

Heinz-B. Heller

MADE IN U.S.A.

Nouvelle Vague und die Bilder der Bilder aus Amerika

Amerika! Amerika? Bilder der neuen Welt, Bilder aus der neuen Welt, so lautet das Rahmenthema dieses Heftes. Hinter diesem Titel steht - die überwiegende Zahl der Beiträge bestätigt dies - die Frage nach einem Abbildverhältnis: Wie sehen amerikanische, wie sehen europäische Filme die historisch-gesellschaftliche Realität der Vereinigten Staaten - sei es in Gestalt fikionalisierender oder dokumentarisierender Bilder? Dabei wird unausgesprochen impliziert, daß wir es immer mit künstlichen Konstrukten, zumal perspektivisch bestimmten, zu tun haben; mit so oder so ideologisierten Konstruktionen, die dann qua öffentlicher Vorführung ihren Beitrag zur Formung unseres Amerikabildes leisten, bestehende Vorurteile verstärken, korrigieren oder - im besten Fall - in Frage stellen. So oder so, es sind Konstruktionen, deren Plausibilität oder Unglaubwürdigkeit auf der stillschweigend vorausgesetzten Prämisse oder besser: dem Versprechen beruhen, in den Bildern spiegele sich in irgendeiner Weise amerikanische Wirklichkeit.

Meine Überlegungen haben eine andere Voraussetzung. Hier sollen einige Filme bzw. Filmkonzepte etwas näher betrachtet werden, die sich bewußt anders zur amerikanischen Wirklichkeit verhalten. Es sind Filme bzw. Filmkonzepte, die sich nicht auf ein planes Abbildverhältnis 'Film: gesellschaftliche Realität' reduzieren lassen, obwohl sie nicht weniger Konstruktionen darstellen. Indes, im Unterschied zu den im ersten Teil dieses Hefts vorgestellten Filmbeispiele tragen sie ihren künstlichen Konstruktionscharakter offen zur Schau, insistieren sie nachgerade darauf und spielen - zuweilen mit allem politischen Ernst und Ingrimm - mit ihrem Material: Sie wollen und können dies, denn ihr Objekt ist nicht die amerikanische Wirklichkeit in ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit. Amerika, das ist für diese Filme eine Wirklichkeit von Geschichten, Mythen, Mythologemen und 'idées reçues'; es ist eine Wirklichkeit aus zweiter Hand. Deshalb aber ist diese Wirklichkeit nicht weniger real, nicht weniger, sondern nur anders

wirksam. Es geht um die Bilder der Bilder aus Amerika, vermittelt derer die Nouvelle Vague ihr ästhetisches und gesellschaftliches Selbstverständnis nicht unwesentlich mitformulierte; jenes seit den späten fünfziger Jahren in Frankreich mit Aplomb auf den Plan tretende lockere Ensemble von Filmemachern wie François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol oder Louis Malle; jene Gruppierung, die keine sein wollte und der die Filmgeschichte - abgesehen vom italienischen Neorealismus - die wohl bedeutendsten und nachhaltigsten Impulse der Nachkriegszeit zu verdanken hat.

Augenscheinliche Faszination

In seinem fulminanten Debütfilm *Les 400 Coups* (*Sie küßten und sie schlugen ihn*; 1959) läßt François Truffaut den kleinen Antoine Doinel, den die schulische wie familiäre Enge und Repression zur Flucht in die imaginären Welten des Kinos treiben, aus dem Schaukasten vor der Kinokasse die Photos von Orson Welles' *Citizen Kane* stehlen. Jahre später - in *La nuit américaine* (*Die amerikanische Nacht*; 1972), eine filmpoetologische Erzählung 'par excellence', in der Truffaut selbst die Rolle des Regisseurs spielt - wird eben diese Diebstahlszene in Form einer biographischen Rückblende als Schlüsselszene in einen Traum des gleichermaßen fiktiven wie realen Regisseurs Truffaut eingebettet: die ebenso leidenschaftliche wie widerrechtliche Aneignung der amerikanischen Filmbilder als anverwandeldes Zitat im Zitat!

