und was in der Realität vorgefunden wurde. Seit Griffith (1908/9) begann sich der Film von der Unmittelbarkeit szenischer Darstellung zu lösen — dank der literarischen Erzählweise der bürgerlichen Epopöe, die damit auch zur Freisetzung einer filmischen Produktivität beigetragen hat.

Griffith hatte bestimmte Erzähltechniken wie die parallele Handlungsführung und deren Verknüpfung im *happy end* der 'Rettung im letzten Augenblick' von den Romanen Charles Dickens' übernommen und auf den Film angewendet. Filmische Ausdrucksmittel wie zum Beispiel die Großaufnahme hat Griffith bewußt zum Stilmittel erweitert (d.h. als Mittel der filmischen Darstellung und nicht mehr nur der mehr oder weniger zufälligen Erscheinung des vor-filmisch Dargestellten durch die Annäherung des Objekts an die Kamera). Solche 'filmischen Kennzeichen' (Eisenstein) wie die Parallelmontage als Erzählstruktur oder Detailschilderungen in starker Vergrößerung konnte Griffith nicht nur bei Dickens, sondern in der gesamten Literatur des 19. Jahrhunderts finden — aber nicht als ursprünglich literarische Elemente; sie sind bedingt durch veränderte Wahrnehmungsweisen, die die bürgerliche Gesellschaft im vorigen Jahrhundert mit der Eisenbahn(fahrt), den Großstädten oder der Mechanisierung der Arbeit hervorgebracht hat. Das Kino selbst gibt diesen neuen Wahrnehmungsweisen am Ende des Jahrhunderts der Industrialisierung exemplarisch Ausdruck.³¹

In seinem Aufsatz »Dickens, Griffith und wir« (1945) hat Eisenstein den Ursprung der klassischen Montage mit ihren parallelen Handlungslinien, die unvereinbar nebeneinander herlaufen und „sich zur Steigerung von Unterhaltung, Spannung und Tempo gegenseitig vorwärts-treiben“³² aus den Strukturen der kapitalistischen Gesellschaft selbst hergeleitet, die für Dickens ebenso wie für Griffith vorausgesetzt sind: Mit der Literarisierung des Films seit Griffith hat der Film auch endgültig Form und Geist der in der Romanliteratur realisierten Struktur der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft übernommen. — Aber das gilt nicht allgemein; Eisenstein besteht darauf, daß unter veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen

„eine einheitlichen ideologischen Konzeption zu erreichen, die alle Elemente des einzelnen, des Details des Filmwerks umfaßt.“³³

Die **Vor-Schriften** der Erzählmuster der bürgerlich-realistischen Literatur hat Eisenstein für sich und für eine russische Filmkunst nach der Revolution nicht akzeptieren wollen; zugleich hat er keineswegs die Literatur (von Dickens, Flaubert, Puschkin uva.) als vorbildlich abgelehnt, wenn sie nur jene 'filmischen Kennzeichen' enthält, die in der Literatur wie in der Malerei als 'kinematische' Elemente wesentliche Vorläufer für Eisensteins 'Montagebilder' sind. Das *Kinematische in den Künsten* ist etwas, was den medialen, oft auch historischen Status des Kunstwerks übersteigt, worin es über sich hinausgeht, indem es auf Entwicklungen in der gesellschaftlichen Realität reagiert; aber es verweist nicht unmittelbar voraus aufs Kino (im Sinne eines *pré-cinéma*³⁴), sondern umgekehrt stellt der Film von nun an, wie Eisenstein meint, das Modell für das Verstehen der Künste bereit, weil die Kinematographie „die jüngste der Künste ist und dort beginnt, wo alle anderen enden mußten“³⁵, weshalb der Film auch als „höchstes Stadium der Malerei“³⁶ zum Beispiel anzusehen sei.

Weil Eisenstein Architektur studiert hat, selbst zeichnete oder weil die bildende Kunst den Filmbildern einfach näher ist, hat er die Elemente des Kinematischen in erster Linie in den Werken der großen Maler des 19. Jahrhunderts, vor allem bei Van Gogh, Goya und den russischen Meistern gesucht. Daß ausgerechnet die Bilder El Grecos (1541-1614) beispielhaft für das sein sollten, worauf Eisenstein als dem Kinematischen in der Entwicklung zum Film hinweisen wollte, überrascht zunächst. Erst die Rezeptionsgeschichte El Grecos macht deutlich, daß es wiederum das 19. Jahrhundert war, daß diesen Maler für sich reklamiert hat:

„Die eigentliche Entdeckung Grecos geht auf Künstler zurück, die in neuem Wollen auch die Vergangenheit neu zu sehen vermochten. Den Anfang machte Eugène Delacroix. Es wird vermutet, er habe bereits ein Bild von Greco besessen. Manet fuhr 1865 nach Spanien (...) Die Künstler jener Zeit setzten sich für bis dahin unbekannte Werke und für einen von der Kunstgeschichte ignorierten Maler gegen die offizielle Auffassung ein.“³⁷

Indem der kunstgeschichtliche Expressionismus (Delacroix!) El Greco zu einem der Seinen und damit zu einem Vertreter der Moderne machte, rezipierte er ihn unter den gleichen Wahrnehmungsbedingungen, denen sich die Malerei im Zeitalter der Industrialisierung und Technifizierung generell ausgesetzt hat. Diesen 'modernen' El Greco hat auch Eisenstein vor Augen gehabt.

„für uns (...) die Montage zu einem Instrument (wurde), das uns gestattet, zur Einheit der höchsten Ordnung vorzudringen, durch das Montagebild die organische Verkörper-

Simultaneität und Sukzession

Eisensteins Aufsatz „El Greco y el cine“ (1937), um den es hier geht, sollte ursprünglich zu einem Teil seines großen kultur- und kunstgeschichtlichen Werkes „Eine nicht gleichmütige Natur“ (1945-47) werden.³⁸ Der Aufsatz beginnt mit der Untersuchung zweier Stadtansichten von Toledo: *Ansicht und Plan auf Toledo* sowie *Sturm über (Blick auf) Toledo*. Der Blick auf die Stadt, den El Greco in *Ansicht und Plan von Toledo* dargestellt hat, entspricht keiner wirklichen Ansicht dieser Stadt. El Greco hat die Gebäude auf seiner *Ansicht* anders geordnet, so, wie sie sich einem Betrachter darbieten würden, der sich in der Stadt bewegt und daher alles das nacheinander wahrnimmt, was die Abbildung gleichzeitig darstellen soll. Das Ergebnis ist nicht Wiedergabe eines privilegierten Blicks auf die Stadt, sondern ein Modell von Toledo, in das ein Wissen von Zusammenhängen eingegangen ist, das der Erfahrung aus der Bewegung in dieser Stadt entspricht.³⁹

Die Malerei, die eine solche Bewegung und sukzessive Wahrnehmung nicht direkt wiedergeben kann, erreicht einen ähnlichen Effekt, wenn sie die Elemente nicht nacheinander, sondern nebeneinander abbildet. Seit dem Mittelalter hat die Malerei auf diese Weise einzelne Episoden von Erzählungen nicht nur in einer Folge von Einzelbildern nebeneinander, sondern auch in einem einzigen Bild zusammengestellt. El Grecos *Martyrium des heiligen Mauritius* folgt dieser Tradition, indem der Ablauf des



Geschehens schrittweise aus dem Hintergrund bis zum Vordergrund in demselben Bild erzählt wird: Die Phasen der narrativen Bewegung zeigen den Heiligen bevor, während und unmittelbar nachdem er enthauptet wurde. Aber weder die Montage unterschiedlicher Blickpunkte aus der sukzessiven Wahrnehmung der Stadt in ihrer simultanen Darstellung noch die narrative Verbindung von Handlungsphasen, mit der eine zeitliche Abfolge in der Simultaneität des Gemäldes dargestellt wird, sind für Eisensteins Untersuchung der Bilder El Grecos entscheidend;

„es ist noch interessanter, daß die Malerei nicht nur mit diesem Behelf bei der Darstellung eines elementaren Problems des Dynamischen beschäftigt ist: der Folge von Episoden eines Themas oder von Phasen einer menschlichen Bewegung. Die Malerei ist ebenso an einem absolut kinematographischen Verfahren der Darstellung von Gebäudekomplexen oder einer Landschaft interessiert entsprechend den Regeln und Methoden, wie wir sie in ihrer Anwendung auf das Kino selbst herausgestellt haben. In Begriffen der Dynamik heißt das, daß es ihr gelungen ist (...), die innere Dynamik des dargestellten Zusammenhangs wiederzugeben, indem sie ihm ihr eigenes Temperament in einer Neuordnung der Elemente durch Montage hinzufügt.“⁴⁰

Die Differenz zwischen den beiden Stadtansichten von Toledo besteht darin, daß in *Ansicht und Plan von Toledo* noch eine „informative Erzählung“⁴¹ wiedergegeben



wurde, deren Zusammenstellung voneinander unabhängiger Elemente durch die den Maler leitende Komposition bestimmt wird; dagegen ist die andere Stadtansicht in *Sturm über (Blick auf) Toledo* nicht einmal mehr eine Repräsentation der Stadt in einem objektivierenden Sinne, sondern „Natur, gesehen mit den Augen eines Temperaments“⁴² (Zola). Dieses kurz vor El Grecos Tod entstandene Bild ist keine Beschreibung oder Erzählung oder primär figurative Darstellung, noch eine Topographie. Es handelt sich vielmehr um eine Art 'Fuge' über das Thema des 'Jüngsten Gerichts', eine 'Traumvision' El Grecos, in der wie in einem Traum auch Elemente der Realität (der Stadt Toledo und ihrer Umgebung) verarbeitet sind. Eisenstein rückt in seiner Interpretation die

Bilder El Grecos immer mehr in die Nähe der Traumerfahrung und entfernt sich damit von den Regeln narrativer und repräsentierender Malerei, die zunehmend zum unmittelbaren Ausdruck des Temperaments und der Leidenschaften des Malers wird:



„So haben wir in der machtvollen Entwicklung des Tableaus von El Greco keine Repräsentation als Nachbildung nach dem Bilde und der Ähnlichkeit eines Modells — eine Ansicht Toledos bei schlechtem Wetter — sondern Fragmente einer wieder zusammengesetzten Natur nach dem Bilde und der Ähnlichkeit ihres Urhebers, seinen eigenen Normen und Rhythmen.“⁴³

Diese Bilder El Grecos sind, das ist die überraschende Folgerung, in dem Sinne Selbstportraits des Malers, daß sie zunehmend konvulsivischer Ausdruck seiner Leidenschaften, 'Explosionen' seines Temperaments sind.

Ekstase

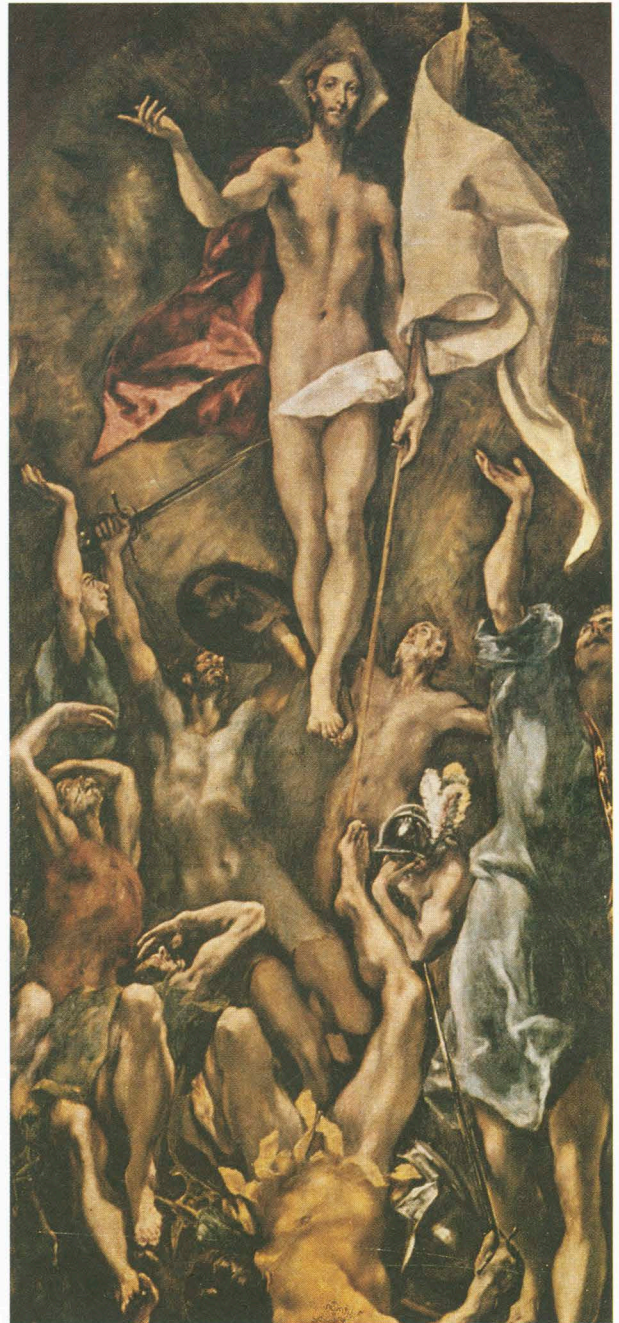
In El Grecos ständigen Wiederholungen derselben und ähnlicher Sujets, im ständigen Kopieren der eigenen Bilder, ist Eisenstein auf das allen Tableaus zugrundeliegende, eigentliche Thema El Grecos gestoßen:

„Dieses allgegenwärtige Thema El Grecos als das Wesen seines gesamten Werkes ist das der Ekstase, das durch die Sakramente und das Leben der Heiligen offenbar wird.“⁴⁴

Die Mittel und Formen des ekstatischen (Selbst-)ausdrucks sind sehr verschieden. Zunächst macht das Prinzip der Wiederholungen von Bildern, das dem Ikonenmaler El Greco vertraut war, die repräsentierende, narrative Funktion der Bilder zu einem Spiel der Selbstdarstellung.

„Es handelt sich nicht um Darstellungen, sondern um Spiele. Jede Darstellung atmet die Unmittelbarkeit eines leidenschaftlichen Spiels, die brennende Erregung dessen, der sich für seine Reinkarnation selbst auf der Leinwand verewigt hat. Dazu gehört auch (neben dem immer wiederkehrenden Gesicht El Grecos — JP) *Sturm über Toledo*, das Bild, das das am meisten gespielte, am wenigsten dargestellte ist.“⁴⁵

Andere Figuren in diesen Bildern tauchen mehrmals auf, als ob sie ausgeschnitten und in derselben Form immer wieder verwendet worden seien, Eisenstein nennt sie „El Grecos montierte Personen“ (*personnages découpés*)⁴⁶ Am deutlichsten drückt sich die Ekstase natürlich in den Körpern der dargestellten Figuren selbst aus:



„Die *Auferstehung* zum Beispiel ist wie eine Momentaufnahme, das blitzartige Verlassen eines Zustands im Übergang zu einem anderen, fast wie in einer Explosion. Das erkennt man vor allem am Verhalten, das El Greco seinen Personen gegeben hat. Es ist dreifach: Einmal geht es darum, Leute in Ekstase darzustellen, wenn das Thema es ihnen vorschreibt.“⁴⁷

Aufwärts verdrehte Augen sind ein vergleichsweise zurückhaltendes Zeichen dafür. Viel stärker noch wirken die Figuren, die mit dem Rücken zum Betrachter und zurückgebogenem Oberkörper auf dem Boden liegen oder deren Körper in Drehungen über Bögen miteinander verbunden zu sein scheinen oder sich in konvulsivisch drehenden Aufwärtsbewegungen befinden (zum Beispiel der Engel und Magdalena in der *Kreuzigung Christi*). Der Betrachter dieser ekstatischen Bewegungen der Körper wird förmlich wie in einem Strudel in die Bilder hineingezogen, er verliert im ekstatischen Taumel wie die Figuren der Bilder den Boden unter den Füßen.⁴⁸ Was ist das für eine 'Ver-rücktheit', die alle Bewegungen aus ihrem Gleichgewicht bringt? Hysterie? Schizophrenie? Eisenstein zieht Wahrnehmungstatsachen der Realität Erklärungen aus der Psychologie vor: Man könnte meinen, daß El Greco seine Figuren wie in einem konvexen Spiegel betrachtet hat, dessen Verzerrungen auch in anderen zeitgenössischen Darstellungen verwendet wurden und kinematographisch mit der 28mm Brennweite eines Kameraobjektivs reproduziert werden können, dem, wie Eisenstein es nennt, „ekstatischen Objektiv par excellence“.⁴⁹

In den Bildern selbst sind die Explosionen des ekstatischen Außersichgeratens Funktionen innerer Spannungen, die sich blitzartig entladen, wozu die Verwendung des Lichts entscheidend beiträgt. Wie im Film, ist es auch in der Malerei die Aufgabe des Lichts, etwas zu zeigen und (in der Dunkelheit) etwas dem Blick zu entziehen; das Hell-Dunkel der Rembrandtschen Beleuchtung ermöglicht diese Art der szenischen Montage exemplarisch.

„Und auch hier ist es interessant festzustellen, daß das 'Licht' Rembrandts' lange vor seiner Geburt (1606) durch einen spanischen 'Cineasten' eingeführt wurde — natürlich *El Greco*.“⁵⁰

Und die Farbe verstärkt zusätzlich die Montage-Wirkung des Lichts (was sich Eisenstein auch für die Entwicklung des Films erhoffte): Für die ekstatische Wirkung ist der Zusammenprall der reinen Komplementärfarben ausschlaggebend, die Farben durchdringen sich, bis sie sich ineinander auflösen. El Greco

„kannte diese leidenschaftliche gegenseitige Anziehung der Komplementärfarben. Diese Spaltung in zwei Komplementärfarben, die wie die Aufspaltung in zwei Cadres, wie die Fragmentierung in der Montage ist, und die mit derselben Heftigkeit sich zu einer neuen, qualitativ höheren Einheit verbinden — (...) alles, um den ekstatischen Ausdruck hervorzubringen!“⁵¹

Und die Farben wiederum haben ihr Äquivalent in einer „visuellen Vorstellungskraft, deren Stil mit einem Typ und einer bestimmten Form eines musikalischen Stils korrespondiert: dem *cante jondo*“⁵², einer nicht minder ekstatischen Musik, die den Bewegungen, Farb(klängen) und Montagen in El Grecos Bildern entspricht.

Von El Greco zu Godard — via Eisenstein

Eisensteins passionierte Lektüre der Bilder El Grecos dient der Spurensuche nach Elementen, Kennzeichen oder Strukturen, die das Kinematische als einen Wesenszug der künstlerischen Repräsentationsweisen überhaupt bestimmen lassen. 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. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß Eisenstein Versuche zum Beispiel der Futuristen, mit Mitteln der Malerei Bewegung abzubilden, abgelehnt hat; denn die Kinematographie fängt dort erst an,

„wo andere Kunstgattungen um den Preis der Zerstörung und Zersetzung ihrer künstlerischen Grundlagen 'landen', wenn sie versuchen, sich Bereiche zu erobern, die in echter Vollendung nur dem Film zugänglich sind (Futurismus, Surrealismus, Joyce usw.).“⁵³

Wie also kommt man von El Greco über Eisenstein zu Godard — oder besser noch: Wie kam Godard möglicherweise über El Greco und Eisenstein zu *Passion*?

Liest man Eisensteins Aufsatz „El Greco y el cine“ noch einmal ausdrücklich vor dem Hintergrund von *Passion*, dann sind Beziehungen auf zwei Ebenen unübersehbar: Einmal geht es Eisenstein wie Godard um die *Vor-Bilder*, die die Kunstgeschichte (und die Literatur, wo sie beschreibt, nicht erzählt) bereithalten, wo es die Elemente des Kinematischen (Eisenstein) sind, die das Wesen szenisch-filmischer Produktivität in Gemälden antizipieren. Wie Eisenstein von der Analyse der Bilder El Grecos (vor allem, aber auch Van Goghs, Piranesis, Picassos uva.) zu den „Bauformen des Pathetischen“ in seinen Filmen gelangte, so hat Godard die Bilder Rembrandts, Goyas, Ingres', Delacroix', Watteaus und vor allem El Grecos als 'Bausteine' für seinen Film *Passion* verwendet. — Aber die Beziehung zwischen Eisensteins Aufsatz und Godards *Passion* scheint noch weiter zu gehen: Godard folgte Eisensteins Argumentation bis ins Detail!

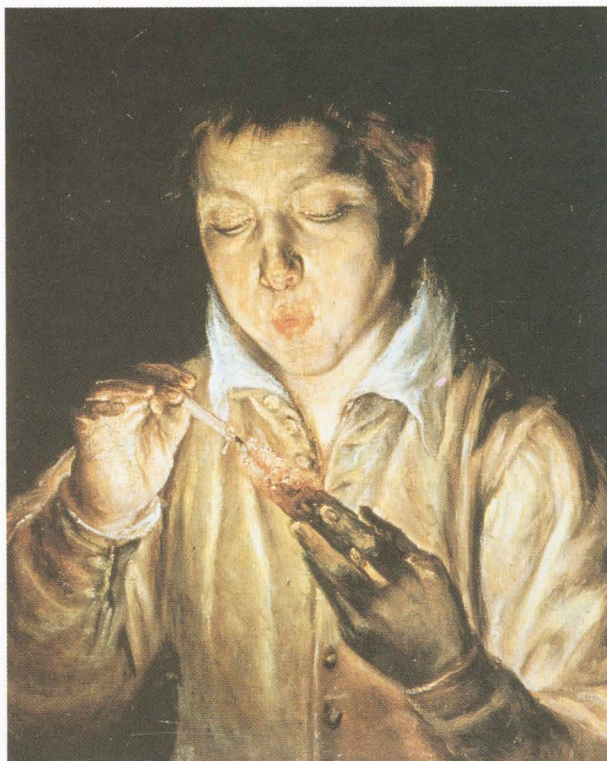
Licht

Das Licht gehört zu den Elementen des Kinematischen, sobald es nicht mehr dekorativ, sondern produktiv im Sinne der Montage aufgefaßt wird. Selbstverständlich wird das Thema Licht am Beispiel Rembrandts diskutiert

(„Rembrandt gehört nicht zu den Göttern meines Pantheons. Doch ich tue so, als betrachte ich einen El Greco.“⁵⁴). Rembrandt und El Greco ist gemeinsam,

„daß sie das Licht einsetzen wie ein Wortkünstler eine Beschreibung, in der ... eine einfache Auslassung Raum für einen Rembrandtschen Schatten gibt. Rembrandt beleuchtet das, was der Schriftsteller beschreiben würde und taucht in den Schatten des Nicht-Sichtbaren, was der andere auslassen würde; und in der Auswahl der Verbindungslinien sehen sie das Mittel, Akzente im Bild zu setzen.“⁵⁵

Licht und Schatten, das bedeutet Anwesenheit und Abwesenheit und das, was *dazwischen* ist: Bewegung. Als literarisches Beispiel zitiert Eisenstein einige Zeilen aus dem *Heinrich IV* von Heinrich Mann, in denen Katharina von Medici einen Brief bei Kerzenschein liest; die Beschreibung der Beleuchtung wird ergänzt durch Hinweise auf ein Bild El Grecos, ein *Junge, der eine Kerze aus-*



bläst. Godard hat in seinen Vorüberlegungen dieses Bild durch *Die Geburt Christi* von De la Tour⁵⁶ ersetzt, *Heinrich IV* jedoch erscheint im Film in dem *Tableau vivant* nach Goya.

Eisenstein scheint Goya mehr noch als Rembrandt unter der Perspektive El Grecos gesehen zu haben; Goyas

„Landschaften, die mönchsähnlichen Felssäulen, die wie Ausgeburten des Wahns wirken, atmen brennenden, unter den Schmerzen der Folter geborenen Subjektivismus. Sie scheinen eine Zweitausgabe eines anderen Landschaftswunders von El Greco zu sein, seinem *Berg von Sinai* (1571-1576).“⁵⁷

Von der Landschaft als Portrait ist der Ausdruck geblieben, die 'Schmerzen der Folter' in Körpern und Gesichtern der Aufständischen des 3. Mai von Goya in Godards *Passion*. Hier wie dort ist das Licht das Aufscheinen der Wahrheit.

Farbe

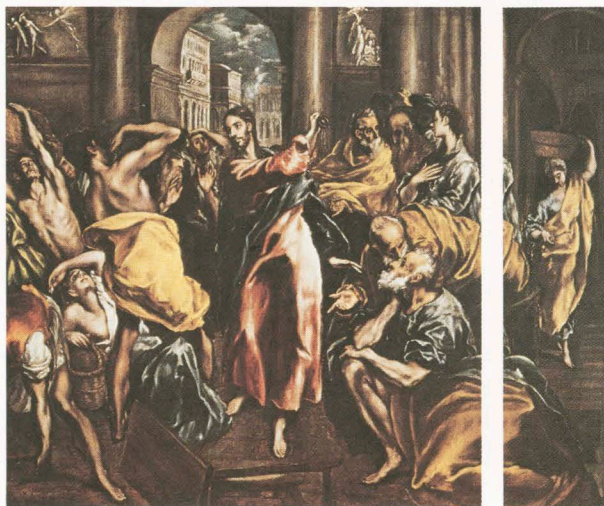
Die Frage der Farben behandelt Eisenstein parallel zu der des Lichts; ihren kinematischen Wert haben sie in der Opposition von Komplementärfarben: diese Farben stehen einander gegenüber, zwischen ihnen herrscht äußerste Spannung, bis sie sich ineinander auflösen zu etwas Drittem — weiß. Und wenn Eisenstein bei Willumsen zitiert:

„El Greco scheint grundsätzlich lebendige und reine Farben zu lieben. Er verwendet sie so weit wie möglich ungemischt ...“⁵⁸,

dann entspricht das vollkommen der Vorliebe Godards, der ebenfalls die reinen Farben und vor allem blau-weiß-rot verwendet hat, um Konflikte, aber auch die Möglichkeit ihrer dialektischen Aufhebung darzustellen.⁵⁹

Personnages découpés (Inserts)

Die Idee der montierten Personen (*personnages découpés*,⁶⁰) hat Eisenstein mit der Art der Verwendung von Hieroglyphen zum Beispiel in der chinesischen Schrift verglichen; d.h. es geht um die Montage von feststehenden Zeichen in verschiedenen Kontexten. Die Bedeutung bekommt das fremde, nicht organische Element erst in dem Kontext, in den es integriert wird. Ein solches figürliches Versatzstück ist zum Beispiel eine Frauenfigur



an der rechten Seite in El Grecos *Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* (ein Bild, das Godard noch in die Vorüberlegungen zu *Passion* einbezogen hatte); ähnliche Versatzstücke sind die Inserts mit Isabelle im Film *Passion*, deren Verwendung der *personnages décou-*

pés bei El Greco zu entsprechen scheint, zumal das Montage-Prinzip selbst im Auftauchen und Verschwinden der Frauenfigur in Rembrandts *Nachtwache* im direkten Zusammenhang mit den Inserts angedeutet wird!

Repräsentation und Narration

Die Darstellungsfunktion des abbildenden Kunstwerks ist bei El Greco reduziert, wenn nicht sogar vielfach außer Kraft gesetzt — darauf hinzuweisen, hat Eisenstein besonderen Wert gelegt. Die Landschaften als innere Portraits des Malers, die Figuren als seine ständige Inkarnation haben mit realistischen Abbildungen nur noch wenig gemein. Das Figurative der Darstellung dient zu etwas anderem, was der eigentliche Gegenstand bildnerischer Produktivität ist, die Vermittlung einer inneren Dynamik, im Extrem jener Ekstase, die die Bilder 'außer sich geraten' läßt. Die narrative Funktion, die so eng mit der Repräsentation verbunden ist, wird im ekstatischen Moment aufgehoben — kehrt aber in der Dialektik von Montageelementen (Licht, Farbe, Figur, Cadre) als deren Produkt zurück, exemplarisch in El Grecos *Martyrium des Heiligen Mauritius*, aber auch in jeder anderen Darstellung aus den Heiligenlegenden oder Erzählungen der Bibel, die im narrativen Wissen des zeitgenössischen Betrachters 'zu Hause' sind. Eisenstein hat daher dasselbe Verfahren auch an Watteaus *Einschiffung nach Kythera* vorgeführt, in dem er ebenfalls den „narrativen Aspekt thematischer Phasen“⁶¹ vorgefunden hat. Unter diesem Aspekt hat Godard das entsprechende *Tableau vivant* in seinen Film *Passion* aufgenommen.

Ekstatisierung

Die Ekstase in den Bildern El Grecos ist für Eisenstein das *Kinematische par excellence*. Daher stellt sich nun die Frage, wie das kinematische Element der Ekstase für kinematographische Verfahren produktiv werden kann. Eisenstein selbst hat diese Frage — vorläufig — mit einem Experiment beantwortet, das, wenn man so will, eine erste Stufe der Operationalisierung des Kinematischen bedeutet:

„Von allen Werken El Grecos liebe ich streng genommen nur ein einziges nicht. *Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel*. (...) Was mich an diesem Bild so ärgert, ist dies: selbst noch in seiner populärsten dritten Variante bewahrt es im großen Ganzen alle Züge, die der vorekstatischen Periode in der Malerei des Greco eignen.“⁶²

Unter vier Varianten zu diesem Bild stellt Eisenstein zwar eine Entwicklung zum zunehmend Dynamischen fest; dennoch

„äußert sich jener innere Ruck von der erzählenden zur bildgestalterischen Interpretation (...) lediglich in einem inneren 'Umbau' der Bildelemente. Ein wirkliches 'Aussicheraustreten', eine wirkliche 'Explosion' widerfährt dem Bild als Ganzes im Verlauf dieses Prozesses nicht.“⁶³

Der Übergang ('Ruck') verläuft in der Ekstase von der erzählenden zur kompositorischen, von der inhaltlichen zur Formebene der Gestaltung! — Eisenstein beginnt sich nun

„in Gedanken unwillkürlich zu überlegen, wie man sie (eine der Varianten — JP), im Geist und in der Manier des Greco, *ekstatisieren* könnte. Wir werden uns hier erlauben, die Phantasie ein wenig in diese Richtung vorzutreiben.“⁶⁴

Zunächst wird das querformatige Bild in die Vertikale gestellt:

„Der kümmerliche kleine Rundbogen, der nach hinten verlegt und von massiven Mauern eingezwängt ist, müßte, explodierend und sich nach vorn werfend, mit seinem Schnitt das Bildganze umgreifen ... In gleicher Weise würde die langweilige gegenständliche Umgebung des eingefasteten Raumes in den gegenstandslosen himmlischen und wolkenhaften Raum des Exterieurs auseinanderlaufen.“⁶⁵

Und so geht das weiter: Die Gestalt Christi müßte sich

„wie ein Pfeil in die dunkelnden Wolken des auseinandergetretenen Hintergrunds erheben.“⁶⁶

Für die anderen Figuren sieht Eisenstein Stellungen analog zu denen der rückwärtsliegenden und -gebogenen Figuren z.B. in der *Auferstehung Christi* vor.

„Und die Idee der ekstatischen Explosion, des 'Zerbrechens des Bandes der Zeiten' in Oben und Unten gleichsam bis zur Erschöpfung ausdrückend, würden zwei Gestalten aus der Bildmitte heraustreten: Die Gestalt des Helden mit dem Kopf nach oben, in den Himmel hinein, die Gestalt seines Gegenspielers ebenfalls verteilt, aber 'spiegelhaft' zur Erde herab.“⁶⁷

Das Bild explodiert förmlich aus seiner Mitte, sprengt den Rahmen, strebt über sich hinaus. — In einem anderen Experiment mit einer Radierung Piranesis heißt es:

„An erster Stelle würde natürlich der die Radierung zusammenhaltende Bogen A aufgesprengt werden. Sein oberer steinerne Halbkreis würde über die Grenzen des Blattes hinausfliegen.“⁶⁸

Man sieht deutlich, worauf diese *Ekstatisierung als Kinematization* hinausläuft: Nicht auf eine Entwicklung zum Narrativen hin (in der Horizontalen gleichsam); die ekstatischen Bilder streben in die Vertikale und dort in den virtuellen, imaginären Raum, den ihnen die ekstatische Bewegung erobert hat und in den sie den Betrachter mitreißen.

Eisenstein fragt schließlich:

„Ist ein solches Experiment auch am Beispiel der Werke eines anderen Künstlers möglich? Wenn es sich um einen am Pathos teilhabenden Künstler handelt — dann unbedingt.“⁶⁹

Ein solcher Künstler ist natürlich — Eisenstein selbst.

Bauformen des Pathetischen

Damit die Ekstase von der singulären 'Ver-rücktheit' eines Künstlers oder eines Kunstwerks zum kinematischen Prinzip in der darstellenden Kunst (und Literatur, Musik etc.) schlechthin werden kann, muß sie vom Ereignis zur *Struktur* eines Ereignisses, von der Explosion zum *Verfahren* des 'Außersichgeratens' werden. *Der Struktur-aspekt des Ekstatischen ist bei Eisenstein das Pathetische.*

Die Rede wiederum von der Struktur des Pathetischen setzt die Vorstellung eines Konstrukts oder Systems voraus, in dem die Ekstase als Pathos-Struktur zur Konstruktion der kinematographischen Bilder, zum Film also, beiträgt. An dieser Stelle müßte es daher möglich sein, eine (Eisensteins) Antwort auf die Frage zu finden, wie ein Film ohne **Vor-Schriften** aus der inneren Dynamik seiner Bilder, aufgrund der Pathos-Struktur seines visuellen Materials möglich ist.

In einer Diskussion mit Filmstudenten macht Eisenstein zunächst klar, daß Ekstase und Pathos-Struktur als

„szenische Bauform sowohl in räumlichen wie auch in allen übrigen Anordnungen stets das Grundprinzip des Inhalts zum Ausdruck bringen muß. (...) Wenn wir zu (einem) Inhalt ein pathetisches Verhältnis haben und den Wunsch hegen, daß von dieser Szene ein pathetischer, ekstatischer Effekt ausgehen möge, so wird es nötig, daß jedes Strukturmerkmal jenes Grundgesetz wiederholt, nach dem der ekstatische Zustand des abzubildenden Phänomens, Gegenstands oder Menschen strukturiert ist.“⁷⁰

Pathos ist das Thema, das sich in der Struktur wiederholt!

„Man kann auch ein anderes Extrem beobachten: Die Pathos-Struktur zeigt sich nicht in der Darstellung, sondern liegt völlig in den Ausdrucksmitteln“⁷¹,

die sowohl auf der Ebene szenischer wie filmischer Produktivität liegen können:

„Ein filmisches Beispiel für die erste Methode wäre die Aufnahme einer in flammender Ekstase vor der Kamera aufgebauten Szene, die von ein und demselben Standpunkt aus gefilmt wird. Im zweiten Fall wäre das eine völlig neutral gehaltene Szene, deren Ekstase insgesamt mit Montagemitteln erzielt wird. Die Wahrheit liegt wie immer in der Konfrontation, im wechselseitigen Durchdringen beider Extreme“⁷², der szenischen und filmischen Produktivität.

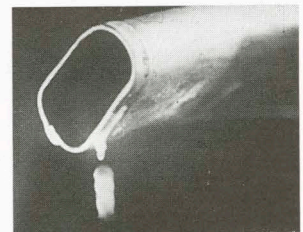
Als Unterrichtsbeispiel dient die berühmte „Seperator-Szene“ aus Eisensteins Film *Das Alte und das Neue (Die Generallinie)* von 1929. Wenn die Seperator-Szene einsetzt, sagt Eisenstein, sind bereits viele Möglichkeiten ekstatischen Verhaltens erschöpft, zum Beispiel in der Bittprozession um Regen. Aber dem Pathos des Alten ist nun das Pathos des Neuen entgegenzusetzen; den alten Wundern das wunderbar Neue sozialistischer Kolchoswirtschaft.

Eine Milchzentrifuge wird zum erstenmal ausprobiert.

