

**Thomas Koebner**

## **Ein Mann und eine Frau**

### **Anmerkungen zu Jean-Luc Godards Film *Nouvelle Vague* (1990)**

Ein Mann und eine Frau – so einfach können die Grundkonstellationen selbst in Filmen Godards sein. Selbst wenn es sich, wie bei *Nouvelle Vague*, um eine der raffiniertesten und vertracktesten Produktionen aus dem Spätwerk des Regisseurs handelt. Man hat vor sich eine doppelte Geschichte, ein Diptychon gleichsam, die Aufeinanderfolge von zwei Variationen eines Themas (der Begegnung einer Frau und eines Mannes) mit einer Symmetrieachse, die auf Wiederholungen und Abweichungen im zweiten Teil vorbereitet. Man könnte auch sagen, die beiden Teile dieses Films, von ungefähr gleicher Länge (45 Minuten) entsprechen einander wie etwas unscharfe und verschobene Spiegelbilder.

Im ersten Teil sammelt eine reiche italienische Dame, Elena, Chefin (vermutlich Erbin, Domiziana Giordano) eines Industrietrusts, sonst ständig umgeben von Beratern, Geschäftsleuten und Hauspersonal, bei einer Autofahrt allein eine Art von Vagabunden auf (Alain Delon), den sie mit nach Hause nimmt und zum Geliebten macht. Das Fundstück ist allerdings nicht ganz so, wie sie ihn sich vorstellt: Delon spielt in diesem ersten Teil einen bejammernswerten Nichtsnutz, der, obwohl in gute Anzüge gesteckt, doch keineswegs die vitale Unruhe aufgestiegener Ehrgeiziger oder tüchtiger Unternehmer beweist, ganz im Gegenteil: er wirkt müde, steht herum – auf die Frage, was er denn hier tue, antwortet er einmal entwaffnend: „Ich errege Mitleid“. Seine Herrin und Freundin ist mit diesem traurigen Phlegmatiker irgendwann einmal nicht mehr einverstanden – auf ihre ungehaltene Aufforderung, etwas zu arbeiten, ergreift er einen Besen und fegt sinnlos den Boden. Der melancholische und untätige Außenseiter paßt nicht in die Gesellschaft, in die ihn seine Liebhaberin hineingezogen hat. Bei einem Bootsausflug – die Aufnahmen sind am Genfer See entstanden, um dieses Gewässer handelt es sich wohl, das man auf dem Filmbild sieht – schwimmt sie eifrig und fordert ihren Freund auf, gleichfalls ins Wasser zu kommen. Der aber behauptet, nicht schwimmen zu können. Als er

ihr die Hand gibt, zieht sie ihn in den See und betrachtet, wieder auf dem Boot sitzend, wie er langsam gestikulierend untergeht – die rechte erhobene Hand, die auf den rettenden Zugriff wartet, demonstrativ aus dem Wasser hinausgestreckt. Ein billigend in Kauf genommener tödlicher Unfall? Die Zwischenzeit scheint eine winterlich regnerische Periode zu sein, sie dauert nicht lange.