In demselben Jahr wie *Les 400 Coups* von Truffaut kam Jean-Luc Godards *A bout de souffle* (*Außer Atem*) heraus. Noch vor dem Haupttitel erscheint auf der Leinwand eine Widmung: "Für Monogram Pictures". Diese Verleihfirma war verantwortlich für den Import einer großen Zahl von "B-Pictures" aus der Hollywood-Produktion - billig hergestellte Thriller mit rasanter Aktion. Der nachfolgende Film macht schnell deutlich: Godard liebt diese Art von Filmen, und *A bout de souffle* bekundet diese Liebe offen.

Die Story selbst - auf einem Zehn-Zeilen-Exposé von François Truffaut aufgebaut - könnte einem Hollywood-Thriller entlehnt sein: Ein junger Gangster, auf der Fahrt in einem gestohlenen Wagen von der Polizei gestellt, erschießt einen Flic und löst damit eine Großfahndung aus. In Paris beschäftigt er sich währenddessen mit einer früheren Freundin, die seine Geliebte wird. Inzwischen ist sein Bild in den Zeitungen erschienen. Jemand sieht ihn mit dem Mädchen und bringt die Fahnder auf ihre Spur.

Das Mädchen wird von der Polizei unter Druck gesetzt. Nach einer mit dem jungen Gangster gemeinsam verbrachten Nacht ruft sie die Polizei an. Zwar warnt sie ihren Freund, der hält sich aber mit einem Bekannten so lange auf der Straße auf, bis die Polizei kommt. Als er den Revolver aufhebt, den der Bekannte ihm zugeworfen hat, glauben die Polizisten, er wolle schießen und erschießen ihn ihrerseits.

"Der Held der Geschichte, dargestellt von Jean-Paul Belmondo, ist ein 'tough guy' amerikanischer Filmprovenienz. Oder vielmehr: er ist ein im Grunde indifferenter junger Mann, der hundert amerikanische Gangsterfilme gesehen und von ihnen seine Gesten und seine Attitüde übernommen hat. Vor einem Kino-Schaukasten entspinnt sich ein stummer Dialog zwischen ihm und Humphrey Bogart: dessen Gesicht auf einem Standfoto [aus *The Harder They Fall*; *Schmutziger Lorbeer*, 1956; H.-B.H.] porescharf in Leinwandgröße - scheint zu sprechen; der junge Gangster fährt sich lächelnd mit dem Daumennagel über den Mund ..."

Spätere Filme Godards wiederholen und variieren dessen Hommage an das amerikanische Kino sowie die filmischen Zitate auf das vielfältigste. So ist der Film mit dem beziehungsreichen Titel *Made in U.S.A.* (1966) persönlich-vertraulich Nick und Samuel gewidmet; gemeint sind Nicholas Ray und Samuel Fuller, "die in mir die Ehrfurcht vor dem Bild und dem Ton wachsen ließen." In *Pierrot le fou* (*Elf Uhr nachts*, 1965) tritt Samuel Fuller gar persönlich auf und gibt als ungewöhnlicher Gast einer Party eine berühmt gewordene Definition des Kinos: "Film ist wie ein Schlachtfeld. Liebe, Haß, Action, Gewalt, Tod."

Die Beispiele augenscheinlicher Faszination, die das Hollywood-Kino auf die französische Nouvelle Vague ausübte, lassen sich beliebig mehren - zumal dann, wenn man sich der umfangreichen filmkritischen Arbeiten der Truffaut, Godard, Chabrol oder Doniol-Valcroze vor allem in den *Cahiers du cinéma* annimmt oder gar der inzwischen legendären Buchpublikationen von Chabrol/Rohmer und Truffaut zum Oeuvre Alfred Hitchcocks. Angesichts dieser Faszination meinte geradezu mahrend schon der Mentor der Nouvelle Vague, André Bazin, den Zeigefinger erheben zu müssen. "Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?"² Was steht dahinter? Wie erklärt sich diese Faszination?