„Wie sah nun der Strukturierungsweg selbst aus, dem wir hier so ausführliche und gründliche Überlegungen voranschicken? Bis zu dem Moment, als der erste Tropfen 'sämig gewordener' Milch austritt und in den beim Seperator bereitgestellten Eimer fällt, wird das Spiel der sich steigenden Spannung mit dem ganzen uns zugänglichen Arsenal der Montageverfahren konstruiert.“⁷³

Das 'Spiel des Zweifels' drückt sich auf den Gesichtern der Umstehenden aus. Dann quillt der erste Tropfen hervor ...

„Jetzt wird der Tropfen gleich fallen. (...) Der Tropfen macht sich frei. Er fällt! Sternförmig fliegen kleinste Spritzer auseinander, als er auf den Boden des leeren Eimers aufschlägt.“⁷⁴



Aber dann schießt unwiderstehlich die weiße Sahne in Strömen hervor,

„mit einer Kaskade schneeweißer Milchströme, mit einer silbernen Fontäne unaufhaltbarer Strahlen, mit einem Feuerwerk nicht zu besänftigender Blitze. Und gleichsam als Antwort auf die hier unwillkürlich hochschießenden Vergleiche flicht sich gleich nach der Explosion der ersten Milchspritzer ein scheinbar nicht dazugehörendes Material in die Montage dieser Milchstraßen: Hochschießende Fontänen lichtdurchströmter ... Wasserfluten.“⁷⁵

Da ist von keiner religiösen Verzückung mehr die Rede wie bei El Greco und doch ist das Vokabular aufs Haar dasselbe, mit dem der Anbruch einer neuen Zeit aus dem Hervorquellen eines Milchtropfens geschildert wird, das sich zur Ekstase wahrer Kaskaden von Milch, Fruchtbarkeit und zum Inbegriff von Glück steigert.

„In den Momenten eines solchen Zustands ist der Mensch, wie man so schön sagt, 'nicht ganz bei sich'. (...) Und der Schock selbst ist auch so ein Zerspiegel des qualitativen Sprungs, in dem eine bislang unerschütterlich und festgefügt scheinende 'Ordnung der Dinge und Umstände' in einem bestimmten Augenblick 'aus dem Leim geht'.“⁷⁶

Sogar mit der Urerfahrung der Geburt, diesem existentiellen 'Ans-Licht-Treten' hat Eisenstein das ekstatische Ereignis verglichen.⁷⁷

Die Pathos-Struktur ist grundsätzlich konstruktiv (elementar), auch wenn sie die 'Ordnung der Dinge und Umstände' aufbrechen muß, um den 'Bau der Dinge' voranzutreiben, weshalb sie zum Kern einer 'operativen Ästhetik' Eisensteins geworden ist⁷⁸, die im Spannungsfeld dessen operiert, was ebenso mit 'szenischer und filmischer Produktivität' bezeichnet worden ist,

„denn sie berühren das in diesem Zusammenhang Wesentliche: *das Problem der Darstellung und des Verhältnisses zum Dargestellten*.“⁷⁹

Im Zuschauer resultiert, was in der Komposition, im 'Bau der Dinge', getrennt gesehen werden muß:

— Ihr Material nimmt die Komposition aus den

„Strukturelemente(n) der dargestellten Erscheinung und schafft aus ihnen die *Gesetzmäßigkeit der Konstruktion des Kunstwerks*. Dabei nimmt sie in Wirklichkeit diese Elemente in erster Linie aus der Struktur des *emotionalen Verhaltens des Menschen*, der mit dem *Erleben des Inhalts* dieser oder jener dargestellten Erscheinung verbunden ist.“⁸⁰

— Dagegen wird man das

„Ausgangsschema für den *Aufbau* der Komposition (...) nicht so sehr in der Emotion, die das *Dargestellte* begleitet, suchen müssen, sondern in erster Linie in der Emotion des *Verhältnisses zum Dargestellten*“⁸¹,

wie sie sich in der filmischen Darstellungsweise, der filmischen Produktivität der Montage vor allem äußert. Nur von der Wirkung auf den Zuschauer aus, genauer: mit dem Zuschauer als Produzenten ist daher auch die Produktion eines Films im Sinne szenisch-filmischer Produktivität zu denken.

Pathos und Passion: Der Bau der Dinge

Motiviert war diese Lektüre von Aufsätzen Sergej Eisensteins durch eine Frage, die der Film von Jean-Luc Godard *Passion* aufgeworfen hatte, ob und wie es möglich ist, einen Film zu produzieren, der statt der üblichen **Vor-Schriften** des Drehbuchs mit der dort vorgegebenen Dominanz des (literarischen) Erzählens von **Vor-Bildern** ausgeht, die dennoch ermöglichen, was ursprünglich Aufgabe der Erzählung des Drehbuchs war: die Strukturierung von Produktion und Rezeption eines Films.

Godard hatte Gemälde großer Maler in Form von *Tableaux vivants* zum Ausgangspunkt genommen, nicht um sie narrativ auszubeuten, sondern um ihre innere Dynamik, ihre Produktivität als vor-filmisches, szenisches Arrangement filmisch produktiv zu machen: Nicht die Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq war es, worum es ging, sondern die 'Explosion eines Lichts' in diesem Bild und eine Bewegung, die mit dem Austausch einer Figur und der Hell-Dunkel-Montage zu diesem Bild verbunden war. Goyas Bilder ermöglichten die Einführung der Themen Sexualität/Liebe, Konflikt/Arbeit und Narrativität.

Eisenstein hat nie ein Bild von El Greco 'verfilmt'; aber er hat das dynamische Prinzip, das diese Bilder verwirklichen, analysiert und auf die Produktion seiner Filme angewandt, indem er von der Wirkung des Ekstatischen zum Konstruktionsprinzip der Pathos-Struktur gelangte, vom Kinematischen in El Grecos Bildern zum Kinematographischen in der erwähnten „Separator-Szene“, der berühmten Sequenz der „Treppe von Odessa“ aus dem *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und vielen anderen Höhepunkten der Pathos-Struktur in seinen Filmen.

Für den (kinematographischen) Bau der Dinge spielt es für Eisenstein auch keine Rolle, ob der 'Bauplan' Schriften oder Bilder waren:

„Entscheidend ist vielmehr, daß mit dem Szenarium das Ziel dessen zum Ausdruck kommt, was dem Zuschauer an Erlebnissen bevorsteht. Die 'Film-Novelle' — so wie wir sie begreifen — ist ihrem Wesen nach die vorweggenommene begeisterte Erzählung eines künftigen Zuschauers von dem, was ihn im Film gepackt hat. Dies ist eine Darbietung des Materials in jenen Graden und Rhythmen der 'Ergriffenheit' und Erregtheit, die den Zuschauer dann zu 'fesseln' haben.“⁸²

Diese Antizipation der Erzählung als Produkt des Films im Zuschauer 'fesselt' ausdrücklich den Zuschauer an die Produktion des Films und beteiligt ihn am 'Bau der Dinge' im Film; die Film-Novelle ist daher nicht **Vor-Schrift**, sondern hat selbst teil an der filmischen Produktivität. Es ist kein Zufall, daß Godard in einem Bild des Ekstasikers El Greco den Höhepunkt gemeinsamer Ausdrucksfähigkeit szenischer und filmischer Mittel erreicht: Die dargestellte Szene des *Tableau vivant* in der hochreißenden Dynamik ihrer ekstatischen Aufwärtsbewegung wird von der drehenden Aufwärtsbewegung der Kamera verstärkt und in eine Bewegung des Sehens umgesetzt; zugleich werden thematische Elemente in die Szene hineingenommen und durch die Bewegung integriert (die Sublimierung des Konflikts 'Liebe vs. Arbeit' im „dona eis requiem“); d.h. daß ganz im Sinne Eisensteins eine Pathos-Struktur wirksam wird, die immer auch thematisch vermittelt, d.h. 'lesbar' sein muß.

Eisenstein ging es nicht um eine Konfrontation von Malerei und Film bzw. die Problematik der Beziehung dieser beiden Darstellungsformen, sondern um ein gemeinsames Prinzip des Kinematischen, das allen Künsten, wenn es sich um ein pathetisches Sujet handelt, gemeinsam ist; Godard dagegen hat die Bilder unmittelbar am 'Bau der Dinge' beteiligt, indem er sie als 'lebende Bilder' in seinen Film *Passion* integriert hat. Man kann sagen, daß auf diese Weise das Kinematische in Godards Film doppelt wirksam ist, als szenische Produktivität (der Bilder) und filmische Produktivität (des Kinematographischen), und daß der höchste Ausdruck ihrer gemeinsamen Produktivität dort erreicht ist, wo sie in der ekstatischen Bewegung identisch werden. Daraus ergeben sich auch wichtige Unterschiede zu Eisensteins Kompositionsform des Ekstatischen in der Pathos-Struktur seiner Filme.

Es ist durchaus möglich, daß Godard von dem Aufsatz Eisensteins „El Greco y el cine“ zu seinem Film *Passion* angeregt wurde. Der Aufsatz erschien 1980 zum erstenmal in französischer Übersetzung, rechtzeitig (und aktuell) genug, daß er in Godards Überlegungen für seinen nächsten Film nach *Sauve qui peut (La vie)* eine Rolle gespielt haben kann. In einem Interview schließlich, das Godard Don Ranvaud gegeben hat und das in der englischen Filmzeitschrift »Framework« im Herbst 1980 (!) veröffentlicht wurde, sagt Godard:

„Er (Eisenstein -JP) studierte El Greco und wenn er von ihm sprach, dann nicht von dem Maler El Greco, sondern von dem Filmemacher El Greco. Er sagt von ihm nicht, daß er malt, sondern daß er montiert.“⁸³

Das folgende 'Programm' Eisensteins, das er in der revolutionären Aufbruchphase des Films formuliert hat, gilt jedenfalls in dieser Form auch für Godard, der womöglich der avancierteste Vertreter eines gegenwärtigen Kinos im Umbruch ist:

Post scriptum zweier „Hauptthesen, die durch und durch individuell und charakteristisch für mein weiteres Programm und die Methoden seiner Verwirklichung waren. — Erstens: Als Ausgangspunkt betrachte ich den höchsten Grad der Leidenschaftlichkeit. — Zweitens: Als Methode zur Verwirklichung dieser Leidenschaftlichkeit betrachte ich die Sprengung der gewohnten Dimension.“⁸⁴

Passion — das ist das Leidenschaftliche in Form und Inhalt dieses Films von Godard, mit dem er fortfährt, die gewohnten Dimensionen (des Kinos und des Films) zu sprengen. Daß aus einem Kino für die Revolution die Revolution des Kinos geworden ist, das haben beide erfahren müssen.

Godard 1962: „Ich bin vom Imaginären ausgegangen und habe das Reale entdeckt; aber hinter dem Realen ist erneut das Imaginäre.“⁸⁵

Über Godard 1982 könnte man sagen, daß er von den Bildern ausgegangen ist und das Reale (während des Pariser Mai '68) entdeckt hat, um erneut bei den Bildern anzulangen ...

4. Tableau (vivant) und Film

Im Februar 1959 hatte Godard über den Film *Van Gogh* (1948) seines Freundes Alain Resnais gesagt,

„...mehr als irgendein anderer vermittelt Alain Resnais den Eindruck, wirklich bei Null angefangen zu haben. Seit *Van Gogh* hatte man den Eindruck, daß eine Kamerabewegung nicht nur eine Kamerabewegung war, sondern auch die Suche nach dem Geheimnis dieser Bewegung. Ein Geheimnis, das ein anderer einsamer Forscher, der ebenfalls bei Null angefangen hatte, André Bazin, zur selben Zeit, aber mit anderen Mitteln entdeckt.“⁸⁶

Was war das für ein 'Geheimnis der Bewegung', das die Regisseure der Nouvelle vague an ihrem Ausgangspunkt (Godard hatte 1959 seinen ersten langen Spielfilm *A bout de Souffle* gedreht) in Resnais' Film über den Maler Van Gogh und seine Werke entdecken konnten? Der Bruch, den die Nouvelle vague mit den traditionellen Produktionsweisen des *cinema de qualité* herbeiführte und nach dem 'Nullpunkt' des Filmemachens suchen ließ, hat ihre Regisseure auch nach anderen Vor-Bildern als denen der Filmgeschichte suchen und nicht zufällig in den Werken großer Maler des 19. Jahrhunderts finden lassen: Selbstbewußt haben sich die die künftigen Film'autoren' der *politique des auteurs* neben die großen Künstlerindividuen des 19. Jahrhunderts gestellt.

Was also ist das für eine Bewegung, die von den Bildern Van Goghs (A. Resnais, R. Hessens und G. Diehl), Goyas (Pierre Kast) oder Picassos (*Guernica* von A. Resnais und R. Hessens sowie *Le Mystère Picasso* von Henri-Georges Clouzot) zum Film führt? — Das Resultat aus der Konfrontation der Filmkamera mit einem Gemälde ist in allen Fällen unterschiedlich gewesen, das Problem indes war immer das gleiche: Was motiviert in dieser Konfrontation den Übergang vom Tableau zur (sinnvollen) Bewegung im Film/des Films?

Zweimal Laokoon

Dem deutschen Aufklärer Lessing ging es im 18. Jahrhundert in der Kritik an der 'Schilderungssucht' seiner schreibenden Zeitgenossen um die Trennung unter den künstlerischen Medien, weniger um das, was sie verbindet. Während Vergil die Leidensgeschichte des Laokoon in einer Folge von Situationen schildert, die im Kampf Laokoons und seiner Söhne mit der Schlange kulminiert, stellen Malerei und Plastik nur einen Augenblick dar, von dem Lessing sagt, daß er der 'fruchtbarste' sein soll, damit er in der Vorstellung des Betrachters das bewirkt, was die Erzählung an dieser exponierten Stelle mit ihren Mitteln darstellt:

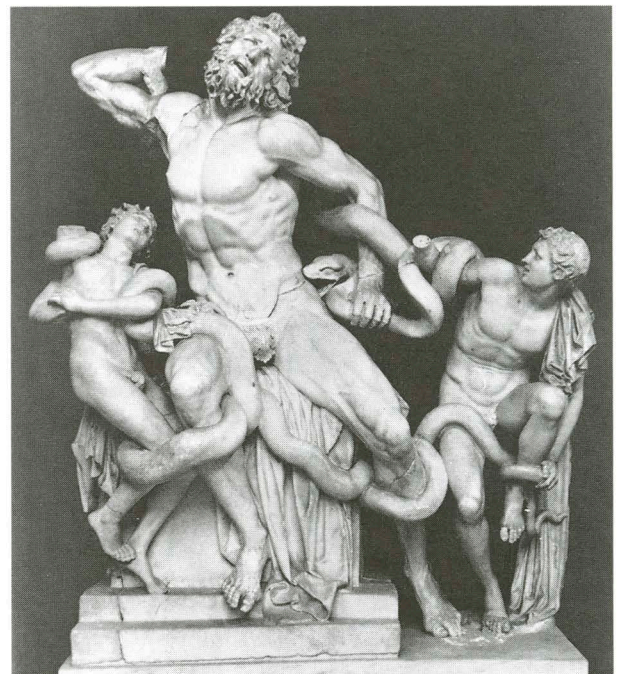
„Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁸⁷

Lessing besteht auf der Differenz der künstlerischen Mittel zwischen Poesie und Malerei; da es im Verhältnis zwischen Malerei und Film einerseits um vergleichbares Zeichenmaterial geht, dessen sich beide Medien bedienen, die Differenz dagegen hauptsächlich auf der Ebene der Kontiguität der Zeichen eine Rolle spielt, wo sich das narrative Medium Film der Poesie annähert, interessiert hier gleichsam als 'tertium comparationis' jene andere Differenz, die in der unterschiedlichen Wirkung des erzählenden und abbildenden Mediums besteht.

„Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigen Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.“⁸⁸

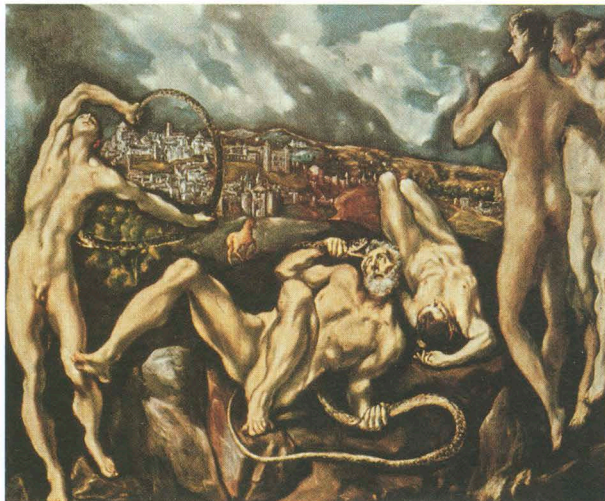
Die Poesie vermag erzählend ihr (arbiträres) Zeichenmaterial so zu organisieren, daß Laokoons Schrei als Ausdruck eines Leidens in einer besonderen Situation aus einer dargestellten Entwicklung heraus plausibel wird; der Schrei schließt das Wissen um seine Ursachen ein. Dagegen müssen die plastischen und malerischen Mittel vom Künstler so eingesetzt werden, daß der einzig dargestellte Augenblick in der Vorstellung des Betrachters fruchtbar werden kann; der darf das Ergebnis (den Schrei) nicht vorwegnehmen, damit er sich erst im Betrachter als dessen Vorstellung bildet:

„Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken.“⁸⁹



Der fruchtbare Augenblick ist durch die szenische Produktivität gekennzeichnet, die über die dargestellte Szene hinausweisen muß — ohne daß diese Produktivität im vorweggenommenen Produkt, dem Ergebnis dieser Bewegung zunichte gemacht wird. Daher besteht Lessing darauf, daß die Abbildungen *Vor-Bilder* sein sollen für ihre Wirkung in der Imagination des Betrachters. Die filmische Produktivität wird zwar die Bewegung wieder in die szenische Abbildung einführen, fruchtbar wird sie jedoch vor allem dann sein, wenn sie ihre Effekte in der Imagination des Zuschauers herstellt, indem sie über den Raum der Abbildung in den virtuellen eingebildeten Raum hinausschießt: Im Sinne Lessings wäre das die Aufhebung der szenisch-filmischen Bewegung im (strukturellen oder inhaltlichen) narrativen Wissen des Zuschauers.

Eisenstein hat die *Laokoon*-Darstellung El Grecos überhaupt nicht mehr unter einem inhaltlichen Aspekt, zu dem auch die Wirkung des Bildes beitragen könnte, diskutiert; das pure Gefühl des Leidens wird in den Körperdrehungen der Söhne Laokoons 'ausgedrückt'.



„Die Figur links ist in einem typischen Bogen dargestellt, der am Boden beginnend, sich in den Hintergrund des Bildes fortsetzt. Die zweite liegt, die Beine in der Luft, am hinteren Rand des Bildes. Der Kreisbogen wird wesentlich durch die Zeichnung der Körper gegeben (...) — der 'Bogen' erscheint also als Verhalten (Pose) und Linienführung, die die Pose unterstreicht.“⁹⁰

Die ekstatische Bewegung ist nicht einmal mehr Ausdruck für etwas, sie repräsentiert nichts, was auch erzählt werden könnte, sie ist als pure Intensität mit ihrem Inhalt identisch.

Die Frage, ob eine Bewegung von den Bildern zum Film führt, wäre im Sinne Lessings von vornherein zu verneinen, da es keinen direkten Übergang zwischen den unterschiedlichen Medien geben kann; jede Bewegung oder gar Einführung von Handlung, die zwischen Bild/Plastik und Betrachter vermittelt, müßten die innere Produktivität ma-

lerischer oder plastischer Abbildungen zerstören. Der Film in diesem Fall muß sich entsprechend seiner spezifischen Codes und seines Zeichenrepertoires zu seiner Wirkung eigener Darstellungsmittel bedienen.⁹¹

Auch Eisenstein sieht keine direkte Beziehung zwischen Malerei (Plastik, Literatur etc.) und Film. Wenn er dennoch den „Film als höchstes Stadium der Malerei“⁹² historisch folge'richtig' als 'Erben' der Malerei betrachtet, dann ist gemeint, daß die Kinematographie „tief verbunden (ist) mit der Kulturtradition aller Kunstgattungen, die sie gewissermaßen in sich vereinigt.“⁹³ Was Malerei und Film tatsächlich produktiv miteinander verbindet und was Eisenstein im *Laokoon* El Grecos analysiert hat, ist ihre Intensität, ist die Energie, die die Kunstwerke über sich hinaustreibt und mit ihren Mitteln auf die Wirklichkeit menschlichen Handelns nach wie vor Einfluß nehmen läßt. Auch wenn wir nichts von Laokoon wissen und am religiösen Inhalt der Ekstase El Grecos nicht teilhaben, spüren wir diese Intensität des Bildes, das uns als Betrachter noch heute fesselt. Eisenstein hat das Dynamische dieser Intensität auch das Kinematische genannt.

Das ist es auch, was ihn El Greco, Van Gogh, Goya, Picasso u.a. in einem Atem nennen läßt. Von Picasso hat Eisenstein gesagt,

„daß es nicht innere Harmonie und Einheit ist, mit der wir es hier zu tun haben, sondern ein ebensolches Beispiel von tragischem Pathos und innerem Zwiespalt, der immer dann das schöpferische Temperament der großen Meister bestimmt, wenn sie dazu verurteilt sind, unter gesellschaftlichen Verhältnissen und Geschichtsepochen zu leben, die Einheit und Harmonie nicht zulassen.“⁹⁴

Die Struktur eines 'ebensolchen Pathos' ist mit derjenigen in einem Film wie *Das Alte und das Neue* vergleichbar, wenn auch die Energie, mit der die Bäuerin Marfa Lapkina die Technifizierung der Kolchose betreibt, sich anderen gesellschaftlichen Verhältnissen verdankt und mitteilt.

Es gibt auch bei Eisenstein keine Beziehung zwischen Malerei und Film in dem Sinne, daß durch den Film die bis dahin bewegungslosen Bilder 'laufen lernen'. Das gemalte Bild wäre im Film auch nur als Bild abbildbar, was es möglicherweise in seiner Intensität zerstören würde. Eine Landschaft *im* Film setzt eine Landschaft *für den* Film voraus. Die Bewegung zwischen Malerei und Film ist daher nicht darstellend, sie hat kein 'Sujet' (das von außen dazukommt), sondern sie ist jene Intensität (das Kinematische), die sich im Film fortsetzen und dort mit anderen (kinematographischen) Mitteln vergegenständlichen muß: das Kinematische wird auch im Film erst zum Kinematographischen.

Cadre

Die Filme von Alain Resnais, Pierre Kast oder Henri-Georges Clouzot haben eine filmtheoretische Diskussion über das Verhältnis zwischen Malerei und Film ausgelöst, in der dieses Verhältnis dadurch neu definiert wurde, daß die Malerei selbst zum vor-filmischen Gegenstand, zum Objekt von Filmen wurde. Für die in den 50er Jahren führende phänomenologische Filmologie hat Henri Lemaître kurzerhand dafür plädiert, die Malerei in den Film aufzulösen und beide der Dominanz der narrativen Struktur kinematographischer Repräsentation zu unterwerfen.

„Das Ziel des Films über Malerei mit poetischer Absicht sollte daher sein, mit den Mitteln kinematographischer Animation dasjenige lebendige Universum zu schaffen, das der Maler in sein Werk mit den ihm eigenen Mitteln, die zugleich vorfilmische Mittel sind, eingeschrieben hat. Es handelt sich um zugleich schöpferische und nachahmende Mittel; und die Art der Übertragung ist nicht wie die innerhalb derselben, sondern wie die von einer in eine grundsätzlich andere Sprache...“⁹⁵

Anders als gegenüber der Literatur, kann die Adaption von Bildwerken auf ein gemeinsames Zeichenmaterial zurückgreifen. Tatsächlich jedoch ist es, vergleichbar der Adaption literarischer Werke, das Imaginäre des Signifikanten, eine narrativ strukturierte Vorstellungswelt (das 'lebendige Universum'), woran das Bild auf seine Weise partizipiert und was mit filmischen Mitteln realisiert wird. Das Wiedererkennen eines bestimmten Bildes (eines Gemäldes z.B.) geschieht als *déjà vu* in Form des bloßen Zitats. Anders gesagt: Die 'Verfilmung' der *Laokoon*-Gruppe hätte sich an Vergils Erzählung zu halten, um in einem privilegierten Moment, in einem dramatischen Höhepunkt die figurative Konstellation und malerische Pose Laokoons und seiner Söhne wiedererkennen zu lassen und sofort wieder in der Aktion der Körper und dem Schrei Laokoons aufzulösen. Ein spekulatives Verfahren, das auf den affirmativen Wiedererkennungseffekt zielt, weshalb man nur noch von einem 'unfruchtbaren' Augenblick sprechen kann, in dem bestenfalls kulturelles Wissen re-produziert wird.

Von André Bazin, dem theoretischen Kopf der Nouvelle vague, hatte Godard gesagt, daß er ebenfalls, mit seinen Mitteln, dem Geheimnis der Bewegung zwischen den Bildern Van Goghs, Goyas oder Picassos auf der Spur war. Das ist der Ansatzpunkt für Bazins Überlegungen: Ontologisch macht es keinen Unterschied, ob sich vor der Kamera eine Landschaft oder das Bild einer Landschaft befindet; als Bild ist die Landschaft vor der Kamera ebenso real wie die reale Landschaft — aber nicht als Landschaft. Solange die Kamera ein Bild zeigt, sind die unterschiedlichen Semiotisierungsstufen in der Darstellung der Landschaft auch im Film immer erkennbar: der

filmischen Abbildung einer Landschaft steht das Filmen einer Landschaftsabbildung gegenüber. Die Wahrnehmung der

„Heterogenität zwischen dem bildlichen Mikrokosmos und dem Makrokosmos der Natur, in den das Bild sich einschreibt“⁹⁶

wird durch den Rahmen (cadre) des Bildes gewährleistet. Auch die Leinwand, auf die der Film projiziert wird, begrenzt das Film-Bild; Bewegungsabbildung und Montage der Einstellungen tendieren dazu, diese Bildgrenze (Cadrierung) unmerklich und zu einem virtuellen Bereich außerhalb des Bildes (hors-cadre oder off-screen) durchlässig zu machen. Daher sagt Bazin:

„Bei den Begrenzungen der Filmleinwand handelt es sich nicht (...) um einen Bildrahmen (cadre), sondern um eine Maske (cache), die offen zu einem nicht-abgedeckten Teil der Realität ist. Der Rahmen (cadre) polarisiert den Raum auf sein Inneres hin; alles, was uns dagegen die Filmleinwand zeigt, dehnt sich unendlich ins Universum aus. Der Rahmen ist zentripetal, die Filmleinwand zentrifugal. Daraus folgt, daß wenn man den Abbildungsprozess umkehrt und man die Filmleinwand in den Rahmen einfügt, der Raum des Bildes seine Orientierung und seine Begrenzung verliert, wodurch er in unserer Vorstellung unendlich wird.“⁹⁷

Das gemalte Bild wird trotz seiner besonderen ästhetischen Struktur von den raum-zeitlichen Eigenschaften des Films affiziert, es nimmt teil am virtuellen Bilduniversum, zu dem es nach allen Seiten ausfert, sobald es seine ihm eigene ästhetische Grenze, seinen Rahmen verloren hat. Das Ergebnis ist eine Art ästhetischer Symbiose zwischen Malerei und Film. Der einheitliche, durch den Rahmen konstituierte Bildraum ist zwar zerstört, ihm wird in der Bewegung und Montage des Films durch den entgrenzten Bildraum der Filmleinwand jedoch etwas wesentlich Neues hinzugefügt. Der Irrealisierung des Gemäldes folgt die filmbildliche Realisierung des Gemalten; was Bazin nicht gesehen hat, ist, daß damit auch eine Irrealisierung des signifikanten Materials verbunden ist, das vom taktill-gegenständlichen des Gemäldes zum Imaginären des Films wird.

In der Beschreibung der folgenden Kamerabewegung, die Bazin in dem Film *Van Gogh* von Resnais gesehen hat, ist seine Argumentation zusammengefaßt:

„In diesem Film hat der Regisseur das Gesamtwerk des Malers wie ein einziges, riesiges Tableau behandelt, wo die Kamera sich so frei bewegt wie in irgend einem Dokumentarfilm. In der *Straße von Arles* 'dringen' wir durch das Fenster 'in' das Haus von Van Gogh ein und nähern uns dem Bett mit der roten Bettdecke.“⁹⁸

Die Abwesenheit des Bildes (durch das Fehlen der Ränder) wird zur Anwesenheit eines mit Mitteln des Films realisierten Imaginären: Die kontinuierliche Kamerabe-

wegung homogenisiert die Montage zweier heterogener Bilder zu einem einzigen; die Bewegung selbst wird zu einer subjektiv sinnvollen Handlung, zum 'Eintreten' in das Haus des Malers.



Ist das das Geheimnis der Bewegung zwischen dem Bild der Malerei und dem Film? Einer Bewegung, die das Bild zur Kulisse der kinematographischen Aktion ins filmisch Imaginäre entgrenzt, um es im filmischen Universum aufzuheben? Jean Mitry jedenfalls hat Bazin darin widersprochen, daß man für das Gemälde wie für das Film-Bild die gleiche 'ontologische Exteriorität' annehmen müsse, die äußere Realität also, zu der der Bildrahmen (cadre) abgrenze bzw. die Filmleinwand einen bruchlosen Übergang schaffe:

„Es gibt keine Kontinuität irgend einer Art zwischen einer florentinischen Landschaft Canelettos und den Mauern des Louvre, an denen sie hängt. Aber auch nicht zwischen den Ebenen Neu-Mexikos, wo sich eine Westerntragödie abspielt und den Mauern des Saales, wo der Film projiziert wird. Ich für mein Teil sehe da keinen Unterschied.“⁹⁹

Ohne auf die tatsächlichen Gemeinsamkeiten auf der Zeichenebene einzugehen, besteht Mitry auf der Singuläri-

tät des gemalten Bildes (was Resnais' Verfahren fragwürdig machen würde, da es das Bild als Bild aufhebt). Die Kontingenz (Beziehungslosigkeit des Zufälligen) kann nur durch narrative Strukturen aufgehoben werden, wie das zum Beispiel in den Bildfolgen der *Passion Christi* der Fall ist, die man in Kirchen finden kann; das aber trifft auch auf den Film zu, wo Kontinuität vor allem narrativ verbürgt sei.

Der Rahmen (cadre) ist für beide Darstellungsformen konstitutiv:

„Während in der Malerei der Rahmen eine Form determiniert, die er einschließt und bewegungslos macht, erlaubt der filmische Rahmen (cadre) die Komposition des Bildes, offensichtlich jedoch ohne dadurch dessen Struktur festzulegen“¹⁰⁰,

die durch die filmische Veränderung der Cadrierung durch Kamerabewegung, Montage etc. immer mitverändert wird. — Hier macht sich ein Spannungsverhältnis bemerkbar zwischen einer malerischen Komposition der vorfilmischen Szene im 'Rahmen' der Filmleinwand und ihrer filmischen Realisierung durch Kamerabewegung und Kameraperspektive, Montage etc. Daher gibt es im Film ursprünglich kein Primat filmischer vor szenischer Produktivität, beide wirken in einem strukturierten Bereich zusammen, der in jedem Fall durch den Rahmen determiniert ist.

Ähnlich wie Eisenstein hat auch Mitry den Ursprung dieser Produktivität im gemalten Bild selbst gesehen, die aus einer spezifischen Asymmetrie resultiert,

„einem Gleichgewicht, das auf einem Ungleichgewicht beruht, einer Stabilität auf Grund von Instabilität. Daher rührt ein dynamischer Rhythmus, der Bewegung hervorruft, bzw. die Vorstellung von Bewegung suggeriert; selbst unbewegt, ist es eine Art inneres Pulsieren, das das Unbewegte bewegt und auf der ästhetischen Ebene dem Gesetz der Curie entspricht, wonach die Dissymmetrie die Bedingung des Sichtbaren überhaupt ist.“¹⁰¹

Wie auch immer begründet, das 'Geheimnis der Bewegung' zwischen dem gemalten Bild und dem Film scheint vor allem wirkungsästhetisch in der Beziehung zwischen dem Bild und dem Betrachter außerhalb des Bildes begründet zu sein, der direkt oder durch die Kamera vermittelt mit dem Bild konfrontiert ist. Das wirft die Frage nach dem Ort des Betrachters vor dem Bild (Gemälde bzw. Leinwand) auf.¹⁰²

Perspektive

Am weitesten entfernt von Eisensteins Enthusiasmus für Ekstase und Pathos-Struktur im Film ist die ideologische Filmanalyse der 70er Jahre; in ihrem Mittelpunkt stand die Problematik der Konstitution des bürgerlichen Subjekts in einem hermetischen, technisch-apparativ organi-

sierten Wahrnehmungsfeld entlang bildlicher Repräsentation. Die Frage indes: 'Wie produzieren Bilder für sich Subjekte sich gegenüber?' ist auch hier von Interesse. In der Konstruktion der monokularen Zentralperspektive seit der italienischen Renaissance im *Quattrocento* findet sich der intendierte Betrachter als Subjekt der perspektivisch konstruierten Bilder im Fluchtpunkt der Sehlinien gefesselt (vergleichbar Platons Höhlenbewohnern¹⁰³). Ob vor dem Gemälde oder der Kinoleinwand, der Betrachter muß in einer idealen Sehposition, die ihm die Konstruktion des Bildes vorschreibt, verharren, um genießend der Referenzillusion der Abbildung verfallen zu können. Die perspektivische Konstruktion eines Sehraums erweitert den Bildraum in einen Raum vor dem Bild, der wie auf einer Bühne den Betrachter zum Darsteller in einem Spektakel macht, mit dem ihm die Darstellung 'mitspielt'. Es reicht, in diesem Zusammenhang auf Foucaults Analyse der *Las Meninas* von Velasquez und ihren Stellenwert in der „Ordnung der Dinge“ zu verweisen.¹⁰⁴

Die spektakuläre Szene jedoch als Ort des Spektakels der Spiegelungen, des Verdeckens und Entdeckens, hat sofort wieder in Bewegung gesetzt, was in der perspektivischen Konstruktion gefangen schien: den zum Darsteller seiner Rolle gewordenen Betrachter. Anamorphosen, zum Beispiel in Holbeins *Die Gesandten*, zwingen den Betrachter, sich am Bild vorbeizubewegen, damit er die Lösung des Rätsels der Verzerrung im Bild erkennt. Und schließlich kehrt die Bewegung, kehrt die Zeit in den Bildraum selbst zurück, ähnlich wie zuvor Mitry die Bewegung aus der Asymmetrie abgeleitet hatte:

„Diese Verschiebung (obliquité) ist nicht nur Ausdruck eines subjektiven Blickpunktes gegenüber der Objektivität der frontalen Sicht der Italiener. Sie führt in den Bildraum auch das Gefühl für Bewegung und die Wahrnehmung von Zeit ein. Sie dramatisiert den Raum, indem sie vorgibt, sich jenseits des Bildes fortzusetzen und nicht eigentlich den Betrachter einzuschließen (denn nur das *trompe l'œil* beteiligt den Betrachter wirklich am Spektakel), sondern die Anwesenheit eines Phantoms, das ihn doublert und das die virtuelle Existenz eines *hors-champ* garantiert“¹⁰⁵.

Nur ein kleiner Schritt zum Kino ist nötig, wo der geregelte Abstand zwischen Zuschauer(sitz) und Leinwand den Raum schafft, in dem die Projektionen der Wünsche den Filmprojektionen begegnen; es ist dieser Spielraum, der in Woody Allens *Purple Rose of Cairo* (1985) zur imaginären Szene selbst geworden ist. Aber auch in jedem klassischen Film verlassen die Figuren den sichtbaren Raum zu den Seiten oder blicken nach vorn, wo dann im Gegenschuß der ins Virtuelle verlängerte Raum sichtbar wird, an einem Ort, an dem zuvor sich der Zuschauer aufgehalten hatte, der seiner nun in einem Double ansichtig wird (in Woody Allens Film wird umgekehrt der Schauspieler zu seinem eigenen Double). Oder aber der bisher unsichtbare Raum neben oder vor dem abgebildeten Raum erscheint und macht durch Kameraschwenks

(Seite) oder Kamerarückfahrt (Front) mit filmischen Mitteln deutlich, daß das Feld des Sichtbaren auch ein *hors-champ*, einen virtuellen Raum jenseits des aktuell Sichtbaren hat, ein Reservoir an Sichtbarkeit, das jederzeit aktiviert werden kann und in dem sich der Zuschauer längst, selbst unsichtbar, aufhält.

