

## Le corps morcelé

### Die Dekonstruktion des Imaginären in Godards *UNE FEMME MARIÉE* (1964)<sup>1</sup>

«Der zerstückelte Körper findet seine Einheit im Bild des  
anderen, das sein eigenes antizipiertes Bild ist [...]»  
(Jacques Lacan)<sup>2</sup>

#### I Entgrenzung als Utopie?

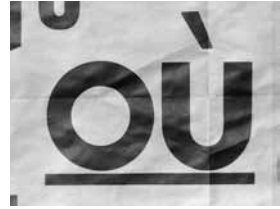
*UNE FEMME MARIÉE* ist der erste politische Film Godards, nicht, weil hier schon auf Vietnam eingegangen würde oder die politischen Debatten der kommenden Studentenbewegung konkret antizipiert würden, sondern weil er radikal medienreflexiv angelegt ist. Entgrenzung, verstanden als Transzendierung der schlechten Wirklichkeit auf ein authentisches Leben hin, findet hier primär als Entgrenzung in den Medienraum statt, den ästhetischen Raum der Reklamebilder, deren zauberische Verwandlungskraft mit nüchterner Prägnanz vorgeführt wird. Zwar beginnt diese Auseinandersetzung mit der illustrierten Massenpresse bereits in Godards erstem Spielfilm *A BOUT DE SOUFFLE* (1959), und zwar gleich im ersten Bild: Wir sehen eine Zeitungsseite mit der Abbildung eines Pin-up-Girls, hinter der Belmondo alias Michel Poiccard – die Imago eines Gauners – sichtbar wird.<sup>3</sup> Auch jeder weitere Film Godards setzte den latenten Vergleich des Kinofilms mit den (anderen) Massen-

- 1 Dieser Beitrag hat seinen Ausgangspunkt in meinem Aufsatz «Transparenz und Opazität. Zur Kritik der ästhetischen Grenze in Jean-Luc Godards *UNE FEMME MARIÉE*». In: *Rabbitt Eye* 2, 2010, S. 58–76. Vorbereitet wurde er auch durch den gemeinsam mit Reimut Reiche veranstalteten Workshop «Der fragmentierte Körper» («Le corps morcelé»), psychoanalytisch und kunstwissenschaftlich untersucht an Godards Filmen *LE MÉPRIS* (1962) und *UNE FEMME MARIÉE* (1964) während der Frühjahrstagung der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung in Gießen (23.–26.3.2011). Eine frühe Fassung wurde außer in Marburg auch während des internationalen Kolloquiums *Authentizität in der bildenden Kunst der Moderne* am 28.10.2011 am SIK in Zürich vorgestellt.
- 2 Jacques Lacan: Homöostase und Insistenz (15.12.1954). In: Ders.: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminarbuch II*. Hrsg. v. Jacques-Alain Miller. In deutscher Sprache hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim – Berlin <sup>2</sup>1991, S. 72–85, hier S. 73.
- 3 Zur Genrekritik in diesem Film siehe Verf.: Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (1959). In: Ursula Frohne/ Lilian Haberer (Hrsg.): *Kinematographische Räume*. München 2012, S. 621–660.

medien fort, stets in der Orientierung am Genrekino.<sup>4</sup> In Anlehnung an Motive des Gangsterfilms, der Komödie, des Musicals und der Romanze werden Heldenfiguren ins Zentrum gestellt, die aus ihrem bisherigen Leben und seinen Rollen ausbrechen. Der gesuchte Polizistenmörder Michel pfeift auf die Gefahr gefasst zu werden, um Patricia zu gewinnen und mit ihr in den Süden zu reisen. Die Hauptfigur von Godards zweitem Film *LE PETIT SOLDAT* (1960), Bruno Forestier, will dem Dasein als Spion entinnen und mit Veronica Dreyer nach Mexiko fliegen.<sup>5</sup> In *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1961) geht es um den Kinderwunsch der Striptease-Tänzerin Angéla. In *VIVRE SA VIE* (1962) verlässt Nana Renoir ihren Mann und ihr Kind, um für den Film entdeckt zu werden.<sup>6</sup> Die ›Außenseiterbande‹ (*BANDE A PART*, 1964) träumt von einem anderen, besseren Leben; und noch in *PIERROT LE FOU* (1965), dem das Frühwerk abschließenden Film, handelt der Protagonist nach diesem Entwurf. Ferdinand lässt seine bürgerlich-mondäne Existenz hinter sich, um mit seiner Geliebten Marianne in den Süden zu fahren und dort eine bald missglückende, robinsoneske Idylle zu leben.

Auch der Seitensprung, das Thema des Films *UNE FEMME MARIÉE*, signalisiert freilich, geradezu exemplarisch, den Ausbruch aus geordneten bürgerlichen Verhältnissen. Doch Godards weit vorangetriebene Fragmentierung der Narration lässt eine stringente Entwicklung des Liebesabenteuers nicht zu und verhindert fortwährend die Einfühlung in einen stimmigen Handlungsraum. Dies geschieht durch das forcierte Zeigen der ›realen‹ Stadt Paris mit ihren Kiosken, Zeitungsschlagzeilen, populären Magazinen und Reklameplakaten; durch den unmerklichen Wechsel von der Spielhandlung zu einer ›performativen‹ Monologform oder zum ›dokumentarischen‹ Interview. Das gesuchte irdische Paradies scheint im Übrigen dem ehelichen Alltag, genauso wie der amourösen Eskapade, potentiell immanent; es scheint, den legitimen wie den illegitimen Lebensraum Charlottes (Mascha Méril) übergreifend, in den Schlagzeilen und Idealbildern der Massenmedien, deren fotografisch basierte Technologie Godard in zwei Vorspanneinstellungen nachdrücklich auf die des Films bezieht: «Eine verheiratete Frau / Fragmente eines Films, der

- 4 Godard ist nicht der erste Regisseur, der die Filmnarration mit der Rolle der illustrierten Massenpresse verbindet. Z.B. stellt sie in Alfred Hitchcocks *SUSPICION* (1941) das Movens der Handlung dar. Linas Liebe zu dem leichtlebigen Jonny und ihr aufkeimender Verdacht, einen kaltblütigen Mörder geheiratet zu haben, sind durch Zeitungsbilder und Zeitungsartikel erweckt worden.
- 5 Man beachte die Vielschichtigkeit des Namens, der die Allusion auf das ›wahre Bild‹ mit der Hommage an den Regisseur Carl Theodor Dreyer verbindet und dadurch das Schicksal der weiblichen Hauptfigur an das von jenem 1928 verfilmte der Jeanne d'Arc knüpft. In *VIVRE SA VIE* (1962) zeigt Godard die Protagonistin als Kinozuschauerin, die, zu Tränen bewegt, Carl Theodor Dreyers *PASSION DER JUNGFRAU VON ORLÉANS* (1926) folgt, was die innere Vernetzung der Filme Godards und ihre permanente Aufgabe der Selbstreflexion des Kinos deutlich macht.
- 6 Der Name wie die Handlung verweisen auf Renoirs *NANA* (1926). Wieder kombiniert Godard den Namen der Heldin mit dem eines berühmten Regisseurs, abgesehen davon, dass tatsächlich Analogien zwischen Godards und Renoirs (bzw. Zolas) *Nana* bestehen. Beide wünschen sich – die erste im Theater, die zweite im Film – eine große Schauspielkarriere und beide landen, mit tödlichen Folgen, in der Prostitution.



1a–c Charlotte macht Halt bei einem Zeitungsbrett (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

1964 gedreht wurde [...] / IN SCHWARZ [schwarze Schrift auf weißem Grund] / UND WEIß [weiße Schrift auf schwarzem Grund].»

Dass das Liebesabenteuer Charlottes kaum etwas anderes als eine Illustrierten-story sei, legt eine spätere Einstellung des Films dem Zuschauer konkret nahe (Abb. 1a–c): Charlotte passiert, auf dem Weg zu ihrem Frauenarzt, der ihr mitteilen wird, dass sie schwanger ist, ein Zeitungsbrett des *France-Dimanche* mit der Aufschrift «JUSQU'OU UNE FEMME PEUT-ELLE ALLER EN AMOUR?» Die im Straßenraum plakatierte Frage erscheint wie viele andere – gleichermaßen im Einstellungsraum autonomisierte – Schlagzeilen und Werbebilder anstelle eines lesbaren inneren Monologs der Protagonistin,<sup>8</sup> der öffentliche Text scheint den privaten in sich zu schließen, ja tendenziell zu ersetzen. Die Filmromanze wird somit nicht nur erzählt, sondern zugleich als ein massenmediales Format präsentiert und reflektiert. Godards vielfache Aufkündigung ästhetischer wie medialer Grenzen lässt sich, was im folgenden darzulegen ist, als eine Kritik der Kulturindustrie verstehen, die im Sinne von Adornos Ästhetik die Utopie nicht mehr positiv ausmalt, sondern sie in der Anschmiegun an die verdinglichten gesellschaftlichen Beziehungen und im Akt der Selbstnegation der Kunst festhält. Es wird zu zeigen sein, dass Godard entschieden von der formalistischen Verteidigung einer «reinen» Filmkunst absieht, in der das Autonomieideal der bürgerlichen Ästhetik weiter Geltung beansprucht. Durch die Methode der Entgrenzung macht er die unauflösbare Verstricktheit der bürgerlichen Kunsttradition in die moderne Massenkultur sichtbar und bewusst.

- 7 Hier die anscheinend ungeordnete und nicht spezifizierte namentliche Auflistung aller Mitwirkenden, angeführt von Kameramann Raoul Coutard – ein Duktus, der ebenfalls Entgrenzung anzeigt in der Verweigerung von Hierarchien und Kategorien. Ich folge der Protokollierung der Einstellungen bei Jean-Luc Godard: *Eine verheiratete Frau*, Hamburg 1966 (Cinemathek, 15 (Ausgewählte Filmtex-te)). Abdruck des französischen Originaltextes (ohne Zählung der Einstellungen) in: *Cinema l'Avant-Scène* 46, 1er mars 1965, S. 7–32.
- 8 Verkehrszeichen, Werbetexte und politische Aufrufe werden metaphorisch entgrenzt und übertragen auf das erotische Begehren der Heldin und ihr Dilemma, beide Männer betrügen zu müssen. Um der möglichen detektivischen Verfolgung im Auftrag des Ehemanns zu entgehen, aber auch um Robert ihr bevorstehendes Treffen mit ihrem Ehemann zu verbergen, benutzt Charlotte das Kaufhaus als Fluchtraum (wie einst Patricia in *A BOUT DE SOUFFLE* das Kino) und steigt hastig in ein Taxi ein. In Großaufnahme kippt das Schild mit der Aufschrift «LIBRE» zur Seite (E. 52). Am nächsten Tag wechselt Charlotte mehrfach das Taxi, um zu ihrer Verabredung am Flughafen Orly zu gelangen. Eingeschnitten wird in Großaufnahme der Plakat-Aufruf «PRENEZ PARTI» (E. 199).