Der zweite Teil beginnt mit der Ankunft eines roten Autos, nur undeutlich erkennt man auf den ersten Einstellungen die Figur, die in Totalen plötzlich neu ins Bild kommt – wieder ist es Alain Delon, angeblich als der Bruder des Ertrunkenen, nun ein ganz anderer Charakter: smart, energisch, ein kundiger und vitaler Kapitalist, mit dem Namen Richard Lennox (der Name stammt aus Raymond Chandlers Roman *The Long Goodbye*), der wieder an die Seite der Madame vorrückt. Die scheint ebenso die Rolle gewechselt zu haben – nicht nur, daß sie merklich verstört ist über den Auftritt des unerwarteten Zwilling, sie verhält sich ungleich passiver, hingebungsvoller und beunruhigter als im ersten Teil. Mit einer gewissen Ängstlichkeit reagieren auch ihre Ratgeber, ist doch dieser neue Mann von einer Energie geprägt, die sie fürchten müssen. Und wirklich scheint es so, daß sie im weiteren Verlauf der Handlung entmachtet werden. Am Ende kommt es wieder zu einem Bootsausflug, diesmal schwimmt er wie ein Fisch im Wasser und fordert sie auf, ihm Gesellschaft zu leisten – sie weigert sich. Weil sie sich an die Wiederholung einer Szene erinnert, in der sie durch unterlassene Hilfestellung den Tod des Vorgängers herbeigeführt hat? Weil sich ihr die Ähnlichkeit der beiden Vorgänge aufdrängt, wengleich auch einige Positionen, z. B. ihre und die ihres Geliebten vertauscht sind, daß sie, beinahe handlungsunfähig, wie im Bann erstarrt? Weil sie wegen des Rollenwechsels von einer leisen Panik ergriffen ist, denn jetzt könnte sie es sein, die zum Opfer wird? Welche Gefühle sie auch immer bewegen – der Film verweigert jede Einsicht in seine Protagonisten, jegliche Subjektive. Er fordert aus dem Wasser heraus einen Kuß, sie möge sich vorbeugen. Beinahe besänftigt, tut sie dies vermutlich auch, und schon platscht sie ins Wasser. Nun allerdings sitzt er auf dem Boot und hört ihr zu, wie sie gurgelnd immer wieder auf- und absteigt. Offenbar ist es ihr unmöglich, sich selbst zu helfen. Starr sieht er zunächst beiseite, anscheinend will er ihr jetzt die Rettung verweigern. Ist es Rache – dann wäre er derselbe, der einst im Wasser unterging und auf wunderbare Weise überlebte, um nun Vergeltung zu üben – , ist es zynische Berechnung, um durch Gattenmord in den Besitz des großen Vermögens zu kommen? Auch hier ist keinerlei präzise Auskunft zu erwarten. Nur eine entscheidende Veränderung markiert das Ende dieser See-Sequenz: Bevor sie wieder einmal, vielleicht zum letzten Mal unter die Wasseroberfläche taucht, wird ihr herausgestreckter rechter Arm mit der flehentlich geöffneten Hand blitzschnell von einer anderen Hand, man vermutet: seiner Hand, ergriffen:

Wie ein liebendes Paar gehen sie nach diesem merkwürdigen Badeausflug jeder für sich und dann zusammen auf die Villa zu, die den Film über Schauplatz der Handlung gewesen ist. Die Madame verabschiedet am Ende ihre Dienerschaft. Mann und Frau, vereint und vergnügt, setzen sich in das rote Coupé und fahren fort. Die Liebe hat sie versöhnt, so muß das Publikum mangels der Kenntnis anderer Motive vermuten. Das Rätsel der doppelten Erscheinung des männlichen Helden wird übrigens kurz vor Schluß noch gelöst: Die Frau entdeckt, daß ihr gegenwärtiger Begleiter, Richard Lennox, denselben Anhänger um den Hals hat, wie ihr erster Liebhaber – damit scheint die geheime Identität der beiden erwiesen, des Melancholikers und des Sanguinikers.

Psychologische Grübeleien ist bei dieser Fabel völlig fehl am Platz: Allerlei Auslegungen sind zur Hand, keine davon kann beanspruchen, die einzig legitime zu sein. Kehrt der Mann zurück, um seine Geliebte für die unterlassene Hilfeleistung zu bestrafen? Geliebte? – Das war sie jedenfalls im ersten Teil. Was im zweiten Teil zwischen ihnen passiert, wird nicht angedeutet, zumindest zieht er ins Haus ein, nicht nur als zeitweiliger Gast. Sie jedenfalls reagiert so tief verwirrt – „Sie haben mir meine Existenz gestohlen“ – , daß man von einem aufgezwungenen Läuterungsprozeß sprechen könnte, einer methodisch eingeleiteten Katharsis, bevor sie endlich mit ihm zusammen ein glückliches Paar sein darf. Weshalb die Frau sich im ersten Teil schäbig benimmt, kann nicht nur durch die etwas müde Eigenart des Helden begründet werden – ist sie als reizbar herrische Repräsentantin der reichen Oberklasse von vornherein amoralisch? Andererseits hat sie eben jenen Mann, den sie augenscheinlich ertrinken läßt, zunächst einmal vom Straßenrand aufgelesen, als überraschend gütige Samariterin. Daß eine Person vom ersten zum zweiten Teil auch so merklich alle Müdigkeit abstreifen kann, um sie gegen eine demonstrative Straffheit auszuwechseln, läßt sich mit den üblichen Vorstellungen von der psychologisch begreiflichen Einheit des Charakters nicht verbinden, es sei denn, man unterstellt dem männlichen Protagonisten eine manisch-depressive Anlage – oder in Parallele zu dieser psychischen Anomalie einfach die erzählerische Aufspaltung in zwei gegensätzliche Erscheinungsweisen, wobei dann pathologische Befunde nicht weiter von Belang sind.