Aber die Kontinuität des szenischen Raumes ist labil, jeder Einstellungswechsel in der filmischen Montage droht, sie zu zerstören. Erst die Kontinuität der Fiktion als Logik der Narration, die Folge 'richtigkeit' der erzählten Ereignisse, machen den Ort des Zuschauers als Ort des Geschehens vollkommen. „Die Erzählung ist das Platznehmen des Films“¹⁰⁶ — Die 'Perspektive' dieses narrativen Illusionskinos (des klassisch-realistischen Films) ist die Aufhebung aller 'Bilder' in ihrer vollkommenen Transparenz zur Illusion des Realen.

Die Apologie des filmischen Realismus betont daher die Distanz zur Malerei, indem sie deren Prinzip der ästhetischen Distanz des Bildes zum Betrachter aufhebt; für Balázs hat die junge, aus dem 'Geist' des Kapitalismus geborene Kunst des Films mit der alten malerischen Repräsentationsweise nichts mehr gemein, deren distanzierendes Verhältnis zum Betrachter der Film gerade überwunden hat. Keiner hat das radikaler postuliert als er:

„Das Kunstwerk ist umrahmt, nicht nur durch den äußeren Rahmen des Bildes, es ist isoliert vom Zuschauer nicht durch das Piedestal der Skulptur und nicht durch den Rahmen der Bühne und durch die trennende Rampe. Das Kunstwerk hat seinen inneren Rahmen durch seine geschlossene Komposition und den besonderen 'ad hoc' Gesetzen ihrer besonderen Welt. Die Distanz, die hierdurch entsteht, ist nicht nur eine räumliche. Es ist vielmehr eine Distanz im Bewußtsein des Zuschauers. (...) Der Film hat dieses Prinzip der alten räumlichen Künste — die Distanz und die abgesonderte Geschlossenheit des Kunstwerks — zerstört. Die bewegliche Kamera nimmt mein Auge, und damit mein Bewußtsein, mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum der Handlung hinein. Ich sehe nichts von außen. Ich sehe alles so, wie die handelnden Personen es sehen müssen. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und dadurch verwickelt in seine Handlung. Ich gehe mit, ich fahre mit, ich stürze mit — obwohl ich körperlich auf demselben Platz sitzen bleibe.“¹⁰⁷

Die erneute Einschreibung des gerahmten Bildes in die Filmleinwand ist daher unter Umständen auch ein Affekt gegen einen so verstandenen referenz-illusionistischen Kinorealismus, wenn das Bild nicht Objekt vor-filmischer Realität bleibt, sondern als 'Bild im Bild' eine eigene Perspektive ins Spiel bringt...

Plan-Tableau

Die Auflösung der Einstellung (plan) als eigenständigem Film-Bild in der narrativen Kontinuität zur Transparenz einer Realwahrnehmung als Referenzillusion im Fiktions-

kino ist noch immer die unumschränkt herrschende Kinoästhetik¹⁰⁸. Dagegen kann man gegenwärtig beobachten, wie sich gleichsam als Antwort auf die diskontinuierlich gewordene Filmrezeption im Fernsehen, wo der Ort des Zuschauers keineswegs mehr so fixiert ist wie im Kino, neue Erscheinungsformen und Strukturen von audio-visuellen Produkten entwickeln; daß auch die Filme Jean-Luc Godards in diesem Zusammenhang zu sehen sind, wurde bereits erwähnt.

Eine andere Entwicklung hat zu einer erneuten Betonung der autonomen Einstellung, der Einstellung als Film-Bild (*plan-tableau*) geführt:

„Es gibt (wieder) das Plastische der Einstellung, das offensichtlich in den 60er und 70er Jahren in der Zeit der schmutzigen Bilder und verschwimmenden Einstellungen abgelehnt worden war und das heute mit Macht im Glanz der sorgfältig gemachten, 'gemalten', hyper-konstruierten Bilder der Video-clips, in der Werbung (etc.) zurückkehrt. Die Konstruktion der Einstellungen ist das, was den Regisseur in die Nähe des Malers, den Film in die Nähe des Gemäldes bringt.“¹⁰⁹

Bonitzer führt als Beispiel Rohmers *Marquise d'O* (1976) an, ein Film, in dem die Einstellung der ohnmächtigen Marquise nicht nur als 'malerisches' *plan-tableau* 'gestaltet' ist, sondern auch ein **Vor-Bild** in dem Gemälde *Cauchemar* des Kleist-Zeitgenossen Füssli hat, das durchaus wiedererkannt werden kann.

Es ist jedoch nicht die einzige Bedeutung des *plan-tableau*, derartige *déjà vu* zu ermöglichen; vielmehr führt die Einstellung als Tableau zu einem

„Anhalten der Zeit in der Bewegung des Films, es scheint sich nicht in das Ganze, den erzählerischen Rhythmus einordnen zu können. Das *plan-tableau* ist grundsätzlich a-narrativ, weshalb es gerade von denjenigen Regisseuren verwendet wird, die die Inszenierung und das Plastische gegenüber dem Szenario und der narrativen Kontinuität bevorzugen, z.B. Godard oder Pasolini. Dennoch kann es sich in die Fiktion integrieren und auf geheimnisvolle und sehr besondere Weise an ihr teilhaben.“¹¹⁰

Um 'Geheimnisse' dieser Art wird es sogleich in der weiteren Re-konstruktion von Godards *Passion* gehen ... Durchaus im Sinne von Godard kann man das *plan-tableau* (das 'angehaltene Bild') auch als ein wesentliches Element einer brechtschen Filmästhetik betrachten, für die gilt, was Walter Benjamin über Brechts episches Theater gesagt hat:

„Die Unterbrechung der Handlung, derentwegen Brecht sein Theater als das epische bezeichnet hat, wirkt ständig einer Illusion im Publikum entgegen. Solche Illusion nämlich ist für ein Theater unbrauchbar, das vorhat, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsordnung zu behandeln“, an deren Ende die Analyse der Zustände steht. „Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung der Abläufe. Nur daß die Unterbrechung hier nicht

Reizcharakter, sondern eine organisierende Funktion hat. Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zu seiner Rolle.“¹¹¹

Die Unterbrechung (der Kontinuität) der Handlung produziert keine Lücke, deren Leere mit Reflexion angefüllt wird, sondern einen Zustand, der organisierende Funktion für Sinn und Zweck des Gesamtverlaufs haben soll. Im Kino schafft das 'angehaltene Bild' (*plan-tableau*) eine komprimierte Szene, in der alle Fäden zusammenlaufen, statt sie zu durchlaufen. Roland Barthes sagt:

„Die epische Szene bei Brecht, die Einstellung bei Eisenstein sind Tableaus; es sind hergerichtete Szenen (wie man sagt: der Tisch ist gerichtet)“.¹¹²

Die Art der Komposition dieser Tableaus widerspricht vor allem einer Praxis ästhetischer Repräsentation, die eine Szene dem Blick so darbietet, daß, je nach (ideologischem) Standort, etwas sichtbar, anderes verborgen ist — die Szene selbst weist dem Betrachter einen Standort zu, der ihn im referenz-illusionären Sinn als idealen akzeptieren soll. Dagegen:

„Das Tableau (in Malerei, Theater, Literatur) ist ein reiner Ausschnitt, mit klaren Rändern, unumstößlich, unbestechlich, der sein ganzes namenloses Drumherum ins Nichts stößt, und alles, was es in seinen Bereich einbezieht, dem Wesen, dem Licht, dem Blick anheimgibt.“¹¹³

Da es nichts verbirgt, hat es kein *hors-champ*, es ist nur das, was sichtbar, was im Licht ist.

Das Tableau hat organisierende Funktion, es ist als *plan-tableau* (im Film) ein 'Plan', der Übersicht verschafft und Fäden (neu) knüpfen läßt; an Lessings *Laokoon* erinnernd, sagt Roland Barthes, das Tableau ist der

„prägnante Augenblick, das ist die Präsenz alles Abwesenden (Erinnerungen, Lehren, Versprechen), in deren Rhythmus die Geschichte zugleich intelligibel und wünschbar wird.“¹¹⁴

Die Bewegung dieses prägnanten Augenblicks ist in Brechts Theater die sozial signifikante Geste; in den Gemälden El Grecos waren das der ekstatisch zum Bogen gekrümmte Körper und die mitreißende Aufwärtsbewegung; in Eisensteins Filmen das Ekstatische in der Pathos-Struktur, die Darstellung und Dargestelltes in einer Explosion verschmolzen hat ... und in Godards *Passion*?

Tableau vivant

Ein 'lebendes Bild' ist ein Widerspruch in sich. Bonitzer sieht daher in den *Tableaux vivants* des Films *Passion* vor allem diesen Widerspruch als Konfrontation von Film (bewegte ...) und Malerei (... Bewegungslosigkeit) thematisiert:

„In *Passion* von Godard zum Beispiel sind die großen romantischen oder barocken Tableaus, die teilweise als *Tableaux vivants* nachgestellt sind, aufgebrochen, durchdrungen und verschoben durch heftige Bewegungen der Kamera oder der Figuren selbst (die nicht auf ihrem Platz zu halten sind, sie vibrieren oder revoltieren gegen ihre erzwungene Bewegungslosigkeit). Das ist wie ein Kampf, wie ein Streit zwischen Kino und Malerei im Film.“¹¹⁵

Aber in einem *Tableau vivant* ist nurmehr die Erinnerung an das 'zitierte' Gemälde anwesend; das gemalte Bild (Tableau) selbst ist vor der Kamera abwesend. Die Konfrontation zwischen Kino und Malerei wird auf einer dritten Ebene ausgetragen, dem Theater. Derartige 'lebende Bilder' sind (Theater-)szenen, Aufführungen auf einer Bühne, wo das Eindringen der Kamera in das Bild bereits das Eindringen in eine szenische Darstellung ist. Der Bildraum ist zum szenischen Raum geworden; die Körper der Zeichen der im Tableau dargestellten Figuren sind zu bezeichnenden Körpern geworden, getrennt in einen Darsteller und eine Rolle etc.

Das Gemälde ist nicht mehr vor-filmisch als Bild gegeben (wie im Falle der Bilder Van Goghs in dem Film von Resnais, die durch Kamerabewegung und Montage 'animiert' wurden), sondern als **Vor-Bild**, zunächst für eine szenische Darstellung. Im komplexen Spiel mit ästhetischen Grenzen stellt sich an diesem Punkt die Frage nach der Identität oder Wiedererkennbarkeit des bedeuteten Bildes: Rembrandts *Nachtwache* zum Beispiel ist weitgehend auch als *Tableau vivant* 'im Rahmen' des **Vor-Bilds** geliebt. Auch Ingres' *Kleine Badende* ist für einen Augenblick 'im Rahmen', der Delacroix resultiert in seinem **Vor-Bild**.

Anders verhält es sich mit dem szenischen Arrangement der Tableaus von Goya: Die drei Szenen der *Aufständischen des 3. Mai in Madrid*, der *Nackten Maja* und der *Maja mit Schirm und Hund* bleiben zwar jede für sich wiedererkennbar, zusammen bilden sie jedoch ein neues *Tableau vivant*, das auch als integrierte Szene 'gelesen' werden muß. Watteaus *Einschiffung nach Kythera* ist szenisch so wenig realisiert, daß das **Vor-Bild** kaum wiedererkennbar ist und nur noch Fragmente das ursprüngliche Bild bezeichnen.

Jakobs Kampf mit dem Engel von Delacroix schließlich stellt sich für einen Augenblick als Summe aus einer Bewegung und der Figur aus einem anderen *Tableau vivant* (El Grecos *Auferstehung Mariä*) wie zufällig her. Das **Vor-Bild** klingt nur noch als ironisches Zitat an. Entsprechend ist dieses *Tableau vivant* (wenn man es überhaupt noch so nennen kann) am stärksten mit der zweiten Bedeutungsschicht, der Szene des Studios verklammert.

Hier nun werden die Kriterien relevant, die für Bazin und Mitry wesentlich waren: Während Bazin das Tableau sich in dem Augenblick auflösen sah, als der Bildausschnitt

des Films (cache) sich in den Bildausschnitt des Gemäldes eingeschrieben hatte und die zentripedale, nach innen gerichtete Dynamik des Gemäldes zur zentrifugalen Bewegung in den *hors-champ* der Leinwand wurde, hatte Mitry die grundsätzliche Unvereinbarkeit des bedeuteten Bildraumes und des Raumes seiner Exposition unterstrichen. Es scheint, als ob der Wiedererkennungseffekt, das Ringen um die Identität der Bilder den Betrachter ständig Rahmen konstruieren läßt, die die Szene zu ihrer Umgebung abgrenzen und dadurch zum Tableau machen.

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 der unterschiedlichen szenischen Bereiche führt, daß sie kaum noch auseinanderzuhalten sind. Damit sie aber ihre Modellfunktion, nämlich ihrerseits **Vor-Bilder** für die Produktion eines Filmes zu sein, realisieren können, müssen sie immer wieder als 'Bilder' erkennbar sein, wodurch das Identifizieren zu einer ständigen Aufgabe des Zuschauers wird, was nur ein Aspekt der grundsätzlichen Beteiligung des Zuschauers an der Konstruktion des Films ist.

Die Frage nach der Bewegung, die von einem Gemälde zum Film führen könnte, stellt sich für Godards *Passion* also neu. Eisenstein hatte besonders in den Bildern El Grecos eine Vorform kinematographischer Bewegung gesehen, das Kinematische in der ekstatischen Dynamik der dargestellten Bewegung, die die Grenzen des Bildrahmens ständig übersteigt; das Malerische und das Filmische blieben (historisch und medial) unterschieden und nur im Prinzip des Kinematischen verbunden. Die Parallelität dessen, was für die Malerei und für den Film auf je verschiedene Weise gilt, hat Godard dadurch zu einem Ineinander beider Prinzipien verändert, daß er die Überschneidung des Malerischen und des Filmischen auf einer dritten Ebene, dem Szenischen (des Theaters oder eben des *Tableau vivant*) ermöglicht hat. Godard hat ständig Werke großer Maler in seinen Filmen zitiert (darauf wird noch zurückzukommen sein), eine *konstruktive* Funktion zur Produktion des Films haben erst die *Tableaux vivants*.

Die Bewegung zwischen den Bildern und dem Film (als Bewegung der Filmkamera) ist zunächst dieselbe, die allgemein als vor-filmische Bewegung vor der Kamera oder als filmische Bewegung der Kamera zur Filmproduktion beiträgt. Das Problem ist hier viel mehr, daß die Szenen der *Tableaux vivants* als besondere abgrenzbar bleiben, es handelt sich also mehr um ein Problem des Stillstellens von Bewegung als um ein In-Bewegung-Setzen der Bilder (aus der Revolte gegen ihre erzwungene Bewegungslosigkeit, wie Bonitzer sagt).

Erst wenn diese ästhetische Grenze zwischen einer Szene, die dieses besondere Bild bedeutet und den davon unterschiedenen Aktionen im Film gezogen ist, kann das **Vor-Bild** durch seine szenische Realisierung hindurch wirksam werden: als Dynamik, als das Auslösen von szenischer und filmischer Bewegung zur Konstruktion eines filmischen Textes. Diese Grenze zwischen den Szenen der Bilder und ihrer Umgebung hat Godard dadurch betont, daß er die Rekonstruktion der Bilder auf einer besonderen Ebene der Filmproduktion (einem 'Film im Film') abgehoben hat. Als besondere Szenen im Fernsehstudio in einem separaten Raum ästhetischer Produktion geschützt, sind sie nun am Rand oder in Schlüsselszenen mit den übrigen Aktionen verbunden: Solche Szenen sind 'Anknüpfungspunkte' für das Re-Konstruieren dieses Films; von ihnen war eingangs die Rede. Es wird jetzt darum gehen, die produktive Funktion der **Vor-Bilder** zur Konstruktion des filmischen Textes in der Praxis von Godards *Passion* nachzuvollziehen.

PASSION

VISA DE CONTROLE CINEMATOGRAPHIQUE N° 54724
COPYRIGHT 1982 SONIMAGE-SARA FILMS

5. *Passion*:

Die Konstruktion des filmischen Textes

„Die schönen Filme sind aus Photographien und Himmel gemacht.“
(Jean Epstein)¹¹⁶

Der Anfang

Die **Vor-Bilder** der Gemälde in den *Tableaux vivants* sind nicht die ersten Bilder des Films. Zu sagen, *wie* der Film anfängt, bedeutet zu entscheiden, *wo* er beginnt: Das erste, was von dem Film zu sehen ist, ist ein weißer Schriftzug auf schwarzem Grund mit dem Titel des Films *Passion* und Hinweisen auf die Freigabe durch die Zensurbehörde, das Copyright mit dem Datum der Veröffentlichung des Films und dem Namen der Produktionsfirma.

Nun sind Godards Filmanfänge wegen ihrer variationsreichen Gliederung des Vorspanns berühmt: Buchstaben setzen sich nach dem Alphabet allmählich zur Namenstafel der Mitwirkenden zusammen (*Pierrot le fou*), oder während einer langen im Film dargestellten Kamerafahrt (zu Beginn von *Le Mépris*) werden die Namen der Mitwirkenden im Off genannt etc. Und wenn es nur das Spiel der Farben 'blau-weiß-rot' ist, das für die Schrift des Vorspanns benutzt wird oder der Film bereits auf der Tonspur beginnt, während noch die Titel zu sehen sind oder die Titel in den bereits beginnenden Film geschnitten werden (*Weekend* ist eine Kombination aller dieser Möglichkeiten), in jedem Fall beginnt der Film bereits mit der Nennung des Titels und der Namen der Mitwirkenden. Die unbewegliche schwarze Tafel mit dem Titel *Passion* (ohne Ton) ist dem gegenüber, was gleich danach folgt, so fremd, daß man davon ausgehen muß, daß der Film erst nach dem Titel, mit dem ersten farbigen und bewegten Bild, dem auch ein Ton unterliegt, beginnt.

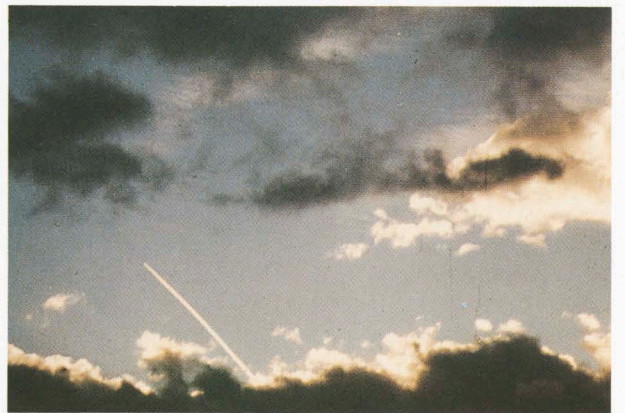
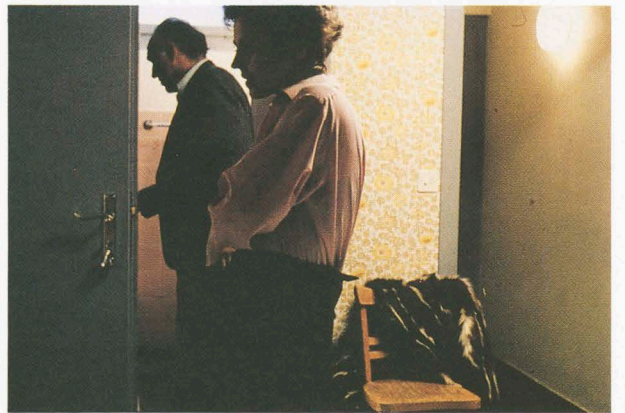
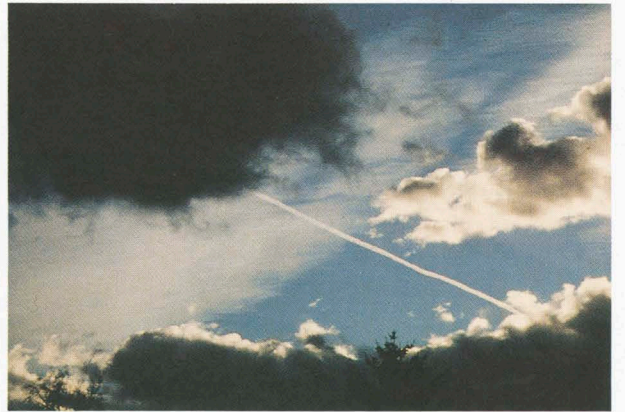
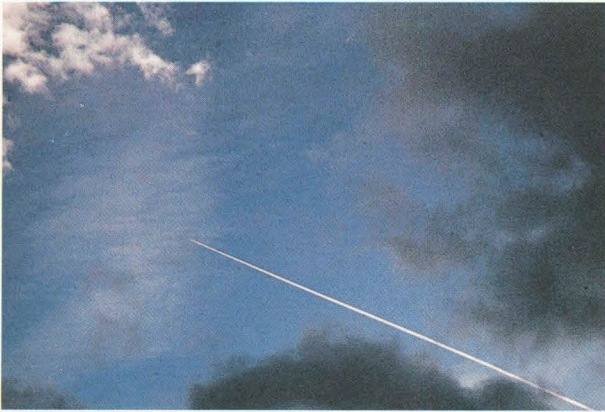
Ob allerdings auch der Film mit der Gruppe von sieben Einstellungen, die nun folgen und am Anfang des Films (nach dem Titel) stehen, 'beginnt', ist eine andere Frage: Fängt so ein Film an? Man sieht das Bild von einem blauen Himmel mit leichten Wolken; in dieses Bild schiebt sich von rechts unten ein weißer Streifen (Kondensstreifen eines Flugzeugs); Musik setzt ein: Ravels *Klavierkonzert für die linke Hand*. Es folgt eine Einstellung, die Isabelle in der Fabrik zeigt; wieder ein blauer Himmel mit Kondensstreifen; dann Isabelle und Jerzy, sie fährt mit dem Fahrrad neben dem im Auto sitzenden Jerzy her; wieder blauer Himmel (ohne Kondensstreifen); dann ein Ehepaar (Hanna und Michel) in einem (Hotel-)zimmer, schließlich noch einmal ein blauer Himmel mit Kondensstreifen. Ravels Klavierkonzert wurde fortgesetzt, die sich steigernde Musik erreicht mit dem Einsatz des Klaviers in der folgenden Einstellung vor einem Fernsehaufnahmewagen einen Höhepunkt.

Diese sieben Einstellungen, die viermal einen blauen Himmel und dreimal die künftigen Protagonisten des Films

in charakteristischen Situationen zeigen, gehören sicherlich zum Anfang des Films, da in ihnen zum Beispiel schon die Hauptpersonen vorgestellt werden; aber *was* fängt an? Die Dynamik der Musik jedenfalls legt nahe, daß diese Einstellungen so etwas wie eine Einleitung oder Exposition darstellen, und daß der Film selbst mit der Szene vor dem Fernsehaufnahmewagen beginnt, der zur Produktionsarbeit im Fernsehstudio überleitet; was aber mit dem 'Film selbst' beginnt, bleibt noch lange unklar, zumal der 'Film selbst' diese Frage in der Off-Diskussion ebenfalls stellt und hinsichtlich der Logik einer Geschichte, die erzählt werden könnte, unbeantwortet läßt. Jede der sieben Einstellungen steht für sich, keine hat mit den anderen einen diegetischen Zusammenhang gemeinsam, keine verweist auf die andere oder wird in der folgenden in irgendeiner Weise fortgesetzt. Isabelle kommt zwar in zwei Einstellungen vor, zwischen ihnen besteht jedoch darüber hinaus keine Verbindung. Auch die vier Bilder des Himmels sind ohne Kontinuität untereinander, es sind vier Einstellungen verschiedener Ansichten vom 'Himmel mit Wolken' mit und ohne Kondensstreifen. Diese sieben autonomen Einstellungen funktionieren jede wie ein *Plan-tableau*; darin sind sie den *Tableaux vivants* der Gemälde vergleichbar, wenn auch auf einer anderen Ebene: Als **Vor(aus)-Bilder** sind sie auf der inhaltlichen oder Handlungs-Ebene ebenfalls programmatisch für die Produktion des Films, Ansatzpunkte für die szenische und filmische Produktivität. Auf der szenisch – vor-filmischen Seite werden Personen als künftige Träger der Handlung charakterisiert, indem sie zu einem Ort, zu seiner Tätigkeit oder untereinander in Beziehung gesetzt werden:

Orte sind eine Fabrik, die Straße und eine Wohnung (Hotel); Tätigkeiten sind Arbeiten, Kommunizieren/Untenwegs-/In-Bewegung-Sein und Von-zu-Hause-Aufbrechen; die Beziehungen der Personen untereinander zeigen in ihrer Ausgangsposition Isabelle als Arbeiterin allein (sie wird sich später beklagen, daß sie von ihren Kolleginnen in ihrem Arbeitskampf allein gelassen wird), Isabelle zusammen mit Jerzy, beide in Bewegung, aber räumlich getrennt, schließlich Hanna und Michel, beide waren gerade zusammen und sind dabei, die Wohnung (einander?) zu verlassen. Möglicherweise gehen in das Potential dieser Hauptfiguren des Films nicht nur Rollencharakteristiken ein, sondern auch biographische Elemente der Schauspieler: Isabelle ist auch Isabelle Huppert, Hanna bleibt die deutsche Hanna Schygulla, Jerzy Radziwilowicz ist ein polnischer Wajda-Schauspieler (*Der Mann aus Marmor* (1976)), Michel tauscht den Nachnamen Piccoli mit Gulla und wird so zum Anhängsel (Hinterteil) der Schy-Gulla. Patrick Bonnel, Sophie Loucachevsky uva. haben mit ihrem Namen auch Aspekte ihrer biographischen Realität eingebracht (ein in anderen Filmen Godards häufiger Rollen-Name ist Godard).

Die vier Einstellungen des Himmels haben keinerlei inhaltliche Funktion; mögliche Konnotationen wie 'Flugzeug', 'Reise' oder 'Gott' werden nicht eingelöst. Bleibt



der Inhalt der Form, eben dies, Funktion zu sein, nichts als Bindestrich zwischen den inhaltlich produktiven *Plans-tableaux*; in dieser Funktion bedeuten sie als **Voraus-Bilder** die pure filmische Produktivität, mit der szenische, vorfilmische Elemente 'verarbeitet' werden. Der Kondensstreifen selbst ist ein Zeichen dafür, daß diese Bilder Verbindungslinien herstellen; der weiße Strich am Himmel ist nichts Geschriebenes, sondern die Tätigkeit des Schreibens — Godard allerdings wird diese Tätigkeit nicht der Schrift und dem Schreiben mit einem Federhalter (*caméra stylo*), sondern der Malerei und dem Malen mit einem Pinsel (*caméra pinceau*) als Ausdruck filmischer Produktivität zuordnen wollen; darauf ist später zurückzukommen.

Text

Wenn einmal die lineare Folgerichtigkeit nacheinander erzählter Handlungen und Ereignisse als Strukturprinzip eines Films suspendiert ist, dann wird es notwendig, daß man sich ein operatives Modell herstellt, in dem alle beobachtbaren Elemente einen systematischen Ort haben. Ein solches Modell ist nicht der Film, aber es ist ein Teil von ihm. Damit es produktiv werden kann, muß es als System, d.h. nach Regeln funktionieren; wenn das System offen ist, verändert und entwickelt es sich mit der Produktion des Films, zu der es beiträgt, mit.

Als Modellvorstellung für die Organisation der inneren Produktivität des Films *Passion* drängt sich das Bild des Rahmens geradezu auf. Vom Rahmen (*cadre/cache*) als de-konstruktivem Prinzip war schon mehrfach die Rede: Für das Gemälde ist der Rahmen ebenso konstitutiv wie für den Film die Begrenzungen der Filmleinwand, wenn auch das jeweilige Verhältnis zum ausgegrenzten Imaginären (Raum) verschieden ist (s. die Diskussion in dem Abschnitt Malerei und Film). Für den Film (für jeden Film) ist noch ein anderer 'Rahmen' relevant, der zunächst nur durch die ontologische Bedingung des Films, einen Anfang und ein Ende haben zu müssen, definiert ist. Aber schon diese Bedingung 'fiktionalisiert' den Film (jeden Film, auch den sog. dokumentarischen) und macht ihn zu einem Gegenstand, der spezifisch von unserer Realitätswahrnehmung unterschieden ist: Er ordnet seine Signifikanten in einem Rahmen an, innerhalb dessen sie erst 'Sinn' produzieren. (Auch die Realitätswahrnehmung bedient sich solcher heuristischen Rahmen, z.B. Ideologien, mit denen Aspekte des Realen auf einen bestimmten, ausgegrenzten Sinn hin angeordnet werden.)

Der übliche narrative Film indes tut alles, um die Rahmenfunktion zu verstecken: den tatsächlichen Rahmen der Leinwand bricht er zur Unendlichkeit eines virtuellen Raumes auf; die Richtung der Dynamik linearen Erzählens liegt quer zu jeder topographischen Vorstellung eines umgrenzten Bildes etc. Das bedeutet, daß der narrative fiktionale Film sich selbst als Gegenstand, seine Produktivität zugunsten des Produkts, das ist die Illusion der Realanalogie oder Referenzillusion (im Fetischsinn die Anerkennung der Realität des Imaginären), aufhebt.

Das Modell des Rahmens, auf den Film *Passion* angewendet, *betont* beides: das Bild des Films/im Film und den Film als Bild. *Plans-tableaux* und *Tableaux vivants* sind Bilder, die als autonome Einstellungen bzw. szenische Rekonstruktionen ihrer **Vor-Bilder** mehr oder weniger 'im Rahmen' sind. Und der ganze Film ist darüber hinaus innerhalb eines Rahmens wie ein Bild in seiner Produktivität zu beschreiben; dieses 'Bild' kann man, wie in der Literatur, 'Text' nennen.

Béla Balázs: „... der Text des Films besteht aus seiner Textur, aus jener Sprache der Bilder, wo jede Gruppierung, jede Gebärde, jede Perspektive, jede Beleuchtung jene poetische Stimmung und Schönheit auszustrahlen hat, die sonst die Worte eines Dichters erhalten.“¹¹⁷

Roland Barthes: „Text heißt Gewebe; während man dieses Gewebe bisher immer nur als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe — dieser Textur — verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.“¹¹⁸

Das Gewebe ist ein operativer Aspekt des Textes, für dessen Tätigkeit ein Rahmen und Regeln vorausgesetzt werden. Wer webt? Roland Barthes sagt, daß der Produzent, indem er den Text produziert, als dessen Subjekt in dem Gewebe aufgeht, zu dessen Teil selbst wird: Der Autor/Leser/Zuschauer produziert seinen Text ebenso wie der Text seinen Autor/Leser/Zuschauer!

Um im Modell des Webrahmens zu bleiben: Man kann sich vorstellen, daß in einem solchen Rahmen an der Längsseite seines Rechtecks die *Tableaux vivants* des Films *Passion* von oben nach unten aufgereiht sind; darüber, an der Querseite, befinden sich die sieben Einstellungen der Exposition nebeneinander angeordnet. Von jedem der signifikanten Elemente der Bilder gehen 'Fäden' aus, horizontale von den *Tableaux vivants* und vertikale von den *Plans-tableaux*; die horizontalen könnte man Kettfäden nennen, da sie so etwas wie den Untergrund, den Boden des Textes bilden, während die vertikalen Schußfäden in diesen Boden eingearbeitet werden. Von den *Tableaux vivants* gehen die thematischen Linien aus, gleichsam wie ein szenisches und filmisches Angebot an die Produktion eines Textes, dem zu seiner Verwirklichung die spezifischen Elemente für dieses bestimmte Muster, das zu weben ist, fehlen, und die von den Schußfäden eingewebt werden.

Und ist es nicht wie ein Gewebe, das da vor und mit unseren Augen und Ohren entsteht? Da werden zunächst die 'Schußfäden' der operativen Elemente in diesem Text, der Personen und ihrer (möglichen) Handlungen, sowie die Zeichen für die Art der Operationen selbst aufgereiht. Da sie bisher nur Möglichkeiten sind, die sich aus den Charakterisierungen der Personen, den ihnen zugeordneten Handlungen und ihren möglichen Beziehungen ergeben, 'hängen' die (Handlungs-)fäden noch unverbunden herab.

Das erste *Tableau vivant* nach Rembrandts *Nachtwache* zeigt das Prinzip, führt das Verfahren selbst vor: In dem Bild entsteht eine Lücke aus der inneren Dynamik des Bildes selbst, dort, wo das Pulsieren des Lichts Anknüpfungspunkte in der szenischen für die filmische Produktivität gibt: An dieser Stelle wird das Bild von den Fäden 'durchschossen', die von der wesentlich Tätigen, der Arbeiterin Isabelle, ausgehen; genau das ist die Funktion der Inserts, erste Knotenpunkte in der Verbindung beider Strukturen zu geben. Das Insert mit der schlafenden Isabelle im *Tableau vivant* nach Goyas Gemälden bildet bereits einen thematischen 'Knoten', indem es das Thema 'Konflikt' in der Gruppe aus dem *Tableau* des 3. Mai mit Isabelle verbindet, bevor der Arbeitskampf zur direkten Aktion wird. Wieder ist die Szene der *Tableaux vivants* 'durchschossen' von dem Faden, der von der Arbeiterin Isabelle ausgeht, hier bereits auf der Ebene der Konflikte und des Arbeitskampfes.

Das *Tableau vivant* nach Ingres ist bereits so porös, daß es vielfach mit 'Handlungs'fäden durchschossen ist, es ist bereits stark in das entstehende Muster des Films *Passion* aufgelöst.

Die zwei Bilder Delacroix' sind, jedes auf seine Weise, ganz Bestandteile des Gewebes; während *Jakobs Kampf mit dem Engel* sich sogar aus dem Text als ein Muster ergibt, resultiert der textuelle Prozeß wieder im *Tableau vivant* der *Kreuzfahrer*.

In El Grecos *Auferstehung Mariä* ist die unbedingte Symbiose beider Strukturen, ihre gemeinsame textuelle Produktivität gegeben; ohne identisch zu sein, agieren beide Ebenen vollkommen homolog.

Mit den Fragmenten des Watteau-Tableaus wird der Boden der textuellen Produktivität vollends brüchig; die lose herabhängenden Handlungsfäden sind kaum noch in das Futter des Textes eingewebt; was sie produktiv erhält, ist allein die Aktivierung des anderen Systems textueller Kohärenz, der Narrativität: Abschied ist das Ende einer Erzählung, das wird klar, auch wenn die textuelle Verknüpfung locker wird; aufgegeben wird sie nicht, da das Erzählen selbst als ein Element der textuellen Verknüpfung angeordnet ist.

Die Arbeit des Textes durchdringt also zunehmend die *Tableaux vivants* selbst als ihre **Vor(aus)-Bilder**.

Die *Lektüre* des ganzen Textes im Rahmen des Modells,

wie es hier entwickelt wurde, bedeutet zugleich die Konstruktion des Textes oder wie Roland Barthes sagen würde, sie ist das Weben des Spinnennetzes (von Sinn).

Lektüre: *Passion*

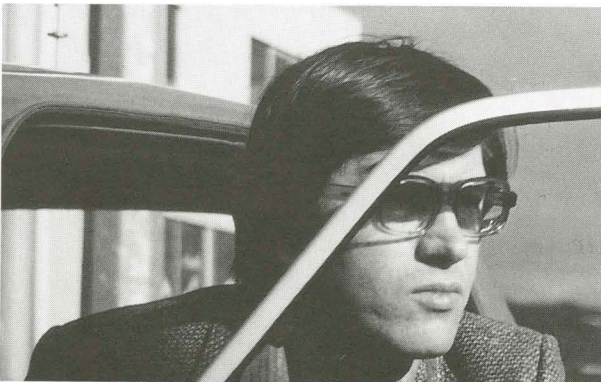
Diese Textkonstruktion wird sich mit dem 'Gerüst' des Textes im Koordinatensystem der *Plans-tableaux* und *Tableaux vivants* und dem Ausfüllen nur einiger Felder begnügen müssen, die besonders für die Verknüpfungen der Fäden signifikant sind (sog. 'überdeterminierte' Felder). Diese Lektüre kann an jeder Stelle erweitert und verändert werden. (s. die Übersicht im hinteren Umschlag)

1. Rembrandt-Sequenz

Zwei Einstellungen leiten diese Sequenz ein, bevor das *Tableau vivant* der *Nachtwache* zu sehen ist: in Halbtotalen ist ein Fernsehaufnahmewagen zu sehen, davor geschäftiges Treiben der Mitarbeiter, Jerzy wird gerufen. Die Musik bricht ab. Es folgt eine Einstellung, die Isabelle in der Fabrik zeigt, halbnahe, Fabrikgeräusche. Beide Einstellungen positionieren Ort und Verfahren der Rembrandt-Sequenz: Studio/Fabrik und Arbeit/Bewegung werden in Beziehung gesetzt.