1 Enno Patalas: Außer Atem (A bout de souffle). In: Filmkritik 6 (1960), S. 171-175, hier S. 173.

2 André Bazin. In: Cahiers du cinéma, 1955, H. 2.

Film als Film oder Heimliche Grundlagen der "politique des auteurs"

Die landläufigen Erklärungsversuche für die Faszination, die das Hollywood-Kino auf die Nouvelle Vague-Filmer ausübte, sind bekannt. Sie laufen im wesentlichen darauf hinaus, Momente der "politique des auteurs", der sog. 'Autorenpolitik', zu isolieren und ins Analytische zu wenden, um dann auf dieser Grundlage Züge einer unverwechselbaren Handschrift im Werk eines Josef von Sternberg, Frank Capra, Fritz Lang, Howard Hawks, John Ford, Otto Preminger, Anthony Mann oder der schon erwähnten Nicholas Ray und Samuel Fuller zu extrapolieren. Das klingt zunächst plausibel, kann jedoch bei näherer Betrachtung nicht über einen gravierenden augenscheinlichen Widerspruch hinwegtäuschen.

Erinnern wir uns: Der Begriff der "politique des auteurs" entstand im Frankreich der Nachkriegszeit zunächst als ein Konzept, das sich vor allem im massiven Widerspruch zur industriellen, arbeitsteiligen Produktionsweise im Film definierte.

So formulierte bereits 1948 Alexandre Astruc in seinem Artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*:

"Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken und seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [la caméra-stylo]. [...] Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor [auteur] und Regisseur [réalisateur] keinen Sinn mehr. Die Regie [mise en scène] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter."³

Und François Truffaut schrieb 1957:

"Ich stelle mir den Film von morgen also noch persönlicher vor, als einen individualistischen und autobiographischen Roman, wie ein Bekenntnis oder Tagebuch. Die jungen Filmemacher werden sich in der ersten Person

3 Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. In: Der Film. Manifeste - Gespräche - Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute. Hrsg. v. Theodor Kotulla. München 1964, S. 111-115, hier S. 111 u. S. 114.

ausdrücken und schildern, was ihnen widerfahren ist [...]. Der Film von morgen wird ein Akt der Liebe sein."⁴

Was in diesen Zitaten an Grundpositionen der Politik der Autoren, so wie sie im Umkreis der frühen *Cahiers du cinema* formuliert wurden, zum Ausdruck kommt, hat der Filmhistoriker Bruno Fischli auf folgende wesentliche Punkte gebracht:

"1. Der Film kann und soll der individuelle Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, des Autor-Regisseurs sein.

2. Der Film ist in künstlerischer Hinsicht nur dann wertvoll, wenn er im wesentlichen das Produkt dieses Autor-Regisseurs ist. Dazu ergänzend noch einmal Bazin in einem *Cahiers*-Aufsatz von 1957 [...]: 'Kurz: Die Politik der Autoren besteht darin, den subjektiven Faktor in der künstlerischen Produktion als Bezugspunkt zu wählen und anzunehmen, daß dieser Faktor von einem Film zum nächsten sich verstärkt. Es wird erkannt, daß einige wichtige Filme diesen Test nicht bestehen, aber diese werden dann konsequent niedriger eingestuft als jene, in denen die Handschrift des Autors in jedem Augenblick spürbar ist, wie durchschnittlich das Szenario auch immer sein möge.'

3. Bezogen auf die filmkritische Praxis implizieren diese Postulate, daß diese künstlerische Autorenpersönlichkeit die thematische und/oder stilistische Kohärenz seiner Filme bestimmt und daß es gilt, diese 'Schrift' zu entdecken."⁵

Mit Recht ist betont worden, daß - so gesehen - die Politik der Autoren zweifellos nichts anderes als die Restauration romantischer Kunsttheorie darstellt (Kunst als individueller Selbstaussdruck des Künstlers) und sie der Versuch ist, die in anderen Kunstbereichen dieser Zeit längst obsolet gewordene romantische Künstlerpersönlichkeit im Bereich des Films wieder zum Leben zu erwecken - und dies nicht nur vor dem Hintergrund, daß etwa Brecht schon zu Beginn der dreißiger Jahre diesem Ideologem ("Kunstwerk als Ausdruck einer Persönlichkeit") im *Dreigroschenprozeß* die gebührende Absage erteilt hatte, sondern auch und vor allem angesichts der hinlänglich bekannten Produktionsrealität 'Hollywood', Inbegriff der hochdifferenziert arbeitsteiligen und überdies profit- und damit künstlerisch fremdbestimmten Kulturindustrie.⁶ Waren die Nouvelle Vague-Kritiker nun derart blind für die Widersprüche zwischen der US-amerikanischen Produktionsrealität und der emphatischen Anverwandlung

4 Zit. n. Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors? In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. H. 1/2, 1985, S. 73-85, hier S. 78.