Weshalb überhaupt muß diese Erzählung im exklusiven Milieu der Reichen spielen, in einem Landhaus, umgeben von einem üppigen Park? Eine der begleitenden Stimmen, die als Voice-Over-Kommentare den Film über zu hören sind, repetiert im ersten wie im zweiten Teil „nostalgische Meditationen“ – als gehöre die erzählte Zeit einer vergangenen Epoche an: „Es war einmal eine Zeit, da gab es Arme und Reiche, Festungen zu stürmen, Stufen zu erklimmen, begehrten Dinge, die ausreichend verboten waren, um ihre Anziehungskraft zu bewahren. Der Zufall gehörte dazu.“ Folgt darauf eine Epoche, in der

diese gesellschaftlichen Antagonismen fehlen, auch der Zufall – „a brave new world“ im Sinne der Anti-Utopie von Aldous Huxley – , oder täuscht dieser märchenhafte Satzeingang „Es war einmal“, und die immer noch währende Gegenwart ist gemeint? Offene Fragen.

Eine der wichtigen Nebenfiguren ist der Gärtner: der immer abenteuerlicher über die Bedeutung des Gartens und des Wachsens in der Natur laut sinniert und am Ende schließlich darüber, warum und für wen vor allem das Gras so grün sei: Er tritt uns als merkwürdiger Denker entgegen, am Ende droht er, im unablässigen quälenden Grübeln verrückt zu werden, ein bedenkliches Exempel für Zuschauer, deren Deutungs-Furor sich nicht eindämmen läßt.

So wenig dieser Film über das Innenleben der Personen mitteilt, so wenig er die Zuschauer mit der Logik seines Spiels vertraut macht, das zweimal, mit entscheidenden Veränderungen durchgeführt wird, so auffällig sind dafür einige symbolische Zeichen, die deutliche Auslegung einfordern: vor allem das Sinnbild der ausgestreckten Hand, die darauf wartet, von einer anderen Hand ergriffen zu werden. Dem Spiel mit den Händen, die sich erreichen, mitunter auch verfehlen, gelten immer wieder herausgehobenen Nahaufnahmen. Unzweifelhaft handelt es sich um ein Signet der vertrauensvollen Begegnung, das einander Anfassen, das einander Festhalten, bedeutet den vertrauens- vielleicht sogar liebevollen Zusammenschluß zwischen zwei Menschen – nicht mehr Konfrontation, sondern Koexistenz. Die Wanderschaft dieses Symbols durch verschiedene Sinnbildbezirke ist den meisten Zuschauern wohl bekannt: Wer erinnert sich nicht an das Gemälde Michelangelos aus der Sixtinischen Kapelle, wo Adams Hand der Hand des Gottvaters entgegen gestreckt ist, denn schon durch die Berührung der Finger ist Leben in den Körper des „ersten Menschen“ geflossen. Die politische Bedeutung dieses Zeichens, weist in der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung auf die Verbrüderung der ‚Knechte‘ hin, die Gemeinsamkeit, die Hand in Hand unter Umständen eine feindliche Welt in die Schranken weisen kann. Godard hat also eine erprobte und sinnfällige Gebärde von plakathafter Wirkung ausgewählt, die ausgestreckte Hand, die von den ersten Einstellungen an in den Mittelpunkt seiner ‚Argumentation‘ mit Bildern rückt. Ist dies der moralische Nenner, die allegorische Summe der ganzen Erzählung: die Geste der Rettung, der Einladung zur Einigkeit, zum Friedensschluß?