Im Anschluß an die Einstellungen im Studio, in die Inserts mit der Arbeiterin Isabelle eingewoben sind (darüber wurde schon ausführlich gesprochen), begleitet Isabelle auf dem Fahrrad Jerzy im Auto; die Kameraposition ist bei Jerzy und schließt Isabelle aus; die Trennung zwischen beiden wird noch durch das monologisierende Nebeneinander der Kommunikation, in der polnische Sätze das Verstehen noch mehr erschweren, verstärkt. Vom **Voraus-Bild** der Beziehung Isabelle-Jerzy geht eine gerade Linie zu dieser Einstellungsfolge.

Das Zusammentreffen an einer Tankstelle gibt Gelegenheit zu einer Folge kurzer Beziehungsmontagen: — eine Konfrontation zwischen Hanna und Isabelle wird von Isabelle als Klassenkonflikt gedeutet; — Michel gebärdet sich gegenüber Hanna als 'Boß', der auch sexuell wie ein Eigentümer über sie verfügt; Hanna hält dem eine eigene Eigentümerposition entgegen, sie besitzt ein Hotel. — Ein Flirt mit Blicken deutet auch eine Beziehung zwischen Hanna und Jerzy an.



In den **Voraus-Bildern** waren die Ausgangspositionen für das Spiel der Beziehungen gegeben: Jerzy und Isabelle sind durch Arbeit/Bewegung verbunden, Hanna und Michel als Ehepaar und Eigentümer. Wenn sich die Verhältnisse der Menschen und die Beziehungen zwischen ihnen verändern, stellt sich die Frage nach Geschichten, die erzählt werden. Für das Entstehen von Geschichten gibt es folgende Anhaltspunkte in dieser Sequenz: — Geschichten als **Vor-Schriften** für die Produktion von Filmen werden abgelehnt; — Jerzy sagt: „Wissen Sie, ich entdecke immer wieder, daß man Geschichten erleben muß, bevor man sie erfindet.“ — Ein Gläubiger (Fratini) verlangt Geld vom Fabrikbesitzer Michel Gulla (daß sich diese kleine Episode zu einem *running gag* entwickeln wird, ist hier noch nicht abzusehen.)

— Jerzy macht eine rätselhafte Bemerkung, die von Sophie Loucachesky übermittelt wird, daß er sich auf der Suche nach einem Messerstich befindet, der ihm die Augen öffnen soll. Die narrative Funktion auch dieser Bemerkung ist noch nicht abzusehen.

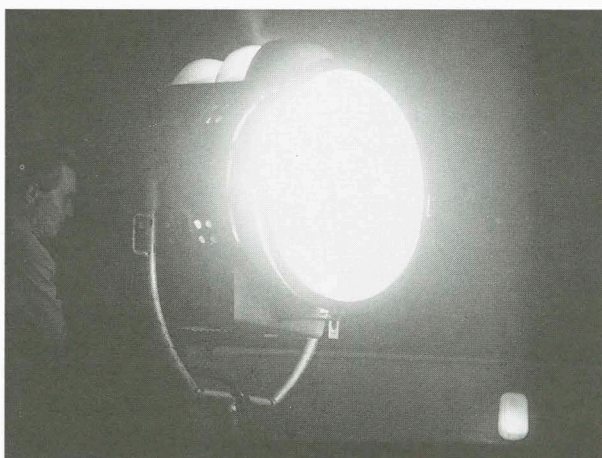
— Die Arbeitskollegin Magali hat eine Beziehung zu einem Polizisten und kann deshalb nicht zur Streikversammlung kommen; in diesem Seitenwechsel Magalis wird auch ein Rollenwechsel erzählt werden.

Immerhin ist erstaunlich, wieviele Anknüpfungspunkte für das Entstehen von Geschichten hier bereits exponiert werden, während die Beziehung zwischen Erzählung und Filmproduktion zugleich problematisiert wird. Es überrascht daher nicht, daß die Ebene des Erzählens 'als Resultat filmischer Produktivität' ein besonderes **Vor-Bild** (die *Maja mit Schirm und Hund*) in der Goya-Sequenz erhält.

2. Goya-Sequenz

Folgendes spricht dafür, die Goya-Sequenz mit der Streikversammlung beginnen zu lassen: Hier setzt die Musik zu Mozarts *Requiem* ein, die dann sämtlichen Einstellungen mit *Tableaux vivants* Goyas unterliegen wird; eine enge Verklammerung zwischen der Streikversammlung und den Einstellungen im Studio schafft einen direkten Übergang. Die Streikversammlung steht eindeutig im Zeichen des Konflikts. Die Aufforderung an den Großvater: „Sag Deinen Satz“ führt auch bei den anderen zu einem Gewirr von 'Sprüchen'. (Andere Konnotationen zu „Sag Deinen Satz“ ergeben sich aus der Einbeziehung weiterer Film-Texte, s. S. 69)

Isabelles Arbeitskampf wird unter dem Motto des *Requiem's* 'et lux perpetua' direkt auf die Ebene der **Vor-Bilder** Goyas bezogen: Eine gerade Linie verbindet das Herunterstellen einer Stehlampe mit dem Absenken eines Bühnenscheinwerfers und einem Kameraschwenk bis zur Laterne des *Tableau vivant* nach Goyas *Der 3. Mai 1808 in Madrid*; hier wie dort ist es das Licht der Wahrheit, das die Szene der Unterdrückung beleuchtet. Auf diese Weise wird auch das Thema Konflikt/Arbeit mit dem entsprechenden Bild im *Tableau vivant* fest 'verknottet'.



Im Anschluß an die Einstellung im Studio gehen die Beziehungs-Geschichten (Jerzy wird sie später „Eure Bumsgeschichten“ nennen) weiter: Sophie Loucachesky 'erwischt' ihren Freund Patrick Bonnel mit der Statistin Magali im Auto. Den Streit stellt Godard auf eine für ihn charakteristische Weise dar, als Kampf der reinen 'Komplementär'farben blau-weiß-rot (zu Beginn von *Weekend* sind es ein blaues und ein rotes Auto, die sich befenden, dazwischen springt eine weißgekleidete Frau

herum). Eine neue Beziehung zwischen Sophie und François (Stevenin), dem Beleucher, kommt in Gang: Sophie steigt auf der Straße (!) zu François ins Auto.

Das bürgerliche Ehepaar Hanna und Michel (eine direkte Linie führt zurück zu 'ihrem' Voraus-Bild) kann dem Präsens ihrer Besitzverhältnisse („das Hotel gehört mir“) nur den Konjunktiv ihrer Liebesbeziehung hinzufügen; Hanna sagt: „Ach, Michel, ich hätte Dich so gerne leidenschaftlich geliebt.“

Die Beziehung zwischen Hanna und Jerzy ist auch die zwischen Liebe und Arbeit; Jerzy möchte, daß Hanna in seiner Fernsehproduktion mitspielt, Hanna ist die Rolle, in der sie sich ausziehen soll, zu nahe an der Liebe. Hanna, die im Aufbruch aus ihrer etablierten Position ist, befindet sich selbst in einem Zwischen-Raum. Isabelle scheitert in ihrem Arbeitskampf gegen den Fabrikbesitzer Michel Gulla.

3. Ingres-Sequenz

Die Beziehung zwischen Arbeit und Liebe verbindet die beiden parallelen Schauplätze des Fernsehstudios mit dem *Tableau vivant* nach Ingres' *Die kleine Badende* und Jerzys Hotelzimmer, wo er sich mit Hanna Probeaufnahmen von ihr auf dem Videorecorder ansieht. Jerzy will Arbeit und Liebe miteinander vereinbaren: „Wo ist da der Unterschied? Die Arbeit lieben, arbeiten um zu lieben, sag mir den Unterschied?“ Die Parallelität zwischen dem *Tableau vivant* mit dem abgewandten Körper der Frau und dem Betrachter der Videoaufnahmen Hannas ist be-



merkenswert: Es ist, als ob der abgewandte Blick des Tableaus auf dem Monitor 'als Bild' zurückkehrt, und es ist vor allem Hanna, die sich selbst nicht ansehen kann. Während Jerzy Hanna in die Produktion der Bilder einschreiben will: als Bild, opponiert Hanna gegen diesen Bilderdienst mit ihrem Körper: „Nimm mich -, in Deine Arme“. Die Musik, das 'incarnatus est' aus Mozarts *C-Moll Messe KV 427* verbindet die Bilder miteinander. Die Position des *Dazwischen* Seins (zwischen Liebe und Arbeit, zwischen zwei Frauen, Hanna und Isabelle) betrifft auch Jerzy als Polen; der in dieser Umgebung 'frem-

de' Ton eines Chansons von Leo Ferré („Frères humains“ nach einem Gedicht von François Villon) ist Jerzy ausdrücklich zugeordnet, als im Studio über seine Beziehung zu seiner Heimat gesprochen wird. Es folgt das Gespräch am Rand des Wasserbeckens zwischen Jerzy und Laszlo.

4. Delacroix-Sequenz

Wie Jerzy seinen Kampf mit der Arbeit (metaphorisch in *Jakobs Kampf mit dem Engel* zusammengefaßt), verliert auch Isabelle ihren Kampf um Arbeit: Von der Polizistin



Magali wird sie aus der Fabrik rausgeworfen. Später geht Isabelle am Ufer eines Flusses in der Natur spazieren. Der emotionale Wert dieser Bilder ist ambivalent: Isabelle ist arbeitslos ('frei' von Arbeit) und allein (isoliert) und doch vermittelt die Nähe zur Natur ein 'gutes Gefühl'. Die Klaviermusik Dvořaks verbindet eine Reihe von 'Beziehungs-Geschichten', die fortgesetzt werden, bis die sublimale Ekstase auch Jerzy und Isabelle verbindet (in der El Greco-Sequenz).

Dem geht voran eine Sequenz, in der die Geschichten, die sich bis dahin entwickelt haben, zu Ende erzählt werden und in diese eine Geschichte zwischen Isabelle und Jerzy münden: Jerzy hatte (gegen Ende der Rembrandt-Sequenz) gesagt, daß er einen 'Messerstich' sucht;¹¹⁹ auf

Laszlos Frage „Was ist denn das wieder für eine Geschichte?“ hatte er geantwortet: „Um mir damit die Augen zu öffnen, ich sehe nichts mehr.“ Kurz darauf wird diese 'Geschichte vom Messerstich' zum *running gag* der 'Geschichte vom Lauf des Geldes', d.h. zur Geschichte von Herrn Fratini, der seinem Geld hinterherläuft, das er vom Fabrikbesitzer Gulla zu bekommen hat. Jerzy wird nun, vor der El Greco-Sequenz, 'seinen Messerstich' bekommen, der ihm die Augen öffnet, damit er Isabelle erkennt. Als er sich gerade in der Hotelküche mit der Köchin Sarah unterhält, hat Fratini Michel Gulla entdeckt, der sich vor ihm hinter der Bar versteckt und von dort aus die Übertragung eines Leichtathletik-Wettkampfs im Fernsehen verfolgt (eine ironische Verdoppelung des Wettkampfs); Fratini trifft nun zufällig mit dem Messer, das für Michel Gulla bestimmt war, Jerzy und verletzt ihn.



Isabelle wird Jerzy pflegen, auf diese Weise finden sie zueinander. Natürlich wird hier die Funktion von Geschichten, durch den geplanten Zufall 'Schicksal' zu spielen, in ironisierender Weise in Anspruch genommen. Ganz sicher, daß Godard in diesem ironischen Kontext auch die 'Lösung' sieht, daß eine Frau erst als Pflegerin mit ihrer Liebe akzeptiert wird, kann man nicht sein. — Zugleich wird die selbständige Ebene der Narration (mit ihrem Vor-Bild der *Maja mit Schirm und Hund*) betont.

5. El Greco-Sequenz

Das Wesentliche ist bereits gesagt; durch die enge Verwobenheit der personalen Handlungslinien mit dem *Tableau vivant* gibt es kaum Aspekte, die daneben eine Rolle spielen.

6. Watteau-Sequenz

Am Ende des Films *Passion* hat sich vor allem Hanna 'auf den Weg gemacht'. Als sie 'unterwegs' Isabelle trifft, fahren die beiden Frauen gemeinsam aus der Geschichte: „Mach keine Geschichten mehr, Isabelle, es ist vorbei. Es war eigentlich schon vorbei, eh es begonnen hatte.“

Eine solche Lektüre des Films *Passion*, die eine Konstruktion des Film-Textes ist, läßt sicherlich viel von dem vermissen, was das Wesen dieses Films *auch* ausmacht und was bei narrativen Filmen durch eine 'lebendige' Nacherzählung der Geschichte des Films wettgemacht wird: Nuancen, Farbigkeit, Stimmigkeit, Kohärenz, kurz: Sinn. Dieser Film hat jedoch keine Geschichte, die erzählt werden kann, sondern eine Reihe von Geschichten, die erst konstruiert werden müssen, damit man sie erkennt, wie zum Beispiel die 'Geschichte vom Messerstich'. So, wie diese Geschichte einen ironischen Sinn stiftet, indem sie 'Schicksal' spielt (ein Privileg von Geschichten), müssen wir als Leser uns konstruierend durch ein Gewirr von Blicken, Gesten, Handlungen, Episoden etc. arbeiten, um für uns einen Zusammenhang herzustellen. Bei dieser Tätigkeit gibt es Leitlinien, Hilfen, die das erwähnte Koordinatensystem der *Plans-tableaux* der **Voraus-Bilder** und der *Tableaux vivants* der **Vor-Bilder** anbietet. Wir können es auf verschiedenen Ebenen der Lektüre unterschiedlich nutzen; anfangs werden es vor allem emotionale Werte und ästhetische Beziehungen sein, die eine Rolle spielen. Schließlich wird man sich zunehmend des Textes als Konstrukt bewußt und macht sich an die lustvolle Arbeit, viele Möglichkeiten der textuellen Konstruktion, des 'Webens eines Spinnennetzes des Sinns' zu versuchen. Statt die horizontalen Kettfäden der *Tableaux vivants* als 'Leitlinien' zu nutzen, um die Knotenpunkte aufzusuchen, die die personalen Handlungsfäden mit ihnen bilden, kann man auch umgekehrt vorgehen, und nacheinander die Linien der Hauptpersonen verfolgen ...

Daß man auf diese Weise Filme 'verstehen' kann, zunächst intuitiv und dann zunehmend konstruktiv, ist vielleicht erkennbar geworden. Offen ist die Frage, ob man auch auf diese Weise Filme produzieren kann, wenn damit etwas anderes gemeint ist als die (Re-)produktion des Films in der Lektüre. Immerhin sind die Kosten für die Produktion eines Films so groß, daß die Filmgeschichte auch als Geschichte der Ökonomisierung der Produktionsverfahren geschrieben werden könnte (die industrielle Fertigung von Filmen macht das Wesen Hollywoods aus). Der Film *Passion* selbst thematisiert das Problem, wenn der italienische Finanzier des Films, der auf die Einhaltung der Regeln einer Filmproduktion pocht, mit den investierten Kosten der Filmproduktion konfrontiert wird. Das Kapitel zur Konstruktion des filmischen Textes soll also mit einigen eher aperçuhaften Bemerkungen zur Entstehung des Films *Passion* abgeschlossen werden.

Film-Produktion(sgeschichten)

Daß Godard gar nichts von Geschichten hält, kann man nun wirklich nicht behaupten. Die Produktionsgeschichte des Films *Passion* löst sich in eine Vielzahl von Histörchen auf, zu denen Godard selbst und seine Mitarbeiter beigetragen haben.

Anfangen könnte man in den USA, wo Godard gehofft hatte, mit Coppola und dessen 'elektronischer' Filmproduktionsfirma 'Zoetrope' zusammenarbeiten zu können:

„Statt ein Drehbuch zu schreiben, wollten wir es drehen. Und wenn wir von einem Schauspieler, den wir ausgesucht haben, gefragt werden 'kann ich mal das Drehbuch lesen' sagen wir, 'nein, aber Sie können es sehen'. Es heißt *The Story* und handelt von der Frage 'Warum brauchen wir eine Geschichte. Oder sind wir selber eine Geschichte und wenn ja, warum brauchen wir uns selbst?' Statt mit Papier und Bleistift sollte mit der Kamera gearbeitet werden, mit Video und was man sonst so braucht. Wie Wissenschaftler, die das Experiment auch nicht aufschreiben, bevor sie es gemacht haben.“¹²⁰

Godard hatte sicherlich Grund zu der Befürchtung, daß er trotz der aufrichtigen Neugierde Coppolas gegenüber diesen europäischen Filmemachern, ähnliche Schwierigkeiten bekommen würde wie zum Beispiel Wim Wenders vor ihm, der mit viel Mühe seinen Film *Hammett* (1980-82) in Coppolas 'Zoetrope'-Studio gedreht hatte. Eines der Filmprojekte dieser Zeit (ein anderes wurde als *Sauve qui peut (La vie)* realisiert) war ein Remake des Renoir-Films von 1935 *Toni*: Der Film sollte „Hinter dem Bahnhof“ heißen und in den Spaniervierteln von Genf spielen. Isabelle Huppert war bereits für das Projekt gewonnen, als Godard in Los Angeles Hanna Schygulla traf und sie fragte, ob sie mit ihm einen Film machen und sofort einen Vertrag unterschreiben wollte. „Was für einen Film?“ — „Na, einen Film mit Ihnen. Sie unterschreiben jetzt und dann fangen wir an zu arbeiten ...“¹²¹ Godard hatte seine Stars, aber das Filmprojekt zerschlug sich, weil die Rechte an dem Filmstoff nicht zu bekommen waren.

„Ich weiß nicht, wie ich die Idee hatte, diese Idee mit den Gemälden, das kam eines Tages, ich erinnere mich nicht.“¹²² — „Erste Elemente“ zu *Passion* hat Godard noch auf dem Flughafen für Hanna Schygulla, die doch sehr gerne wissen wollte, für was für einen Film sie unterschrieben hatte, aufgeschrieben. Noch im Rahmen des *Toni*-Projekts heißt es:

„Auf die Fragen, die von denen, die etwas investieren, den Bankiers und Schauspielern, nicht ausbleiben werden, gibt es nur diese klare Antwort, zu zeigen, daß man etwas Leidenschaftliches finden will, um es zu filmen, und daß man keine Szenarios schreiben, sondern drehen sollte. Leute haben sich bewegt, bewegen sich und werden sich bewegen (oder sterben): Geographisch, also sozial, die einen zu den anderen, wie Eisenstücke, die ein Magnetfeld durchqueren (Felder der Stärke und der Schwäche). Der Film ist die Geschichte, die Vision dieser Durchquerung.“¹²³

Überflüssig, zu betonen, wie nah diese Vorstellung Eisensteins Begriff vom Ekstatischen in der Pathos-Struktur seiner Filme kommt!

Vor Beginn der Dreharbeiten hat Godard an seine Mitarbeiter Zettel mit Einführungen in ein Scénario zu *Passion* verteilt, auf denen Fotokopien der Gemälde abgebildet waren, die im Film eine Rolle spielen sollten; Texte und Video-Aufnahmen ergänzten das Material; die Video-Aufnahmen wurden zum Teil im Film selbst wieder eingesetzt (Hannas Bilder auf dem Monitor) oder später im *Scénario du Film Passion* a posteriori verarbeitet. Es ist interessant, wie Godard besonders seinen Schauspielern, die in der Regel ganz andere Arbeitsbedingungen gewohnt waren, sein Projekt erklärt hat (sicherlich ohne immer verstanden worden zu sein).

„Die Besprechung, der erste Tag mit dem Team fällt mir ein. Ich versuchte ihnen zu sagen, davon müßten sie ausgehen, ausgehen von dem zu machenden Bild. Und ich sagte ihnen, Spuren gebe es schon, von großen Malern, der Film würde große Menschheitsaugenblicke von großen Malern gemalt zeigen. Hier Tintoretto. Ich erzählte ihnen von Tintoretto, von einer Liebesszene, die im Film vorkäme und die einzige Idee, die ich von dieser Szene hätte, wäre bei Tintoretto.“¹²⁴

Der Tintoretto fehlt später im Film *Passion*, das Prinzip jedoch ist beibehalten worden.¹²⁵ Ähnlich verhält es sich mit der sehr allgemeinen Skizze einer 'Story', die sich während der Dreharbeiten ebenfalls verändert hat. Das Prinzip, nach dem gearbeitet wurde, benötigte eine solche Skizze auch nur für die Charakterisierung der Figuren in einem Umfeld; wie dann vorgegangen wurde, hat Hanna Schygulla beschrieben:

„Wenn man sich die drei Hauptfiguren von dem Film ansieht, den Jerzy, die Isabelle und mich, dann vertritt der Jerzy das Thema Dichtung und Wahrheit. Er redet ja auch immer davon: 'Man muß eine Geschichte zuerst erlebt haben, um sie schreiben oder filmen zu können, oder entsteht sie aus der Fiktion und wird dann zum Erlebnis ...?' Und die Isabelle hat das Thema der Erlösung, die Welt als Opfer und Erlösung. Sie selber hat auch einmal sehr schön geschrieben auf einer dieser Seiten, die wir schreiben sollten jeden Tag 'Muß sie die Welt erlösen, weil sie sich nicht selbst erlösen kann?' (was Godard im Film für Jerzy übernommen hat, der sagt: „Man kann sich nicht selbst erlösen, indem man die Welt erlöst“ -JP), also die kleine kämpfende Syndikalistin, die stotternd gegen alles rebelliert in dem Betrieb. Und bei mir gings um Haben und Sein, 'la patronne' die Chefin, Eigentümerin, die im Aufbruch ist, die irgendwas anderes im Leben erleben und das alles nicht mehr haben will ...“¹²⁶

Und so, wie mit den Hauptfiguren des Films bestimmte Themen vorgegeben waren, die während der Dreharbeiten 'durchgeführt' wurden, so sollten auch die Gemälde für die Produktion des Films 'produktiv' gemacht werden:

„Jede der Szenen (...) würde ausgehen von einem berühmten klassischen Gemälde, das so gefilmt wird, daß man nicht

den Eindruck hat, es würde ein Filmteam (...) dabei gefilmt, wie es beispielsweise den *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel* von Delacroix aufnimmt, also ein berühmtes Gemälde nachstellt — sondern den, daß es, was von den Leuten (...) aufgenommen wird, nichts anderes ist als die Verlängerung der vorausgegangenen (oder nachfolgenden) realen Handlung. (...) Und es wäre das Prinzip, die Szenen von den Dreharbeiten der Superproduktion wie rein emotive Großaufnahmen dazwischenzuschneiden, wie sie in den Szenen der realen Handlung fast völlig fehlen — so sehr beherrschen sich die Personen und verbergen sie ihre Gefühle (insbesondere der Herbst zu Ende geht und es kalt zu werden beginnt). Oder als ginge es darum, die Momente von Leiden(schaft) zu sehen, wie einen Regenschauer oder einen Windstoß, bevor und nachdem sie durch die Seelen und die Körper hindurchgegangen sind und sie entweder im Unglück gebeugt oder in der Hoffnung aufgerichtet haben.“¹²⁷

Und wie in der Pathos-Struktur Eisensteins, wo in der ekstatischen Bewegung Zeichen (Bild) und Bedeutung verschmelzen, dürfen auch hier die Bilder

„nicht zur Illustration werden. Die Metapher darf nicht die Realität illustrieren. Das eine und das andere, die Realität und ihre Metapher oder die Metapher und ihre Realität — wie auch immer — beide müssen miteinander verbunden sein wie Zähne und Lippen. Und eben diese Verbindung muß die realen Bilder schaffen — aus der Emotion wie aus der Aktion.“

(Und deshalb könnte man) „— warum nicht —, wenn diese ehemalige Aktivistin der katholischen Jugend (eine ursprüngliche Charakterisierung für Isabelle — JP) noch Jungfrau ist, ihre erste Nacht aller Zeiten mit einem Fremden mit den verzerrten und aufblitzenden Bewegungen wiederum El Greco verbinden, wenn er *Mariä Himmelfahrt* malt ...“¹²⁸

In welchem außerordentlichem Maße es Godard gelungen ist, diese Prinzipien seiner Filmproduktion von der Idee, mit Gemälden arbeiten zu wollen bis zum fertigen Film zu verwirklichen, hat die 'Lektüre' des Films *Passion* hoffentlich zu zeigen vermocht. — Auf der Ebene der Frage nach der 'szenisch-filmischen Produktivität' ist nun auf diese Prinzipien noch einmal zurückzukommen.



6. Filmen wie ein Maler malt

„Ich habe von meinem Film geträumt, wie er nach und nach unter dem Blick entsteht, wie eine frische Leinwand.“

(Robert Bresson)¹²⁹

Die erste Einstellung des Films *Passion* nach dem Titel zeigt einen blauen Himmel mit Wolken und einen weißen Strich, der sich in Form eines Kondensstreifens von rechts unten nach links erstreckt; die Kamera schwenkt nach links und erreicht den Anfang des Streifens, sie schwenkt (mit dem nicht sichtbaren Flugzeug) mit, wackelt etwas unentschlossen, schwenkt weiter, um den Anfang des Strichs im Bild zu behalten. Zu hören ist der Anfang von Ravels *Klavierkonzert für die linke Hand*. Zu diesem so schönen wie erstaunlichen Bild, das am Anfang dieses Films steht und keinerlei irgendwie erkennbaren diegetischen Zusammenhang mit dem restlichen Film hat, fällt es schwer, eine Begründung zu finden: Der Grund für dieses Bild (und drei ähnliche, die folgen) scheint der Film selbst zu sein.

Umso interessanter ist es, in diesem Fall einmal nach den Begründungen für dieses Bild zu fragen, die Filmkritiker und andere Interpreten gefunden haben; weil es besonders exponiert und rätselhaft ist, haben sich auch sehr viele Kritiker damit auseinandergesetzt.

Pierre Guislain

Vorspann Nummer zwei (Guislain vergleicht den Anfang von *Sauve qui peut (La vie)* mit dem des Films *Passion-JP*). Immer noch das Blau des Himmels, diesmal mit dem Merkmal eines weißen Punktes (?), der bald zur Linie wird. Schräg, als ob er die Kadrierung auslöschen wollte; und wie um den Himmel zu eliminieren, schreibt sich die Spur eines Düsenflugzeugs in ihm ein. Weiß gegen Blau, Mensch gegen Gott. Dann noch einmal die Schrift: *Passion* (der Titel erscheint nicht wieder-JP). Zwischen diesen beiden Bildern (der beiden Filme-JP) die Gewißheit der Katastrophe. Man sieht nur diese ruchlose Spur des Menschen, die den Himmel besudelt. So annulliert die Spur des Flugzeugs das Unendliche. Das Blau des Himmels ist, wie man weiß, nichts anderes als das Bild Gottes. Die erschreckende Schönheit des leeren Himmels verschwindet mit einem Schlag. Gott ist abwesend. Das ist der Untergang.¹³⁰

Michel Celemenski

Von den ersten Bildern an macht der Film den Eindruck eines kosmischen Werkes in einer Periode der Verwirrung, des Schwankens und der Heimatlosigkeit. Ein Militärflugzeug (?) mit einem Kondensstreifen wie ein Komet, der eine sintflutartige Katastrophe ankündigt. Die Kamera folgt ihm ruckartig. An einem Morgen wie jeder andere erheben sich Personen und nehmen alles das auf sich, was ein unvermeidlicher Tag mit sich bringt — und schon sind wir im Universum Godards angekommen, das uns so vertraut ist.¹³¹

Alain Bergala

Prolog: Die Kamera scheint zwischen einer chaotischen Bewegung und ihrer Fixierung zu schwanken; dazu Wolken und ein wechselndes Licht, das sie durchzieht, d.h. das Bild selbst ist instabil, ursprüngliches Chaos. Dasselbe Bild wird jedoch von einer tadellos geraden Linie durchzogen, reine Geometrie, der Spur eines Düsentriebwerkes.¹³²

Jean-Luc Douin

Der ersten Bilder in *Passion* zeigen einen blauen Himmel mit Spuren von weiß und herrlichen Wolken, die von einer Lichtspur, einer Art Laser durchzogen wird. Godards Projektil. Das ist der Strahl eines ambitionierten Auges, das sich nicht mit Kleinigkeiten hier unten zufriedengeben, sondern das Geheimnis des Lebens und der Wirklichkeit durchdringen will.¹³³

Raymond Lefèvre

Die Einleitung ist exemplarisch: Ein blauer Himmel ist mit weißen und grauen Wolken gefleckt; eine Diagonale als Element der Unterbrechung: Eine gerade weiße Linie von einem Düsenflugzeug. Kaum haben wir uns in dieser emotionalen Einstellung zurechtgefunden, zeigt eine nähere Einstellung Isabelle Huppert in der Fabrik, wie sie einen Karren schiebt.¹³⁴

Jean-Claude Bonnet

Passion beginnt mit einem Panoramaschwenk über den Himmel, der von Dowschenko oder Murillo hätte sein können. In diesem stellaren Raum zieht ein Düsenflugzeug eine konsistente Spur, die die Perspektive zerschneidet wie ein Schrei und eine Signatur. Godard stellt sich in einem Kürzel vor. So filmt er. Dann kehrt man zur Erde zurück, zur Welt der Arbeit und Welt aus Arbeit inmitten der Schreie und des Aufruhrs.¹³⁵

Jean-Louis Leutrat

Nach dem Titel, sehr ordentlich auf schwarzem Grund, folgen sieben Einstellungen, ein Wechsel von vier (verschiedenen) Einstellungen des Himmels und drei, die Personen zeigen. Auch hier also der blaue Himmel (Leutrat hat den Vorspann von *Une femme est une femme*, *Le Mépris* und *Passion* miteinander verglichen -JP), die schräge, von einem Pinsel gezogene Linie (hier von der Spur

eines Flugzeugs) und Musik. Aber es gibt keinen Vorspann; Godard hat ihn ans Ende des Films verwiesen. Und so besteht kein Zweifel, daß diese sieben Einstellungen den Vorspann bilden.¹³⁶

Raoul Coutard

Er (Godard —JP) hat in *Passion* viele Einstellungen selbst gemacht, zum Beispiel die Sequenz zu Anfang mit dem Flugzeug. Eine der wenigen Sachen, die in seinem Heftchen standen, war: Ich möchte ein Flugzeug filmen, das durch den Himmel fliegt. Aber alle Kameraleute sind zu blöd, deshalb glaube ich, ich werde es niemals machen können. Eines Tages richteten wir gerade etwas ein, und Jean-Luc sah ein Flugzeug und rief: Schnell, schnell, ein Flugzeug! Und schon war er am Sucher und hat draufgehalten. Und wir haben ihm schnell die richtige Blende eingestellt, damit er seine Einstellung drehen konnte und um ihm zu beweisen, daß nicht alle Kameramänner Idioten sind ...¹³⁷

Pascal Bonitzer

(Am Beispiel von *Sauve qui peut (La vie)*-JP) Man muß sich die Einstellungen vom Himmel in Godards Filmen ansehen. Unwiderstehlich kehrt die Kamera zum Himmel, zum Blau des Himmels zurück wie zu einem natürlichen Element. In *Sauve qui peut (La vie)* beginnt sie dort, beschreibt eine leichte Kurve, bevor sie dort wieder sanft landet. Der Himmel ist leer, kaum von feinen Stratuswolken durchzogen; es ist das Element des Anfangs, die Schreibseite, die Leichtigkeit und die Freiheit. Die Bläue und die Leere. Godard liebt die bedeckten Himmel ebenso wenig wie die geschriebenen Szenarios. (...) Das ist kein *caméra stylo*, sondern ein *caméra pinceau*. Keine Erzählung, sondern Gesten, Bewegungen im musikalischen Sinn des Wortes.¹³⁸

Das semantisch scheinbar leere Bild lädt förmlich ein, es nach den verschiedensten Richtungen aufzufüllen; die Konstruktion narrativer Zusammenhänge gelingt in keinem Fall; metaphysische Spekulationen bieten sich durch den erkennbaren 'Inhalt' des Bildes, den Himmel, an; die einleuchtendsten Interpretationen sind sicherlich die, die von einer 'Signatur' oder einem 'Kürzel' (Bonnet) sprechen und den sieben Einstellungen die Funktion des fehlenden Vorspanns (Leutrat) oder eines Prologs (Bergala) geben. Bei Leutrat schließlich findet sich die Bemerkung einer mit 'einem Pinsel gezogenen Linie', die das Bild in einen direkten Zusammenhang mit der Produktion (Stätigkeit), d.h. mit einer Produktivität des Films bringt; und Bonitzer endlich sieht die blaue Fläche als leere Seite, auf der es gilt, mit einem Pinsel Spuren einzutragen. Coutard, der von den so ganz und gar nicht metaphysischen Umständen der Entstehung dieser Bilder erzählt, hat an anderer Stelle die Bemerkungen Leutrats und Bonitzers bestätigt:

„In diesem Film (*Passion -JP*) wie in *Prénom Carmen* (...) müssen die Kamerabewegungen nicht unbedingt einem Inhalt (sujet) folgen. Das können auch Bewegungen sein wie Pinselstriche auf einer Leinwand, die es schon gibt oder noch nicht oder die überhaupt erst nach dem Pinselstrich existieren.“¹³⁹

caméra pinceau

Die Vorstellung, mit der Kamera zu filmen wie ein Maler mit dem Pinsel malt, hat eine Parallele in der Rede von der 'Kamera als Federhalter' (*caméra stylo*). 1948 hatte Alexandre Astruc festgestellt, daß der Film dabei ist,

„ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind.“¹⁴⁰

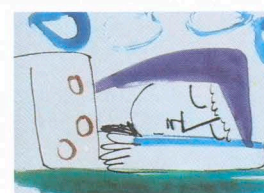
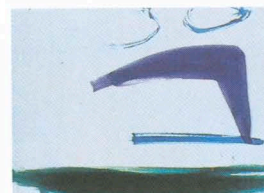
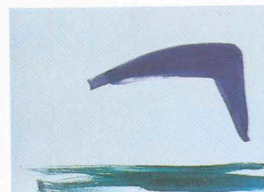
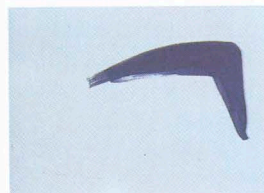
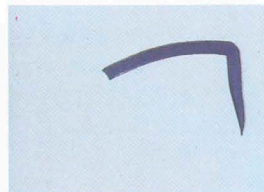
Der Film könne die Gedanken des Künstlers ebenso präzise ausdrücken wie der Roman die des Schriftstellers.

„Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen einem Autor (auteur) und Regisseur (réalisateur) keinen Sinn mehr. Die Regie (mise-en-scène) ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.“¹⁴¹

Einmal abgesehen von dem Kontext der *politique des auteurs*, in den Astrucs Theorie von der *caméra stylo* zweifellos gehört, drückt sich darin etwas ganz ähnliches aus, was auch mit der Vorstellung der *caméra pinceau* gemeint ist: Der Film soll nicht *nach* einem Roman (in Chronologie und Rangfolge) entstehen, sondern *wie* ein Roman als unmittelbarer Ausdruck der Gedanken und Gefühle des Filmemachers. Ob die Form des Ausdrucks im Film eine Schrift (*écriture*) genannt wird oder an der Malerei orientiert ist, d.h. symbolisch oder ikonisch aufgefaßt wird, spielt auf dieser Ebene keine entscheidende Rolle (Eisenstein hat in einer Hieroglyphen-Theorie des Films bezeichnenderweise keinen Unterschied mehr gemacht zwischen den (Film-)bildern und Film als Schriftzeichen).