Mit Vinzenz Hediger ist herauszustellen, dass Godard das Kino von seinen Rändern her wiedererfindet und ihm neue Objektivität verleiht, indem er seine filmische Form eher den peripheren Diskursen des Trailers als den etablierten Strukturen des Erzählkinos ähnlich macht.<sup>9</sup>

## II Dziga Vertov und das «Gift des psychologischen Romans»

In der Absage an die Möglichkeit, das andere, authentische Leben künstlerisch zu modellieren, liegt die Differenz zu Dziga Vertovs Medienreflexion, die im Zeichen der sozialistischen Revolution stand, ein Erbe, das Godard gleichwohl antrat und für die bürgerliche Nachkriegsgesellschaft deutete.<sup>10</sup> Im *MANN MIT DER KAMERA* (1929) wird der filmische Apparat in all seinen Dimensionen der gesellschaftlichen Realität eingesenkt und sein Charakter als Produkt *und* Zeuge der proletarischen Massen anschaulich gemacht. Die bei Vertov angelegte materialistische Erkenntnisfunktion der Montage darf als entscheidender Impuls für Godards Filmästhetik verstanden werden. Wo allerdings Vertov den Gleichklang von filmischer und industrieller Technik mit Arbeit und Leben der Werktätigen im jungen Sowjetstaat feierte, ist diese Äquivalenz von filmischem Apparat und revolutionärer Gesellschaft für Godard nicht mehr erreichbar. Indem er die Romanze und damit im Sinne Vertovs das «Gift des psychologischen Romans» wieder in den Film einführt,<sup>11</sup> gibt er über die Fortdauer der bürgerlichen Kunsttradition und ihre Verankerung in den Massenmedien Rechenschaft ab. Dies freilich nur, um die kritische Arbeit der filmischen Form als Attacke auf jene literarisch-theatralen Konventionen zu ermöglichen und Vertovs Auftrag fortzusetzen. Über das Genreklischee der «Frau zwischen zwei Männern» weist die filmische Form hinaus, in der sich somit der eigentliche Ausbruch aus den Fesseln bürgerlicher Kunstkonventionen und ihren gesellschaftlichen Wirkungsräumen vollzieht. In diesem Sinne wäre von einer kritisch gewendeten Affirmation der Verdinglichung im Geiste Adornos zu sprechen: Die filmischen Fragmente schmiegen sich der Fragmentiertheit der Werbesprache an und entziehen so der Filmhandlung das emotionale, etwa durch das Plakat des *France Dimanche* in seiner Warenförmigkeit verdeutlichte Spannungsmoment. Die beiden amoureusen Begegnungen zwischen Charlotte und Robert sind in derselben abstrakten Glätte und Ausschnitthaftigkeit gehalten wie die Liebesszene zwischen Charlotte und ihrem Ehemann Pierre (Abb. 2a–c, 3a–c). Die Trennung am Schluss

9 Vinzenz Hediger: A Cinema of memory in the future tense. Godard, Trailers, and Godard Trailers. In: Michael Temple/James S. Williams/ Michael Witt (Hrsg.): *For ever Godard*. London 2007, S. 144–159, hier S. 159.

10 Explizit wird diese Referenz in *CAMÉRA-ŒIL*. S. dazu Verf.: Der Mann mit der Kamera. Zur Kritik am dokumentarischen Realismus in Jean-Luc Godards Kurzfilm *Caméra-œil*. In: Markus Krause (Hrsg.): *Festschrift für Gerhard Preyer* (Druck in Vorbereitung bei Springer VS).

11 Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes (1922). In: Franz-Josef Albertsmeies (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 31998, S. 31–35. S. auch Anm. 18.



2a-c Charlotte mit Robert (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



3a-c Charlotte mit Pierre (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

folgt keiner zwingenden Handlungslogik, auch wenn die kurz zuvor festgestellte Schwangerschaft als Hinweis auf eine dem Klischee entsprechende Motivierung eingestreut wird. Eine nachvollziehbar emotionale Entwicklung wird jedoch nicht präsentiert. Es gibt keinen essentiellen Kern, keine psychische Natur, die sich, wie es der Erzählfilm gewöhnlich suggeriert, in einem immanent notwendigen Handlungsablauf entfalten würde und auf diese Weise ein subjektives Innen mit einem gesellschaftlich objektivierten Außen verschmelzen würde. Obwohl die Form der Romanze eine solche konflikthafte Suche nach dem richtigen Partner und somit nach den «wahren» Gefühlen signalisiert, und obwohl durch einen geflüsterten voice-over-Kommentar der Protagonistin so etwas wie ein innerer Monolog angedeutet

4 Charlotte, verwirrt, vor Triumph-Reklameplakat (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



wird, bleiben diese Motive ohne sinnhafte Erfüllung. Die parallel zur diegetischen Logik entfaltete filmische Collage legt vielmehr die provokatorische Aussage nahe, dass die Intimität, die Charlotte in den drei großen Bettszenen des Films erlebt, nicht heranreicht an ihre intime Begegnung mit dem Fetisch Ware. Charlotte ist nämlich nicht nur eine ambivalent Liebende, sie ist auch Leserin der Zeitschrift



5a–d Ankleideszene (DER MANN MIT DER KAMERA, 1929)

*Elle*. Ihre Obsession gilt der Silhouette des damals modischen Büstenhalters, dessen betontes Volumen und zugleich starre Zuspitzung Godard als zentrale, symbolische Form der warenförmig deformierten libidinösen Energien inszeniert, exemplarisch in den mehrfach dokumentierten, Werbeplakaten der Miederwarenfirma Triumph (Abb. 4, 20). Die Bilder der Pariser Kaufhäuser, Straßen und Plakatwände ragen in den Erzählraum der Romanze und berichten von einer weit umfassenderen libidinösen Geschichte des biopolitischen Zugriffs auf die Körper der Warenkonsumenten. Eben diesen repräsentiert Godard, eine Einstellung aus Vertovs *MANN MIT DER KAMERA* (1929) aufgreifend (Abb. 5a–d), durch das Motiv des Büstenhalters. In Vertovs Film dokumentiert die Rückansicht der jungen Frau, die in großer Geschwindigkeit die Haken ihres Büstenhalters schließt, die befreiende Vereinfachung der Frauenkleidung in jener Zeit und ihre Affinität zum technologischen wie sozialen Fortschritt. Auch der kurze Pagenschnitt unterstreicht die Selbstständigkeit der Arbeiterin, die sich zugleich mit Stolz und Enthusiasmus in das Getriebe des städtischen Verkehrs, in das Arbeiten und Leben der Masse einordnen wird. Bei Godard hingegen wird der Büstenhalter, den Vertovs Film als einen leicht verschlissenen Gebrauchsgegenstand zeigte, zum sinnfälligen Bild gesellschaftlicher Zwänge.<sup>12</sup> Seine modisch spitzige Form prädestiniert ihn zum Symbol einer Rückkehr zum Korsett. Die Erinnerung an das Schnürmieder kommt auf, wenn Charlotte sich von Robert den Büstenhalter schließen lässt (Abb. 6b und c), weil sie es, wie sie sagt, selbst nicht schafft (E. 26).<sup>13</sup> Gleichzeitig eröffnet Godard hier den Raum zur

6a–d Ankleideszene (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



- 12 Diese Dimension lässt sich daran ermesen, dass die Flower-Power-Bewegung 1968 öffentliche Verbrennungen von Büstenhaltern organisierte.
- 13 Wenig später (E. 31) stellt sich allerdings heraus, dass Robert die Ösen falsch geschlossen hat! Das ganze Zeremoniell wird nun in Detailaufnahmen wiederholt, die den Ablauf von Vertovs Ankleideszene noch genauer reproduzieren, denn Charlotte befestigt zunächst die Strumpfbänder (E. 30), öffnet und verschließt dann die Ösen des BHs richtig (E. 31). In der nächsten Einstellung ist Charlottes Brust im BH zu sehen. Sie schließt die Bluse, fasst prüfend an ihre Brüste und knöpft die Bluse zu.

Kunst wie zur Massenkultur. Die Bekleidungsszene spielt sich unter einem Porträt Molières ab, das zuvor durch Kommentare einer Radiostimme (eingeführt durch eine Großaufnahme des Apparates) in vielfältige Kontexte eingebettet worden ist. Es steht kurz gesagt für die Komödie als hochkünstlerische Projektionsfläche des Glücksbedürfnisses und für ihr Erbe im ›Zeitalter des Nylon‹ und des Massentourismus.<sup>14</sup> Der Büstenhalter verkörpert nicht weniger als die kulturindustrielle Fortsetzung hochkünstlerischer Sublimierungstechniken. Seine universale Bedeutung als Symbol repressiver Toleranz wird zum einen durch die permanente Wiederholung und Variation des Motivs in der *Mise-en-scène* und zum anderen dadurch kenntlich gemacht, dass die Corsage beide Geschlechter betrifft und sogar deren Beziehung stiftet, wie schon die Assistenz Roberts beim Schließen des Büstenhalters veranschaulicht. Darüber hinaus wird nach dieser Szene deutlich, dass auch er sich ein Gerät umgeschnallt hat, nämlich einen Hüftgürtel, der, so erklärt er selbst nach Art eines Werbeslogans, bei den geringsten Haltungsfehlern ein akustisches Warnsignal sende (E. 26). Charlotte möchte nun auch dringend einen solchen Gürtel haben, denn sie stellt sich vor, dass eine gute Haltung «auch die Brust entwickeln» könnte (E. 29)

Ähnlich grotesk wird das Corsage-Motiv den gesamten Film hindurch weiter verfolgt. Immer wieder geht es um Hilfsmittel zur Erreichung der modisch idealen Körperform – auch im Kontext der ehelichen Wohnung. Charlotte nimmt hier vor dem Badezimmer-Spiegel Maß an sich selbst, der Gebrauchsanweisung in einem Magazin folgend: «Wie komme ich zu einem modischen Busen?» Dieser wird im Übrigen dem klassischen Vorbild der Venus von Milo verpflichtet! In einer anderen Szene berichtet Charlottes Haushälterin über ein peruanisches Wunderserum zur Busenvergrößerung. Schließlich kommt der Hüftgürtel am Schluss wieder ins Spiel, als Charlotte und Robert sich im Hotel des Flughafens Orly treffen, zum letzten Mal, was sie selbst aber kaum zu realisieren scheinen und erst aussprechen, als es geschieht. Die Übergabe der 7.000 Franc für den von Charlotte zu Anfang des Films von Robert erhaltenen Hüftgürtel leitet das Schlusskapitel der Beziehung ein, das den Titel ›Das Theater und die Liebe‹ trägt. Charlotte interviewt Robert, wie

14 Charlotte liest das damals aktuelle Buch *L'Age de Nylon – L'Âme* von Elsa Triolet. Kurz bevor sie auf das Bild Molières aufmerksam wird und sich über seine Identität vergewissert, wird im Radio der von Sonne und Meer motivierte «Massenauszug» aus den Städten und die hohe Zahl der resultierenden Verkehrstoten durchgesagt. Es folgt eine Reflexion über die Berechtigung der Komödie als Ausdruck und Anstachelung der Leidenschaften und als Methode ihrer Läuterung. Letzterer Anspruch wird Moliere zugeschrieben, wonach eine weitere ironische Volte folgt. In einem nicht identifizierbaren kitschig-romanhaften Textstück wird er vermeintlich zum Protagonisten einer rührseligen Begegnung mit der blauäugigen «Mademoiselle Molière» (E. 22). Freizeitindustrie, Hochkunst, Populärwissenschaft und Schundromane spielen im selben Raum. Charlotte ist Zuhörerinnen und Zuschauerin. Sie identifiziert sich vielleicht mit der im Radio geschilderten unschuldig wirkenden *femme fatale*, was sie aber keineswegs dazu bewegt, sich ihrem Liebhaber zuzuwenden, der sie «Prinzessin» nennt. Sie möchte ihren Tagtraum weiterträumen. Zum Entsetzen Roberts klettert sie auf das Dach und «spielt Fantomas» (E. 25).