Die zahlreichen Zwischentitel des Films scheinen so etwas wie Information darüber geben zu wollen, wie die Geschichte denn zu begreifen sei, da doch über das Innere der Personen und ihre wahren Gefühle Aufschluß nur in Andeutungen zu erhalten ist. Die meisten der eingestreuten ‚Inschriften‘ oder Epigramme stammen aus Zusammenhängen, die mit religiöser Emphase zu tun haben, sie wirken daher feierlich, als sei die hier vorgetragene Erzählung ein li-

turgisch fundiertes Weihespiel (wozu es nicht taugen will). Geht es Godard um ironische Zitate, um spöttische Travestie, um die Prüfung der Pathosformeln oder tatsächlich um Beschwörung erhabener ‚Tonlagen‘ – seine Haltung ist nicht auszumachen. Der erste Sinnspruch lautet „Incipit lamentatio“ und bezieht sich damit auf die Menschheits-Klagen des Propheten Jeremiah. Das zweite Schriftinsert zitiert den berühmten Titel der Schrift des römischen Naturforschers und Philosophen Lucrez: „de rerum natura“. Von der Natur der Dinge. Ist ein ähnlich hochfahrender Anspruch mit der Explikation des Konflikts zwischen Mann und Frau verbunden? Soll das Insert „res non verba“, das im Französischen sogar wiederholt wird (les choses, non les mots) uns ernsthaft darauf verweisen, unter der Oberfläche des ‚Gesprächs‘, der Konversationspartikel und -fetzen, die in der Handlung zu hören sind, das Eigentliche aufzusuchen, die Wahrheit der Dinge – aber um welche handelt es sich? Soll ein so schwerwiegender Abschiedssatz wie „acta est fabula“ – der Überlieferung nach das letzte Wort des sterbenden Augustus – im Sinne von „commedia è finita“, die Handlung ist aus, dazu auffordern, in Trauerstimmung zu geraten und schon bei der ersten Bootsausfahrt die schlimmstmögliche Wendung zu erwarten? Ist die Wendung „the long goodbye“ nur eleganter Fingerzeig auf den Roman von Raymond Chandler oder dessen Verfilmung durch Robert Altman – nicht auch die halb sarkastische, halb bittere Anspielung auf einen endgültigen Abschied? Enthält das „veni creator“ auf der Leinwand nicht immer noch ‚himmlischen‘ Beiklang, nämlich des Bittgedichts einer Seele in Not? Formulierungen wie „Ecce homo“ (Sehet, welch ein Mensch) und „Consummatum est“ (Es ist vollbracht! Letzter Ausspruch Christi am Kreuz nach dem Johannes-Evangelium) verweisen unzweideutig auf die Passion Christi, wie auch das „Tedeum“ als Aufruf eine verzweifelte Stimme suggeriert, eine jubelnde, eine ehrfürchtige – eine sakrale Affektmischung, die zu der eher profan und fragmentarisch erzählten Geschichte von Mann und Frau in diesem Fall gar nicht passen will. Als ein Leitsatz der Moderne, als Schlüsselwort gilt der berühmte Satz „Je suis un autre“ (Ich bin ein anderer), der von Arthur Rimbaud stammt und auf die tief greifende „Schizophrenie“ des Ich in der Krise verweist, auf das Nebeneinander verschiedener, einander oft unheimlicher Möglichkeiten im Seelengrund einer Person. Äußerlich bezieht sich dieser Ausspruch auch auf die Spielanlage des Films, die Doppelung der Geschichte und der männlichen Hauptfigur – wie der vielleicht ebenso ehrwürdig wie pragmatisch gemeinte Hinweis „depuis l’origine“ (von Anfang an). Godards Freude an solchen Insertformeln ist bekannt, doch verblüfft die Vorherrschaft der ‚heiligen‘ Stichworte im Vergleich mit dem Erzählspiel, dem sie immer wieder ‚große‘ Akzente verleihen.