Wenige Jahre später (1956) hat Henri-Georges Clouzot tatsächlich die Kinoleinwand zur Fläche gemacht, auf der Picasso direkt zu malen scheint: Die Vorstellung von der *caméra stylo* scheint damit in geradezu verblüffender Weise realisiert zu sein, kein Wunder, daß sich Godard ausdrücklich auf *Le Mystère Picasso* mit seinen eigenen Vorstellungen bezogen hat (während der „Ausdruck *caméra stylo* (eher) in der Zeit, als Astruc ihn benutzte, durchaus seine Richtigkeit (hatte)).“¹⁴²

„Was ich heute an Picasso mag, sind die Mischungen der Formen. Sie erzählen die Geschichte. Dazu müßte man jetzt eigentlich den Film von Clouzot über Picasso zeigen, da würde einem aufgehen: Warum eine Geschichte (nicht) so erzählen?“¹⁴³



In vielen Einstellungen des Films, in denen ein neues Bild von Picasso begonnen wird, ist zuerst nur die (Kino-)Leinwand zu sehen, eine weiße Fläche; dann breitet sich zum Beispiel ein violetter Strich auf der rechten Seite nach oben und in einem Winkel nach links aus; weitere violette Striche verbreitern den ersten, an der Unterkante des Bildes breitet sich Grün aus. Ein blauer Strich führt vom Ansatzpunkt des ersten violetten Pinselstrichs zur Mitte des Bildes, an der Oberkante blaue Kreise; schwarze Umrißlinien schreiben zwischen dem violetten Winkel und dem blauen Strich ein Frauengesicht ein, das auf dem Arm ruht. ... Eine weiße Fläche, in die sich ein violetter Pinselstrich einschreibt als Anfang einer Erzählung, die mit einer Bewegung und einer Form beginnt und in einem Bild endet: Ist das nicht dasselbe, was Godard am blauen Himmel gesehen hat, auf dem ein Flugzeug mit dem Kondensstreifen die Bewegung eines weißen Pinselstrichs hinterläßt?

„Die aufregendste Erfindung von *Le Mystère Picasso* ist, daß der Künstler völlig vom Bild ausgeschlossen bleibt. Die Bilder scheinen wie von selbst lebendig zu werden; Linien laufen über die Leinwand, Farben explodieren, Bilder erscheinen, entwickeln und verändern sich oder verschwinden wieder.“¹⁴⁴

Henri Colpi, Clouzots Cutter für diesen Film, hat über die Umstände seiner Entstehung berichtet:

„Maler und Kamera stehen einander gegenüber. Getrennt werden sie durch eine zwischen ihnen auf einem Rahmen befestigte weiße Leinwand. Picassos Hand kommt und geht, zieht Linien, gleicht aus, spielt mit Linien, Formen und Farben. Die Kamera zeichnet alles unerbittlich auf.“¹⁴⁵

Dieses Verfahren, mit einer transparenten Leinwand zu arbeiten, war eine Möglichkeit, das Entstehen eines Bildes im Prozeß des Malens zu zeigen.

„Clouzot erfand ein zweites wesentliches Vorgehen für seinen Film: Dazu befanden sich Picasso und die Kamera auf der gleichen Seite der Leinwand; der Maler arbeitet auf der Leinwand, nach den ersten Strichen hält er inne, die Kamera filmt diese Phase, der Maler arbeitet weiter, die Kamera filmt etc.“¹⁴⁶

Auf diese Weise konnte der Arbeitsprozeß auch über längere Zeit gefilmt werden, die Bilder veränderten sich immer wieder, Teile wurden übermalt, manchmal verschwand ein Bild ganz unter den ständigen Veränderungen. Diese Beobachtung hat André Bazin veranlaßt, von einem 'bergsonianischen Film' zu sprechen, weil er

„die Malerei', das heißt ein Bild, das in der Zeit existiert,“¹⁴⁷

offenbart habe. Die Kamera hat zwar den Vorgang des Malens in kleinen Abschnitten registriert, ihn in der Montage aber wieder zu einem kontinuierlichen Prozeß zu-

sammengesetzt, dessen Dauer die Erinnerung an frühere Phasen der Veränderung der Formen zu immer neuen Bildern einschließt. So kann Bazin sagen:

„Aber allein das Kino konnte das Problem vollständig lösen, die groben Annäherungen des Diskontinuierlichen in den Zeit-Realismus kontinuierlichen Sehens übergehen lassen; endlich die Dauer selbst sichtbar machen.“¹⁴⁸

Das Ziel des Films war nicht, die Entstehung eines Bildes als Produkt künstlerischer Tätigkeit zu zeigen (fast sämtliche Bilder waren gleich nach den Dreharbeiten verschwunden), sondern diese Produktivität des Malens selbst, den Prozeß der Entfaltung einer 'Geschichte', die aus einer Bewegung, einer Form entsteht und sich allmählich der Leinwand 'ein-bildet': In der Tat, denn die Bilder, die sich unter den neuen Farben und Formen den Blicken entziehen, haben sich sowohl der Leinwand als auch dem Gedächtnis des Betrachters 'ein-gebildet', als imaginäre 'Bilder hinter den Bildern'.

„Das drückt Picasso vortrefflich aus, wenn er sagt: 'Man müßte die Bilder zeigen können, die unter den Bildern sind.'“¹⁴⁹

Diese Vorstellung, 'hinter die Bilder' zu gelangen oder Bilder 'von hinten' zu filmen, ist eine der wesentlichen Obsessionen des Filmemachers Godard als 'Maler', die Kamera als Pinsel verwendend. Picasso, den er in seinen früheren Filmen auch immer wieder zitiert hat, ist ihm dabei sicherlich vorbildlich gewesen; Clouzots Verfahren, die Produktivität des malerischen Prozesses zur filmischen Produktivität zu machen (vice versa), mag hier über die Vermittlung Bazins eine Grunderfahrung für Godard geworden sein. (Hier wird auch die Differenz zu den anderen zeitgenössischen Filmen über Maler und Gemälde deutlich und warum Bazin diesen Film „die zweite Revolution des Films über Kunst“¹⁵⁰ genannt hat: Die Bilder werden nicht filmisch aufgelöst, um ihnen mit der Kamera eine narrative Bewegung 'aufzuzwingen', wie im Fall des *Van-Gogh*-Films von Resnais, sondern sie entstehen überhaupt erst aus der initiierenden Bewegung, die sich als szenische unmittelbar der filmischen Produktivität mitteilt: Nicht ein einziges Mal bewegt sich die Kamera vor der Leinwand, und dennoch wird das Bild zum Inbegriff filmischer Produktivität!)

Claude Mauriac hat über Godard gesagt:

„Godard führt Regie in seinen Filmen wie Picasso malt — mit einem einzigen Federstrich.“ Aber Mauriac verneint, was er sich nur als Analogie denken, und daher nicht vorstellen kann: „Aber Godard dreht seine Filme nicht, wie Picasso (oder irgendein anderer) malt.“¹⁵¹

Genau darum geht es aber, daß die Arbeit an einem Film nicht analog, sondern homolog, also strukturgleich zur Malerei verlaufen soll.

Wie ein Maler

„Nichts ist für den Filmer gefährlicher als der unerfüllbare Ehrgeiz, Maler zu sein.“
(Eric Rohmer)¹⁵²

„Es gab Tage, da hatte er keine Lust zu malen, also hat er seine Pinsel auch nicht angerührt. Wir wurden tatsächlich auf den Zustand von Pinseln reduziert.“
(Nathalie Baye über die Dreharbeiten zu *Detective*)¹⁵³

Nicht nur Bressons, sondern auch Godards Traum von der malerischen Art, Filme zu machen, scheint also in Clouzots Picasso-Film Gestalt angenommen zu haben. Dieser Film hat gezeigt, wie Picasso Formen gestaltet, korrigiert und weiterentwickelt hat, und wie er abbricht, wieder die Arbeit aufnimmt, zu Ende kommt. Godard hatte 1962 die Maler um diese Art künstlerischer Schaffensprozesse beneidet und beklagt, daß

„so schrecklich ist, daß das, was für die Malerei ganz natürlich ist, nämlich anhalten, Abstand nehmen, mutlos werden, wieder anfangen, verändern zu können, im Film so schwer zu machen ist.“¹⁵⁴

1967 beschreibt er genauer, wie er sich das Verhältnis filmischer zur malerischen Produktivität vorstellt:

„Erst beim Filmen selbst entdeckt man die Dinge, die man aufnehmen will. Wie bei der Malerei muß man eine Farbe neben die andere setzen. Und weil beim Film mit einer Kamera gearbeitet wird, kann man auch ebensogut das Papier weglassen.“¹⁵⁵

Mit der Videokamera hat Godard dann ein Gerät an die Hand bekommen, das in der Tat so 'autonom' und so direkt gehandhabt werden kann wie ein Malerpinsel; und mit dieser Kamera kann man schließlich auch das Drehbuch ohne Buch, ohne das Papier der **Vor-Schriften** realisieren. Aber nicht in der Phase der schwerpunktmäßigen Videoarbeit (etwa zwischen 1974 und 1980) hat Godard die Ideen der *caméra pinceau* wieder aufgenommen, sondern anschließend, im Zusammenhang mit seiner Rückkehr zum Kinofilm und *Sauve qui peut (La vie)*: Jetzt heißt es wieder ausdrücklich

„Ich versuche, wie ein Maler zu arbeiten.“¹⁵⁶

Zurecht heißt es daher in einem Buch von Dominique Villain über Theorie und Praxis des Bildausschnittes bei der Kameraarbeit, daß

„Godard davon träumt, eine Gruppe von vier oder fünf Personen zu haben, die ein wenig wie eine Maler-Schule funktioniert und einen eigenen Stil über fünf Jahre entwickelt, statt in einem einzigen Augenblick während des Drehens.“¹⁵⁷

Schließlich ist keinesfalls übertrieben wenn Rachel Laurent sagt:

„Künftig kam es bei ihm zu einer vollständigen Osmose zwischen Film und Malerei.“¹⁵⁸

Die spezifische Art einer produktiven Beziehung zum Filmmachen, die darin zum Ausdruck kommt, hat Godard auf verschiedenen Ebenen reflektiert und filmisch realisiert:

In das Bild eindringen: Auf den Vorwurf, daß er das Kinematographische in seinen Filmen zerstören würde, hat Godard in einem Interview der *Cahiers du Cinéma* (Lutter sur deux fronts, 1967) geantwortet:

„Das Bild bleibt ein Bild, von dem Augenblick an, wenn es projiziert ist. Tatsächlich zerstöre ich gar nichts. Genauer, ich zerstöre eine bestimmte Idee vom Bild, eine bestimmte Vorstellung, wie es sein sollte. An Zerstörung habe ich dabei nie gedacht ... Was ich wollte, ist in das Innere des Bildes eindringen, während die meisten Filme von außerhalb der Bilder gemacht sind. Das Bild selbst, was ist das? Ein Reflex. Eine Spiegelung auf einem Schirm, hat das irgendeine Dichte? Aber es ist üblich im Kino, daß man außerhalb dieser Spiegelung bleibt, vor ihr. Ich dagegen möchte die Rückseite des Bildes sehen, es von hinten sehen, als wäre man hinter der Leinwand und nicht davor. Statt hinter der konkreten Leinwand zu sein, befände man sich hinter dem Bild und vor der Leinwand. Mehr noch: Im Inneren des Bildes selbst. Vergleichbar dem Eindruck, den gewisse Gemälde vermitteln, daß man sich in ihnen selbst befindet, und daß man sie nicht versteht, wenn man außerhalb bleibt.“¹⁵⁹

Den Wunsch, in die Bilder eindringen zu wollen, kann man zunächst ganz wörtlich verstehen, und so hat Godard ihn sich auch erfüllt: In *Les Carabiniers* (1963) erzählt Godard, daß Soldaten, wenn sie in den Krieg ziehen, Phantomen nachjagen und statt der versprochenen Eroberungen nur deren Bilder nach Hause bringen (vielleicht ahnte Godard, daß wenig später der Vietnamkrieg vor allem (Fernseh-)bilder produzieren würde, die als einziges massenhaft den amerikanischen Eindringlingen von ihren Eroberungen bleiben würden). Einer der Soldaten, Michel-Ange (!) sieht auf der Kinoleinwand eine Frau in einer Badewanne, um sie zu besitzen, geht er nach vorne und dringt in das Bild ein und zerstört dabei die Leinwand. Heißt das, daß man doch nur in die Bilder eindringen kann, wenn man sie zersört? Den Versuch jedenfalls haben auch andere immer wieder unternommen, von Buster Keatons *Sherlock Junior* bis zu Woody Allens *Purple Rose of Cairo*. Aber Godard meint damit keinesfalls nur ein Spiel mit der Kinoillusion; das (Kino-)bild selbst

öffnet einen Raum, in dem es den Betrachter plaziert und einlädt, mit seinem Blick umherzugehen, in das Bild einzudringen.

In *Passion* ist es nicht nur das (Kino-)bild, sondern es sind Bilder im Bild, die den Blick in den abgebildeten Raum ziehen und schließlich in der ekstatischen Bewegung der Kamera im *Tableau vivant* nach El Greco emporreißen. Als *Tableaux vivants* sind diese Bilder nicht nur dargestellte Räume, sondern auch Räume der Darstellung, Szenen, in die der Blick mit seinem Medium, der (Fernseh-)kamera in die Tiefe eindringen kann, ohne eine Oberfläche zu zerstören. Über das Fragmentarische der *Tableaux vivants* hat Godard zu Don Ranvaud gesagt:

„Die Idee war, sie im Entstehen zu zeigen, in der Komposition, in einem bestimmten Augenblick. Innerhalb des Bildes selbst zu sein.“¹⁶⁰

Das Bild als Körper hat seine Entsprechung im Körper als Bild, im Frauenkörper, in den der voyeuristische Blick (nicht nur im Pornokino) eindringt; *Passion* hat das Bild des Körpers zum Körper in einem Bild, dem *Tableau vivant* nach Ingres *Die kleine Badende* gemacht; Jerzys Blick dringt in den Körper ein ('die universelle Wunde'), um jedoch schließlich den Körper zum Bild zu machen: Das ist der Weg vom Blick der *Nackten Maja* über die Wahrnehmung der 'universellen Wunde' zum Abwenden des Blicks aus dem Bild, das den Körper wieder zum Bild, zum Gegenstand des voyeuristischen Blicks (auch Godards) macht.

Aber der Wunsch, in das Bild einzudringen, ist sich in jedem Fall klar über seine Wirklichkeit:

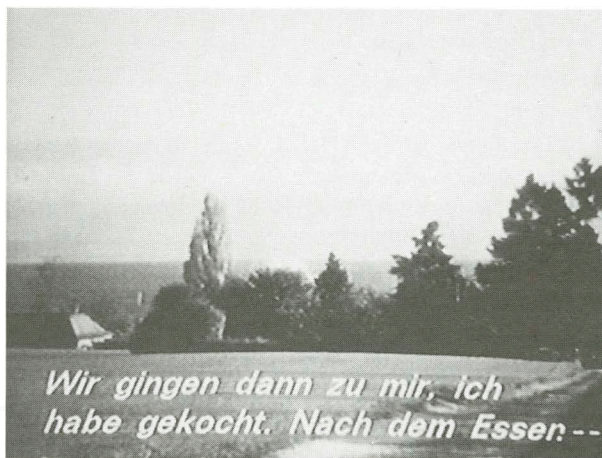
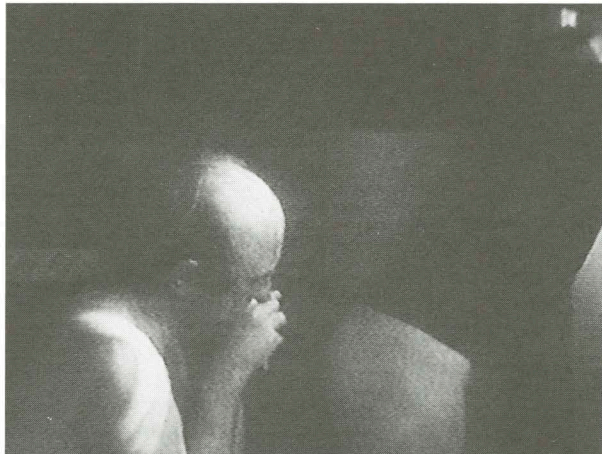
„... hinter dem Theater ist das Leben und hinter dem Leben das Theater. Ich bin vom Imaginären ausgegangen und entdecke das Wirkliche; aber hinter dem Wirklichen ist erneut das Imaginäre.“¹⁶¹

Was also steckt hinter den Bildern?

Bilder von hinten filmen: Daß er die Rückseite des Bildes sehen, es von hinten sehen möchte, hat Godard gesagt. Und im Zusammenhang mit *Sauve qui peut (La vie)* wiederholt er:

„... das Problem, das ich mir bezüglich der Landschaft gestellt habe, war: wie läßt sich eine Landschaft von hinten filmen? Ein Problem, das sich nur Maler und sehr wenige Kunstkritiker vorstellen können.“¹⁶²

Aber die Rückseite eines Bildes ist kein Bild, sondern nur dessen Rückseite. Es ist sehr schwer zu verstehen, was Godard damit meint, daß er eine Landschaft 'von hinten' filmen möchte. In *Sauve qui peut (La vie)* gibt es eine Szene, in der die Prostituierte Isabelle (Huppert) von einem Kunden, Monsieur Personne, aufgefordert wird, aus dem Fenster zu sehen, während er ihren nackten Hintern



ansieht. Diese Szene kann man folgendermaßen 'lesen': Wir (Personne = Jemand) sind unfähig, Landschaften direkt, 'von vorn' zu sehen; also lassen wir jemand anderen (etwas anderes) aus dem Fenster auf die Landschaft sehen und begnügen uns mit dem uns entgegengestreckten Hintern. Heißt das, daß uns das Kino, wenn es uns Bilder zeigt, nur den 'Hintern' entgegenstreckt? Das würde bedeuten, daß man hinter die Bilder kommen muß, um überhaupt erst wieder sehen zu können, was sie verbergen und uns statt dessen ihre Rückseite (den 'Hintern') zeigen.¹⁶³

In *Passion* bedeutet das Eindringen in die Bilder auch, 'hinter' die Bilder zu kommen, nämlich hinter ihre Produktivität: ihre Dynamik, ihre Bewegungen, ihre Ekstasen, ihre Kinematik und damit ihre Teilnahme am Kinematographischen der Filme. Aber der Film hat die Bilder nicht in Bewegung gesetzt, sondern im besten Fall ihr inneres dynamisches Prinzip verwirklicht; daher kann es wesentlich sein, die Bewegung der Filme anzuhalten, um wieder zu den Bildern und hinter sie zu gelangen, wenn die Bewegung dabei ist, das Sehen zu verhindern.

Das Bild anhalten (Zeitlupe): Die paradoxe Entdeckung, daß man eine Bewegung verlangsamen oder sogar anhalten

ten muß, um sie studieren zu können, hat Godard schon in seiner Videoarbeit gemacht, zum Beispiel in *France tour détour deux enfants* (1980). Gleichzeitig, in *Sauve qui peut (La vie)*, hat er die Zeitlupe zum zentralen Stilprinzip seines Films gemacht:

„Sobald man ein Bild in Bewegung stoppt, die aus 25 Bildern besteht (...), wird einem klar, daß es in einer gerade gefilmten Einstellung, je nachdem wie man sie stoppt, plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten gibt. (...) Daraus habe ich gefolgert, daß es, wenn man zum Beispiel die Bewegungen einer Frau analysiert, im Inneren ihrer Bewegung eine Menge kleiner Welten zu entdecken gibt.“¹⁶⁴

Fünfzehn solcher Zeitlupen-Sequenzen hat Raymond Bellour in *Sauve qui peut (La vie)* gezählt: Angefangen bei der ersten Serie von 'Einstellungen', die Denise auf ihrem Fahrrad in der schweizer Landschaft zeigen;

„aber 'Einstellung' ist nicht das richtige Wort: dieses Hinübergleiten zur Malerei macht, daß man künftig nicht mehr zwischen einer Einstellung und einem Photogramm wird unterscheiden können.“¹⁶⁵

bis zum Schluß, wenn Paul Godard von einem Auto überfahren wird. Aufgelöst in ihre Bestandteile sind die Bewegungen als zusammengesetzte erkennbar; jedes Element, jedes einzelne Bild, das an der Bewegung teil hat, enthält sie auch, gleichsam als das Kinematische, bevor es in die kinematographische Bewegung aufgelöst ist. Roland Barthes, an dessen Begriff des 'Photogramms' Bellour hier erinnert, hatte in diesem Bild das eigentlich Filmische als den im Photogramm verborgenen Sinn gesehen; wenn es

„nicht in der Bewegung, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn (liegt), der weder für die bloße Photographie noch für die figürliche Malerei kennzeichnend ist, weil ihnen der diegetische Horizont fehlt, die Möglichkeit zur Gestaltung, von der wir gesprochen haben (der Bildererzählungen wie Comics etc. —JP), dann ist die 'Bewegung', die man für die Substanz des Filmes hält, in keiner Weise Animation, Fluß der Bilder, Beweglichkeit, 'Leben', Abbild, sondern lediglich das Gerüst für die Entfaltung von Permutationen ...“¹⁶⁶

Und eine solche Theorie des Photogramms kann sich selbstverständlich ebenso auf Eisensteins Vorstellungen von der inneren Dynamik der Bilder berufen wie auf Brecht/Benjamins Begriff des Tableaus.

So ist es nicht überraschend, in der Auflösung der kinematographischen Bewegung wieder auf das Kinematische, auf die innere Dynamik der großen Gemälde etwa El Grecos zurückzukommen, die nicht mehr nur in diesen **Vor-Bildern** als Ausgangspunkt zu finden ist, sondern auch in den festgehaltenen, aus der filmischen Bewegung herausgelösten Bildern des Films selbst.

Hanna Schygulla erzählt, wie Godard mit ihr die Szene vor dem Video-Monitor erarbeitet hat:

„... Aber das große Problem war immer: Wie soll man eine Liebesszene machen, ohne eine Liebesszene zu machen? Das sind so typische Godard-Sätze. Jeder, der dabei war, bekam Aufgaben. Ich sollte auf die Arie 'Et incarnatus est' üben, mit dem Kopf zu dirigieren, so als ob die Musik aus meinem Kopf herauskäme, und nachher wollte er den Jerzy hinzunehmen und wollte daraus eine Liebesszene machen. Er hat mir das Mit-dem-Kopf-Dirigieren vorgemacht. Ich habe dann verstanden, was er meint, diesen Ausdruck wie auf manchen Gemälden, etwa in der Kirche, wenn der Kopf nach hinten kippt. Dann kommt so eine gewisse Entrücktheit rein, ein ekstatischer Ausdruck. Ich soll aber mit Musik beschäftigt sein und nicht damit, Ekstase auszudrücken.“¹⁶⁷

So hat Eisenstein Godard El Greco für Hanna Schygulla als **Vor-Bild** gegeben, nicht, damit sie den Ausdruck nachahmt, sondern um ihn als Bewegung zwischen Musik und szenischer Komposition zu konstruieren. (Eisenstein hat in seinem Aufsatz „El Greco y el cine“ selbst die Zeitlupe als ein Verfahren, „den Konflikt zwischen dem Objekt und seiner Erscheinung (als Konflikt zwischen dem Prozeß und der Dauer des Abrollens der Bilder) herzustellen“¹⁶⁸ definiert.)

Hannas Gesicht ist groß im Bild, aber es ist das Bild im Bild auf dem Video-Monitor. Jerzy hält das Band an, läßt es weiterlaufen, spult zurück; im 'Off' verlangt der italienische Produzent des Films endlich eine Geschichte für diesen Film, „eine Geschichte, die sich erzählen läßt“; Jerzy hat das Band angehalten, auf das Standbild von Hannas Gesicht gedeutet und gesagt: „Dieses Gesicht, bei dem Licht, das ist eine Geschichte.“ Oder: Das ist ein in einer Bewegung angehaltenes Bild, das die Bewegung enthält, zu der es wieder zurückkehrt.

Nach-Bilder (*Scénario du film Passion*)

Im Anschluß an *Passion* hat Godard ein Video-Drehbuch a posteriori produziert. Es ist eher eine Erweiterung als ein Drehbuch des Films *Passion* geworden; es handelt von dem Filme-'Ma(ch)ler' Jean-Luc Godard und der Rekonstruktion der Entstehung des Films aus den Bildern des Films selbst und Videoaufnahmen, die für die Vorbereitung der Dreharbeiten gemacht wurden. (Der Text des *Scénario du Film Passion* findet sich im Anhang dieses Buches).

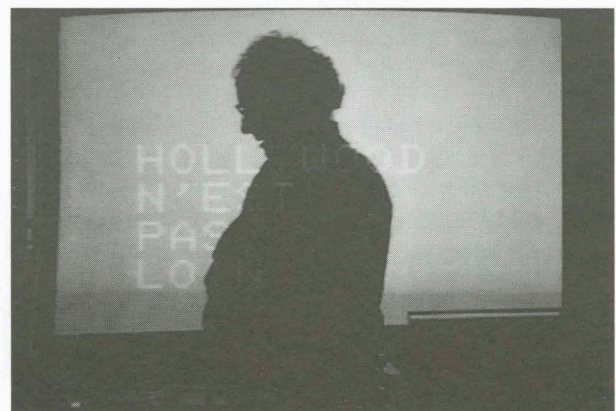
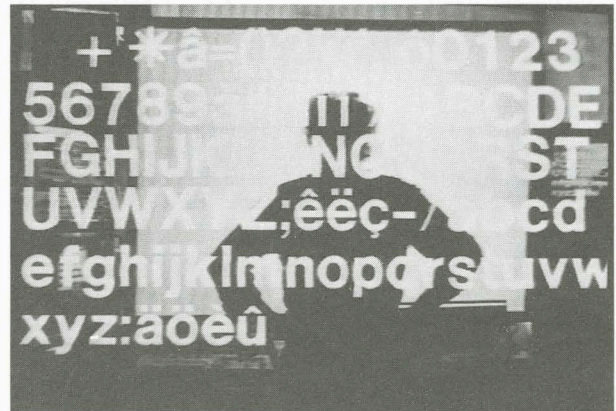
Godard sitzt oder steht vor einer weißen Leinwand, um ihn herum ein Video-Studio; dieser 'Maler im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit' ist allein mit seiner weißen, unberührten Fläche und mit Bildern auf Videobändern und Filmmaterial, die in irgendeiner Weise die Leinwand füllen werden. Godard hat die Gelassenheit und Einsamkeit des Demiurgen, mit der auch Jerzy 'über den Himmel geritten' ist; die Nöte des 'Kampfes mit dem Engel', der Produktion der Bilder, die er nun allein im Studio auf seine weiße Leinwand projizieren wird, sind

vorbei. Dieser Godard ist wieder das Künstlerindividuum des 17. bis 19. Jahrhunderts, der Rembrandt oder Delacroix, von denen Godard bei Élie Faure gelesen und mit denen ihn Louis Aragon verglichen hat.

Noch die monomane Attitüde ist faszinierend, mit der Godard seine Bilder dirigiert und sich selbst in diese Bilder einschreibt: Bevor irgend etwas auf der leeren Leinwand zu sehen ist, ist es Godard selbst, der sich vor ihr stehend auf die leere Fläche und später in die Bilder darauf projiziert. Wieder lehnt er es ab, die weiße Seite mit **Vor-Schriften** zu bedecken, die zudecken, was es zunächst sehend zu entdecken gilt; statt Schrift daher zunächst die Beschreibung einer weißen Seite, tabula rasa, bis Godards Projektionen die ersten Bilder auf der Leinwand erscheinen lassen. 'Ausgehend von dem zu machenden Bild' folgt das Abenteuer der Bilderproduktion, die, ihren **Vor-Bildern** entsprechend, zu immer neuen Bildern führt.

Das Faszinierende an diesem 'Metafilm' ist zugleich das Beklemmende, daß es in dieser Bilderfabrik kein 'außen' mehr gibt, daß es nur noch Bilder sind, die sich auf Bilder beziehen. Aus Van Goghs Briefen hat Godard kolportiert, daß jener stolz darauf war, eine Möglichkeit gefunden zu haben, seine Staffelei auch im Wind aufstellen und auf diese Weise malen zu können.¹⁶⁹ Der (elektronische) 'Wind' in Godards Studio bringt Wellen in den Bildern hervor, die in den 'Sturm' des fertigen Films münden sollen. Das *Scénario du film Passion* jedenfalls gibt Anlaß, darüber nachzudenken, ob nicht die **Vor-Bilder** in ähnlicher Weise wie die **Vor-Schriften** den Blick auf eine Realität verstellen können, die sie nicht einmal mehr nur repräsentieren, sondern an deren Stelle sie zunehmend treten. Es sei denn, die Realität selbst ist nurmehr als abgebildete in ihren Nachahmungen erfahrbar: Dann allerdings könnte es sein, daß Godards Filme mehr als andere die Frage radikalisieren, ob hinter der Realität der Abbilder auch noch eine abgebildete Realität steckt, die in der ekstatischen Übersteigerung der Bilder oder in den Lücken zwischen oder hinter den Bildern erreichbar wäre ...

Das jedenfalls rechtfertigt, sich in einem letzten Abschnitt mit der Rolle der Bilder in und für Godards Filme(n) zu beschäftigen.



7. Montage, Collage, Zitat

„Franz hatte im *France Soir* gelesen, daß ein Amerikaner in der Rekordzeit von 9 Minuten 45 Sekunden den gesamten Louvre besichtigt hatte. Sie beschlossen, diese Bestzeit zu unterbieten.“
(Godard: *Bande à part*)

„Was ich will, das ist das Endgültige durch Zufall.“
(Godard) ¹⁷⁰

Die Art und Weise der Integration eines Gemäldes in den Film *Passion* kann man auch folgendermaßen zusammenfassen: Die mit malerischen Mitteln dargestellte Szene wird zur Szene ihrer Darstellung vor der Kamera; die *Tableaux vivants* sind nicht die Gemälde, die sie bedeuten. Ihre Funktion im Film erfüllen sie als szenische Darstellungen auf der Grenze, sowohl dieses bestimmte Bild, als auch eingewebt in den 'Text' des Films zu sein. Diese Grenze ist fließend, und sie wird im Film auch ständig in Richtung auf das Verwobensein des Bildes mit dem filmischen Text überschritten, indem die Kamera in den szenischen Bildraum eindringt (*Nachtwache* oder *Die kleine Badende*) oder der Bildraum selbst nur noch fragmentarisch realisiert ist (*Die Einschiffung nach Kythera* z.B.) oder überhaupt erst allmählich konstituiert wird (*Die Eroberung von Konstantinopel durch die Kreuzritter*). Wenn man diese Grenzüberschreitungen als eine Bewegung auffaßt, die der Film immer wieder vollzieht, und die von der vor-filmisch szenischen zur filmischen Produktivität verläuft, dann ist in der *Auferstehung Mariä* die Synthese beider Prinzipien erreicht, die Verschmelzung szenischer und filmischer Produktivität in der ekstatischen Vertikalbewegung sowohl des Gemäldes als auch der Kamera — des Dargestellten wie der filmischen Darstellung. In diesem Augenblick gibt es keine Grenze mehr zwischen Malerei (oder Musik) und Film.

In dieser Tendenz zur Synthese, die indes nur kurz erreicht und gleich wieder aufgelöst wird, unterscheidet sich *Passion* grundsätzlich von allen anderen Filmen Godards, die ebenfalls extensiven Gebrauch von vorfilmischen Abbildungen (z.B. Plakatwerbung) machen, deren Integration jedoch heterogen bleibt.

Der bedeutendste Interpret dieser Seite der vorfilmischen Ikonographie für die Filme Godards und der berufenste zugleich ist zweifellos Louis Aragon, der sich Godard ebenfalls

„vom Ufer der Malerei (genähert hat), um den Ursprung eines der Charakteristika seiner Kunst zu suchen, das man ihm besonders übernimmt. Die Zitate, wie die Kritiker sagen, die Collagen, wie ich das zu nennen vorschlug.“¹⁷¹



Was er unter Collage versteht, hat Aragon so definiert:

„Sie ist die Einführung eines Objekts oder Materials aus der wirklichen Welt in ein Bild, wodurch es, d.h. die nachgeahmte Welt, sich grundsätzlich infrage gestellt findet. In der Collage anerkennt der Maler das, was nicht mehr nachgeahmt werden kann; mit der Collage beginnt eine Malerei, die von dem ausgeht, was der Maler nachzuahmen sich weigert.“¹⁷²

Es zeigt sich, daß es für die Anwendung des Collage-Begriffs auf den Film unerheblich ist, ob die Collage eine „Manifestation des Wunsches nach Realismus“¹⁷³ ist: Als vor-filmische Objekte und Materialien haben alle Elemente einer Collage zunächst den gleichen referentiellen Status und ihre 'Collage' im Film unterwirft sie der gleichen Fiktionalisierung wie alles, was filmisch dargestellt wird; es gibt keine ontologische Differenz zwischen dem, was filmisch darstellbar ist (daher gibt es auf dieser Ebene auch keinen Unterschied zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film). Aber es gibt eine semiotische Differenz, die allein rechtfertigt, im Film nicht nur von Montage, sondern auch von Collage einerseits und Zitat andererseits zu sprechen: Die Differenz ist dann keine referenzielle oder des Realitätscharakters, sondern eine der unterschiedlichen Semiotisierungsschichten (nach dem Muster 'das Bild im Bild im Bild ...' *en abyme*).

Voraussetzung dafür, daß ein vor-filmisches Objekt Ausgangspunkt für eine filmische Collage oder ein filmisches Zitat werden kann, ist, daß es bereits dort in einer semiotischen Differenz zur 'puren' Realität vorhanden ist, und das ist natürlich exemplarisch bei allen Bildern der Fall, die das, was sie der filmischen Abbildung vorstellen, bereits abgebildet enthalten; und ein Gemälde bedeutet nicht nur das, was es darstellt, sondern darüber hinaus eine bestimmte künstlerische Darstellung, die wiederum in einem bestimmten Abbildungskontext (als Gemälde, das in einem Film vorgekommen ist) filmisch wiederkehren kann. Collagiert und zitiert werden kann im Film nur bereits 'semiotisch aufgeladenes' Material; während nämlich die Realobjekte im Sinne Aragons zum Beispiel in Picassos *Stilleben mit Flechtstuhl* (1912) in einen ästhetischen Raum integriert werden, wo sie einen 'Realitätsef-

fekt' produzieren, ist dem 'Realitätseffekt' des Films zu verdanken, daß das dargestellte Objekt im Zuge der „Referenzillusion“ auf jeder Semiotisierungsstufe als reales wiedererkannt und also verkannt wird. Damit es der Collage zugänglich wird, muß es erst als ästhetisch (bzw. semiotisch) different ausgewiesen, d.h. irrealisiert werden. Allgemeiner kann man mit Jurij Lotman sagen, daß eine (künstlerische) Aussage nur im Übergang von einer Struktur zu einer anderen möglich ist; die Collage ist die Artikulation des ästhetischen Bruchs, der deutlichen Differenz zwischen zwei aufeinandertreffenden Strukturen.

„Es wäre in diesem Zusammenhang wahrscheinlich interessant, den Konflikt der Sprachen von Malerei und Film zu verfolgen ...“¹⁷⁴,

ein Weg, den Godard, wie gesagt, von der Ästhetik des Bruchs in der Collage bis zur (vorläufigen) Synthese beider 'Sprachen' (in *Passion*) gegangen ist.