er, als Schauspieler, der das Theater liebt, zwischen seinem leidenschaftlichen Spiel und der Liebe zu ihr unterscheiden könne, eine offenbleibende Frage nach dem Status der ästhetischen Grenze, die sich freilich auf Godards filmische Synthetisierung fiktionaler und dokumentarischer Bilder zurückbezieht. Die Universalität oder Unausweichlichkeit des Rollenspiels scheint dann die gemeinsame Lektüre von Racines ›Berenice‹ zu demonstrieren. Die beiden deklamieren die Passage der Trennung des Titus von der Königin Berenice aus dem ersten Akt. Charlotte weint; und es lässt sich nicht entscheiden, ob über das Unglück des hohen Paares oder wegen ihres eigenen Abschieds von Robert, der gleich darauf, mit den lakonischen Sätzen «Komm, Schluß! Ich muß gehen. – Ja..., ja Schluß...» (E. 257) zum Ausdruck kommt, ohne, wie schon gesagt, psychologisch vorbereitet und somit nachvollziehbar zu sein.<sup>15</sup>

Die Akteure der Filmnarration verfügen nicht über eine eigene Sprache, die uns ihr Innenleben vermitteln würde. Sie handeln als Konsumenten, wobei Literatur und Kunst, Radio und Fernsehen, Mode, Illustrierte und Reklame in ihrer Surrogatfunktion gleichwertig erscheinen. Das Ende der Beziehung zwischen Charlotte und Robert ist nicht nur mit der theatralischen Abschiedsszene aus Racines Stück synchronisiert; die Eiligkeit der Abschiedsworte und die quasi rituelle Antwort der sich trennenden Hände auf den Beginn des Films (Abb. 13a–c) verweisen auch auf die Eigengesetzlichkeit des Genreformats, so dass der Abschied quasi als Erfüllung des vorgeschriebenen Endes gelesen werden kann, das mit dem Wort «FIN» in schwarzer Schrift auf weißem Grund nach der Abblende bekräftigt wird.

Hochkünstlerische und trivialästhetische Bearbeitungen der Romanze werden von Godard gleichermaßen in ihrer gesellschaftlichen Funktion der Identitätsstiftung beobachtet. Auch das Busen-Phantasma erfährt, in einer sekundenschnellen Montagesequenz, die Skulpturen von Maillol zeigt (Abb. 7a–c),<sup>16</sup> eine hochkünstlerische Konnotation. Darüber hinaus referiert Godard hier explizit auf die Theorie und Geschichte der filmischen Montage als Mittel zu politischer Deutung. Die Reihe von der liegenden über die hockende zur aufrecht schreitenden Gestalt simuliert



7a–c Maillol-Skulpturen in den Tuileries (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

15 In diesem Absatz folge ich teilweise Reimut Reiches treffender Beschreibung.

16 E. 43–45. Es handelt sich um die in den Tuileries platzierten Plastiken *La Rivière* (1938–43), die mit angezogenen Knien sitzende, das Gesicht in der Armbeuge bergende Figur *La Nuit* (1909) und die aufrecht, mit vorgereckter Brust schreitende Gestalt der *Ile de France* (1925).



einen Bewegungsablauf, der das ‹Erwachen› des steinernen Löwen in Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) und damit den Impuls zur Revolution aufruft,<sup>17</sup> und zwar gerade dann, wenn sich Charlotte von ihrem Liebhaber trennen will, um ins Kaufhaus zu gehen. Ihre Suche nach Freiheit, und sei es die als Mode-Konsumentin, wird in Maillols modernistisch-klassizistischen Aktfiguren gespiegelt und als ästhetische Utopie gedeutet, deren politischer Kern durch die Erinnerung an Eisensteins Löwensequenz gleichzeitig transparent wird. So wie Eisenstein das tradierte Symbol der zaristischen Herrschaft umdeutete zu einem Bild des Erwachens der Revolution, assoziiert Godard Maillols Plastik und den schönen Busen mit dem Bild des Neuen Menschen. Immer wieder stellt UNE FEMME MARIÉE, hierin ganz Vertov verpflichtet, die Kunst als Teil der Massenkommunikation dar, die als solche den bürgerlichen Mythos des autonomen Subjekts untergräbt. Literatur und Kunst werden stets ausdrücklich unter den ‹ikonoklastischen› Vorzeichen des technischen Zeitalters und als Gegenstand massenhafter Rezeption eingeführt. An Maillols *La Rivière* (Abb. 7a) vorbei fließt der Verkehr. Charlotte liest den Racine aus einer Taschenbuch-Klassikerreihe (dem Larousse Classique) vor, während aus dem



8 Charlotte und Robert fahren die Seine entlang (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

erwähnt Charlotte während der gemeinsamen Fahrt mit Robert, die sich an das erste Rendez-vous anschließt. Sie wird sich vielleicht abends etwas im Fernsehen anschauen, sagt sie und fügt einen absurden Slogan hinzu: ‹Die Kältetechnik im Dienste der Luftfahrt... Teleavia› (E. 42). In der extrem langen Einstellung dieser Autofahrt nimmt Charlotte außerdem, wie sie selbst sagt, die ideale Position des Kinozuschauers ein (Abb. 8). Ihre embryonale Körperhaltung verweist demonstrativ auf das im Kino geförderte Ausleben regressiver Bedürfnisse. Das Paar vor dem

Off eine weibliche Lautsprecherstimme die Passagiere des Flugs nach Marseille, Roberts Flug, aufruft.

Der Büstenhalter und sein Reklamebild stehen für die massenmediale Bilderindustrie schlechthin, also auch für das damals sich verbreitende und ökonomisch den Kinofilm ablösende Medium des Fernsehens, das in Godards Film mehrfach angesprochen wird. Den ‹tollen› Fernsehapparat in der familiären Wohnung

17 Hierzu Felix Lenz: *Sergej Eisenstein. Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München 2008, S. 166f.

Himmel, in den kathedralhaft der Eiffelturm ragt, spielt mithin in zwei Räumen. Als Rollenfiguren bewegen sich Charlotte und Robert im vermeintlich geschlossenen diegetischen Raum ihrer Romanze. Zugleich treten sie aus diesem Raum heraus, indem sie zu unseren Stellvertretern, zu exemplarischen Bildbetrachtern werden. Die mithilfe des Eiffelturms ins Technokratische gewendete Ikonografie des romantischen Sehnsuchtsbildes zieht eine Kommentarebene ein, die, brechtisch, das Spiel im Spiel deutet und die ästhetische Grenze programmatisch überschreitet.

Selbstdarstellung und Entgrenzung des filmischen Dispositivs sind als ästhetisch-politische Methoden bereits von Dziga Vertov entwickelt worden, der dem Kino-Auge die noch futuristisch getönte Aufgabe übertrug, jenseits aller konventionellen Sujets und v.a. ohne Beschränkung auf psychologische Interessen, die Welt aufzunehmen und zu erforschen.<sup>18</sup> Godard hat dieses Programm der ‚befreiten Kamera‘ mit all ihrem Pathos übernommen und für die gänzlich andere historische Situation des bürgerlichen Westens in den 1960er Jahren modifiziert. Wie schon ausgeführt, besteht die wichtigste Innovation in der Wiedereinführung des psychologischen Romans, der jedoch im Sinne eines dokumentarischen Habitus als ‚Stück Wirklichkeit‘ verstanden wird und sich mit anderen Realitäten durchdringt. So sprengte Godard schon in *A BOUT DE SOUFFLE* den Erzählraum, indem er sich selbst, den Regisseur, zur Handlungsfigur machte, zum Verräter seiner Hauptfigur Michel. Schon hier mischte er auch innerhalb des Einstellungsraums dokumentarische mit fiktionalen Aufnahmen, interagieren oft biografische Person und Rolle des Schauspielers. In Interviews zu *UNE FEMME MARIÉE* erklärte Godard die Entgrenzung ausdrücklich zu seinem ästhetischen Prinzip.<sup>19</sup> Durch die Mischung der Gattungen und Formate, – von Spiel- und Dokumentarfilm, von Reklame- und Kinofilm bild oder, wie anlässlich von *UNE FEMME MARIÉE* damals virulent, zwischen Romanze und Pornografie, – wird das gemeinsame Funktionsgesetz jeder dieser Gattungen oder Formate deutlich. Godard sammelt gewissermaßen Beispiele, um die Konsumtion von Bildern, seien dies fotografische, malerische oder filmische, in ihrer Bedeutung für die Identitätskonstruktion der Subjekte zu zeigen. Der ursprünglich mit dem bestimmten Artikel versehene, von der Zensur monierte und daher geänderte Titel *LA FEMME MARIÉE* unterstreicht den auf Verallgemeinerung drängenden wissenschaftlichen Duktus, der Godards filmisches Essay über das Klassenverhalten einer bürgerlichen Ehefrau leitet. Hatte Vertov einen Tag im Leben eines Kameramanns protokolliert, der den Tagesablauf und die großräumige Bewegung der werktätigen Massen dokumentiert, verengt Godard den Blick der Kamera auf 24 Stunden im Leben einer Frau, die offensichtlich nicht für ihren Unterhalt arbeiten muss und sich ihren Vergnügen

18 Er ruft den «Tod des <Kinematographen>» aus und meint damit die Befreiung des Films «von den süßdurchfeuchteten Romanzen, vom Gift des psychologischen Romans [...]» Vertov 1922, S. 31–35. S. auch Ders.: *Kinoki – Umsturz* (1923). In: Albersmeier 1998, S. 36–50 und Ders.: *Kinoglanz*. In: Ebd., S. 51–53.

19 S. Martin Schaub: *UNE FEMME MARIÉE* (1979). In: *Jean-Luc Godard*. Reihe Film 19. Mit Beiträgen von Francois Albera, Yaak Karsunke u.a. München – Wien, S. 123–127, hier bes. S. 126.

gen in der ausdrücklich bekundeten philosophischen Absicht hingibt, die Gegenwart des Lebens zu erfahren. Charlotte wird nicht etwa zur Karikatur einer müßiggängeri-schen Klasse degradiert. Vielmehr wird sie in ihrem vitalistischen Drang mit dem radikalen «Impressionisten» Vertov vergleichbar. Jener hatte das reine Auge der Kamera allerdings als Zeugen (im doppelten Sinn) einer unendlichen Bewegung der Produktivkräfte, der Einheit von Mensch und Maschine gefeiert. Godard stülpt die Seite der Rezeption nach außen und bekommt auf diese Weise dann doch auch «die Masse» in den Blick. In einer eindrücklichen Szene paraphrasiert Charlotte Vertovs «SEHT UM EUCH – DA!»: Im Bett mit ihrem Mann überkommt sie Traurigkeit, denn sie möchte «alle Leute... kennen... Den da, den da... den da» (E. 113). Ein kurzer Blick direkt in die Kamera (Abb. 9) unterstreicht ihren Befreiungswunsch, der die Fessel des diegetischen Raums der Romanze und mit ihm das bürgerliche Ideal der mono-