Weich-idyllisch zeichnen die zahlreichen Aufnahmen die Naturszenerie um

die Villa. Einstellungen auf die pastorale Landschaft sind übrigens im ersten Teil häufiger als im zweiten, in dem die Kamera auffällig beharrlich in den Innenräumen verweilt. Wiesen, Bäume, Sträucher, Schilf im Wasser, die Wellen, der Wind im Laub, der Regen, die Abenddämmerung – diese Bildkompositionen präsentieren eine ‚poetische‘ Natur, die sich durch das menschliche Treiben überhaupt nicht stören läßt. Wenn die junge Frau beispielsweise einmal im Garten liest, ist sie auf den ersten Blick gar nicht zu erkennen, weil ihre Haare und die Gräser beinahe eine Art harmonische Verschmelzung eingehen, und sie selbst als ruhiger Körper Teil des gesamten sommerlich-beschaulichen Arrangements im Grünen wird. Immer wieder verirrt sich auch die Kamera in dem Geäst der Bäume, dem sie hinauffolgt, dann wieder hinabsinkt, um mit dem Blick irgendwo haften zu bleiben. Die Landschaftsbilder in *Nouvelle Vague* entbehren jeder Finalität, jeder Zweckbestimmung und Aussageabsicht. Die Natur ist da, weil sie da ist. Sie bildet einen Teil der erzählten Geschichte, meistens als Hintergrund, unversehens aber auch als Vordergrund. Das Interesse an diesem Grün, diesen Bäumen, diesen Pflanzen, diesen Wellen überwiegt manchmal das Interesse an den Figuren und ihren Verwicklungen. So zerfällt der Film in eine Sozialstudie und eine Naturstudie. Das eine relativiert das andere, die Ruhe der Bäume ist der Unruhe der menschlichen Bewegungen und Aufregungen gegenüber gestellt, die Harmonie der Ausblicke der Disharmonie im Streit zwischen den Akteuren, die Unberührbarkeit von Wolken und Wellen den Kränkungen, die die ‚Spieler‘ erleiden und einander zufügen.

Von *Nouvelle Vague* ist eine Hör-Aufnahme entstanden, die die kunstvolle Kombination der Geräusche, Laute, menschlichen Rede und musikalischen Komponenten als Symphonie wiedergibt. Tatsächlich hat Godard in *Nouvelle Vague* nicht nur eine visuelle Inszenierung gewagt, die sich nicht ausschließlich in den Dienst der Handlung zwingen läßt, sondern auch eine auditive Gestaltung, die Autonomie beansprucht. Nicht neu für avantgardistisches Sound-Design ist das Mittel der Vertauschung: Der musikalische Ton geht etwa über in den Laut einer Hupe, das Geräusch verwandelt sich wieder zu Musik, Dialogfetzen hören sich auf einmal wie Phrasen an, die Instrumente intoniert haben usw. Die menschlichen Reden, die sich zudem oft überlappen, werden grundsätzlich eingebettet in eine vielstimmige Komposition und im gleichen Masse wiederum in ihrer Besonderheit abgewertet – als komme es oft überhaupt nicht darauf an, wer was spricht. Einige der Floskeln, die im zweiten Teil wortwörtlich wiederholt werden wie die Repetition musikalischer Motive, entpuppen sich sogleich als hohle Sprachhülse, als Lautgebung eines spezifischen Sprechakts. Zum Beispiel fragt eine Frau mehrfach: „Was soll ich tun? Was soll ich tun?“ – bis der offensichtlich genervte Begleiter ihr empfiehlt, „die Einrichtung zu bewundern“, ein ebenso unverschämter wie paradox-witziger Ratschlag.

Andererseits gleicht die kontinuierliche Lesung eines Textes einem „tremolierenden“ basso continuo: Bevor noch der erste Bootsausflug eine kriminelle Wendung nimmt, setzt die Stimme der italienischen Madame ein, die in diskret weichem Tonfall Verse aus Dantes „Divina Commedia“ rezitiert – zumal die Zeilen, die auf die Begegnung mit Vergil und den Beginn der ‚Traumreise‘ ins Inferno vorbereiten.