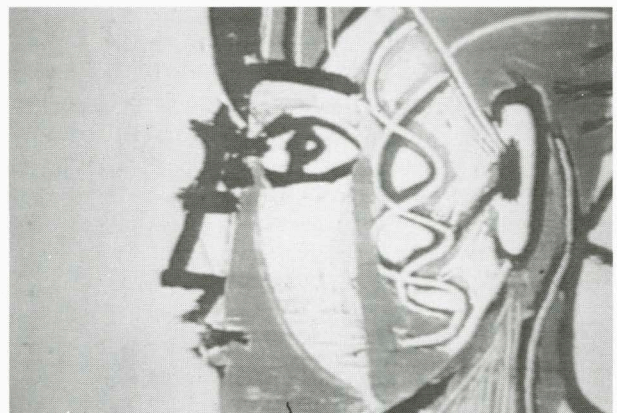
Schließlich ist es durchaus sinnvoll und notwendig, zwischen Montage, Collage und Zitat zu unterscheiden: Da die Montage das allgemeinere ästhetische Verfahren ist, sind Collagen und Zitate immer auch Montagen. Während die Collage auch mit heterogenem ästhetischem (oder medialem) Material möglich ist, kann immer nur in demselben Medium zitiert werden: Es gibt keine Bildzitate in Worttexten, sondern nur Wort-Bild-Collagen; Worttexte können im Film gesprochen zitiert werden (Aragon nennt die Zitate aus den Romanen von Elsa Triolet in *Pierrot le fou* —, die mehr oder weniger literarischen Zitate in Godards Filmen sind Legion!); Bilder und ganze Filmteile können als Zitate wiedergegeben werden. Der Collage-Effekt *par excellence* im Film ist der heterogenen Rolle der Schrift vorbehalten, wo der Worttext zum Bild wird, kein Wunder, daß Godard der abgebildeten Schrift so breiten Raum in seinen Filmen eingeräumt hat (besonders deutlich in *Une Femme est une Femme*).

Bevor man mit Aragon akzeptiert, daß die

„Methode der Collage in *Pierrot* so häufig angewandt (wird), daß es ganze Partien gibt (Kapitel, wie Godard sagt), die nur noch Collage sind“ in einem Maße, „daß sie den eigentlichen Film ausmachen“¹⁷⁵,

und die natürlich alles mögliche vor-filmisch Geschriebene, Gesagte oder Abgebildete integriert, kann man sich das Prinzip an folgendem Beispiel aus dem *Pierrot le fou* deutlich machen, das sich auf die Malerei beschränkt:

Marianne (Anna Karina) ruft von einer Wohnung aus, in der sie (angeblich?) von Gangstern gefangengehalten wird, Ferdinand-Pierrot (J-P Belmondo) um Hilfe. An einer Wand hängen Picasso-Reproduktionen zweier Frauenportraits, die zur Dekoration der Szene gehören und ebenso wenig 'Collagen' sind wie Tische und Stühle der sonstigen Wohnungseinrichtung. Als Pierrot in der Wohnung ankommt, ist Marianne verschwunden, dafür bedrohen ihn zwei Gangster, es kommt zu einem Kampf, der



aber nur akustisch (im 'Off') stattfindet: Dreimal schreit Pierrot, beim erstenmal ist einer von Picassos Frauenköpfen groß im Bild, beim zweitenmal derselbe Kopf umgedreht, beim drittenmal ein anderer, ähnlicher Frauenkopf, dessen Gesicht Striche mit blauer Farbe enthält (bevor er sich am Ende in die Luft sprengt, wird sich Ferdinand-Pierrot das Gesicht blau anmalen). Diese Bilder, die vorher vor-filmischer Bestandteil der dargestellten Szene waren, werden nun zum Mittel der filmischen Darstellung selbst, als ob sie an Stelle der zu erwartenden Bilder vom Kampf mit den Gangstern 'in den Film geklebt' (collagiert) worden wären. Dort bedeuten sie nicht mehr primär 'ein Bild von Picasso', sondern an dieser Stelle im Film Unordnung, Verwirrung und Kampf, was zusätzlich durch das 'auf den Kopf stellen' eines der Bilder ausgedrückt wird.

Den Unterschied der collageartigen zur narrativen Verwendung eines Picasso-Bildes kann folgendes Beispiel aus Hitchcocks *Suspicion* (1941) deutlich machen: Lina (Joan Fontaine) argwöhnt, daß ihr Mann Johnnie (Cary Grant) ihr Vermögen durchbringen will, wozu ihm alle Mittel, auch ein Mord recht zu sein scheinen. Zwei Polizei-Inspektoren suchen sie auf wegen des merkwürdigen Todes eines guten Freundes, mit dem Johnnie zuletzt zusammen war. Die Verwirrung, die in Lina herrscht, findet in den Bildern des Films kein Echo, sie wird erzählt, aber nicht (filmisch) ausgedrückt; das Bild von Linas Vater, einem General, beherrscht die Szene als Garant der Ordnung, die nach außen aufrechterhalten und im *happy end* endgültig wieder hergestellt wird. Aber schon beim Eintreffen der beiden Inspektoren war aufgefallen, was sich wiederholt, als sie vom Hausmädchen hinausbegleitet werden: Der Blick eines der beiden Polizisten bleibt fassungslos und fasziniert an einem Picasso hängen, der sich dort an der Wand befindet; während die Kamera die ursprüngliche Bewegung zum Hausausgang fortsetzt, bleibt der Inspektor zurück und 'droht, aus dem Rahmen zu fallen', als ihn der ältere Kollege zu sich ruft. Das Bild von Picasso selbst drückt aus, wozu es Anlaß wird, das Gleichgewicht der Ordnung des filmischen Diskurses für einen Augenblick in Frage zu stellen, um die Gefahr, die Lina argwöhnt, als Gefährdung des *filmischen Erzählens* ('aus dem Rahmen fallen') zu wiederholen.¹⁷⁶

Die Collagen in Godards Filmen machen keinen Unterschied mehr zwischen Bildern als Kunstwerken oder der Ikonographie des Alltags in Werbeplakaten, Illustriertenfotos, Postkarten etc. Es wird immer schwerer, überhaupt noch zwischen den Bildern hindurch auf eine Realität zu sehen, die hinter den Bildern mehr von ihnen verborgen als abgebildet wird. Ergänzend zu dem Enthusiasmus Aragons, der in Godards Filmen, wenn sie vollständig aus Collagen bestehen, die wesentliche moderne Kunstform sieht, muß man in den Collage-Filmen auch die kritische Demonstration einer durch Bilder verklebten Welt sehen. Darin jedenfalls hat James Roy MacBean sicherlich recht:



„So wie die Maler heute die Staffelei aufgeben und hinaus in die Welt der alltäglichen Objekte als Gegenstände für ihre Malerei gehen, so geht Godard los und malt und filmt die Wände, Reklametafeln, Poster, Tankstellensäulen und Comic-Books, die uns heute umgeben, um daraus in seinen Filmen eine Reihe von halb-abstrakten Collagen zu machen, die vielleicht mehr als irgend eine andere moderne Kunstform Zeichen unseres Zeitalters sind.“¹⁷⁷

Einen anderen, bemerkenswerten Weg der 'Analyse des Collagierens und Zitierens' in Godards Filmen ist Tom Conley gegangen, der die Integration von Bildern und Texten im psychoanalytischen Sinne als 'Übertragungen' beschrieben hat. Zumal dann, wenn Gemälde des 17. bis 19. Jahrhunderts wie in *Passion* als **Vor-Bilder** dienen, ist die Frage berechtigt, ob ihre Integration in einen aktuellen Darstellungszusammenhang nicht auch bedeutet, daß dieser sich den Mustern, die er mit den **Vor-Bildern** übernimmt, nicht auch anpaßt, zum Beispiel in ihren ideologischen Konsequenzen. In der dialektischen Beziehung zwischen Darstellungsmustern, wie sie die Geschichte der (westlichen) Malerei bereitstellt und ihrer Übertragung in einen Film zum Beispiel wie Godards *Vivre sa Vie* sieht der Autor jedoch eine entscheidende Ebene der kritischen Verarbeitung und Bewältigung westlicher Kulturtraditionen (was auf *Passion* ebenfalls zutreffen würde). Keines der im Folgenden erwähnten Gemälde kommt in *Vivre sa Vie* vor, dennoch sind ihre Muster, wie Conley meint, durchweg anwesend, um in den Film übertragen und dort ironisiert, persifliert und zum Pastiche degradiert zu werden:

„In keinem anderen Werk sind Posen so standardisiert im Sinne westlicher Kunstgeschichte. Die Eingangseinstellung von Nana und Paul als Spiegelungen im Spiegel hinter der Bar zwingt uns, die Szene der Ausschließung des Betrachters und Künstlers aus dem Kunstwerk zu sehen, so wie Manet es als realistischen Realit eindruck in der *Bar in den Folies-Berg re* (1882) ausgeführt hat.“¹⁷⁸

Beide, Gemälde und Filmeinstellung sind geeignet, die narrative Perspektive der Malerei aufzuheben.

„Die Eingangseinstellung ist oder ist nicht das Bild von Manet, gleiches gilt für die Einstellung mit der Prostituierten



im Café, die Degas' *L'Absinthe* (1877) oder *Un Café Boulevard Montmartre* (1877) ist oder auch nicht. Oder die Szene im Billardraum, in der die Kamera Nanas Tanz um den Billard-Tisch folgt und die nicht wirklich 'gesehen' werden kann ohne vorherige Beziehung zu Van Goghs *Café de nuit* (1882).“¹⁷⁹

Die Übertragung der Spuren dieser und anderer **Vor-Bilder** der Avantgarde des 19. Jahrhunderts sieht Conley im wesentlichen unter dem Aspekt ihrer Entlarvung im Pastiche, vergleichbar ihrer st ndigen Entwertung als Postkarten-Motiv und Buchillustrationen. — Mag das auch ein Effekt der allgegenwärtigen — mittelbaren oder unmittelbaren — Anwesenheit von Werken der Kunstgeschichte in Godards Filmen sein, daß sie zum wiederholten Male zum Clich , zum Substitut werden, Godard selbst jedenfalls sieht (ebenso wie Eisenstein) diese 'Übertragung' unter dem positiven Aspekt der sinnvollen Einschreibung des Films in die Kulturgeschichte der Bilder, deren **Vor-Bilder** die Produktion von Filmen anleiten können. Conleys durchaus interessante Spurensuche in *Vivre sa Vie* nach Mustern von Gemälden des 19. Jahrhunderts kann daher auch positiv gewertet werden als mehr oder weniger bewußte Übertragung tradierter Bildstrukturen oder Ikonographien in die audio-visuelle Bilderwelt der Gegenwart im Sinne ihrer Historisierung, wie das sicherlich auch in *Passion* der Fall ist.

Es muß nicht entschieden werden, ob derartige unterschwellige  bertragungen auch Zitate genannt werden können; ein eindeutiges Zitat zu Beginn des *Pierrot le fou* f hrt jedenfalls zu Élie Faure, Godards kunsthistorischem Mentor. Durch ihn, hat Godard gesagt, habe er Rembrandt kennengelernt, seine Einleitung in Velasquez gibt das kunstgeschichtliche Motto für den *Pierrot le fou*, seine „Einführung in die Mystik des Films“ hat Godards Vorstellungen vom Film wesentlich mitgeprägt. So hat Élie Faure 1937 gemeint, daß der

„Film nur wieder er selbst werden und seine suggestive Kraft wiederfinden (wird), wenn er die Erzählung, den Dialog, das Selbstgespräch dem Bild unterordnet ...“¹⁸⁰

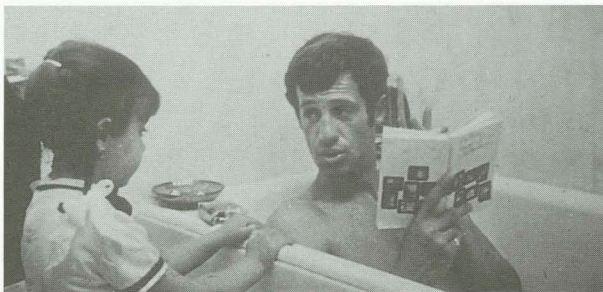
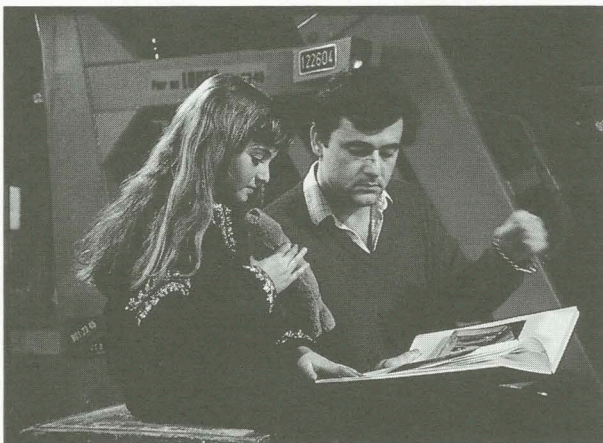


Demgegenüber scheinen die

„Malereien von Tintoretto, Rubens, Delacroix durch die neuen Bildräume, die sie uns offenbaren, durch die gewagten Blickwinkel, die sie über die Welt geöffnet haben, durch ihre dramatische Handhabung von Ausbuchtungen und Hohlräumen, Lichtern und Schatten, sich drehender, hervortretender und verschwindender Oberflächen — (...) schon die Kunst, auf dem Zelluloid in Bewegung befindliche Raumhalte aufzuzeichnen, vorauszuahnen.“¹⁸¹

Kein Zweifel, neben Eisenstein hätte ebenso gut auch Élie Faure als 'Vorbild' für die **Vor-Bilder** in *Passion* stehen können.

Während der Text schon gelesen wird, kauft Ferdinand-Pierrot noch die „Histoire de l'art“ von Élie Faure; beide, der Text und das Buch, aus dem er stammt, kommen im Badezimmer an, wo Ferdinand-Pierrot den Text einem kleinen Mädchen vorliest. In demselben Film, während Ferdinand-Pierrot im Kino sitzt und Bilder des Vietnamkrieges sieht, zieht er es vor, in Élie Faures Kunstgeschichte zu lesen. Das Zitat wird zum Meta-Zitat, und wenn Patrick Bonnet in dem Film *Passion* am Rande des *Tableau vivant* nach Delacroix einem kleinen Mädchen aus einer Kunstgeschichte über Delacroix vorliest, dann ist auch dies eine Funktion des Meta-Zitats.



Derartige Meta-Zitate, die in Godards Filmen Ketten bilden und sich durch die verschiedenen Filme ziehen und sie untereinander zu umfassenden Texten verbinden, können einzelne signifikante Sätze oder Bilder, aber auch die Strukturen ganzer Filme sein.

In dem Film *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) entsteht in einem Gespräch in einem Bistro zwischen einem Mann und einer Frau die Frage, ob man jeden beliebigen Satz sagen würde oder Angst vor Sätzen hat. Der Satz, den die junge Frau wiederholen soll, ist sexistisch und ihr unangenehm, sie weigert sich, er: „Sagen Sie den Satz“. Durch die Wiederholung dieser Aufforderung in *Passion* („Sag deinen Satz“) wird der Satz zum Zitat, in Verbindung mit einem Geschlechtsakt wird auch der sexistische, gewaltsame Aspekt, die Verbindung von sexueller und Gewalt der Sprache aufgenommen. Das Bild wiederum, der Geschlechtsakt *a tergo* (vorher schon in *Numéro Deux*, 1975) konnotiert eine Szene in dem Film *Le Mépris* (1963), in dem der amerikanische Produzent einen Scheck auf dem Rücken seiner Sekretärin ausschreibt und verbindet den sexistischen mit dem kapitalistischen Aspekt. (Die Kritik am Sexismus Godards mag in mancher Hinsicht berechtigt sein¹⁸², sie sollte Godards eigene Kritik jedoch einbeziehen).

Die Beziehung zwischen *Le Mépris* und *Passion* geht jedoch noch weiter (so, daß bereits von *Passion* als einer Adaption von *Le Mépris* gesprochen wurde): Die Makrostruktur des 'Films im Film' ist in beiden Filmen ähnlich und Fritz Lang und Jerzy Radziwilowicz sind als 'Regisseure' in vergleichbaren Rollen ...

Der Kreis, ohne daß er hier voll ausgeschritten worden wäre, schließt sich (vorläufig), wenn die kleine Marie (in: Anne-Marie Miéville: *Le Livre de Marie*), deren Eltern in Scheidung leben, zu Hause im Fernseher Ausschnitte aus Godards *Le Mépris* sieht: Ein bewegtes 'Bild', ein Mann und eine Frau streiten sich (zitiertes Sujet); ein Film von Godard, der in einem Film zitiert wird, der vor einem Film von Godard (*Je vous Salue, Marie*, 1985) zu sehen ist ...

Ein Buch über die Bilder und Töne (die 'Ein-Bild-ungen') Godards kann man nicht zuende schreiben, sogar wenn es sich 'nur' die 'Lektüre' eines einzelnen Films (*Passion*) vorgenommen hat; man muß abbrechen in der Hoffnung, daß es nun seinerseits eine Produktivität entwickelt, die die 'Lektüre' der Filme Godards (und nicht nur dieser) fortsetzen läßt.

Über die weitere Produktivität von Godards Film *Passion* hat zum Beispiel Jean-Louis Leutrat (1987) gezeigt, wie sich *Passion* ausdehnt; man könne:

„feststellen, wie es möglich ist, daß *Passion* nicht aufhört, 'flußauf und flußab' über die Ufer zu treten. (Godard): 'Für *Passion* wollte ich etwas über Beethoven und Rubens machen, aber das ging nicht. Geblieben ist die Idee für einen künftigen Film: Einen Film über die 9. Symphonie zu machen, und dann bin ich zu der alten Idee der Quartette (Beethovens) zurückgekehrt.' Das wird *Prénom Carmen* sein, ein Film, der auf seine Weise das bloße Substantiv im Titel (ohne Bestimmungswort) fortsetzt, das auch für *Passion* konstitutiv ist. Es ist nicht schwer zu zeigen, wie *Je Vous Salue, Marie* ebenfalls eine Weiterentwicklung von *Passion* ist. Ist das Flugzeug, das am Ende des *Scénario du Film Passion* abhebt, nicht die Spur einer anderen Spur am Beginn von *Passion*? In *Je Vous Salue, Marie* ist es auch ein Flugzeug der Verkündigung. ..."¹⁸³

Am Ende, wenn sich die Spuren aus *Passion* in den nachfolgenden Filmen Godards verlieren, ist der Hinweis angebracht, daß die hier vorgeschlagene 'Lektüre' des Films *Passion* aus der Konstruktion seines textuellen Gefüges nur eine Möglichkeit unter anderen ist, zum Beispiel das Verhältnis zwischen Malerei und Film in einem Film zu beschreiben.

In diesem Sinne möchte ich abschließend auf ein Buch von Eric Rohmer hinweisen, das etwas ähnliches auf ganz andere Weise mit Murnaus *Faust*-Film unternommen hat. Gerade deshalb bietet es sich als Ergänzung und Kontrast zu dem hier vorgeschlagenen Verfahren an. Rohmers

'ikonographische' Analyse dringt in die Bilder (die Photographie) des Films tief ein, um die szenische Dynamik der Bilder herauszuarbeiten, die er zu jener der Malerei in Beziehung setzt, um schließlich das malerische Verfahren Murnaus in seinem *Faust*-Film darzustellen.

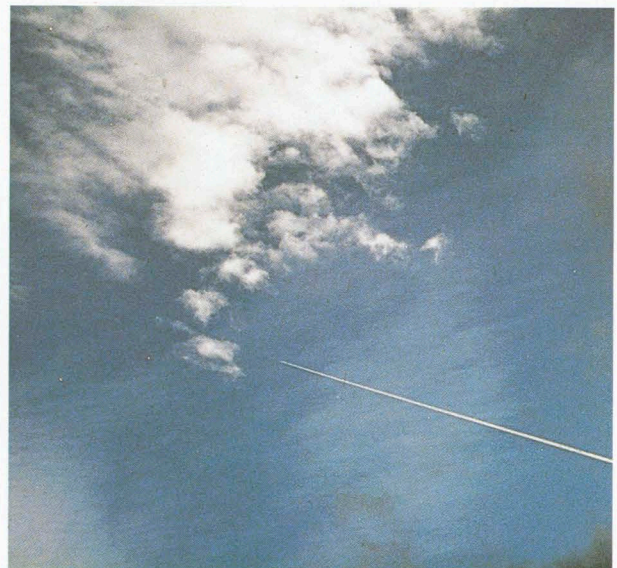
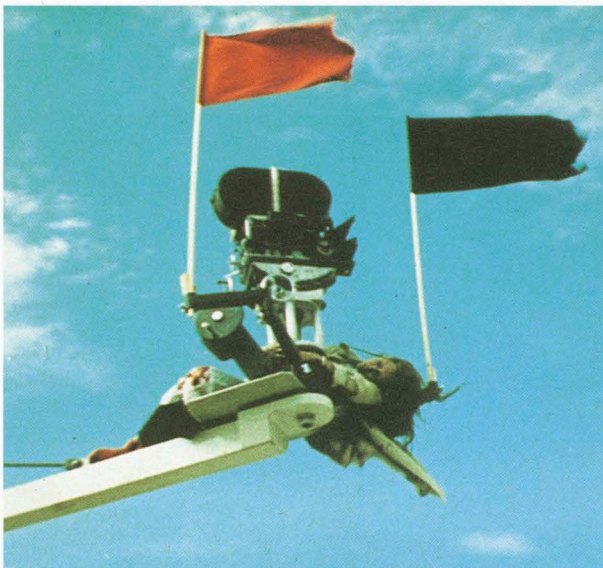
„Seine Bilder halten jedem Vergleich mit einem Stich oder einer Federzeichnung stand und lassen durch nichts ihre photographische Herkunft erkennen. Bei ihnen kann man im eigentlichen Sinn von Pinselstrich, Federstrich, Zeichnung sprechen. (...) (Er folgt) seiner Neigung zur Malerei, ganz wie diese sich über Jahrhunderte hinweg dem Kino näherte, mit dem die Liebe zur Bewegung sie verbindet. Daß Murnau die Bewegung liebt, versteht sich bei einem Filmer; entscheidend ist, daß er sie *als Maler* liebt, daß er eher in ihrer Darstellung als in der von Unbeweglichkeit *malerische* Schönheit erreicht. (...) Anders als in der Malerei scheint nicht die Linie den Ausdruck zu schaffen, sondern der Ausdruck die Linie. (...) Film und Malerei gehen gestärkt aus der Begegnung hervor, der Film gewinnt an Kunst, die Malerei an Natürlichkeit.“¹⁸⁴

In der Lektüre dieses großartigen Buches wird man auf vertraute Sätze stoßen wie:

„Wenn man Eisensteins Perspektiven eine gewisse Ähnlichkeit mit der Sicht El Grecos nachgesagt hat, dann erinnert der *Faust* eher an Tintoretto.“¹⁸⁵

Aber Rohmer meint damit etwas anderes als Godard, der (Eisensteins) El Greco in seinem Film *Passion* produktiv gemacht hat, während Rohmer Analogien in der Kunstgeschichte sucht zu einem Verfahren, das Rohmer bei Murnau als *Malerisches beschreibt* und das Godard als *Malerisches will*. ...

Denkbar wäre eine historische Ikonographie der *Ein-bild-ungen*, in der beide Standpunkte miteinander zu vermitteln wären.



8. Anmerkungen

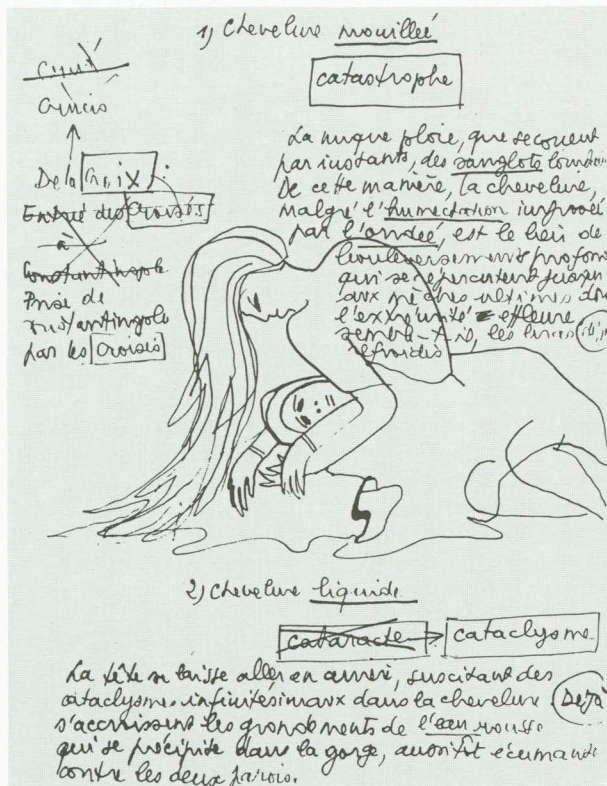
- ¹ vgl. Georg Seeblen: Probleme der Filmanalyse, heute. Einwände, Notizen und Vorschläge zu einem Anspruch, der mit seinem Gegenstand in die Krise geraten ist, in: Medien und Erziehung, 1986, Nr. 1, S. 11
- ² vgl. Katalog Messter, in: Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films (1956), Hildesheim, New York 1979, S. 269
- ³ vgl. Maxim Gorkis Beschreibung der ersten Filme (Lumières), die er 1896 in Rußland gesehen hat, in: Jay Leyda: Kino. A History of the Russian and Soviet Film, London 1973, S. 407-409
- ⁴ vgl. Dieter Krusche: Reclams Filmführer, Stuttgart 1973, S. 322
- ⁵ vgl. prokino. Pressemappe zu Jean-Luc Godard: *Passion* (München 1982)
- ⁶ Das trifft natürlich auf alle Filme zu, die als Videoaufzeichnungen vorliegen; aber *Passion* rechnet bereits mit der Möglichkeit, den Film anhalten, in ihm 'blättern' zu können, um Zusammenhänge auffinden oder selbst herstellen zu können.
- ⁷ Das sollte man einmal ausdrücklich sagen und nicht weiter vom Kinofilm reden, wenn man vor sich einen Videomonitor hat!
- ⁸ vgl. Michel Marie: Impression de réalité, in: Jean Collet et al. Lectures du film, Paris 1977, p 125-136
- ⁹ Maschine im Sinne von Guattari: „Das Kino ist eine gigantische Maschine zur Modellierung der gesellschaftlichen Libido geworden ...“ (Félix Guattari: Die Couch der Armen, in ders.: Mikro-Politik des Wunsches, Berlin 1977, S. 83
- ¹⁰ vgl. Guy Scarpetta: Sur plusieurs plans, in: Spécial Godard. art press, hors série No 4, 1984/5, p 48
- ¹¹ vgl. Dudley Andrew: Au Début du Souffle: le culte et la culture d'*A bout de souffle*, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, Nr 16 (Jean-Luc Godard: Les films), p 11
- ¹² vgl. Joachim Paech: Montage, Allegorie und keine tiefere Bedeutung. 'Atemlos' durch die Filmgeschichte der letzten 25 Jahre. Unveröff. Manuskript eines Vortrags, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, 7.11.1986
- ¹³ vgl. Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz, Wien 1986 (Edition Passagen, 7) und dazu: Craig Owens: Der Diskurs der Anderen—Feministinnen und Postmoderne, in: Andreas Huyssens, Klaus R. Scherpe (Hg): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986, S. 181f (A la recherche du récit perdu)
- ¹⁴ vgl. Wolf Lepenies: Il Mercenario. Ästhetik und Gewalt im posthistoire, in: Martin Jürgens (Hg): Ästhetik und Gewalt, Gütersloh 1970, S. 56-58 (Godard oder: Der ehrliche Esoteriker)
- ¹⁵ vgl. Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Frankfurt/M 1984, S. 125
- ¹⁶ vgl. Alain Bergala et al.: Le chemin vers la parole. Propos de Jean-Luc Godard autour de *Passion*, in: Cahiers du Cinéma 1982, No 336, p 10
- ¹⁷ vgl. Gilles Deleuze: Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und *Six fois deux*, in: Filmkritik, Vol 21, 1977, Nr. 242, S. 86
- ¹⁸ vgl. Katherine Dieckmann: Godard in His „Fifth Period“. An Interview, in: Film Quarterly, Vol 39, 1985/6, No 2, p 2-6
- ¹⁹ ebd. S. 2
- ²⁰ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard, in: Hors Cadre, No 6 (Contrebande), 1987, S. 193
- ²¹ Der Film wurde in der deutsch synchronisierten Fassung vom Deutschen Fernsehen (1.Progr.) am 7.11.1983 um 23 Uhr gesendet. Diese Fassung liegt auch der vorliegenden Analyse zugrunde.
- ²² vgl. Louis Aragon: Was ist Kunst, Jean-Luc Godard? in: Film (Velber) 1966, Nr 1, S. 7
- ²³ vgl. Fernand Léger: Peinture et cinéma, in: Les Cahiers du mois, 1925, No 16-17, S. 107
- ²⁴ „In diesem Martyrium kann man angesichts des Erschießungskommandos mit zum Kreuz ausgebreiteten Armen einen Christus erkennen, als ob diese Szene alle Jahrhunderte auf ihr Wesen zurückgeführt hätte: la passion.“ (Jean Paris: L'espace et le regard. Paris 1965, S. 84)
- ²⁵ Für die, die gerade erschossen werden, „gibt es nur eine Wahrheit: die unmittelbare Gegenwart. Daher ihr Licht. Der bleiche Schein der Laterne zerreißt mit seinem Gold, Weiß und Rot die Nacht wie eine Explosion die Stille.“ (Jean Paris, a.a.O. S. 85)
- ²⁶ Jean Paris beschreibt die Konfrontation der Soldaten mit ihren Opfern als Konfrontation der Blicke: Auf der rechten Seite die metallischen Strahlen der Gewehre, die von den Augen dieser Mörder-Maschinen ausgehen, dem gegenüber die Verurteilten, deren verbleibende Menschlichkeit zu ihrem Schutz nur den Blick hat. „Die erschossen werden sollen, sind auf ihre Weise auch Erschießende: (...) zwischen diesen imaginären Waffen und den Strahlen aus Stahl entsteht eine gleichsam elektrische Spannung, die den sichtbaren Teil des Bildes beherrscht.“ (ebd. S. 85) Auch der Zuschauer hat nur seinen Blick, mit dem er der Bedrohung durch die auf ihn zielenden Gewehr-Blicke der Soldaten begegnet.
- ²⁷ Zwei Kritiker haben die 'Inszenierung des begehrenden Blicks' in dieser Ingres-Sequenz ebenfalls auf diese Weise analysiert: Peter Wollen, der den gesamten dargestellten Bildraum als Fetisch-Objekt voyeuristischen Eindringens in den weiblichen Körper sieht, betont das Besondere der erotischen Dimension im Orientalismus der Ingres-Sequenz, der Darstellung des Harems: „Wieder das Motiv des Eindringens. Der verbotene Blick, das Gesetz des Vaters (des Sultans), die Phantasie, den Vater in seiner absoluten Macht und Promiskuität zu ersetzen, die Faszination des Anderen.“ (Peter Wollen: *Passion 1*, in: *Framework* 1983, No 21, S. 4) — James Roy MacBean vergleicht den Harem mit der Filmproduktion, die patriarchale

Macht des Sultans wird vom Regisseur ausgenutzt (Godard selbst spricht davon im 'Scénario'). Aber die Kamera kann nicht zeigen, was Jerzy sieht, sie kann nur den Blick zeigen, die Obzession des voyeuristischen Sehens und die Konfrontation mit der sexuellen Differenz auf der Seite ihrer Wahrnehmung (James Roy MacBean: *Filming the Inside of His Own Head*. Godard's *Cerebral Passion*, in: *Film Quarterly* 37, Fall 1984, p 23)

28 Eine ähnliche Simultaneität der Aktionen findet sich in El Grecos Gemälde *Das Martyrium des heiligen Mauritius*, s.S. 31

29 vgl. auch Eisensteins Analyse von El Grecos Gemälde: *Ansicht und Plan von Toledo*, s.S. 31

30 vgl. Bernard Dufour: *Les peintures et Godard*, in: *Spécial Godard*. art press, hors série No 4, 1984/5, p 59-61 — Dagegen führt eine andere, in der Tat vielversprechende 'Spur' zum 'Nouveau nouveau roman'. Zum Beispiel zu dem Roman von Jean Ricardou: *La prise (prose) de Constantinople* (1965), einem Text, dessen 'productivité' aus der Kombinatorik kleinster semantischer Elemente und narrativer Fragmente resultiert. In diesem Zusammenhang hat Claude Simon gesagt: „Ich schreibe meine Bücher wie man Bilder macht. Und jedes Bild ist zunächst eine Komposition“ (zit. nach Françoise van Rossum-Guyon: *Ut pictura Poesis. Une lecture de 'La Bataille de Pharsale'*, in: W. Wehle (Hg.), *Nouveau Roman*, Darmstadt 1980, S. 361). Zum (Montage-) Element aus Delacroix's Gemälde vgl. Jean Ricardou: *Le nouveau roman*, Paris (Seuil, Coll. écrivains de toujours) 1973, S. 88



31 vgl. Joachim Paech: *Die Ankunft des Zuges. Versuch einer (anderen) Geschichte des filmischen Sehens*, in: *epd Film*, 1984, Nr 6, S. 16-23; zur Beziehung von Wahrnehmungsgeschichte und Filmgeschichte vgl. auch Joachim Paech: *Literatur und Film*, Stuttgart 1988

32 vgl. Sergej Eisenstein: *Dickens, Griffith und wir*, in: ders. *Gesammelte Aufsätze 1*. Zürich 1961, S. 135

33 ebd.