9 Charlotte möchte «sie alle kennen» (*UNE FEMME MARIÉE*, 1964)

gamen Liebe verwirft. Dass mit dieser Öffentlichkeit des Intimen das Thema Prostitution ins Spiel kommt, markiert Godard für die Kenner seiner früheren Filme durch ein Selbstzitat: In *VIVRE SA VIE*, der frei nach Zolas Roman und Jean Renoirs Film *NANA* (1926) erzählten Geschichte einer jungen Frau, die eine Karriere als Schauspielerin anstrebt, stattdessen als Prostituierte reüssiert und ein tragisches Ende findet, wird die Analogie zwischen dem (Film-)Theater und der Prostitution bzw. der Pornografie als Medien der öffentlichen Darbietung sexueller Intimität schon explizit gemacht. Charlottes Blick aus dem Off wird vorweggenommen durch den Blick Anna Karinas alias Nana, die als Prostituierte auf der Straße posiert und ihren Blick ins vordere Off schweifen lässt, um uns als Zuschauer für einen kurzen Moment zu adressieren (Abb. 9).<sup>20</sup>

Charlottes Blick in die Kamera ruft in der Masse der möglichen Kommunikationspartner all das auf, was die bürgerlich individualisierte und in der Romanze verklärte Lebensform ausgrenzte und diese gleichwohl trägt. Wie das Proletarische und das Sexuelle zusammenfließen in den kompensatorischen Glückverheißungen

20 Zu diesem Thema vgl. Verf.: Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich. Zur Reflexion der ästhetischen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard. In: Marc Greenlee/ Christoph Wagner/ Christian Wolff (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik. Beiträge eines internationalen Workshops*. Regensburg (im Ersch.)

der Kulturindustrie, wird spätestens mit dem Auftritt der Haushälterin «Madame Céline», kenntlich, die von Charlotte als Untergebene gemaßregelt wird, so dass das Klassenverhältnis deutlich zu Tage tritt. Madame Céline ist die einzige bei der Arbeit gezeigte Figur des Films, und sie ist die einzige, die – in einem poetischen Monolog während des Geschirrspülens, eingeleitet durch den Zwischentitel «DIE JAVA» –, die Erinnerung an eine orgiastische sexuelle Erfahrung beschwört (E. 122), während die vielen Bilder des Liebesspiels zwischen Charlotte, Robert und Pierre kühl-distanziert bleiben. So scheint die Arbeiterin – wiederum mit Anklängen an den Proletkult – eine vitale Existenz zu verkörpern, der die bürgerliche Ehefrau bei ihrem Seitensprung vergeblich nacheifert. Tatsächlich bilden Madame Célines kraftvolle Körperlichkeit und ihre in genießerischer Erinnerung ausschweifende Rede einen starken Kontrast zu den verhaltenen Gefühlsäußerungen der schmalen und manchmal etwas ungelassenen Charlotte. Die volkstümlich-sinnliche Rhythmik der titelgebenden Ziehharmonika-Musik «La Java» von C. Nougaro steht im Gegensatz zu den dezenten Streichquartetten Beethovens, die weitgehend Charlottes Tageslauf begleiten.<sup>21</sup> Entscheidend ist jedoch, dass die Heroisierung der Proletarierin deutlich an die Sphäre des bürgerlichen Kunstraums zurückgebunden und damit gebrochen wird. Auch sie



10 Nana (Anna Karina) prostituiert sich (VIVRE SA VIE, 1962)

offenbart sich, zumindest dem genauen, wiederholten Sehen, als Darstellerin einer Rolle. Und auch sie partizipiert am bürgerlichen Statusdenken, wie ihr zuvor geäußerter Wunsch erkennen lässt, von ihrer Chefin «Madame Céline» und nicht bei ihrem Vornamen «Raymonde» genannt zu werden (E. 120). Charlotte hatte ihr, ohne sich durchsetzen zu können, verboten, ihre Zeitschriften in die Hand zu nehmen. Beide treffen sich als Leserinnen der *Elle*, aus der Madame Céline den schon erwähnten Bericht über ein peruanisches Wunderserum zur Busenvergrößerung vorliest, das ihr angeblich geholfen habe. Charlotte kann ihren Neid kaum verhehlen. Die durchaus kenntlich gemachten Klassenverhältnisse werden also, dies demonstriert Godard in dieser extrem langen Einstellung, im Bewusstsein der Akteu-

21 Eine Ausnahme bildet der Schlagergesang Silvie Vartans, auf den noch weiter unten eingegangen wird. Zur Bedeutung von Beethovens Streichquartetten s. Jürgen Stenzl: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München 2010, S. 116–125.



11a–b Charlotte und Madame Céline (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

re durch den fiktionalen Raum der Mode überwölbt, die vermeintlich gemeinsame vitale Bedürfnisse bedient. Das Medium Film wird wiederum als Teil der hier durch die Zeitschrift *Elle* aufgerufenen Kulturindustrie deutlich gemacht, und zwar durch eine auffällige Demonstration der Kameraarbeit. Zunächst Charlotte vom Balkon ins Wohnzimmer folgend – ganz im Sinne der Augenzeugenideologie des populären Kinos, das die Apparathaftigkeit des Blicks verbirgt – löst sich die Kamera plötzlich von der Figur, folgt ihr nicht ins Innere des Hauses, sondern fährt vom Balkon aus um die Hausecke herum, um Charlotte und Madame Céline zunächst in der Küche (Abb. 11a) und anschließend, ihrem Weg folgend, im Wohnzimmer jeweils durch das Fenster zu zeigen, ein sicherlich von Hitchcocks Filmästhetik inspiriertes Verfahren. Darüber hinaus sind die Fenster auf halber Höhe gekippt, so dass das Gespräch der beiden durch einen Rahmen eingefasst wird, der deutlich auf das Format des Breitwandkinos anspielt. (Abb. 11a, b)

### III Das dezentrierte Subjekt. Film als Apparatus-Theorie

Die Beschreibung der Handlung und der filmischen Form mag deutlich gemacht haben, dass Godard das «Gift» des psychologischen Romans nicht ungefiltert einließ, sondern durch einen gleichsam psychoanalytischen Blick neutralisierte. Möglicherweise hat er schon früh von den Pariser Seminaren Jacques Lacans und seinen Forschungen Kenntnis gehabt, jedenfalls aber eine kongeniale Einsicht in die imaginäre Qualität des Ich-Bewusstseins gewonnen, denn die Art und Weise, wie er den Schein der Persönlichkeit als Klischeeproduktion des Genrekinos offenlegt, zeigt eine starke Affinität zu dessen Relektüre Freuds. Der Büstenhalter, offensichtlich eine Art Fetisch, dient gewissermaßen jener «orthopädischen Ganzheit», als die Lacan die imaginäre Größe des unheilbar narzisstischen Ich-Ideals bezeichnet hat.<sup>22</sup>

22 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Ders.: *Schriften I*. Hrsg. v. Norbert Haas/ Hans-Joachim Metzger. (3. korr.

Mit Lacan ist auch die sog. Apparatus-Theorie aufgerufen, deren ideologiekritische Ansätze Godard, mehr als dies von ihren Autoren zugestanden worden ist,<sup>23</sup> vorwegnimmt. Diese Nähe ergibt sich v.a. aus dem gemeinsamen Projekt einer Verbindung marxistischer und psychoanalytischer Konzepte hinsichtlich der in beiden formulierten grundsätzlichen Infragestellung jener souveränen Ich-Größe, die von der bürgerlichen Kultur dem Feudalherrn entrissen und dem Künstler, auch in Gestalt des Regisseurs, sowie dem Betrachter von deren Werken zugeeignet worden war. Unterstützt wurde der Brückenschlag zwischen der sozial-ökonomischen und der psychischen Sphäre durch die Semiotik, mit deren Hilfe es möglich wurde, die Zeichensysteme des öffentlichen Raums und seiner ‹Apparate› mit der Sprache des Ich auf eine Ebene zu verbringen. Dass Godard von der strukturalistischen Methode inspiriert war und sie als ein ästhetisches Verfahren deutete, liegt auf der Hand.<sup>24</sup> Wie schon ausgeführt, überlagern sich in *UNE FEMME MARIÉE* die Texte und Bilder des real existierenden Pariser Stadtraums und die fiktionalen Innenräume der Narration, wobei diese mehr und mehr ihre Geschlossenheit und damit ihren Bezug auf ein erlebendes Subjekt einbüßen.

Die im Thema der Romanze vorgetragenen Selbstentwürfe werden durch die partielle Traktat-Form des Films gleichsam wissenschaftlich ausdifferenziert und durch diese Pluralisierung desavouiert. Hierfür sind insbesondere die Monologe im Anschluss an den Besuch des Philosophen Leenhardt im Appartement Charlottes und Pierres zu nennen. Die von letzterem vorgetragene Rede zum historischen Bewusstsein (*Die Erinnerung*, E. 71–75), gefolgt von Charlottes genuin der Liebe zugewandter Verteidigung des Gegenwartserlebens (*Die Gegenwart*, E. 76–4) und der Darlegung des intellektuellen, ironischerweise als Suche nach dem Kompromiss interpretierten Selbstbewusstseins durch Leenhardt (*Die Intelligenz*, E. 80–84) mündet schließlich in den kurzen Monolog von Charlottes Sohn Nicola (*Die Kindheit*,

Aufl.) Weinheim – Berlin 1991, S. 61–70, hier S. 67: «[...] das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und [das] für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und einen Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. So bringt der Bruch des Kreises von der *Innenwelt* zur *Umwelt* die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*) hervor.»

- 23 S. die eher abwertende Haltung Pleynets gegenüber dem Film *LA CHINOISE*, der sich trotz seines politischen Inhalts angeblich «ganz von bürgerlicher Ideologie nährt.» Marcelin Pleynet/ Jean Thibaudeau: Ökonomisches, Ideologisches, Formales.... In: Robert F. Riesinger (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 11–25, Zitat S. 19.
- 24 Vgl. Bill Krohn: *Une Femme Mariée*. From Deleuze to L'Herbier. In: *DVD-Beiheft zu UNE FEMME MARIÉE* (Eureka Entertainment 2009), S. 33–53, hier S. 37ff. Pantenburg weist daraufhin, dass Godard versucht habe, für *UNE FEMME MARIÉE* Roland Barthes als Darsteller zu gewinnen und Jean-Louis Comolli, ein Protagonist der Apparatus-Debatte, in *LES CARABINIERS* (1963) und in *ALPHAVILLE* (1965) mitspielte. Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld 2006, S. 54, Anm. 70.



12 Monolog «Die Kindheit» (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

E. 85–86), der schon seinen Pyjama angezogen hat und, schläfrig wirkend, doch voll trotziger Überzeugung von einem nicht genannten Produkt und der Art und Weise berichtet, wie man dieses herstellt (Abb. 12). Einiges spricht dafür, diesen Monolog als Versuch zu einer Neubestimmung filmkünstlerischer Autorschaft zu verstehen:

«Um sie zu machen. Erstens: man beschäftigt sich damit... Zweitens: man rechnet alles durch... Drittens: man erzählt allen Leuten davon... Viertens: man tut's... Fünftens: eh, man kauft die Farbe... Sechstens: man prüft alles... Siebtens: man streicht sie an... Achtens: man prüft noch mal alles nach... Neuntens: man arbeitet noch etwas daran herum... Zehntens: man setzt sie in Gang...» (E. 86)

Benannt wird die Position des Filmemachers und Künstlers, der nicht in Erinnerung, sinnlicher Wahrnehmung und Denken verharret, sondern sich einem produktiven, all diese Dimensionen vereinigenden Prozess anheimgibt. Es geht um die Kino-Leinwand, die mit Farben «angestrichen» und «in Gang» gesetzt werden soll.