In den Ton-Clustern liebt Godard vor allem die Erregungsmomente des Bandoneons und des Cello, beide haben eine körperliche Resonanz und Stimmgebung, die ebenso melancholische wie beunruhigende, drängende Impulse verbindet: eine Musik, die in vorzüglicher Weise geeignet ist, den Sinn für das Kommende zu schärfen, wenngleich sie eine dramatische Spannung verheißt, die von der Aktion zwischen den Schauspielern meist nicht eingelöst wird. Die Abfolge der Inserts suggeriert ein zweites Passionsspiel, die akustische ‚Erzählung‘ des Films zumindest ein Drama, beide Komponenten stechen dadurch, daß sie starke oder wenigstens intensive Gefühle auslösen, von der vergleichsweise kalten und fast zerstreuten Art und Weise ab, mit der Godard das doppelte Experiment der ‚Mesalliance‘ zwischen Mann und Frau abwickelt. Als würde ihm diese Arbeit mit den Schauspielern merklich weniger gefallen als die Arbeit mit der Kamera und die Montage im Schneiderraum und in der Mischung. Die Ästhetik der Moderne, auch in der Malerei, läßt wissen, daß auf Verknüpfung unterschiedlicher Elemente beruhende, zusammen gestückelte oder -genähte Kunstwerke eine bestimmte Bedeutungsaura entfalten, die mehrdeutig auslegbar ist. Es entsteht ein Spielraum der Interpretationen, der selbst disparate Auslegungsmöglichkeiten nebeneinander erlaubt, ohne daß die Chance besteht, eine davon für die eigentlich gemeinte zu erklären. In einer ähnlichen Lage ist man als Zuschauer von Godards *Nouvelle Vague*: Eine Liebesgeschichte erfährt einen Riß, der Liebhaber scheint tot zu sein. Ein Double tritt auf, vieles wiederholt sich, auch die entscheidende Szene, in der es auf Untergang oder Rettung ankommt – beim zweiten Mal kommt es zur Rettung. Inserts, Musik, unterlegte Texte beschwören eine Art Erhabenheit, die der eigentlich simplen, eher als Spielwerk zu betrachtenden Geschichte eine Art Gold-Hintergrund verleihen, der zweifellos berührt, ohne daß genau zu verstehen ist, wie ernst oder wie ironisch Godard die Überhöhung oder Vertiefung der Handlung zwischen den Figuren meint.

Am Rande sei bemerkt, daß die moderne Erfahrung des kollektiv-chaotischen Lärms, die Polyphonie sich überlagernder Stimmen und Geräusche, eher dissonanten als konsonanten Charakters, changierend zwischen naturalistischem Laut, der seine Herkunft preisgibt, und fast abstraktem Geräusch-Cluster, primär der Stadterfahrung zu entspringen scheint und zudem eine Art Lebensunmittelbarkeit, Authentizität widerspiegeln will: Es sei nur an die Viel-

falt der sich überkreuzenden ‚Tonspuren‘ erinnert, die Alfred Döblin verschiedentlich in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* registriert. Godard dehnt diese Akustik der modernen Stadt auf Situationen aus, die eine exklusive Lebensform in einer naturbestimmten Landschaft wiedergeben. Die Welt der Geschäfte wird durch ein ständiges schrilles Telefonklingeln verdeutlicht, die Unrast der Personen durch ein ständiges Kommen und Gehen visualisiert, immer wieder fragt einer, ob der Dollar fällt oder steigt: Solche kleinen Partikel dienen Godard dazu, gewissermaßen mit wenigen typischen Hinweiszeichen eine ganze Atmosphäre, ein gesellschaftlichen Raum zu markieren. Einzelne aufgeschnappte Aussagen scheinen zum Verweilen aufzufordern, zum Nachdenken – aber dann gehen sie doch unter in der Vielzahl von Einwüfen und Redensarten. Wenn der Mann beispielsweise im ersten Teil sich gegen das ständige Sprechen wehrt und seiner Geliebten vorwirft, daß sie sein Schweigen nicht verstanden habe – so könnte dies in einem dichter konstituierten Umfeld den Sinn einer Schlüsselbemerkung behaupten. Hier aber, in Godards virtuosem Geflecht von vielem, geht auch dieser Satz unter – er wirkt wie ein Zitat aus einer anderen Welt, wo Worte tatsächlich noch die Aufgabe hatten, einen anderen Menschen zu erreichen.