34 Damit wird eine Tendenz bezeichnet, ausgehend von Eisensteins Aufsatz „Dickens, Griffith und wir“ Film und Kino in der Kunst- und Literaturgeschichte präfiguriert zu finden. Zum Beispiel hat einer der Hauptvertreter dieser 'Forschungsrichtung', Paul Léglise, die *Aeneis* als Werk des Pré-cinéma analysiert (Paul Léglise: *Énéide. Une œuvre de pré-cinéma*. Paris 1958) Zur Kritik s. Joachim Paech: *Film und Literatur*. (Zur Geschichte ihrer Beziehungen). Stuttgart 1988, S. 64-68

35 vgl. Sergej Eisenstein: *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin 1980, S. 94

36 ebd. S. 49

37 vgl. Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien, Düsseldorf 1966, S. 353

38 vgl. S.M.Eisenstein: *Cinématisme. Peinture et cinéma. Textes inédits. Traduits de russe par Anne Zouboff. Introduction, notes et commentaires: François Albera, Bruxelles (Editions complexe) 1980, S. 284. Vgl. auch Werner Sudendorf: Sergej M.Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk, München 1975, S. 166*

39 Eisenstein diskutiert diese Gemälde El Grecos ebenfalls ausführlich in seinem 1940 entstandenen Aufsatz „Die Vertikalmontage I“ (engl. „Synchronization of Senses“) als Beispiel für die musikalisch orientierte polyphone Montage. (vgl. S. Eisenstein: *The Film Sense*. Transl. and ed. by Jay Leyda (1943), London 1970, bes. S. 87-90)

40 Vgl. Eisenstein: *El Greco y el cine*, in: *Cinématisme*, S. 17 (Ü. JP),

41 ebd. S. 26

42 zitiert von Eisenstein, ebd. S. 17

43 ebd. S. 33

44 ebd. S. 69

45 ebd. S. 103

46 ebd. S. 38

47 ebd. S. 70-71

48 „Der Zuschauer rekonstruiert den Ablauf desselben psychischen Prozesses, der im Schöpfer vonstatten ging.“ vgl. V.V. Ivanov: *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. Tübingen 1985, S. 249 (9. Kapitel „Das Poem der Ekstase“)

49 ebd. S. 83; vgl. auch Sergej Eisenstein: *Separator und Gralskelch* (1946/7) in: Sergej M. Eisenstein: *Schriften 4: Das Alte und das Neue (Die Generallinie)* hrsg. von Hans Joachim Schlegel, München 1984, S. 203

50 vgl. Eisenstein: *El Greco y el cine*, in: *Cinématisme*, S. 59

- ⁵¹ ebd. S. 68
- ⁵² ebd. S. 101. Vgl. dazu ausführlicher: S. Eisenstein: Synchronization of Senses (Vertikalmontage I, 1940) in: ders. The Film Sense (1943, transl. and ed. by Jay Leyda), London 1970, bes. S. 87-90
- ⁵³ vgl. Sergej Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 51
- ⁵⁴ vgl. Sergej Eisenstein: Yo. Ich selbst. Memoiren, Wien 1984 Bd. 1, S. 86
- ⁵⁵ vgl. Eisenstein: Cinématisme, S. 62
- ⁵⁶ Auch Jean Paris hat die beiden Bilder El Grecos und de la Tours verglichen. s. Jean Paris, L'espace et le regard, S. 222-223
- ⁵⁷ vgl. Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur, S. 163
- ⁵⁸ vgl. Eisenstein, Cinématisme, S. 99 — zitiert wird: J.E. Willumsen: La jeunesse du peintre El Greco, Paris 1927
- ⁵⁹ vgl. zu Godards Behandlung der Farbe: Paul J. Sharits: Red, Blue, Godard in: Film Quarterly, Vol 19, 1966, No 4, p 24-29 sowie Edward Branigan: The Articulation of Color in a Filmic System. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, in: Wide Angle, Vol 1, 1976, No 3, p 20-31
- ⁶⁰ vgl. Eisenstein, Cinématisme, S. 40
- ⁶¹ ebd. S. 45. Ebenso wie Eisenstein hat auch Auguste Rodin in Watteaus *Embarquement pour Cythère* die narrative Wiedergabe einer Bewegung in einer Folge von Phasen gesehen: „Sie sehen also, daß ein Künstler, wenn er will, nicht nur flüchtige Gebärden, sondern auch eine regelrechte lange 'Handlung' darstellen kann, um den in der dramatischen Kunst gebräuchlichen Ausdruck anzuwenden. Wenn ihm das glücken soll, muß er seine Figuren so verteilen, daß der Betrachter zunächst die erblickt, die diese Handlung beginnen, dann die, die sie fortsetzen und schließlich die, die sie beenden.“ (Auguste Rodin: Die Kunst. Leipzig 1916, S. 61) — Die Skulpturen Rodins wiederum waren Vor-Bilder für Godards Film *Prénom Carmen*, der auf *Passion* folgte. Maruschka Detmers: „Er hat uns einige Seiten aus Beethovens Tagebuch und Photos der Statuen von Rodin gegeben.“ (Cahiers du Cinéma, 1986, No 386, S. 49) Oder in einem Interview mit G. Bachmann sagt Godard: „Nehmen Sie Rodin, den Bildhauer. Bei der Planung von *Prénom Carmen* hatten wir Liebesszenen, die später im Film keine richtigen Liebesszenen wurden und die wollten wir wie Statuen von Rodin machen.“ (Film Quarterly, Vol 37, 1984, No 3, p 17)
- ⁶² vgl. Sergej Eisenstein: El Greco, in: ders. Über Kunst und Künstler, München 1977, S. 112
- ⁶³ ebd. S. 115
- ⁶⁴ ebd. S. 115-116
- ⁶⁵ ebd. S. 116
- ⁶⁶ ebd.
- ⁶⁷ ebd. S. 117
- ⁶⁸ ebd. S. 132
- ⁶⁹ ebd. S. 120
- ⁷⁰ vgl. Sergej Eisenstein: Bauformen des Pathetischen (1923/3), in: Sergej Eisenstein: Schriften 4, S. 220
- ⁷¹ ebd. S. 222
- ⁷² ebd.
- ⁷³ Sergej Eisenstein: Separator und Gralskelch (1946/7), in: ebd. S. 208
- ⁷⁴ ebd. S. 209
- ⁷⁵ ebd. S. 210
- ⁷⁶ ebd. S. 214
- ⁷⁷ vgl. Sergej Eisenstein: Yo, 2. Bd., S. 656-658 („Rückkehr zum Zustand im Mutterschoß! Da ist die Grundlage für das psychische Bild der Befindlichkeit in der Ekstase zu suchen. Interessant an der Ekstase ist jedoch nicht der leblos beharrende Zustand. Interessant ist der Moment ... der 'Erleuchtung'. Also nicht die Länge des 'Aufenthaltes'. Sondern das Aufblitzen des Ereignisses. Des Werdens. (...) Trauma des Heraustretens ans Licht.“)
- ⁷⁸ Das komplementäre Prinzip zur Pathos-Struktur hat Eisenstein das Organische genannt, das seine Entwicklung spiralförmig aus sich selbst hervortreibt (vgl. Das Organische und das Pathos in der Komposition des Films *Panzerkreuzer Potemkin*, in: Sergej Eisenstein: Schriften 2, S. 150-186). Zum Verhältnis zwischen dem Organischen und dem Pathos vgl. Gilles Deleuze: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983, S. 50-61
- ⁷⁹ vgl. Sergej Eisenstein: Der Bau der Dinge, in: S. Eisenstein, Gesammelte Aufsätze 1, Zürich 1961, S. 178 (Hervorh.i.O.)
- ⁸⁰ ebd. S. 179 (Hervorh.i.O.)
- ⁸¹ ebd. S. 182 (Hervorh.i.O.)
- ⁸² vgl. Sergej Eisenstein: Über die Form des Szenariums: Drehbuch? Nein: Film-Novelle! (1929), in: Sergej M. Eisenstein: Schriften 4, S. 33
- ⁸³ vgl. Jean-Luc Godard ... for himself. An Interview (Don Ranvaud), in: Framework 1980, No 13, (Autumn), p 8
- ⁸⁴ vgl. Sergej Eisenstein: Der Bau der Dinge, in: ders. Aufsätze 1, Zürich 1961, S. 213
- ⁸⁵ Cahiers du Cinéma, Vol 23, 1962, No 138 (Nouvelle vague) p 27
- ⁸⁶ Jean-Luc Godard: Auf der Suche nach dem Kino (Cahiers du Cinéma 1959, No 92), in: Godard Kritiker, München 1971, S. 114
- ⁸⁷ vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, zit. nach der Reclam-Ausgabe Stuttgart 1983, S. 23

- ⁸⁸ ebd. S. 27
- ⁸⁹ ebd. S. 23
- ⁹⁰ S.M. Eisenstein: *El Greco y el cine (Cinématisme)*, S. 78/9
- ⁹¹ Umgekehrt produziert die einfache Übertragung von Codes kinematographischer Verfahren auf die Malerei bloße Analogismen, wenn gegenüber Gemälden zum Beispiel von 'Einstellungsgrößen' gesprochen wird. Nachdem er von der 'Totalen' zur 'Großaufnahme' verschiedene Einstellungsgrößen an Gemälden vor allem des 19. Jahrhunderts beschrieben hat, meint Guy Borréli allerdings: „Wie dem auch sei, die Bedeutung dieser Cadrierungen ist in Malerei und Film völlig unterschiedlich.“ In der Malerei soll ein isoliertes Objekt in seiner Plastizität dargestellt werden, während das Filmbild erst in der narrativen Folge seine Funktion hat. vgl. Guy Borréli: *L'homme et son regard*, in: *Les sciences humaines*, 1975, No 159, S. 318
- ⁹² vgl. Sergej Eisenstein: *Eine nicht gleichmütige Natur*, S. 49
- ⁹³ ebd. S. 53
- ⁹⁴ ebd. 169
- ⁹⁵ vgl. Henri Lemaître: *L'animation des tableaux et les problèmes du film sur l'art*, in: Étienne Souriau (ed) *L'univers filmique*, Paris 1953, p 168-169
- ⁹⁶ vgl. André Bazin: *Peinture et cinéma*, in: *Qu'est-ce que le cinéma?* Édition définitive, Paris 1981, p 188
- ⁹⁷ ebd.
- ⁹⁸ ebd. S. 189
- ⁹⁹ vgl. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les structures*, Paris 1963, p 260
- ¹⁰⁰ ebd. p 198
- ¹⁰¹ ebd. p 197
- ¹⁰² Jacques Aumont hat ebenfalls Bazins Diskussion des Van Gogh-Films von Resnais zum Anlaß einer Untersuchung der Beziehung zwischen Malerei und Film genommen (*D'un cadre à l'autre: Le bord et la distance*, in: *Mannheimer Analytika (MANA)* 1987, No 7, p 221-250); ohne Bewegung zwischen den Bildern stellt er das Kino-Bild dem Staffelei-Bild gegenüber und kommt zusammenfassend zu dem Ergebnis: „cadre ici, cadre là, semblait faire éco de l'un à l'autre“ (p 246)
- ¹⁰³ Zur Diskussion der Analogie zu Platons Höhlengleichnis s. Jean-Louis Baudry: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in: *Communications* 1975, No 23, p 56-72. — s. außerdem: Jean-Louis Baudry: *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in: *Cinéthique* 1970, No 7-8; Jean-Louis Comolli: *Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champs*, in: *Cahiers du Cinéma* No 229-241, 1971-1972; Teresa de Lauretis and Stephen Heath (ed): *The Cinematic Apparatus*, London 1980 u.a.
- ¹⁰⁴ vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M 1978, S. 31-45
- ¹⁰⁵ vgl. Pascal Bonitzer: *Peinture et cinéma: Décadrages*, Paris 1985 (Collection Essais), p 55
- ¹⁰⁶ vgl. Stephen Heath: *Narrative Space*, in: *Screen*, Vol 17, 1976, No 3, p 83
- ¹⁰⁷ vgl. Béla Balázs: *Zur Kunstphilosophie des Films*, in: *ders.: Essay, Kritik 1922-1932*, Berlin 1973, S. 162-163
- ¹⁰⁸ Das Postulat der filmischen Moderne ist anti-realistisch: „Von jenem (dem Warencharakter - JP) untrennbar aber ist das reaktionäre Wesen eines jeglichen ästhetischen Realismus heute, tendenziell der affirmativen Bekräftigung der erscheinenden Oberfläche der Gesellschaft, die zu durchdringen der Realismus als romantisch abwehrt. (...) Der Film findet sich vor der Alternative, wie er ohne Kunstgewerbe einerseits, andererseits ohne ins Dokumentarische abzugleiten verfahren solle.“ (Theodor W. Adorno: *Filmtransparente*, in: *ders. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967), Frankfurt/M 1970 S. 84
- ¹⁰⁹ vgl. Bonitzer, p 29-30
- ¹¹⁰ ebd. p 31
- ¹¹¹ vgl. Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: *ders. Versuche über Brecht*, Frankfurt/M 1966, S. 112
- ¹¹² vgl. Roland Barthes: *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in: *Filmkritik* 18, 1974, 11 (215) S. 497
- ¹¹³ ebd.
- ¹¹⁴ ebd. S. 499
- ¹¹⁵ vgl. Bonitzer, S. 30
- ¹¹⁶ vgl. Jean Epstein (1928), in: *ders. Écrits sur le cinéma*, Paris 1974, Vol 1, p 190
- ¹¹⁷ vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch* (1924), in: *ders. Schriften zum Film. Erster Band* (Red. Helmut H. Diederichs), München 1982, S. 60
- ¹¹⁸ vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt/M 1982, S. 94
- ¹¹⁹ Bei Abel Gance heißt es 1927: „Aveugles! Un couteau de clarté élargit peu à peu vos paupières. (...) Le temps de l'image est venu!“ (in: Marcel Lapière (ed): *Anthologie du cinéma*, Paris 1946, S. 147)
- ¹²⁰ vgl. Jean-Luc Godard ... for himself. *An Interview* (Don Ranvaud), in: *Framework* 1980, No 13, p 8
- ¹²¹ vgl. Alain Bergala u.a.: *Le chemin vers la parole. Propos de Jean-Luc Godard autour de Passion*, in: *Cahiers du Cinéma* 1982, No 336, p 66
- ¹²² ebd.
- ¹²³ vgl. Jean-Luc Godard: *Passion. Premiers éléments*, in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris 1985, p 485
- ¹²⁴ vgl. *Scénario du film Passion*, s.S. 77

- ¹²⁵ Franz-Joachim Verspohl verdanke ich einen Hinweis auf Sartres Fragment über Tintoretto: „Der Eingeschlossene von Venedig“ (1957), das Godard bekannt gewesen sein könnte und in dem Sartre einen Maler vorstellt, der ohne weiteres neben El Greco in *Passion* hätte 'produktiv' werden können: Sartre spricht von einem „Außer-sich-Sein“ (237) Tintoretos, seine Malerei „ist in erster Linie das leidenschaftliche Verhältnis eines Menschen mit einer Stadt“ (268). „Tintoretto erscheint seinen Zeitgenossen wie ein toll gewordener Tizian, von der düsteren Leidenschaft Bounarottis verzehrt und vom Veitstanz geschüttelt. Ein Fall von Besessenheit, eine seltsame Bewußtseinsspaltung.“ (275) (in: Jean-Paul Sartre: Portraits und Perspektiven, Reinbek 1968 (=Situations IV, Portraits)) Nicht unerwähnt bleiben darf, daß Élie Faure, Godards kunstgeschichtlicher Mentor über die (kinematographischen) „Vorahnungen Tintoretos“ gesagt hat: „Diese ständige Dramatisierung des Raumes (in Tintoretos Bildern) läßt mich an den Kinematographen denken, vor allem, wozu er einmal werden soll. Ständig ist der Hintergrund aktiv an der Bewegung der Formen beteiligt, ständig tritt die Bewegung der Formen in die Tragödie der Tiefe ein. (...) Tintoretto hat nur über nicht-bewegliche Mittel (der Malerei) verfügt und hat dennoch 300 Jahre vor dem Film jene sichtbare Symphonie entworfen, die wir vom Film erwarten.“ („La prescience du Tintoret“, in: Élie Faure: Fonction du Cinéma, Paris 1953, p 9-10) Dasselbe Bild Tintoretos verwendet Godard noch einmal in seinem Film *Grandeur et Décadance, un petit commerce de cinéma* von 1986.
- ¹²⁶ vgl. blimp, Zeitschrift für Film, Graz, März 1985, S. 11
- ¹²⁷ vgl. Jean-Luc Godard: *Passion* (Arbeit und Liebe). Einführung zu einem Drehbuch (IIa), in: Filmkritik 27, 1983, 7 (319), S. 300-303. (franz. in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Paris 1985, p 486-497 — engl. in: camera obscura, 1982, No 8-9-10, p 125-129.)
- ¹²⁸ ebd.
- ¹²⁹ vgl. Robert Bresson: Noten zum Kinematographen, München 1980, S. 74
- ¹³⁰ vgl. Pierre Guislain: L'absence du fils, in: Godard spécial. art press hors série, No 4, 1984/5, p 51
- ¹³¹ vgl. Michel Celemski: *Passion*, in: Cinématographe 1982, No 79, S. 70
- ¹³² vgl. Alain Bergala: Esthétique de *Passion*, in: Cahiers du Cinéma, 1982, No 338
- ¹³³ vgl. Jean-Luc Douin: *Passion*, in: Télérama No 1689, 26. mai 1982, p 35
- ¹³⁴ vgl. Raymond Lefèvre, in: ders. Jean-Luc Godard, Paris 1983, p 32
- ¹³⁵ Jean-Claude Bonnet: *Passion*, in: Cinématographe 1982, No 79, p 69
- ¹³⁶ vgl. Jean-Louis Leutrat: Il était trois fois, in: Revue Belge du cinéma, été 1986, No 16 (Jean-Luc Godard: Les films), p 68
- ¹³⁷ vgl. Aus Gesprächen mit Raoul Coutard, in: Filmkritik 27, 1983, 7 (319), p 339
- ¹³⁸ vgl. Pascal Bonitzer: *Peur et commerce. Sauve qui peut (La vie)*, in: Cahiers du Cinéma 1980, No 316, p 5
- ¹³⁹ vgl. Raoul Coutard: Le metteur en scène et la technique, in: Spécial Godard. art press, hors série No 4, 1984/5, p 35
- ¹⁴⁰ vgl. Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, in: Theodor Kotulla (Hg): Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd 2: 1945 bis heute, München 1964, S. 111
- ¹⁴¹ ebd. S. 114
- ¹⁴² vgl. Jean-Luc Godard: Reden mit Unterbrechungen, in: ders. Liebe, Arbeit, Kino, Berlin 1981, S. 72 (franz.: Jean-Luc Godard: Propos rompus, in: Cahiers du Cinéma, 1980, No 316, p 17)
- ¹⁴³ vgl. Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Frankfurt/M 1984, S. 207
- ¹⁴⁴ vgl. Leonard Klady: Return of the Centaur, in: Film Comment 22, 1986, 2, p 21
- ¹⁴⁵ vgl. Henri Colpi: Comment est né *Le Mystère Picasso*, in: Cahiers du Cinéma 1956, No 58, p 4
- ¹⁴⁶ ebd. p 5
- ¹⁴⁷ vgl. André Bazin: Ein bergsonianischer Film: *Le Mystère Picasso*, in: ders. Filmkritiken als Filmgeschichte, München 1981, S. 69
- ¹⁴⁸ ebd. S. 70
- ¹⁴⁹ ebd.
- ¹⁵⁰ ebd. S. 69
- ¹⁵¹ vgl. Claude Mauriac: (*Masculin-Féminin*), in: Royal S. Brown (ed): Focus on Godard, Englewood Cliffs 1972, p 70-71
- ¹⁵² Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München 1980
- ¹⁵³ vgl. Nathalie Baye in: Libération, 24 sept. 1984, zit. nach Rachel Laurant: Hold-up chez Tintoret, in: Spécial Godard. art press hors série No 4, 1984/5, p 56
- ¹⁵⁴ vgl. Jean-Luc Godard, in: Cahiers du Cinéma, Vol 23, 1962, No 138 (Nouvelle vague) p 26-27
- ¹⁵⁵ vgl. Jean-Luc Godard: Lutter sur deux fronts, in: Cahiers du Cinéma 1967, No 194, p 21
- ¹⁵⁶ vgl. Jean-Luc Godard: Reden mit Unterbrechungen, in: ders. Liebe, Arbeit, Kino. Berlin 1981, S. 71
- ¹⁵⁷ vgl. Dominique Villain: L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma, Paris 1984, S. 48 — An anderem Ort stellt sie diesen interessanten Zusammenhang her: „Eisenstein glaubte, daß die Zeit eine vierte Dimension sei, die im Film den drei anderen

(Länge, Größe, Höhe oder Tiefe (der Leinwand) hinzugefügt werden müsse. Godard hat diese Idee aufgegriffen und ebenfalls den Umweg über die Malerei gemacht." (S. 134)

¹⁵⁸ vgl. Rachel Laurant: Hold-up chez Tintoret, in: Spécial Godard. art press hors série No 4, 1984/5, p 56

¹⁵⁹ vgl. Jean-Luc Godard: Lutter sur eux fronts, in: Cahiers du Cinéma, 1967, No 194, p 68

¹⁶⁰ vgl. Don Ranvaud: An Interview with Jean-Luc Godard (25. April 1983), in: Framework, 1983, No 21, p 9

¹⁶¹ vgl. Jean-Luc Godard, in: Cahiers du Cinéma, Vol 23, 1962, No 138 (Nouvelle vague), p 27

¹⁶² vgl. Jean-Luc Godard: Reden mit Unterbrechungen, in: ders. Liebe, Arbeit, Kino. Berlin 1981, S. 58

¹⁶³ vgl. im 'Scénario du film *Passion*' Godards Bemerkungen über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen, s.S. 77

¹⁶⁴ vgl. Godard: Reden mit Unterbrechungen, S. 49

¹⁶⁵ vgl. Raymond Bellour: „I am an Image“, in: camera obscura, 1982, No 8-9-10, p 117 (franz. in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 109-110)

¹⁶⁶ vgl. Roland Barthes: Der dritte Sinn. Aufzeichnungen anlässlich der Untersuchung einiger Photogramme von S.M. Eisenstein, in: Filmkritik 18, 1974, 11 (215), S. 525

¹⁶⁷ vgl. blimp. Zeitschrift für Film, Graz 1985, S. 12, (Hervorh. JP)

¹⁶⁸ vgl. Sergej Eisenstein: Cinématisme, S. 83

¹⁶⁹ vgl. Jean-Luc Godard, in: Liebe, Arbeit, Kino, Berlin 1981, S. 65

¹⁷⁰ vgl. Jean-Luc Godard, in: Cahiers du Cinéma, Vol 23, 1962, No 138 (Nouvelle vague), p 37

¹⁷¹ vgl. Louis Aragon: Was ist Kunst, Jean-Luc Godard? in: Film (Velber) 1966, Nr 1, S. 10

¹⁷² vgl. Louis Aragon: Les Collages, Paris 1980, p 119

¹⁷³ ebd. p 122

¹⁷⁴ vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt/M 1973, S. 424

¹⁷⁵ vgl. Louis Aragon: Was ist Kunst, Jean-Luc Godard? S. 10-11

¹⁷⁶ vgl. dazu Stephen Heath: Narrative Space, in: Screen 17, 1976, 3, p 68-75

¹⁷⁷ vgl. James Roy MacBean: Politics, Painting, and the Language of Signs in Godard's *Made in USA*, in: Film Quarterly 22, 1969, 3, p 18

¹⁷⁸ vgl. Tom Conley: Pourtrayals of Painting: Translations of *Vivre sa vie*, in: Film Reader 3. Evanston, 1978, p 174

¹⁷⁹ ebd.

¹⁸⁰ vgl. Élie Faure: *Mystik des Films* (1934), in: Filmkritik 13, 1969, 5 (149), S. 334

¹⁸¹ vgl. Élie Faure: Die Bestimmung des Films, in: Alphons Silbermann (Hg): *Mediensoziologie Band 1: Film*. Düsseldorf, Wien 1973, S. 55

¹⁸² vgl. Mireille Amiels polemische Auseinandersetzung mit Godards 'sexistischer' Ausstellung des nackten weiblichen Körpers, in: *Cinéma* 82, No 283-4, Paris 1982, S. 87-89 und 102-104

¹⁸³ Jean-Louis Leutrat: *Divagations*, in: *Hors Cadre*, No 6, 1987, S. 39

¹⁸⁴ Eric Rohmer: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München 1980, S. 22-25

¹⁸⁵ ebd. S. 24



Heinrich Riebesehl: o.T. (1975)

9. Scénario du film *Passion*

Jean-Luc Godard (probiert das Mikrofon aus) Eins, zwei, drei, vier ... Guten Abend allerseits, Freunde und Feinde, guten Abend. Wir wollen vom Drehbuch eines Films reden, *Passion*, an dem ich vor ein paar Monaten mitgemacht habe. Reden, dabei würde ich viel lieber schweigen und vorm Reden erstmal sehen. Unüblich an diesem Film war, glaube ich, daß versucht wurde, — ich wollte kein Drehbuch schreiben, ich wollte es sehen. Und eigentlich ist die Geschichte ziemlich fürchterlich, vielleicht weil sie so weit zurückreicht, im Grunde bis zur Bibel. — Kann man das Gesetz sehen? Hat man, bevor Moses das Gesetz auf seine Tafeln schrieb, erst geschrieben oder erst gesehen? Ich glaube, man sieht die Welt erst, dann schreibt man. Und die Welt, die *Passion* beschreibt, mußte man erst sehen, sehen, ob es sie gebe, um sie filmen zu können.

Übrigens glaube ich, wurden die ersten Schriftzeichen von den Händlern erfunden. Ihre erste Spuren, das waren nicht *Madame Bovary* oder *L'Espoire* oder die *Brüder Karamasow*, sie stammten von den Händlern: Die haben aufgeschrieben: 3 Kilogramm Karotten, ein halber Liter Wein, anderthalb Kilogramm Pflaumen. Und danach kam den Leuten die Idee, nicht mehr drei Kilogramm Karotten zu schreiben, sondern einen Roman. Und auch das Kino, das Kino, das das Leben kopiert, hat so angefangen. Drehbücher gab es nicht, man schrieb keine Drehbücher; man fuhr los und drehte. MacSennett mit seinem kleinen Studio in Hollywood, das noch nicht so hieß, fuhr los mit seinem Auto und einem Bekannten, der sich eine Polizeiuniform anzog und einem Mädchen im Badekostüm und noch einem jungen Mann, der den Liebhaber spielte. Sie fuhren los und drehten; und weil es gut ankam, drehten die immer mehr, bis der Buchhalter unruhig wurde, weil er nicht wußte, wo das Geld geblieben war. Deshalb fing er an aufzuschreiben: ein Bademädchen 100 Francs, ein Polizist 50 Francs, ein Liebhaber 3 Dollar. Und nach und nach wurde daraus: Ein Polizist verliebt sich in ein Mädchen im Badekostüm, das von seinem Liebhaber verfolgt wird. — Das kam her von der Buchhaltung, das Drehbuch kommt von der Buchhaltung; es hielt zuerst fest, was mit dem Geld passiert war. Aber das Sehen stand am Anfang und hier wollte ich sehen. Für die Geschichte von *Passion* waren ein paar Elemente vorweg da, aber sehen wollte man sie, man mußte sehen, ob sie lebensfähig waren, ob diese Welt existieren könnte, darin besteht die Drehbucharbeit, den Film macht man danach. Man muß nicht eine Welt schaffen, sondern die Möglichkeit für eine Welt. Die Arbeit macht dann die Kamera. Sie macht dieses Mögliche wahrscheinlich, besser: dieses Wahrscheinliche möglich. Mit dem Drehbuch schafft man eine Wahrscheinlichkeit und die Arbeit wird dann von der Kamera möglich gemacht.

Sehen, das Unsichtbare sehen und sehen, was da ist, wenn das Nicht-Sichtbare sichtbar wäre. Ein Drehbuch sehen. Sehen. Du siehst dich, ich sehe mich. Ich stehe vorm Nicht-Sichtbaren. Die riesige weiße Fläche, die weiße Seite, Mallarmés bekannte weiße Seite. Wie eine zu grelle Sonne am Strand. Ganz weiß, ohne jede Spur, wie seltsam dieses Weiß, das verbunden ist mit einem Loch in der Erinnerung. Du bist ganz tief unten in deiner Erinnerung. Du hast ja eine Schriftstellerarbeit zu leisten, du könntest schreiben: „Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen“; oder wie Rimbaud: „A schwarz E weiß I rot“ oder „viele Grüße aus Marseille“ oder „ich liebe Sie, ich liebe Sie“ oder „gib mir meine 10 Francs zurück“. Aber du willst nicht schreiben, das willst du nicht, du willst es sehen, du willst empfangen. Du hast eine Seite vor dir, eine weiße Seite, einen weißen Strand, aber das Meer ist nicht da. Kein Meer. Jetzt könntest du's erfinden. Du erfindest die Wellen - ich erfinde die Wellen. Erst nur ein Murmeln. Das ist eine Welle, du hast nur eine vage Idee, aber sie ist schon Bewegung. Das ist Bewegung. Ich habe eine vage Idee. Eine blühende junge Frau, die läuft. Eine junge Frau, in der Blüte ihres Lebens. Aber du hast nur erst die Welle. Der Film dann ist der Sturm, da, das ist nur die Welle. Sie kommt - und geht. Du hast erst das Echo.

Beim Fernsehen, die sind nie vor der Leinwand, die die reden, die Sprecher, sind nie vor der Leinwand, das Bild ist immer hinter ihnen, dahinter, nie davor: „... Landschaftsschutz, geht es hier um Gegensätze oder um gemeinsame Interessen ...“ Die vom Fernsehen, die sehen nichts, sie sehen nichts, weil sie den Bildern den Rücken zukehren; sie sind nicht den Bildern gegenüber, das Bild ist hinten, sie können es nicht sehen, das Bild sieht sie, die, die die Bilder manipulieren, die sehen sie, die die Bilder manipulieren, die stoßen den Nachrichtensprechern in den Hintern, so bekommt man es von hinten besorgt. Man sollte doch nicht vergessen, der Arsch ist hinten und das Geschlecht ist vorn.

Die Arbeit. Eine Seh-Arbeit. Den Übergang sehen vom Nicht-Sichtbaren zum Sichtbaren, um ihn später belegen zu können. Mit der Arbeit schon eine Idee. Die Welt der Arbeit. Der Film muß etwas zu tun haben mit der Welt der Arbeit. Arbeiter, eine Arbeiterin, eine genügt. Arbeiten mit Isabelle bestand darin, daß sie nicht eine Rolle suchen, sondern eine Bewegung finden mußte. Eine Bewegung finden, und der Ort dieser Bewegung war in dem Weißen. Weiß ist die Reinheit und Isabelle war rein und fest, eine reine und feste Arbeiterin. Ich war ihr Arbeitgeber, sie meine Angestellte, ich hatte noch viele andere Angestellte, eine große Familie, das ganze Team.

Die Besprechung, der erste Tag mit dem Team fällt mir ein. Ich versuchte, ihnen zu sagen, davon müßten sie ausgehen, ausgehen von dem zu machenden Bild. Und ich sagte ihnen, Spuren gebe es schon. Die großen Maler,

der Film würde große Menschheitsaugenblicke von großen Malern gemalt zeigen. Hier Tintoretto. Ich erzählte ihnen von Tintoretto. Von einer Liebesszene, die im Film vorkäme, und die einzige Idee, die ich von dieser Szene hätte, wär bei Tintoretto; daß das was mit den drei Personen des Films zu tun hätte, einem Jungen und zwei Frauen; das zeigte ich ihnen, aber sie sahen gleich das fertige Bild. Ich war noch da, vielleicht da, aber sie waren schon beim fertigen Bild. Das ging nicht. Und Isabelle verstand nicht. Sie hätten für sich die beiden Bilder vermengen müssen. Mit dem Goya ging es genauso. Und auch mit den anderen war es schwierig. Ich redete mit ihnen darüber, aber sie sahen nur sich selbst. Ich dagegen, ich sah das und sie vor allem sich selbst. Wohin das für sie führte, was die Leute sagen würden, und ich war da. Isabelle zum Beispiel sah den Goya nicht, daß da schon ein Bezug war zu ihr, die Unterdrückung, die Welt der Unterdrückung, das versuchte ich zu machen. Jedenfalls lief es nicht sehr gut. Eben deshalb. Ich stand immer noch da, allein, dieser Reinheit gegenüber vor diesem Strand ohne Meer. Und dann kam eines Tages ein Ton, auf einem Flughafen gekauft, es war ein Ton von Mozart.

Jemand kommt an. Die Handlung beginnt. Das Drehbuch geht weiter. Aber Jerzy irrt sich, statt der Kassette von Mozart legt er eine von Léo Ferré ein, und ich da vorne im Auto neben ihm als Kopilot, ich sehe statt Mozart Léo Ferré auf mich zukommen und frage mich, was mir da widerfährt. Jemand kommt an. Wie im amerikanischen Kino. Man weiß nicht, woher er kommt, wohin er geht, wer ist es. Wir haben eine Aktion, also ist Jerzy Akteur, da er Akteur ist, gibt es eine Aktion. Da sehe ich ihn mit Jerzy am Drehbuch arbeiten, er kommt irgendwo an. — Irgendwen wird es geben und irgendwo wird es geben. Und Hollywood ist auch nicht weit. Dreharbeiten wird es geben. Neben diesem Irgendwo soll es noch einen anderen Ort geben, an dem er auch ankommt. Er kommt zur Arbeit an einem großen Film, man dreht sowas wie eine berühmte Superproduktion. Berühmte Gemälde. Und da soll Jerzy arbeiten wollen. Er ist im Exil oder Ausländer wie ich, Fremder wie ich und Wim im internationalen Kino, wie Wim und Chantal, Chantal und Anne-Marie, wie ich und Jacques in der Fremde. Und hier auf dem Weg des Exils, der ein Weg um ihn selbst herum ist, soll er gerade das Chanson von Léo Ferré proben. Menschenfreund, Jerzy mein Bruder, aber als mein Bruder wärst du nicht Schauspieler, dann wärst du Regisseur. Als Schauspieler tut man dir alles mögliche an, als Regisseur hat man eine gewisse Macht, besonders was die Liebe betrifft. Ich probe gerade deinen Text, woran ich gedacht habe im Drehbuchstadium. Wörter sind Wörter und Bilder sind Bilder. Sich der Wörter bedienen, sich der Bilder bedienen, eins verbunden mit dem anderen, wie die Liebe mit der Arbeit verbunden sein könnte, das ist das eigentliche Thema des Films. Die Arbeit und die Liebe. Zuschauer, verhärtet Eure Herzen nicht zu Stein, denn wenn Ihr uns Armen Euer Mitleid schenkt, wird Gott dereinst auch Euch die Schuld verzeihen.

Die ganz besondere Arbeit, die darin besteht, ein Drehbuch zu sehen. Ein Drehbuch sehen, das ist eine Arbeit. Die Welt der Arbeit. Und weil Isabelle in diesem Film Arbeiterin war, Arbeiterin ist und der Film das Leben kopiert, muß man Untersuchungen anstellen, eine Arbeit, die heute keiner mehr macht. Delon schaut sich nicht bei der Polizei um, ehe er einen Krimi dreht. Spielberg stellt nicht vorher Untersuchungen im Weltall an, wenn er was mit den Außerirdischen dreht. Ich mußte, weil Isabelle Arbeiterin ist, mich in einer Fabrik umsehen. Die Gesten dieser Arbeiterinnen sehen; hätten diese Gesten nicht vielleicht zu tun mit den Gesten der Liebe, die auch vorkommen sollten? Hätte das nicht was mit der Arbeiterin zu tun? Haben diese Arbeitsgesten nicht etwas zu tun mit den Gesten der Hand, die heilige Dreifaltigkeit, die Drei da, hätte das nicht im Film was zu tun mit der heiligen Dreifaltigkeit: die Liebe, die Arbeit und etwas zwischen den beiden? Und Isabelle und die Liebe und die Arbeit und die Arbeit der Liebe und die Liebe zur Arbeit und der Haß auf die Arbeit, der Haß aufs Kino, die Liebe zum Kino und die Arbeit.

An der Stelle war ich also, man konnte jetzt sehen, das Drehbuch fing an, sich machen lassen zu können und sich vorzustellen, sich wirklich vorzustellen, da hatte man was gesehen, ein Bild komponiert, eine Bewegung komponiert. In der Fabrik haben wir richtig gesehen, daß die Bewegung hin zur Maschine in etwa die gleiche ist, man sieht, es ist in etwa die gleiche Bewegung und man kann sehen, die Liebe und die Arbeit, das ist nicht wieder nur so ein Scheiß von Jean-Luc, das ist etwas, das gibt es. Langsam sehe ich, nicht die Geschichte, aber zwei oder drei Dinge in der Geschichte: Orte, Leute, Leute, die sich bewegen, Bewegungen und Orte. Orte, an denen diese Bewegungen stattfinden oder die Bewegung, die von einem Ort zum anderen geht. Die Arbeit, der erste Ort. Der Strand, das Ufer, der Streik, Bewegung, eine Streikbewegung soll vorkommen.

Ich hab Euch doch drangekriegt, doch noch. Ich liebe Dich, Du liebst mich, wann wirst Du mich lieben? Ich hab Dich gekriegt. Haben, der Boß hat ein Haben, was auf der Bank haben, was mit wem zu tun haben, jemanden haben, sich nicht drankriegen lassen; der Boß hat eine Frau, die Frau will sich nicht drankriegen lassen. Es kommt mir vor, so läßt es sich einrichten, geographisch, wir haben den Boß, wir haben seine Frau, wir haben die Fabrik, sie hat das Hotel. Der Ort ist, da gibt es einen Ort und was dazwischen, und der Schauspieler dazwischen betritt das Dekor. Das Dekor ist ein Stück Fabrik, ein Teil von der Fabrik, ein Teil vom Hotel, und in dem Hotel irgendwo, jetzt sieht man es, es ist eine kleine Region. Fabrik, Hotel, Arbeit, Schlafen und zwischen den beiden etwas, was Liebe, Geld, Leidenschaft werden wird. Und die Leute, ein kleiner Ort, aber um diesen kleinen Ort herum wird ein großer Fernseh- und Kinofilm gedreht über die großen Themen der Menschheit, Liebe, Geld, Krieg; und die kleinen Kinoleute wohnen im Hotel, die Schauspieler, der Regisseur; Jerzy kann

an dem Ort die Chefin treffen, und die Kinoleute geben die Staffage ab, wie bei allen Filmen reden sie über nichts anderes als über Geld und Sex, darüber wird beim Kino unentwegt geredet. Die Figur sagt 'stop' und ich mit meinem Drehbuch muß 'vorwärts' sagen, um das Stop zu finden. Ich suche auch, aber eigentlich muß ich's machen wie Picasso, nicht suchen, sondern finden. Malraux sagte, die Kunst ist wie ein Brand, sie erwächst aus dem, was sie verbrennt; ich muß mir mit den Bildern die Augen verbrennen, um zu sehen. Ich muß jetzt los, um Jerzy und Isabelle zu sehen. Die Chefs zu sehen, denen die Polizei immer beisteht und das Ganze sollte auch etwas lustig sein, gute Laune gehört dazu bei aller Verzweiflung.