Mit dem Bedeutungsraum der Leinwand als Bildträger und textiler Fläche arbeitet der Film im Übrigen von Anfang an. Das erste diegetische Bild des Films ist ein noch unbestimmter weißer Raum, der erst durch die sich von unten ins Bildfeld schiebende weibliche Hand, deren Ringschmuck sogleich die «verheiratete Frau» anzeigt, als Fläche definiert wird, nämlich als das Bettlaken, welches den Schauplatz der amourösen Eskapaden der Protagonistin abgibt (Abb. 13 a–c). Diese subtile Referenz an die dem filmischen Bild innewohnende Dialektik von (projiziertem) Raum und (Leinwand-)Fläche umfasst im Bild des Bettlakens sinnfällig die schon erörterte, den ganzen Film hindurch gestaltete ideologiekritische Gleichsetzung des Erzählkinos mit dem Schauwert des Erotischen.<sup>25</sup>

Von hier aus wird die Konsequenz deutlich, mit der sich an das Statement Godards alias Nicolas der folgende Exkurs in die erotische Aktfotografie und die sexuelle Ratgeberliteratur anschließt. Dass die Aktbilder verblüffender Weise als Cover für Schallplatten erscheinen, die von Charlotte liebevoll betrachtet und «auf-

25 Die Rolle des Aktes in der Malerei ist vergleichbar. Godards «Flächenraum» wird antizipiert durch Edouard Manets Gemälde *Olympia* (1863), das dem virtuos gemalten Weiß der Bettstatt ästhetische Dominanz verleiht. Das Laken ist nicht allein «diegetisch», sondern auch selbstreferentiell als Repräsentation der Leinwand und ihrer malerischen Transformation zu verstehen.



13a–c Erste Einstellung von UNE FEMME MARIÉE (1964)

gelegt» werden, verweist erneut auf den industriellen Apparat des Kinos und seine Durchdringung aller Sparten und Niveaus. Godard separiert aber auch seine eigene avantgardistische Filmästhetik nicht einfach vom «schlechten Geschmack» der Kulturindustrie, von dem sich die modernistische Ästhetik eines Clement Greenberg, dem idealistischen Programm eines humanen Auftrags der Kunst folgend, noch selbstgewiss distanzierte.<sup>26</sup>

Zwar sind die romantischen Wurzeln von Godards «kindlichem» Schöpfungsprinzip unverkennbar: die Rede des kleinen Nicolas präsentiert die naturständige Unabhängigkeit des Schellingschen Genies, das in einem teilweise bewussten, teilweise unbewussten Prozess sein Werk hervorbringt. Gleichwohl trägt Godard entscheidende Korrekturen in jenes Schema ein, indem er die Beschreibung des kreativen Prozesses auf eine lakonische Rezeptur herunter bricht, die einerseits an die surrealistische Poetik der das verbindende Dritte verweigernden Reihung erinnert, zum andern das rationale Kalkül eines Unternehmers aufruft, der ein Produkt auf den Markt bringen will und dazu finanzieller Operationen («man rechnet alles durch»), werbestrategischer Maßnahmen («man erzählt allen Leuten davon») und geeigneter Technologien («man setzt sie in Gang») bedarf. Der Filmautor definiert sich durch die Stimme Nicolas' als dezentriertes Subjekt, das nicht als ein denkendes oder fühlendes Ich der Welt gegenübersteht, sondern nur in seinem Produktionsprozess fassbar wird. Das durch Nicolas sprechende Künstlersubjekt hat mit Charlotte die träumerische Unbestimmtheit gemein, unterscheidet sich aber von ihr wie von seinen intellektuellen Vorrednern durch die sowohl strenge als auch pragmatische Beziehung zur eigenen Arbeit, die an die Stelle des Ich und des von allen anderen Akteuren abgegebenen Bekenntnisses zur Liebe tritt. Auffällig ist auch die implizite Unabschließbarkeit des von Nicolas beschriebenen Werkprozesses, der nur einen Ausschnitt aus einer unendlich fortsetzbaren Produktion zu zitieren scheint, die nicht von vorgefassten Ideen ausgeht. In seinen Vorträgen zur Einführung in die wahre Geschichte des Kinos hat Godard vielfach diese assoziative, sich dem alltäglichen Lebensprozess gleichsam anschmiegende Form seiner Arbeit dargestellt, z.B. in der folgenden Notiz:

26 V.a. in dem Essay «Avantgarde und Kitsch» (1939). In: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.): *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam – Dresden 1997, S. 29–55.



«Es ist wie bei allen meinen Filmen, es gibt kein Drehbuch im eigentlichen Sinn, d.h., eine in schriftlicher Form erzählte Ansicht des Films. Man macht Notizen, Leute treffen sich, unterhalten sich, und dann, nach und nach...».<sup>27</sup>

#### IV Kritische und imaginäre Entgrenzung

Freilich ist die Entgrenzung des Schaffensprozesses in die Lebenswirklichkeit und in die Reflexion über sich selbst auch schon in der deutschen Romantik vorgeprägt. Friedrich Schlegel forderte 1798 eine «Universalpoesie». Denn nur eine solche könne «gleich dem Epos einen Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allen realen und idealen Interessen auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, die Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.»<sup>28</sup>

Die Beziehungen Godards zur frühromantischen Tradition sind vielfach beobachtet worden.<sup>29</sup> Hervorzuheben bleibt jedoch, dass Godard den frühromantischen Entgrenzungstopos keineswegs linear fortschreibt, sondern in seiner Aneignung zugleich schärfste Kritik an seinem transzendentalphilosophischen Kern übt. Dieser problematische Gehalt mag in der Formulierung Schlegels aufscheinen, dass es «noch keine Form [gibt], die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken».<sup>30</sup> Mit anderen Worten: Die Abkehr von den etablierten Gattungsgrenzen und Formkonventionen war einem expressivistischen Subjektideal geschuldet, durch das eine gültige Totalität der künstlerischen Repräsentation wieder erreicht werden sollte.<sup>31</sup>

Godard beerbt zwar die romantische Universalpoesie, verneint aber zugleich ihr Anliegen, die Identität stiftende Rolle der Kunst aus dem transzendentalen Subjekt heraus neu zu behaupten. Seine Methode der Entgrenzung kommt jenem Verfahren der «Verfransung» nahe, das Adorno gegen die in der Gattung gefeierte Totalitätsbehauptung des Kunstwerks antreten sah.<sup>32</sup> Zu unterscheiden ist mithin zwischen der romantischen Entgrenzungsgeste, die in einer unendlichen Spiegelungskaskade

27 Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt a. M. 1992, S. 179.

28 Athenäums-Fragment Nr. 116, zit. nach Friedrich Schlegel: *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart 1978, S. 90.

29 Zum Schlegel-Bezug Godards s. auch Pantenburg 2006, S. 30f. Hediger (2007, S. 154) zeigt den Rekurs Godards auf Novalis' Konzept des «unendlichen Romans», der ohne Rangunterschied alles in der Realität zum Anlass ästhetischer Produktion nimmt.

30 Schlegel 1978, S. 90.

31 Zum expressivistischen Subjektkonzept der Romantik und seiner naturphilosophischen Basis vgl. Charles Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Frankfurt a. M. 1994, S. 725–728.

32 Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1977, Bd. 10.1 (Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild), S. 432–453.

Welt, Kunst und Ich versöhnt und der negativistischen Entgrenzung, die das jene Vision tragende Element – die Vorstellung einer naturhaften Essenz des subjektiven Erlebens – radikal in Frage stellt.

Mit Blick auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums lässt sich der romantische Entgrenzungsmodus auf jene psychische Aktivität beziehen, die zur Errichtung und Erneuerung einer Ich-Instanz notwendig ist und zugleich die Gefahr impliziert, dass im Gegenzug ein dissoziierter Zustand an die Oberfläche des Bewusstseins drängt. Mit der visionären Ich-Gestalt drohen zugleich deren Grenzen zu verschwimmen. Schlegels Bild der frei schwebenden Balance des poetischen Subjekts zwischen den Spiegelsplintern der Welt scheint diese Gefahr ausdrücken und bannen zu wollen. Und nicht von ungefähr erscheint die emphatische Idee einer durch das kreative Subjekt geleiteten und ins Gleichgewicht zurückgeführten dissoziierten Welterfahrung im Kontext der postrevolutionären bürgerlichen Gesellschaft, die mit der Ankunft der Medienindustrie, etwa in Gestalt der Tageszeitung, konfrontiert ist.<sup>33</sup>

Im alltäglichen Raum der zeitgenössischen Mediengesellschaft, die gemessen an der Epoche der Romantik eine ungeheuer fortgeschrittene Dissoziation der Wahrnehmung erlebt, lässt Godard das Phantasma des *corps morcelé* im Fragmentcharakter seines Films aufscheinen, speziell in den Liebesszenen, die in Nahaufnahmen der Körper und deren gleichsam subjektloser Konstellationen zerfallen, denen Momente des Unheimlichen und der Melancholie eigen sind (Abb. 3, 4). Das Pathos der Universalpoesie und ihre idealistische Einheitssehnsucht verdichtet sich, so absurd dies scheint, im Faszinosum des Büstenhalters, zielt doch die obsessive Beschäftigung Charlottes mit diesem Kleidungsstück auf eine numinose performative Vereinigung mit der Welt, die ja auch im Monolog *Die Gegenwart* als primäres Lebensziel dargestellt wird. Die fetischartig verselbständigte Büste steht für die halluzinatorische Verwandlung des Dissoziierten in die Totalität einer idealen Ich-Gestalt.<sup>34</sup>

Der ausdrücklich auf seinem Fragmentcharakter und der Iteration beharrende Film *UNE FEMME MARIÉE* artikuliert mit der psychoanalytischen Einsicht in die narzisstische Grundstruktur des Ichbewusstseins den Ausblick auf ein traumatisch Reales im Sinne Lacans.<sup>35</sup> Die romantische Entgrenzung in den Wirklichkeitscharakter des Gesamtkunstwerks wird in der modischen Totalität des Ästhetischen

33 Auf diese Gleichzeitigkeit verweist Hediger 2007, S. 154.

34 Vgl. Lacan 1949, S. 64: «Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen [...] als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. [...] Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als «Gestalt» gegeben, in einem «Außerhalb» [...]»

35 Das Reale ist nach Lacan das, was sich, als unbestimmt materielle Qualität, dem Imaginären und Symbolischen entzieht und nur in traumatischer Erfahrung, in der Sphäre des Todes, der Sexualität und der Gewalt in Kraft tritt. Es ist nicht unmittelbar zugänglich, sondern kann bzw. muss über die Wiederholung aktiviert werden. Lacan revidiert hier also den Freudschen Komplex der «Wiederkehr des Verdrängten», der Wiederholung und der Durcharbeitung. S. v.a. Lacans Relektüre Freudscher Begriffe in seinen Seminaren des Jahres 1964. Ders.: *Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*.

thematisiert,<sup>36</sup> die somit nicht mehr immanent erlebt werden kann, sondern auf eine psychische und zugleich ökonomische Realität transparent wird.