Unablässig treten Leute in den Bildkader und verlassen ihn wieder. Unablässig umschwirren die unterschiedlichsten Geräusche und Töne diesen Raum, den die Kamera unermüdlich von links nach rechts, von rechts nach links abfährt, einmal wandert sie von außen die beleuchteten Fenster des Hauses ab, um dann umzukehren, Schritt haltend mit einer Frau, die innen Raum für Raum das Licht ausknipst, manchmal rutscht der Blick in die Höhe, wandert die Bäume hinauf, sinkt dann wieder hinab, fixiert einen Kreuzweg, auf dem Leute und Autos sich nähern und sich entfernen. Kein ‚Wohin‘ und kein ‚Woher‘, nur unterwegs sein – zu Beginn sehen wir einmal den Gärtner, wie er unter den Bäumen entlang läuft. Die Kamera hält mit ihm Schritt in einer raschen Parallelfahrt. Plötzlich bleibt der Gärtner unter einem Baum stehen, ebenso die Kamera. Warum ist er dorthin gelaufen? Warum unterbricht er seinen Gang? Ein sinnloser Lauf, eine sinnlose Fahrt.

Aus einem gewissen Abstand zu *Nouvelle Vague* dominiert der Eindruck des Divergenten, des Unzusammenhängenden, des Fragmentarischen: So erfüllt, um dies metaphorisch auszudrücken, allmählich eine Art Brausen aus Bildern und Tönen den Zuschauer beim Betrachten des Films, ein Brausen, das aber keine innere Dynamik zeigt. Die bald erkennbaren Prinzipien: die Doppelung der Handlung, der in vielem symmetrische Aufbau, die vergleichsweise grobe Erzählchablone des Verhältnisses zwischen Mann und Frau können immerhin den Ablauf gliedern. Die Inserts wollen zwar die Linearität eines historischen, also unumkehrbaren Verlaufs vom ‚Incipit‘ bis zum ‚Consumma-

tum est“ bekräftigen. Doch scheint das Gedankenspiel möglich zu sein, die beiden Teile des Films zu vertauschen, den zweiten Teil mit dem glücklichen Abschluß vorzuziehen und den ersten Teil mit dem unglücklichen Ausgang nachzuschieben – so wäre aus der Romanze eine Liebestragödie geworden, so realistisch und unrealistisch, lebensnah oder lebensfern wie die erste Version.

Die unaufhebbare Unbestimmtheit dieses Films eröffnet zwar den Blick für Details, für Episodisches, Miniaturen, Momentaufnahmen, legt sogar nahe, sich gerade auf die Fragmente einzustellen – in dem Maße, in dem man dem konventionellen Fortgang der Ereignisse, dem unsteten Hin und Her der Personen Aufmerksamkeit entzieht. Ein Film, der stets aufs Neue vorgeführt werden könnte, geeignet für eine Schleife der ästhetischen Erlebnisse, die jeweils für sich, erst recht bei der zweiten und dritten Ansicht zu entdecken sind. Der Film *Nouvelle Vague* scheint über weite Strecken hin *Unruhe im Stillstand* zu bezeichnen. Der Titel verspricht eine neue Welle – unter tausend Wellen? Vielleicht darf nicht vorschnell auf die Epoche, den Stil des jungen französischen Films im Zeiten-Umbruch von den 50er zu den 60er Jahren rückgeschlossen, noch weniger eine Analogie von „nouvelle vague“ und „vita nuova“ („neues Leben“, Dante hat diese Prägung in Europa verbreitet) unterstellt werden. Läßt der Titel ironisch auf eine Wandlung hoffen, die sich dann nur als kleiner Amplitudenausschlag im Rhythmus der Dinge herausstellt? Vieles ereignet sich in diesem Film, aber nichts kommt wirklich voran – daß es zum Schluß dann ein unvorhersehbares Ende geben soll, eine Verabschiedung aller, die man im Lauf des Films kennen gelernt hat, und die gemeinsame Abfahrt des Liebespaares, ist beinahe ein Bruch mit dem Modus, den der Film bis dahin gewählt hat: den Modus des *perpetuum mobile*.