Weshalb will ich immer Film machen? Geschichten erzählen? Lauter Geschichten, bis oben voll von Geschichten; die Leute haben den Mut, Geschichten zu leben, aber nicht den Mut, sie zu erfinden und dann zu erzählen; und ich bin dafür da. Die Musik, und die Musik kann mir helfen, ich bin blind, ich sehe nichts und die Musik ist meine kleine Antigone. Diese romantische Musik, großartig, dieses ziemlich unbekanntes Stück von Dvořák! Vielleicht kann sie mir helfen, zu entscheiden, ob Arbeit auch was Romantisches hat. Ich muß mir meine Figuren genau anschauen in der Nacht, in dieser von Licht erhellten Nacht. Jerzy auf der Suche nach seiner Kunst, da ist so etwas wie ein doppeltes Bild: das Kino, das sind zwei Bilder, Ton und Bild, die beiden gehören zusammen, sind immer beieinander. Die Leinwand ist eine Mauer, Mauern sind dazu da, daß man sie überspringt, ich mache Bockspringen mit mir selbst. Das Kino als Fabrik, der Boß, die Arbeiter, die Arbeiter, die Arbeit wollen, aber wenn sie die Arbeit haben, fragen sie, wie sie sie machen sollen. Im Kino sind die Arbeiterinnen in den Boß verliebt. Aber Jerzy, der sucht sich selbst, er ist doppelt, der ganze Film besteht aus doppelten Bildern: Leidenschaft, die Fabrik, das Haus, die Arbeit, die Liebe, die Arbeit; man kämpft mit sich selber, aber eigentlich heißt, mit sich selbst kämpfen, mit dem Engel kämpfen. Und Isabelle auch, Isabelle ist auch doppelt, sie muß mit sich selbst kämpfen, um sich nicht umzubringen, nachdem man ihr gekündigt hat. Und die Kamerabewegung setzt die des Klaviers bei Dvořák fort, und hier sind die Kinostatisten, die an der unteren Einkommensgrenze des Kinos, sie stellen die Fabrikarbeit dar oder das Echo davon. Ich glaube immer mehr, daß diese großen Szenen aus der Malerei hier bei Delacroix, daß, um die Realität zu beschreiben, man eben auch die Metapher beschreiben muß, den arroganten Ritter wie den arroganten und selbstsicheren Boß, die Unternehmer, die sich im Kreis drehen. Ich möchte auch irgendwann gern Blumen malen und nicht immer nur Feuerwerke. Oder einfach einen Blumenstrauß. Und da bin ich wieder bei der blühenden Frau, die ich mir am Anfang vorgestellt hatte, aber jetzt weiß ich, woher sie kommt und wohin sie geht, und daß das ihr Freund ist und im Auto ihr Ehemann, der Boß.

Ein Drehbuch sehen; Bewegungen und Gesten sehen, die zu sich kommen; ein Drehbuch sehen. Isabelle und Jerzy, die miteinander sprechen wollen. Die Figuren sehen, um den zu ihnen passenden Dialog zu finden. Hier kann ich schon sehen, Jerzy wird zwei Sprachen sprechen und um ihm antworten zu können, muß auch Isabelle zwei sprechen; sie muß stottern, von ihrer Verrücktheit innen zu ihrer Verrücktheit außen gehen. Du bist da im Schatten in Erwartung des Tons, in Erwartung der Sprache. Davon sprechen. Die Anmut und man mußte sie erst hören, man mußte sie hören, um sie zu finden. Bewegungen sehen können. Figuren sehen können, können, Macht; eine einfache Vorwärtsbewegung machen können und dann zurück; einen Ton hören können. Du bist immer noch da im Schatten in Erwartung des Tons. Wieder Mozart, die Schwere und die Anmut; eine Kamerabewegung machen, wie wenn Du dein Gebet gesprochen hast. Hin — zurück; du kehrst zurück nach Haus. Der Film, in dem geht es um Leute, die wieder nach Haus gehen, die von einem zum anderen gehen, dann wieder nach Haus. Jetzt ist es schon möglich, sagt er, möglich, sich Sequenzen vorzustellen, d.h. wahrscheinlich, sagt er jetzt, wahrscheinlich, daß es möglich ist. Er sagt, ich habe ins Gedächtnis eingraviert; er sagt, ich notiere Musik; Noten. Ich glaube nicht, daß das etwas Großartiges sein muß, eine kleine Arbeiterin, nur eine kleine Arbeiterin, die nicht ganz richtig träumt, etwas Gerechtigkeit, nicht ganz richtig. Die richtigen Wörter finden, das ist schwer, der Traum ist zu groß und der Busen und der Mund zu klein, daher stottert Isabelle und gerät außer Atem; die anderen Mädchen machen sich etwas lustig; Gott verläßt sie, aber der große Goya kommt der kleinen Isabelle zu Hilfe, und das Licht folgt der Musik; der Fall der Körper, das Licht und die Soldaten, die verhindern.

Das Drehbuch geht weiter, es graviert sich ein ins Gedächtnis. Er sagt, ich suche die Realität des Bildes; er sagt, man stolpert über das Bild des Realen; er sagt, er hört Musik; die Musik, du bist ihr Vater, sie ist deine Tochter.

Und sie kündigt dir Paradiese und Katastrophen an, alle die Paradiese und Katastrophen, die auf deine Kinder niedergehen werden; deine Kinder, meine Kinder, meine Personen. Eine ganze Geschichte; sie geht in alle Richtungen, auch du rennst deiner Geschichte nach als wär sie das Frettchen. Zwischen den beiden hin und her langsam schaffst du zwischen Liebe und Arbeit: Leidenschaft. Du schaffst langsam etwas. Ein Drehbuch gibt nichts, sondern braucht was, es braucht neun Monate. Eine ganze Geschichte, das ist Liebe, Arbeit. Du bist zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen. Du bist zwischen dem Schwarzen und dem Weißen, die Leidenschaft zwischen dem Schwarz-weißen, und du glaubst, es geht dem Ende zu, und daß das Unendliche bald enden wird, und es wird enden, wenn die Metapher sich vereint mit dem Realen. Du weißt, der Film kann gemacht werden und du

kannst ihn machen da, wo das Reale und seine Metapher sich schneiden oder das Dokumentarische und die Fiktion; er war woanders und die Fiktion hat dich zum Dokumentarischen zurückgebracht, und jetzt bist du hier und jetzt gravierst du nicht mehr ins Gedächtnis ein, denn da ist es ganz weiß, die weiße Leinwand, die weiße Leinwand, das weiße Leinen, das weiße Leinen, wie das Linnen der Veronika; der Filmkorporus hat man gesagt, Veronika sagte, Christi Leib. Du hast ganz weit zurückgehen müssen in der Zeit, bis zur Bibel; du hast verbotene Dinge tun müssen, und jetzt ist die Erinnerung da, und sie diktiert dir: eine Arbeiterin wird von ihrem Boß gekündigt, sie verliebt sich in einen Ausländer, der in die Gegend gekommen ist, weil er da einen Film dreht; aber auch die Frau vom Boß verliebt sich und auch in den Ausländer. Und was ihn betrifft, er schafft es nicht, er schafft es nicht, für seinen Film eine Geschichte zu finden. Dabei gibt es sie dutzendweise um ihn herum. Das wärs. Dein Drehbuch ist fertig.

Und jetzt bist du in der Zentralregion. Du kannst das Meer erfinden, die weiße Seite, der Strand. Du kannst sie jetzt erfinden, sie erwartet dich. Du bist ihr Kind, du kannst zu ihr zurück, sie streckt dir ihre Arme entgegen; du kannst ihr alles sagen. Hier das Licht, hier die Soldaten, hier die Chefs, hier die Kinder und hier das Licht, hier die Freude, hier der Krieg, der Engel, hier die Angst und hier das Licht, hier die 'die Wunde der Welt' und hier die Nacht, hier die Jungfrau, hier die Anmut und hier das Licht und hier das Licht ... und hier der Nebel und hier das Abenteuer und hier die Fiktion und hier das Reale und hier das Dokumentarische und hier die Bewegung und hier das Kino und hier das Bild und hier der Ton und hier der Ton und da die Arbeit (Flugzeug in den Abendhimmel).

(Text des eingesprochenen Kommentars für die Sendung des 'Scenario' im 3. Progr. des WDR, Übersetzung von Frieda Grafe).

10. Literaturverzeichnis

In der folgenden Literaturlauswahl ist die in diesem Band verwendete und im engeren Zusammenhang stehende Literatur zu den Bereichen *Passion*, *Godard* und *Film und Bildende Kunst* zusammengestellt.

1. Passion

Amiel, Mireille: Polémique: *Passion*. Le roi est nu, in: *Cinéma* 82, No 283-4, Paris 1982, p 87-89

Amiel, Mireille: Encore et toujours Godard ... in: *Cinéma* 82, No 283-4, Paris 1982, p 102-104

Bachmann, Gideon: In the Cinema it is Never Monday, in: *Sight and Sound*, Vol 52, 1982, No 2, p 118-120

Bachmann, Gideon: The Carrots are Cooked. A Conversation with Jean-Luc Godard, in: *Film Quarterly*, Vol 37, 1984, No 3, p 13-19

Bassan, Raphael: *Passion*. L'origine et la fin de l'homme ... in: *Image et son*, 1982, No 374, p 46-48

Bergala, Alain: Esthétique de *Passion*, in: *Cahiers du Cinéma*, 1982, No 338

Bergala, Alain/Daney, Serge/Toubiana, Serge: En attendant Godard. Le chemin vers la parole. Propos de Jean-Luc Godard autour de *Passion*, in: *Cahiers du Cinéma*, 1982, No 336, p 9-14, 57-66

(Dies.): Le chemin vers la parole, in: *Godard par Godard*, Paris 1985, p 498-519

Berger, Andres: Gesichter und Geschichten: *Passion* von Jean-Luc Godard, in: *Cinema* (Zürich), Vol 28, 1983, No 4, p 61-69

Beringer, Johannes: *Godards Passion*, in: *Filmkritik*, Vol 27, 1983, No 7, (319), p 310-316

Bonnet, Jean-Claude: *Passion* de Jean-Luc Godard, in: *Cinématographe*, 1982, No 79, p 69-70

Buchka, Peter: Im Licht der Leidenschaft. Jean-Luc Godards herrlicher Rätselfilm *Passion*, in: *Süddeutsche Zeitung* No 58, 11. 3. 1983

Bühler, Hans Peter/Fehr, Johannes/Schneider, Peter: Filmbandakkord, in: *Cinema* (Zürich) 1984 (Bild für Bild)

Canby, Vincent: *Passion*. An Essay on Art, by Jean-Luc Godard, in: *New York Times* Oct. 4, 1983, 133: C 13

Celemenski, Michel: *Passion* de Jean-Luc Godard, in: *Cinématographe*, 1982, No 79, p 70

Conrad, Gerd: Das Kino sind die Augen und die Ohren und der Mund, in: *Medium*, Vol 15, 1985, No 6, p 41-43

Coutard, Raoul: Light of Day, in: Toby Mussman (ed) *Jean-Luc Godard*, New York 1968, p 232-239

Coutard, Raoul: Le metteur en scène et la technique, in: *Spécial Godard*, art press, hors série No 4, 1984/5, p 34-35

Douin, Jean-Luc: *Passion*: Travailler à aimer, in: *Télérama*, No 1689, 26.mai 1982, p 34-39

Dufour, Bernard: Les peintures et Godard, in: *Spécial Godard*, art press, hors série No 4, 1984/5, p 59-61

Ebert, Jürgen: Wie kommt man von einer Einstellung zur nächsten? in: *Filmkritik*, Vol 28, 1984, No 7/8

Godard, Jean-Luc: *Passion* (Love and Work) in: *Camera obscura*, 1982, No 8-9-10, p 125-129

Godard, Jean-Luc: *Passion* (Arbeit und Liebe), Einführung zu einem Drehbuch (IIa), in: *Filmkritik*, Vol 27, 1983, No 7 (319), p 299-309

Godard, Jean-Luc: *Passion*. Introduction à un scénario, in: *Godard par Godard*, Paris 1985, p 486-497

Godard, Jean-Luc: *Passion*. Premiers éléments, in: *Godard par Godard*, Paris 1985, p 484-485

Godard, Jean-Luc: Scénario du film *Passion*, in: *L'avant-scène-cinéma*, *Spécial Godard* (*Prénom Carmen*), 1984, No 323-324

Guibert, Hervé: Une partie du monde et sa métaphore. Entretien avec Jean-Luc Godard, in: *Le Monde*, 27. mai 1982, p 19

Guyot-Noth, Elisabeth: Magische Terrorherrschaft. Eindrücke von Jean-Luc Godards Dreharbeiten am Genfer See, in: *Der Bund*, Bern, 23. Januar 1982 (133. Jg. No 18), p 47

Heiter, Jürgen/Schwarz, Hans-Heinz: Aus Gesprächen mit Raoul Coutard (*Multiple X*) in: *Filmkritik*, Vol 27, 1983, No 7 (319), p 329-342

Henry, Jean-Jacques: Recette pour la *Passion*, in: *Cahiers du Cinéma*, 1982, No 336

Hoberman, J.: Light Industry, Heavy References (*Passion*), in: *Village Voice*, Oct. 25, 1983

Jansen, Peter W.: Vor dem wilden Kino. Anpassung und Widerstand (*Passion*), in: Jahrbuch Film 82/3, München 1982, p 199-217

Kötz, Michael: Diese eine Wirklichkeit. Jean-Luc Godards neuer Film *Passion*, in: Auftritt. Die Frankfurter Stadtilustrierte, (1983)

Kuyper, Eric de: De *Passie* van Jean-Luc, in: Skrien 1982, No 122, p 6-7

Laurant, Rachel: Hold-up chez Tintoret, in: Spécial Godard, art press, hors série No 4, 1984/5, p 56-58

Logette, Lucien: *Passion*, in: Jeune cinéma, 1982, No 144, p 49-51

Magny, Joel: *Passion* de Jean-Luc Godard, in: Cinéma 82, Paris 1982, No 283-4, p 85-6

MacBean, James Roy: Filming the Inside of His Own Head: Godard's Cerebral *Passion*, in: Film Quarterly, Vol 38, 1984, No 1, p 16-24

MacCabe, Colin: Betaville. Jean-Luc Godard Turned Film Inside Out. Now He's Doing the Same to Video, in: American Film, 1985, Sept., p 61-63

Marcorelles, Louis: Le miroir aux alouettes (*Passion*, Cannes), in: Le Monde, 26. mai 1982

Montvalon, Christine de: Jean-Luc Godard (Entretien): „Les trains ont toujours existés avant les gares“, in: Télérama, No 1689, 26. mai 1982

Nau, Peter: *Außer Atem* und *Passion*, in: Filmkritik, Vol 27, 1983, No 6 (318), p 289-290

prokino, Filmverleih, München (1982): Pressemappe

Schreiber, Mathias: Eine Liebeserklärung an das Kino. Zu Jean-Luc Godards Film *Passion*. Das Pathos der Collage, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.4.83

Toubiana, Serge: En attendant *Passion*: Paris-Rolle-Paris en cinq temps, in: Cahiers du Cinéma, 1983, No 336, p 6-7

Trenczak, Heinz (Montage): Hanna Schygulla und Jean-Luc Godard über ihre Arbeit an *Passion*. Kino oder die Härte, alles zu registrieren, in: blimp, Zeitschrift für den Film, 1985, März, p 4-13

Ulrich, Jörg: Komischer Kontrast zwischen Fabrik und Atelier. Neuer Film von Jean-Luc Godard über 'Die Arbeit und die Liebe', in: Münchner Merkur, 1983

Wheen, Francis: Love's Labour (*Passion*), in: New Statesman, 20. May 1983

Wollen, Peter/ Stoneman, Rod/Willemen, Paul: *Passion* 1,2,3, in: Framework, 1983, No 21, p 4-7

2. Godard

Albera, François u.a.: Jean-Luc Godard, München 1979 (=Reihe Hanser, Film 19)

Alexandre, Jean-Louis: Cinéma et citation, in: Cinéma 9, oct-nov. 1970, p 20-26

Amengual, Barthélemy: Jean-Luc Godard et la mise en cause de notre civilisation de l'image, in: Michel Estève (ed) Jean-Luc Godard au delà du récit, Paris 1967, p 113-177

Améry, Jean: Jean-Luc Godard oder das Mißverständnis der künstlerischen Freiheit, in: Merkur, Vol 22, 1968, No 239, p 234-243

Andrew, Dudley: Au début du souffle: le culte et la culture d'*A bout de Souffle*, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 11-21

Aumont, Jacques: Godard, The View of the Voice, in: Discourse 1985, No 7 (Fall), p 42-65

Aumont, Jacques: Godard peintre, in: Revue Belge du Cinéma, été 1985, No 16, p 41-46

Bellour, Raymond: „Moi, je suis une image“, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 109-110 (engl. in: Camera obscura 1982, No 8-9-10, p 117-122)

Bergala, Alain (ed): Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Paris 1985

Bollag, Brenda: Die Schweiz, die Semiotik und der Film von de Saussure bis Godard, in: Zeitschrift für Semiotik, Vol 8, 1986, No 1-2

Bonitzer, Pascal: Peur et commerce (*Sauve qui peut (La vie)*), in: Cahiers du Cinéma, 1980, No 316, p 5-7

Bonnet, Jean Claude: Le petit théâtre de Jean-Luc Godard, in: Cinématographe 1978, No 41, p 7-10

Bordwell, David: La saute et l'ellipse, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 85-90 (engl. in: Wide Angle Vol 6, 1984, No 1)

- Brown, Royal, S.: Focus on Godard, Englewood Cliffs 1972
- Branigan, Edward: The Articulation of Color in a Filmic System. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, in: Wide Angle, Vol 1, 1976, No 3 p 20-31
- Brunow, Jochen: Erinnern und entdecken. Langsame Annäherung an das Kino der Zukunft, in: H.G. Pflaum (Hg): Jahrbuch Film 85/86, München 1985, S. 47-57
- Campbell, Marilyn: Life itself: *Vivre sa vie* and the Language of Film, in: Wide Angle, Vol 1, 1976, No 3 p 32-37
- Collet, Jean: A Good Use of TV: 6x2, in: Jump Cut, No 27, 1982, p 61-63
- Conley, Tom: Pourtrayels of Painting: Translations of *Vivre sa vie*, in: Film Reader 3, Evanston 1978, p 169-179
- Daney, Serge: Le paradoxe de Godard, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 7
- Deleuze, Gilles: Veränderung, was ist das. Gilles Deleuze und *Six fois deux*, in: Filmkritik, Vol 21, 1977, No 2 (242), p 80-87
- Deleuze, Gilles: L'image mouvement (1983). L'image temps (1985). Paris (2 Vol)
- Dieckmann, Katherine: Godard in His 'Fifth' Period. Interview, in: Film Quarterly, Vol 39, 1985/6, No 2
- Dubini, Fosco: Godardfilme als Projektionsräume. Anmerkungen zur Retrospektive in der Kölner Cinemathek, in: Jahrbuch Film 82/83, München 1982, p 192-198
- Ebert, Jürgen: Wie schreiben über Godard? Zu *Prénom Carmen*, in: Medium, Vol 14, 1984, No 9, p 41-43
- Falkenberg, Pamela: 'Hollywood' and the 'Art Cinema' as a Bipolar Modeling System (*A bout de souffle* and *Breathless*), in: Wide Angle, Vol 7, 1986, No 3
- Godard, Jean-Luc: Liebe-Arbeit-Kino. *Rette sich, wer kann (das Leben)*, Berlin 1981
- Godard, Jean-Luc: Propos rompus (*Avignon, Sauve qui peut (La vie)*), in: Cahiers du Cinéma, 1980, No 316, p 10-17. (dt. in: Godard: Liebe-Arbeit-Kino, p 42-74)
- Godard, Jean-Luc: Die Videotechnik im Dienste der Film-Produktion und der Kommunikation, in: Filmkritik 1980, No 279
- Grafe, Frieda: Jean-Luc Godard: Die Rückseite der Berge filmen, in: Die Republik 1985, No 72-75 p 179-184
- Grafe, Frieda (Hg): Godard-Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), München 1971
- Lefèvre, Raymond: Jean-Luc Godard, Paris 1983
- Lepenes, Wolf: Godard oder: Der ehrliche Esoteriker, in ders: Il Mercenario. Ästhetik und Gewalt im posthistoire, in: Martin Jürgens (Hg) Ästhetik und Gewalt. Gütersloh 1970, p 56-58
- Lesage, Julia: Visual Distancing in Godard, in: Wide Angle, Vol 1, 1976, No 3
- Lesage, Julia: Jean-Luc Godard. A Guide to Reference and Sources, Boston 1979
- Leutrat, Jean-Louis: Il était trois fois, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 65-70
- MacBean, James Roy: Politics, Poetry, and the Language of Signs in Godard's *Made in USA*, in: Film Quarterly, Vol 22, 1969, No 3, p 18-25
- McBean, James Roy: *Sauve qui peut (La vie)* (Every man for himself) An Open Letter to Godard, in: Jump Cut, No 31, p 8-12 31
- MacCabe, Colin: Godard: Images, Sounds, Politics. London (BFI) 1980
- MacCabe, Colin: Le travail de Jean-Luc Godard en vidéo et télévision, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 57-60
- Mauriac, Claude: Un peintre fait le portrait d'une femme, in: Le figaro littéraire 17, 22.9.1962, p 18
- Mauriac, Claude: *Masculin-féminin*, in: R.S.Brown (ed) Focus on Film, Englewood Cliffs, 1972, p 69-72
- Monaco, James: The New Wave. Godard and Others, New York 1976
- Morgue, Nicole de: Godard et Véronique: une histoire de noms propres, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16
- Neupert, Richard: 444.000 Images Speak for Themselves, in: Wide Angle, Vol 9, 1987, No 1, p 50-58
- Odin, Roger: Il était trois fois, numéro deux, in: Revue Belge du Cinéma, été 1986, No 16, p 75-80
- Oudart, Jean-Pierre: Lang, Eisenstein, Godard (*Sauve qui peut (La vie)*), in: Cahiers du Cinéma 1980, No 317, p 34-39

Paech, Joachim: Zwischenräume mit Blick auf die Wirklichkeit. *Ici et ailleurs* von Jean-Luc Godard, in: Ästhetik und Kommunikation, 1980, No 42, p 41-51

Pons, Christoph: Nouvelle vague de paroles, in: IRIS, Vol 3, 1985, No 1

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: The Graphic in Film Writing: *A bout de souffle* or the Erratic Alphabet, in: enclitic, Vol 5, No 2, 1981 — Vol 6, No 1, 1982, p 147-161 (franz. in: Littérature, No 46, 1982, p 59 - 81)

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: Form and Substance, or the Avatars of the Narrative, in: R.S. Brown (ed) Focus on Film. Englewood Cliffs, 1972, p 90-108

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard, in: Hors Cadre, 1988, No 6 (printemps), p 193-207

Schaub, Martin: Von der Vorwegnahme des Verlorenen. Jean-Luc Godards Sprengkörper-Episoden, in: Schreitmüller (Hg): Filme aus Filmen. Oberhausen 1983

Sharits, Paul J: Red, Blue, Godard, in: Film Quarterly, Vol 19, 1966, No 4 p 24-29

Shochat, Stam: The Cinema After Babel: Language, Difference, Power, in: Screen, Vol 26, 1985, No 3-4

Siclier, Jacques: Les deux Maries, L'enfant, la vierge et l'amour, in: Le Monde 25.1.1985

Skorecki, Louis: Le trou noir de Godard devant le cul rouge de Marie et Godard: fragments d'un entretien impossible, in: Libération 23.1.1985

Stam, Robert: Reflexivity in Film und Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard, Ann Arbor 1985 (bes. p 124-126)

Thibaudet, Jean-Pierre: Les yeux de Cécile (*Sauve qui peut (La vie)*) Un film composé par Jean-Luc Godard, in: Libération 15.oct.1980 p 15

3. Film und Bildende Kunst

Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. (1967) Frankfurt/M 1970

Albera, François: Eisenstein et la question graphique (Le Mexique), in: Cahiers du Cinéma 1980, No 307, p 4-9

Albera, François (ed): S.M. Eisenstein: Cinématisme. Peinture et cinéma, Bruxelles 1980

Aragon, Louis: Les collages, Paris 1965

Aragon, Louis: Was ist Kunst, Jean-Luc Godard? in: Film (Velber) 1966, No 1, p 6-12

Arnheim, Rudolf: Malerei und Film (1934) in: ders. Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977, p 151-153

Aumont, Jacques: Un rêve soviétique (Eisenstein: La ligne générale), in: Cahiers du Cinéma 1976, No 271, p 26-44

Aumont, Jacques: D'un cadre à l'autre: le bord et la différence, in: MANA, 1987, No 7, p 221-250

Auriol, Jean-Jacques: Faire des Films 1: Les origines de la mise-en-scène, in: La Revue du Cinéma, Vol 1, 1946, No 1, p 7-23

Balázs, Béla: Zur Kunstphilosophie des Films (1938), in: Essay, Kritik 1922-1932, Berlin 1973, p 148-177

Bargellini, Piero: Paroles peintes, in: La Revue du Cinéma, Vol 1, 1946, No 1, p 24-28

Barthes, Roland: Der dritte Sinn. Aufzeichnungen anlässlich der Untersuchung einiger Photogramme von S.M. Eisenstein, in: Filmkritik, Vol 18, 1974, No 11 (215), p 514-526

Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: Filmkritik, Vol 18, 1974, No 11 (215), p 496-501

Bazin, André: Peinture et cinéma, in: Qu'est-ce que ce le cinéma? Edition définitive, Paris 1981, p 187-192

Bazin, André: Ein bergsonianischer Film: *Le Mystère Picasso*, (1956), in: ders. Filmkritiken als Filmgeschichte, München 1981, p 68-75

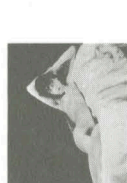
Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, in: ders. Versuche über Brecht, Frankfurt/M 1966

Bonitzer, Pascal: Décradrages (Questions de figuration) in: Cahiers du Cinéma, 1978, No 284, p 7-15

- Bonitzer, Pascal: *Décadrages: Peinture et cinéma*, Paris 1985 (Cahiers du Cinéma, Collection Essais)
- Bonitzer, Pascal: Les machines e(x)tatiques (Macroscopie et signification) (Eisenstein: La ligne générale) in: Cahiers du Cinéma 1976, No 271, p 22-25
- Bonitzer, Pascal: Les images, le cinéma, l'audio-visuel (Cinéma: Prolongements théoriques), in: Cahiers du Cinéma, 1988, No 404, Févr., p 16-21
- Borréli, Guy: L'homme et son regard, in: Revue des sciences humaines, 1975, No 159 (Le cinéma en savoir) p 317-325
- Breyson, Norman: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983
- Cohen, Keith: On the Spot, in the Raw: Impressionism and Cinema, in: Film Reader 3, Evanston 1978, p 150-168
- Colpi, Henri: Comment est né *Le Mystère Picasso?* in: Cahiers du Cinéma, 1956, No 58
- Crawford, Larry: Looking, Film, Painting. The Trickster's In site/in sight/Insight/incite, in: Wide Angle, Vol 5, 1983, No 3
- Damisch, Hubert: Sur la sémiologie de la peinture, in: Chatman et al (ed): *A Semiotic Landscape*, The Hague 1974
- Damisch, Hubert: Peinture et cinéma. L'épée devant les yeux. Entretien avec Hubert Damisch par Jean-Pierre Tonati et Santiago Amigorena, in: Cahiers du Cinéma 1986, No 386, p 26-32
- Eisenstein, Sergej: *Über Kunst und Künstler*, München 1977
- Eisenstein, Sergej: *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin 1980
- Eisenstein, Sergej: *El Greco y el cine*, in: Albera, François (ed) S.M. Eisenstein: *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles 1980, p 15-104
- Eisenstein, Sergej: *Yo. Ich selbst. Memoiren*, Wien 1984, 2 Bde
- Faure, Élie: *Fonction du cinéma*, Paris 1953
- Faure, Élie: *Mystik des Films (1934)*, in: Filmkritik 1969, No 5, p 329-337
- Faure, Élie: *Histoire de l'art. L'art moderne 1 (1921)* Paris 1976
- Faure, Élie: Die Bestimmung des Films, in: Alphons Silbermann (Hg) *Mediensoziologie*, Bd. 1: Film. Düsseldorf, Wien 1973, p 52-66
- Francastel, Pierre: *L'image, la vision et l'imagination. De la peinture au cinéma. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris 1983
- Heath, Stephen: *Narrative Space*, in: Screen, Vol 17, 1976, No 3, p 68-112 (ebenso in: ders. *Questions of Cinema*. London 1981, p 19-75)
- Heinich, Nathalie: *Tableaux filmés*, in: Cahiers du Cinéma 1980, No 308, p 35-43
- Imdahl, Max: *Moderne Kunst und Medien*, in: Das Kunstwerk, Vol 36, 1983, No 1, p 18-21
- Imdahl, Max: Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos, in: Koselleck, Stempel (Hg): *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München 1973 (= *Poetik und Hermeneutik*, 5), p 155-173
- Imdahl, Max: Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst, in: H.R. Jauf (Hg): *Die nicht mehr schönen Künste*, München 1968 (= *Poetik und Hermeneutik*, 3), p 493-505
- Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič: *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. (Hg. und eingeleitet von Wolfgang Eismann), Tübingen 1985 (= *Kodikas/Code Supplement* 13)
- Kalman, Jean: *Lettre à propos du Décadrage*, in: Cahiers du Cinéma, 1978, No 290/1, p 99-101
- Klady, Leonhard: *Le Mystère Picasso*, in: Film Comment, Vol 22, 1986, No 2
- Kracauer, Siegfried: *Film und Malerei (1938)*, in: K. Witte (Hg.): *Kino*, Frankfurt/M 1974, p 53-57
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien, Düsseldorf 1966
- Labrot, Gérard: *Penser une histoire de l'art aujourd'hui*, in: La Revue d'Esthétique N.S. 1984, No 6
- Lawder, Standish D.: *The Cubist Cinema*, New York 1975
- Léger, Fernand: *Peinture et cinéma*, in: Cahiers du mois 1925, No 16/17 p 107/8

- Lemaitre, Henri: L'animation des tableaux et les problèmes du film sur l'art, in: E. Souriau (ed) L'univers filmique, Paris 1953, p 157-177
- Lemaitre, Henri: Beaux-arts et cinéma, Paris 1956
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart (Reclam Universal-Bibliothek 271) 1983
- Leutrat, Jean Louis: Divagations, in: Hors Cadre, No 6 (printemps), 1988, p 37-53
- Liotard, Jean François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz, Wien 1986
- Liotard, Jean François: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin, 1986
- Maetzig, Kurt: Darstellende Kunst in den Massenmedien. Wechselwirkung und filmische Basis, in: Weimarer Beiträge, Vol 30, 1984, No 7
- Maholy-Nagy, L: Malerei, Photographie, Film, München 1925
- Mauriac, Claude: Les transfigurations abusives: *Le Mystère Picasso*, in: ders: Petite littérature du cinéma, 1957
- Mitry, Jean: Peinture et image animée, in: ders: Esthétique et psychologie du cinéma, Vol 1: Les structures, Paris 1963, p 195-264
- Narboni, Jean: Le hors-cadre décide de tout. (Eisenstein: La ligne générale) in: Cahiers du Cinéma, 1976, No 271, p 14-21
- Owens, Craig: Der Diskurs der Anderen — Feministinnen und Postmoderne, in: Andreas Huyssens, Klaus R. Scherpe (Hg): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986, p 172-195
- Paris, Jean: L'espace et le regard, Paris 1965
- Perlmutter, Ruth: Le gai savoir: Godard and Eisenstein, Notions of Intellectual Cinema, in: Jump Cut, 1975, No 7, p 17-19
- Ricardou, Jean: Problèmes du nouveau roman, Paris 1967 (s. bes. Plume et caméra, p 69-79)
- Ricardou, Jean: Le nouveau roman, Paris 1973
- Rodin, Auguste: Die Bewegung in der Kunst, in: ders: Die Kunst, Leipzig 1913
- Rohmer, Eric: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll, München 1980
- Sartre, Jean-Paul: Der Eingeschlossene von Venedig (1957), in: ders: Portraits und Perspektiven, Reinbek 1968 (= Situations IV, Portraits)
- Schmalenbach W. et Michel, J.A.: Comment faut-il présenter une œuvre d'art au cinéma? in: Le cinéma d'aujourd'hui, Genève, Paris 1945
- Souriau, Étienne: La correspondance entre les arts, Paris 1947
- Thiele, Jens: Das Kunstwerk im Film. Über die Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik, Frankfurt/M 1976
- UNESCO: Le film sur l'art, Paris 1949
- UNESCO: Le film sur l'art, Paris 1951
- UNESCO: Dix ans de films sur l'art, Paris 1966
- Varga, A.K.: Sémiotique des arts et lecture des tableaux, in: Rapports 1983
- Villain, Dominique: L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma, Paris 1984 (Cahiers du Cinéma, Collection Essais)

PASSION
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY



PASSION

Frankreich/Schweiz 1982. *Regie, Dialoge, Schnitt:* Jean-Luc Godard; *Kamera:* Raoul Coutard; *Kameraassistent:* Jean Garcenot; *Kameraführung:* André Clément; *Ton:* François Musy; *Mischung:* Bernard Le Roux; *Bauten:* Serge Marzloff, Jean Bauer; *Kostüme:* Christian Gasc, Rosalie Varda; *Beratung:* Bernard Gruninger; *Kontinuität:* Lydie Manias; *Video:* Jean-Bernard Menoud; *Produktionsüberwachung:* Martine Marignac, Cathérine Lapoujade, Armand Barbault; *Produktionsassistent:* Danielle Tholomé; *Administration:* Michele Cretel; *Produktionsleitung:* Daniel Chevalier (Innenaufnahmen), Ruth Waldburger (Außenaufnahmen); *Regieassistent:* Alain Tasma, Bernard Ruey, Bertrand Theubet, Lee Collver; *Technik:* Jean Hennau, René Albert Pequignot, Gaston Verdonck, Frédérique Erni; *Malerei:* Yvonne Aubinel; *Elektrik:* Michel Vaucoret, Jean-Claude Basselet, Alain Cousseau; *Bautenausführung:* Manu-Decors; *Garderobe:* Bernard Minne, Rosemary Melka; *Frisuren:* Patrick Archambaud; *Standfotografie und Beratung:* Anne-Marie Miéville; *Musik:* Wolfgang Amadeus Mozart, Antonin Dvořák, Ludwig van Beethoven, Gabriel Urbain Fauré; *Lied:* Léo Ferré.

Darsteller: Isabelle Huppert (Isabelle), Hanna Schygulla (Hanna), Michel Piccoli (Michel), Jerzy Radziwilowicz (Jerzy), Laszlo Szabo (Produzent), Jean-François Stévenin, Patrick Bonnel, Sophie Loucachevsky, Barbara Tissier, Myriem Roussel, Magaly Champos, Serge Desarnauds, Agi Baufalvi, Ezio Ambrosetti, Manuelle Baltazar, Sarah Beauchesne, Bertrand Theubet, Sarah Cohen-Sali, Catherine van Cauwenberghe, Sophie Maire, Cornelia Maudry, Cathy Marchand, Marie-Annick Abgrall, René Mennotier, Attila Bokor.

Produktion: SARA-Films (Alain Sarde), SONIMAGE (Jean-Luc Godard), Film A2 (Paris), Film et Vidéo Productions (Lausanne) und SSR (Zürich); gedreht in den Studios von Boulogne (Paris) und in der Umgebung von Genf (Rolle); *Länge:* 87 Minuten — Farbe Eastmancolor — Format 1 : 1,66; *Uraufführung:* Mai 1982, Filmfestival Cannes; *Deutsche Erstaufführung:* ARD 7.11.1983; *Dtsch. Verleih:* prokino.