Der psychoanalytische Prozess, in dem die falsche Autorität eines verhärteten Selbst aufgelöst wird, lässt sich, folgt man einer Überlegung Reimut Reiches,<sup>37</sup> als eine Operation verstehen, die dem bild- und gestaltpolitischen Impetus der modernen (Film-)Kunst grundsätzlich verwandt ist. *Kritische* Entgrenzung als ästhetische oder intellektuelle Arbeit nimmt so gesehen Stellung gegen die *imaginäre*, auf eine notwendig entfremdete Einheit zielende Entgrenzung. Nur in der ästhetischen Form des permanenten Tagtraums, in dem sich Charlotte befindet, wäre jene Reflexion aufbewahrt, derer die handelnde Bildfigur im Rahmen ihrer Rolle(n) nicht fähig ist, auch wenn sie philosophische Betrachtungen anstellt. In ihrem Monolog berührt Charlottes Wunsch in der Gegenwart zu leben, instinktgeleitet wie die Tiere, das traditionelle Versprechen des lebendigen, präsentischen Bildes, das seinem Betrachter unmittelbaren Zugang verschafft und für den Zeitraum der ästhetischen Erfahrung immerhin jene Unmittelbarkeit der Perzeption herzustellen in der Lage ist, die der modernen *conditio humana* abhanden gekommen ist. Godards «entgrenzte» filmische Form verweigert sich einem Einverständnis ohne bewertend einzugreifen; sie entspricht gleichsam der neutralen Haltung des Analytikers. Weder Charlottes Wunsch nach Unmittelbarkeit noch ihr Busenphantasma werden karikiert oder korrigiert; ein über die narzisstischen Ideale der Träumerin hinausweisender Sinn wird in keiner der handelnden Figuren oder gar im Off-Kommentar repräsentiert, sondern allein durch die *Mise-en-scène*, die Aufnahmetechnik und die Montage, nahegelegt. Dies wird an der zentralen Sequenz des Films am Ende noch aufgewiesen werden.

Vorab ist resümierend festzuhalten, dass im diegetischen Raum des Films *UNE FEMME MARIÉE* jene phantasmagorische Entgrenzung des Selbst Darstellung findet,

*Das Seminarbuch XI*. Weinheim – Berlin <sup>3</sup>1987. Zur kunsthistorischen Rezeption u.a. Hal Foster: *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*. Cambridge – London 1996.

- 36 Vgl. die kritische Erörterung des Gesamtkunstwerks als «Ermächtigung der Illusion» bei Odo Marquard: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingskritik. In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Hrsg. v. Harald Szeemann. Ausst. Kat. 11.2.–30.4.1983 im Kunsthau Zürich, 19.5.–10.7.1983 in der Städtischen Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, 10.9.–13.11.1983 im Museum moderner Kunst/ Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1983, S. 40–49, hier S. 48.
- 37 Reiche geht von einer «Strukturhomologie» zwischen Traum und (Kunst-)Bild bzw. von psychoanalytischem Prozess und ästhetischer Erfahrung aus. Besonders dieser letztere Vergleich impliziert deutlich die analoge Simulation einer Krise, durch ein Subjekt produziert und gelöst, das nicht mit dem Analytiker oder dem Künstler identisch ist, sondern im jeweiligen Prozess ins Werk gesetzt wird. Reimut Reiche: *Mutterseelenallein # 2. Das Tabu der Schönheit in Kunst und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. – Basel 2011, S. 46–50 und S. 75–85. Ein hier zitierter Passus aus Adornos Ästhetischer Theorie gibt recht genau die in Nicolas' Rede verdichtete Konzeption Godards zum künstlerischen Subjekt wieder: «Im Gebilde ist Subjekt weder der Betrachter noch der Schöpfer noch absoluter Geist, vielmehr der an die Sache gebundene, von ihr präformiert, seinerseits durchs Objekt vermittelt.» Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1970, Bd. 7, S. 248, zit. bei Reiche 2011, S. 47.

die auf die Imago des eigenen Körpers zielt, jedoch, um mit Lacan zu sprechen, in entfremdeter «räumlicher Befangenheit» vor dem Bild verharrt.<sup>38</sup> In der Mise-en-scène ist diese genuin narzisstische Operation immer wieder durch die träumerische Versunkenheit Charlottes zum Ausdruck gebracht. Sie ist die exemplarische Bildbetrachterin und Kinogängerin, die auf alle Sparten ästhetischer Industrie reagierende Konsumentin. Durch die Häufung und oft absurde Logik dieser zum Teil kontemplativen, zum Teil grotesk enthusiastischen Zustände der Absorption wird der Übergang in eine kritische Entgrenzung geleistet. Der diegetische Raum weitet sich in den reflexiven Raum einer Medientheorie, die sich über die Funktion des Kino-Apparates und anderer kulturindustrieller Produkte für die imaginäre Selbstkonstitution der Subjekte Rechenschaft abgibt. Charlottes versonnene oder freudige Betrachtung von Akt- und Modebildern lässt sich dann auf jenen von Lacan entdeckten jubilatorischen Gestus des vermeintlichen Wiedererkennens beziehen, der beim Kleinkind den temporär erfolgreichen Akt der imaginären Verschmelzung von Innen und Außen, von Ich und Welt begleitet und der vom Erwachsenen immer wieder erneuert werden muss.

Französische Filmtheoretiker wie Jean-Pierre Oudart und Jean-Louis Baudry haben diese Mechanismen der Stabilisierung und Erneuerung des narzisstischen Ich-Panzers in den Strukturen des Kinofilms wiedererkannt.<sup>39</sup> Die Transparenzillusion des Hollywood-Films, der durch die Verschleierung seiner Produktionsbedingungen (sog. *invisible editing*) den Zuschauer an einen imaginären Raum bindet, entspricht nicht zuletzt auch durch den Anthropozentrismus des klassischen Erzählfilms der Identitätsphantasie vor dem Spiegelbild. Die seit der kubistischen Destruktion der Konturlinie virulente und von Godard beerbte künstlerische Gestaltkritik wiederum findet in Lacans Subjekttheorie eine Begründung jenseits tradierter formalistischer Ansätze, die sich stets auf die Hochkunst beschränkten. Denn in Lacans Modell haben beide Stränge der modernen Ästhetik, die avantgardistische Destruktion und die populärästhetische Perfektion des Körperbildes ihre interpretatorische Entsprechung. Insofern wird deutlich, dass zum einen die modernistisch-kritische Entgrenzung auch den Entwurf von Ganzheit anbieten muss, während die trivial-imaginäre Entgrenzung auch das Phantasma der Zerstückelung zeigen muss, da es beiden Kulturtechniken um seine Bannung geht. Die beschriebene Dialektik ist im Folgenden kurz zu erörtern, denn um ihre Verarbeitung geht es der modernismuskritischen Ästhetik Godards.

38 Lacan 1949, S. 66.

39 Die Übertragung von Lacans Modell auf die Analyse der Filmlektüre leistete Jean-Pierre Oudart: *La Suture* [Teil 1]. In: *Cahiers du Cinéma* 211, April 1969, S. 36–39; [Teil 2] in: *Cahiers du Cinéma* 212, Mai 1969, S. 50–55. Zum «Leinwand-Spiegel» als ideologischer Maschine u.a. Jean-Louis Baudry: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* [franz. 1970]. In: Riesinger 2003, S. 27–39, hier S. 36ff.

## V Exkurs: Der zerstückelte Körper und die perspektivische Ganzheit

Auf Grund der frühen, auf einer Verwechslung des eigenen Ichs mit einem Bild beruhenden Identitätsstiftung bleibt das Subjekt dezentriert. Lacan spricht von einer bleibenden Spaltung oder Entfremdung, die auch durch das soziale Ich (je), das sich erfolgreich in die Ordnung des Symbolischen, die Sprache, eingeordnet hat, nicht aufgelöst werden kann. Auch der zerstückelte Körper bleibt damit präsent, denn er ist, in der frühen Schicht des Narzissmus, nur durch eine von Lacan so genannte orthopädische Ganzheit zusammengeschiedet, einen Panzer, der immer wieder neu angepasst und überprüft werden muss, in einem stets vergeblich bleibenden Bemühen. Dieser zerstückelte Körper erscheint nicht nur in psychotischen Symptomen und in Träumen, «wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt.» Er erscheint nach Lacans Aussage auch in der Kunst, etwa

«in Form losgelöster Glieder und [...] geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im fünfzehnten Jahrhundert zum imaginären Zenith des modernen Menschen heraufgestiegen.»<sup>40</sup>

Bosch wird hier als Vorläufer der modernistischen Gestaltzerstörung zitiert. Seine *Versuchung des Hl. Antonius* im Prado kann diese Verbindung belegen und stellt ein frühes Beispiel jener tagträumerischen Obsession vor, die in Cézannes grotesken Versuchungsbildern fortgesetzt und filmisch von Buñuel und Godard interpretiert worden ist.<sup>41</sup> Die Bedeutung des Gotteskriegers wird im Dienste christlicher Ikonografie allerdings aufrecht erhalten. Der Heilige bezwingt seine Phantasien. Die modernistische Zerstörung des ganzheitlichen Körper-Bildes setzt sich dagegen zum einzigen Inhalt, sie ruft bewusst den durch die Figuration des Imaginären erst fassbar gewordenen Zustand des «zerstückelten Körpers» auf. Insofern wendet sich die malerische wie die filmische Gestaltkritik gegen die Gesetzlichkeit der Zentralperspektive, in der Lacan und nach ihm die Apparatus-Theoretiker das zentrale neuzeitliche Herrschafts-Instrument zur Konstituierung eines einheitlichen Sub-

40 Lacan 1949, S. 67.

41 Vgl. Wilhelm Fraenger: *Hieronymus Bosch*. Berlin 1975, S. 305 zur Kontemplation (und Versuchung) des Hl. Antonius: «Im Konzentrationsakt taucht der Meditant, der dabei jegliches bewußte Denken und Wollen und jede sonstige Bindung an die Umwelt auszuschalten hat, in einen traumartigen Dämmerzustand, den man am kürzesten in einem Wort der Droste-Hülshoff als «Schlummerwachen» definieren kann. Er tritt in eine tiefere Bewußtseinsschicht archaisch-primitiver Bilder über, an deren Schwelle ihn ein Ansturm peinlicher Erinnerungen zu verwirren pflegt, da die dem unbewußten Triebleben entquellenden Gebilde meist Larven und Vermummungen des Sexus sind.» Zur modernen Ästhetisierung der Versuchungsthematik vgl. Verf.: Cézannes Versuchungen – Die Bedeutung des Grotesken im frühen Werk. In: *Marburger Jahrbuch* 28, 2001, S. 235–269 und Dies.: Buñuel – Magritte – Dalí. Die surrealistische Montage in Film und Malerei. In: Klaus Krüger/Thomas Hensel/Tanja Michalsky (Hrsg.): *Das bewegte Bild. Beiträge des Symposiums «Film als Kunst – Kunst im Film»* (Juni 2000). München 2006, S. 337–372.

jekts ausgemacht haben. Jean-Louis Baudry führte in seinem 1970 erschienenen Aufsatz *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* aus, dass die Geschichte des Kinos die Perspektivkonstruktion der Renaissance und ihren ideologischen Effekt fortgesetzt habe. Der Zuschauer identifiziere sich nicht primär mit den dargestellten Personen, sondern mit dem Blick der Kamera als Agens eines transzendentalen Ego, das im Sinne der imaginären Ich-Instanz nach Lacan das Zerstückelte zusammenfügt: «[...] indem es eine Fantasmatisierung des Subjekts kreiert, kollaboriert das Kino mit einer markanten Wirkungskraft in der Aufrechterhaltung des Idealismus.»<sup>42</sup>

Hartmut Winkler hat diesen Subjekteffekt der perspektivischen Konstruktion nochmals bestimmt und ihn mit seiner Aufkündigung in der modernen Kunst konfrontiert. Das Authentizitätsversprechen des perspektivischen Raums besteht, wie Winkler treffend ausführt, im Schein der Kontinuität, in der Suggestion einer fraglosen Übereinstimmung von Innen und Außen:

«Dem subjektiven Eindruck nachkonstruiert, den die «objektive» Welt im menschlichen Auge hinterläßt, scheint er ohne Gliederung auszukommen oder, in der Plastizität des Bildes, die «spontane» Selbstgliederung der Objektwelt nur zu protokollieren. Die Komplexität und die Autonomie des Abgebildeten scheinen auf diese Weise ebenso gewahrt wie die «Freiheit» des Subjekts, die Objektseite nach eigenem Gutdünken zu erschließen. / Die zentrale Leistung dieses räumlichen Codes also ist eine scheinbare Versöhnung von Subjektansprüchen und Objektivität, von Menschennähe und Wahrheit, zweier Pole also, die in der historischen Entwicklung weit auseinander getreten sind.»<sup>43</sup>

Es entsteht, so Winkler, die absurde Situation, dass die Technik dort als Stütze eintrete, wo Kunst und Philosophie den mit der Perspektive verbundenen idealistischen Anthropozentrismus in Frage gestellt haben. Der filmische Raum in seiner klassischen Form «steht für einen historischen, und historisch-obsoleten Blick», der gleichwohl durch die der technischen Reproduktion innewohnende «quantitativ überwältigende Bildermacht» überdauere und die «in der Kunst entfalteten Alternativen souverän» zurückweise.<sup>44</sup>

Godard ist 1964 der zitierten filmtheoretischen Reflexion auf den filmischen Raum insofern weit voraus, als er die «überwältigende Bildermacht» eben nicht als bloße Eigenschaft der technischen Bilder charakterisiert und einer machtlosen modernistischen Ästhetik gegenüberstellt. Vielmehr thematisiert er die Macht der Medienbilder und ihre ideologische, im Dienste ökonomischer Interessen praktizierte Subjektmodellierung, indem er ihre versteckte Allianz mit der modernistischen Kritik des

42 Baudry 1970, S. 38.

43 Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. «Apparatus» – Semantik – «Ideology»*. Heidelberg 1992, S. 234.

44 Ebd., S. 236.

perspektivischen Bildes aufdeckt. Er leistet dies durch die partielle Aufkündigung der Kontinuitätsregeln Hollywoods, die Kontinuität als Konstruktion bewusst macht, also die zugrundeliegende Diskontinuität sichtbar werden lässt. Die Anknüpfung an die modernistische Ästhetik wird von Anfang an zudem ergänzt durch ihre hybride Ausweitung ins Triviale, durch die sich Godard als Zeitgenosse eines Warhol oder Lichtenstein zu erkennen gibt. Nicht im Geiste einer autonomen Abstraktion oder eines in sich geschlossenen poetischen Raums bricht er mit dem Anthropozentrismus Hollywoods, der die Figuren der Filmerzählung gewöhnlich als autonome Persönlichkeiten und Imagines des Zuschauersubjekts wirken lässt. Seine «Fragmente eines Films» vermitteln stets die Unmöglichkeit eines ganzheitlichen Ich-Bewusstseins. Sie führen vielmehr die stückhaften Szenarien vor, die als industriell produzierte imaginäre Ich-Narrative markiert werden. Die Inszenierung der Einstellungsräume und ihre Montage widerstreben, wie schon ausgeführt wurde, der kausalen Logik der Perspektive und ihrer Übersetzung in den sequenziellen Erzählraum.

Godard knüpft zum einen durchaus an die kubistische Ikonoklastik an, die im Rastermotiv die Bildgrenzen ins Bildfeld gleichsam einwandern und mit den figural-gegenständlichen Motiven auf einer Ebene kämpfen ließ. Dem entspricht bei Godard die schon beschriebene Ausstellung des Kaders und der Leinwandfläche und die obsessive Ausschnittkomposition, Strategien also, die im Sinne von Noël Burch die Grenze zwischen On- und Offscreenspace als das eigentliche ästhetische Mittel des Films thematisierten.<sup>45</sup> Der modernistischen Auflösung des perspektivischen Raums entspricht die filmische Negierung einer psychischen Autonomie der Figuren durch die permanente Erinnerung an ihre Verschränkung mit den Produktionsbedingungen und -mitteln des Films. Der *Bildträger* wird sichtbar – nicht als buchstäbliche Stofflichkeit der Leinwand und der Farben wie in der Malerei – sondern durch die diskontinuierliche Gestaltung, die Raum, Fläche und Bildgrenze als Produktionsmittel des Films sichtbar, die Fotografie, den Schnitt, das Drehbuch und die Schauspieler, Dialog und Musik, aber auch den Projektionsapparat und Projektionsort kenntlich macht. Der Raum der Erzählung kann so nicht losgelöst von seinen Trägermaterialien genossen werden. Opazität löst Transparenz ab.

Davon abgesehen zeigt Godard aber den zerstückelten Körper, der von den Kubisten in der organischen Gesamtkomposition wieder synthetisiert und einem souveränen künstlerischen Autor zugeeignet wurde, als realen Grund der phantasmatischen Werbebilder. So wie Andy Warhol an der Werbung für eine Nasenoperation (*Before and After*, 1961/62) führt Godard am Büstenhalter und seinen Illustrationen den Nachweis über die implizit modernistische Ästhetik des Fragments im Feld der Medienbilder. Das Eigenleben der Figuren wird schon in *A BOUT DE SOUFFLE* dementiert, insofern sie permanent als Darsteller von Rollen gezeigt werden, die sich ihrer Identität im Spiegel oder durch das Kunstbild vergewissern. Nicht erst

45 Noël Burch: *Theory of Film Practice*, übers. v. Helen R. Lane [frz. Originalausgabe 1969], Princeton – New Jersey 1981; hier insbes. Kapitel 2 (Nana, or the Two Kinds of Space).



14a–c Michel Poiccard (Belmondo) betrachtet das Porträt Humphrey Bogarts (A BOUT DE SOUFFLE, 1959)

Charlotte, sondern schon Michel wird wie eingangs beschrieben als Rezipient der Massenpresse eingeführt. Später wird er zudem als Kinogänger charakterisiert, der sich in ein Foto Humphrey Bogarts versenkt und dessen Mimik nachahmt (Abb. 14 a–c). Sein sehnsüchtiger langer Blick auf das Bild seines Helden in einer Kiniauslage ist der Blick des imaginären «moi» im Sinne Lacans. In der Kippbewegung der gezeigten identifikatorischen Projektion, die das Objekt des Sehens durch eine halluzinatorische Aneignung zum Ich-Akteur macht, unterhöhlt Godard die perspektivische Adressierung des Subjekts, und zwar dadurch, dass er sie in ihrer Funktion genau beschreibt.

## VI Charlottes Tagtraum

An diesem Motiv setzt Godard (u.a.) in *UNE FEMME MARIÉE* wieder an. Als Höhepunkt des Films ist nicht etwa eines der Liebesspiele Charlottes gestaltet, sondern ihr Tagtraum als Leserin der Modezeitschrift *Elle*.

Nach einem Modeshooting in einem Schwimmbad, bei dem Godard in die Ansicht des Negativfilms wechselt (E. 141), wiederum eine Vertovsche Form der medialen Selbstreferenz aufgreifend,<sup>46</sup> sitzt Charlotte in einer Bar und blättert in ihrer Zeitschrift, während sich am Nebentisch zwei junge Mädchen über ihre ersten sexuellen Erfahrungen austauschen (E. 142). In der ersten Einstellung der Sequenz hat bereits eine Umkehr der Perspektive stattgefunden. Das Titelbild der Zeitschrift füllt die Leinwand ganz aus, geradezu liebkosend fährt die Hand Charlottes über das Gesicht des Covergirls (Abb. 15a, b), das nun zur Protagonistin wird, während Charlotte in ihrem Tagtraum versinkt. An die Stelle der Narration treten die Texte und Bilder der Illustrierten. Charlotte blättert in ihrer Zeitschrift, die nur aus Dessous-Reklame besteht (Abb. 16a, b). Die letzte Seite zeigt Mascha Méril als Mannequin für «glücklich» machende Slips (Abb. 16 b), was die narzisstische Erotik überdeutlich markiert.<sup>47</sup> Im ersten Teil der Sequenz ist der Dialog der Mädchen aus dem Off zu hören. Im zweiten Teil wird durch einen halbnahen establishing

46 In *DER MANN MIT DER KAMERA* wird auch die Postproduktion der Cutterin gezeigt, die sich Filmstreifen anschaut. Auch die Stillstellung des Films in der Fotografie hat Vertov vorweggenommen.

47 Auch diese Selbstspiegelung der Protagonistin ist schon in *A BOUT DE SOUFFLE* vorweggenommen, wo Patricia in ihrem Appartement vor einem Foto des «Stars» Jean Seberg erscheint.



shot die Raumsituation Charlottes wieder anschaulich. Abgelenkt von ihrer Lektüre lauscht sie den Mädchen, deren Gespräch sich als ebenso stereotyp darstellt wie die Bilder, Stories und Ratschläge der Illustriertenpresse. Ihren flächigen Bildstatus unterstreicht Godard durch Text-Inserte (Abb. 17 a, b), die einerseits an Zwischentitel aus dem Stummfilm erinnern, andererseits die Titel- und Schlagzeilen der Illustrierten aufrufen, womit wiederum ein Indiz dafür gegeben ist, dass Godards Film das Kino als Teil des Medienapparates insgesamt betrachtet wissen will. Dass die



15a–b Covergirl der *Elle*, liebkost von Charlotte (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



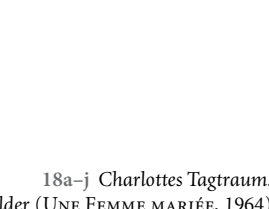
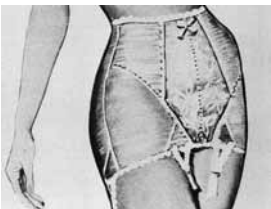
16a–b In der Bar des Schwimmbads (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



17a–b Dessous-Reklame. Charlotte blättert in ihrer Illustrierten (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

beiden Nebenfiguren in einer nahen Vordergrundsebene platziert werden, zeigt, wie die autonomisierten Illustriertenbilder, die Herrschaft des Medienbildes an. Die trianguläre Konstellation mit Charlotte, die im Fluchtpunkt der Perspektive positioniert ist, bringt die Fesselung der Betrachterin an den Bildraum zur Geltung, d.h. die Albertische Perspektive wird in ihrer bannenden, fesselnden Funktion gewissermaßen selbst abgebildet.

Der dritte Teil der Sequenz (E. 161–179, Abb. 18 a–j) verzichtet schließlich ganz auf die Erinnerung an den Raum der Erzählung. Charlotte wendet sich, auf das Stichwort «Il verra ma poitrine» (Abb. 17 b) hin, ganz ihrer Lektüre zu; die Geräuschkulisse wird nun gänzlich ausgeblendet, während ein Chanson von Silvie Vartan erklingt, der die folgende, weitgehend aus Reklamebildern für Unterwäsche, Mieder und Büstenhalter, für Kosmetik und Frisuren bestehende Montagesequenz mit dem explosiven Stimmungsgehalt einer extrem künstlichen infantilen Heiter-



18a–j Charlottes Tagtraum.  
Montagesequenz Reklamebilder (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

keit unterlegt. Die einfache, von schüchterner Mädchenhaftigkeit und metallischem Stakkato gleichermaßen inspirierte Melodie kommt laut Protokoll aus dem Musikautomaten (E. 160), doch sprengt sie die Alltäglichkeit des diegetischen Raums, das nunmehr triumphierende Phantasma des *corps morcelé* übergreifend. Das Reklamebild wird sozusagen mit der Hilfe seines klanglichen Pendants aktiv, beginnend mit einer Reihe von Männerbadehosen, die in Fortsetzung des Gesprächs der Mädchen und passend zur ersten Schlagerzeile «Il est arrivé» die Romanze als notwendiges Rahmenthema der imaginären Identität anspielen. Es gibt nun nicht mehr die blätternde Hand Charlottes, die die Illustriertenbilder mit dem Erzählraum verbinden würde. Vielmehr ist das Leinwandbild mit der Oberfläche der Medienbilder identisch und es ist unübersehbar die Kamera, die, stellvertretend für den Blick Charlottes, die Modelle und Texte abtastet, von oben nach unten, von unten nach oben und von links nach rechts. Bilder und Texte erscheinen nun auch zunehmend fragmentiert. Godard schlägt den Gegner gleichsam mit dessen eigenen Waffen, d.h. er verwendet dieselbe Zersetzungsstrategie wie die Maschinerie der massenmedialen Bildproduktion, um durch ihre Verselbständigung gegenüber jedem narrativen Sinn, der die entgrenzten Elemente wieder zur Gestalt zurückführen könnte, der Wirklichkeit der Fragmentierung näher zu kommen. Er entlockt seinen Fundstücken die Wahrheit des Medienbilds über sich selbst, etwa in der formatfüllenden Abbildung einer Sprechblase aus einem Comic. Hier heißt es: «Je sais, mais ce soir j'ai bien envie de croire aux illusions [...]» Dass das Medienbild und sein Subjektideal überdies Erbe einer langen, in die Antike reichenden Kunsttradition ist, scheint in mehreren Schlagzeilen auf, deren vorfilmischer «ready-made»-Charakter diese Tradition verbürgt. In einer der horizontalen Lesebewegungen der Kamera erscheint z.B. die Wortkombination «beauté-verité». Auch das Busenphantasma verheißt also noch die Idealität der Linie, die Metaphysik des Disegno. Darüber hinaus ist die Anleihe bei modernen Stilen evident. Die Wahl des richtigen Mieders und des richtigen Büstenhalters verspricht der Trägerin «cette ligne jeune moderne dynamique que vous enviez». Und auch ihre modernistisch gestische Version ist präsent in dem expressiven Schriftzug «Scandale» und dem Wort «Geste», das den Auftritt der Kundin als «Star» untermalt. Das Schlussbild der Sequenz, das, zum zweiten Mal im Film, die winzige nachdenklich-desorientierte Charlotte vor einem gigantischen Plakat einer BH-Reklame von Triumph zeigt (Abb. 19), erinnert an das Erschauern vor der Größe antiker Überreste von Kolossalstatuen, etwa Füsslis Werk *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antique Ruins* von 1778–79, das Linda Nochlin ihrem Essay *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994) vorangestellt hat. Godard will allerdings nicht auf nostalgische Gefühle im Angesicht der ökonomischen und ästhetischen Übermacht des Medienapparates hinaus. Die Montagesequenz verweist wiederum auf die Tradition des russischen Revolutionsfilms; und wie in der Abfolge der Maillol-Skulpturen ist es v.a. Eisensteins intellektuelle Montage, die hier aufgerufen wird. Vergleichbar ist etwa die Göttersequenz aus OKTOBER (1930), die den Begriff des Göttlichen durch die

rhythmisch-explosive Reihung von Götterstatuen aus zahlreichen Kulturen darlegt und ihn, durch die aufgewiesene Pluralität der Gestalten und die sich steigernde Schnitffrequenz, sprengt.<sup>48</sup> Godard stellt der Idee des Göttlichen sozusagen die modisch sekundierte Ideologie des modernen Subjekts gegenüber, das sich in einer ästhetischen Gestalt selbst entwirft, sich also in seiner Sinnlichkeit begründet. Eisensteins Religionskritik wird fortgesetzt durch die Kritik der bürgerlichen Ich-Instanz im Zeitalter der Massenkultur. Wo der russische Regisseur die partikulare Leiblichkeit der Götterbilder zeigt und gegen den absoluten Anspruch der Religion wirksam macht, visualisiert Godard den Triumph des Schemas in der vermeintlich erotisch grundierten Subjektivität des Konsumbürgers. Die frappierende Uniformität der weiblichen wie der männlichen Torsi meint aber nicht nur die von Adorno angeprangerte massenkulturelle «Reproduktion des Immergleichen.»<sup>49</sup> Godards dokumentarisch-analytische Montagekunst erlaubt es, in Charlottes Traum auch die legitime Vision einer Befreiung vom Ich nachzuempfinden, eine Korrektur ihrer autistischen Selbstversunkenheit und Erfüllung ihres «kommunistischen» Wunsches, alle zu kennen. Dass diese utopische Dimension nur auf dem Grund der warenproduzierenden Ökonomie auszumachen ist, enthüllt der mechanische Takt der Schlagerstimme wie des Bildwechsels. Die Sequenz bildet somit nichts anderes ab als das Kino und seine – verschärfte – Selbstkritik. Wo Michel Poiccards «Verwandlung» in sein Idol Humphrey Bogart in *A BOUT DE SOUFFLE* noch in einem traditionellen, durch Schuss-Gegenschuss komponierten Handlungsraum stattfand, wird hier die zunächst diegetisch verankerte Träumerei Charlottes an ein «drittes Sub-



19 Charlotte, desorientiert, vor Triumphreklame (*UNE FEMME MARIÉE*, 1964)

48 Zur Analyse der Göttersequenz s. Lenz 2008, S. 178–183.  
 49 Theodor W. Adorno; Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1981, Bd. 3, S. 141–191, hier S. 156. Anders gesagt: Godard radikalisiert Adornos Erkenntnis, dass die Kulturindustrie die Funktion des Stils, das Allgemeine und Besondere ins Gleichgewicht zu bringen, ins Extreme steigere und ihn damit «als ästhetisches Äquivalent der Herrschaft durchsichtig» werden lasse (ebd., S. 151). Die Parade der Unterwäschereklame visualisiert die kulturindustrielle Totalisierung des Stils zum «Surrogat von Identität» (ebd., S. 152). Da sich die Montagesequenz jedoch aus der Homogenität des diegetischen Raums und seinem Natürlichkeitsversprechen ganz verabschiedet, das Amusement Charlottes «ganz entfesselt», zeigt sie die auch von Adorno durchaus zugestandene Potentialität von Kulturindustrie als «Korrektiv der Kunst» (ebd., S. 164) auf.

48 Zur Analyse der Göttersequenz s. Lenz 2008, S. 178–183.

49 Theodor W. Adorno; Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1981, Bd. 3, S. 141–191, hier S. 156. Anders gesagt: Godard radikalisiert Adornos Erkenntnis, dass die Kulturindustrie die Funktion des Stils, das Allgemeine und Besondere ins Gleichgewicht zu bringen, ins Extreme steigere und ihn damit «als ästhetisches Äquivalent der Herrschaft durchsichtig» werden lasse (ebd., S. 151). Die Parade der Unterwäschereklame visualisiert die kulturindustrielle Totalisierung des Stils zum «Surrogat von Identität» (ebd., S. 152). Da sich die Montagesequenz jedoch aus der Homogenität des diegetischen Raums und seinem Natürlichkeitsversprechen ganz verabschiedet, das Amusement Charlottes «ganz entfesselt», zeigt sie die auch von Adorno durchaus zugestandene Potentialität von Kulturindustrie als «Korrektiv der Kunst» (ebd., S. 164) auf.

jekt» gebunden,<sup>50</sup> d.h. ihr träumerischer Blick auf die Dessous-Reklamebilder wird in der Montagesequenz durch die Arbeit der Kamera, den Schnitt und die Tonspur als Produktion eines imaginären Raums erschlossen. Oudarts Analyse der «rêverie du spectateur» vorgreifend gibt die Sequenz zu erkennen, dass die erotische Lust der Filmwahrnehmung sich in einer zwischen narzisstisch extensiver Raumlust («la jouissance de l'espace») einerseits und Zeichenlektüre («l'image dans l'ordre du signifiant») andererseits oszillierenden Bewegung entfaltet, der die Notwendigkeit der Wiederholung inhärent ist.<sup>51</sup> Zeigen die Liebesszenen des Films, Oudarts Lacan-Adaption antizipierend, in ihrer fast beklemmenden Ausschnitthaftigkeit die tragische Notwendigkeit des filmischen Bildes (wie des Subjekts) auf, sich im Imaginären verankern zu müssen, visualisiert die Schlagersequenz die Totalität des Imaginären selbst. Zugleich ist diese Sequenz die einzige nahezu rein dokumentarische! Godard ist weit entfernt von einer surrealistischen Autonomisierung der psychischen Realität; er beharrt auf einem filmischen Denken, das die psychoanalytische Durchdringung des Ich-Ideals mit einer materialistischen Analyse seiner ökonomischen Produktion verbindet.

## VII Nachtrag

Godards Film ist das beste Exempel für die Brisanz der seit den 1980er Jahren in Misskredit geratenen Apparatus-Theorie. Ihr halten einflussreiche Autoren (wie Noël Carroll und David Bordwell, in Deutschland z.B. Hartmut Winkler, Knut Hickethier und Klaus Kreimeier) entgegen, der Medienbenutzer sei durch die elektronischen und schließlich durch die digitalen Bildtechniken zu einem mündigen Betrachter geworden. Der filmische Raum habe seine bannende Kraft verloren, die Perspektive als zentrierendes Prinzip sei aufgelöst, z.B. im Collageprinzip des Videoclip oder der Werbung.<sup>52</sup> Godard zeigt jedoch schon 1964, dass der filmische Erzählraum nicht weniger zusammengesetzt und klischeehaft ist als eine Seite aus einer Modezeitschrift. Die schlager-begleitete Montagesequenz antizipiert, als Metapher des populären Kinofilms, die Ästhetik des Videoclips. Schon die Illustrierte erlaubt das Zapping, das als solches den linearen Raum der Erzählung und die imaginäre Subjektkonstruktion keineswegs obsolet macht, wie die Träumerei der blätternen Charlotte in der Diegese deutlich macht. Godard spannt die Protagonisten der Erzählung als permanente Konsumenten in die Phantasmen der industrialisierten Wahrnehmung ein; ja er siedelt auf dieser Ebene der Subjektspiegelung auch die (notwendig durch den kulturindustriellen Apparat gefilterte) Literatur- und

50 Vgl. dazu Anm. 35.

51 Oudart 1969, S. 51.

52 Dies ist näher ausgeführt in meinem Beitrag «Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft». In: Henning Engelke/Ralf Michael Fischer/Regine Prange (Hrsg.): Film als Raumkunst. Marburg 2012, S. 12–53, bes. S. 38ff.

Kunstrezeption an, so dass in seiner Filmästhetik die historische Perspektive auf die Geschichte ästhetischer Raumkonstruktionen, die durch die Auffächerung der Disziplinen heute verloren zu gehen droht, aufbewahrt ist. Auf dem Grund der Medienbilder und ihrer zerstreuten Rezeption erscheint in *UNE FEMME MARIÉE* eine Realität fragmentarischer Entitäten und der Dezentrierung des Betrachtersubjekts in der träumerischen Selbstausslieferung an die Bilderflut, die die kognitivistische Konzeption eines aufgeklärt-*abgebrühten* Medienbenutzers als einen Mythos offenbart, der das transzendente Subjekt konstruktivistisch rehabilitiert.