5 Ebd.

6 Ebd., S.78.

der Hollywood-Produktionen im Zeichen der "politique des auteurs"? Die Frage ist natürlich eine rhetorische; man braucht sich bloß die entsprechenden Passagen in Godards *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980; dt.: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 1981) oder die zahlreichen filmisch gestalteten Reflexionen zum Verhältnis von Ökonomie und Filmarbeit zu vergegenwärtigen - etwa in Godards *Passion* (1982) oder in *Le mépris* (1963), einem Film über die Verfilmung der *Odyssee* im Stile Hollywoods, bei der der authentische Fritz Lang die Rolle des Regisseurs einnahm.

Der aufgezeigte Widerspruch löst sich auf, wenn man in den zitierten Texten zur "politique des auteurs" auch zwischen den Zeilen liest, wenn man die verwendeten Sprachbilder wörtlich nimmt und zugleich auf ihre Implikationen hin betrachtet: die Kamera als Federhalter, der Filmemacher als Schriftsteller, der Film als Tagebuch oder Roman. Es ist schon verblüffend, wie konsequent die Nouvelle Vague-Vertreter ihr filmpoetologisches Konzept in einer dem Medium Sprache bzw. Schrift entlehnten Terminologie ausformulierten - also in Analogie zu Formen der begrifflichen und symbolischen Repräsentanz und gerade nicht - was im Grunde viel näher gelegen hätte - zu Formen der bildlichen Mimesis wie etwa Malerei, Photographie oder szenischem Theater. Ja, gerade am Beispiel des psychologischen Realismus im französischen Kino der vierziger und fünfziger Jahre wird von Truffaut in der fulminanten Streitschrift *Une certaine tendance du cinéma français* (1954) eine Ästhetik exekutiert, die sich ikonisch-mimetischen Ansprüchen verschrieben hat. Statt dessen artikuliert sich - nicht nur bei Truffaut - das Credo der Nouvelle Vague: Ein Film ist ein Film; er ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern stellt wie die Sprache ein künstliches System von Zeichen dar, das geprägt ist von Verstehenskonventionen sowie von sozio-historisch imprägnierten Regeln des Gebrauchs - und dies nicht nur auf der Seite der Produktion, sondern auch auf der der Rezeption.

Wenn Frieda Grafe das Wesen der Nouvelle Vague - bar jeglicher negativen Konnotationen - als eine "Kunst der Epigonen" bezeichnet hat⁷, dann macht dies im skizzierten Kontext durchaus Sinn: Mit der Absage an einen naiven Abbildrealismus tragen diese Filmemacher nicht nur der Künstlichkeit und Konventionalität filmischer Bilder Rechnung, sie setzen diese vielmehr nachgerade voraus (auf Autoren- wie Rezipientenseite), sie operieren damit bewußt - und machen das Abarbeiten an eben dieser Künstlichkeit und Konventionalität der Filmbilder zum Ausweis einer

⁷ Frieda Grafe: François Truffaut. Die Kunst der Epigonen. In: F.G. / Enno Patalas: Im Off. Filmartikel. München 1974, S. 49-58.

produktiven Autorenhaltung. Die Nouvelle Vague-Filmer sind insofern Epigonen, als sie "ihre Filme mit dem Wissen aus all den Filmen" machen, "die sie zuvor gesehen haben. Und die Intellektualität des Kinos [...] besteht im kontrollierten Einsatz ihrer Mittel, in der Gewißheit, daß ihre Kunst schon lange keine naive mehr ist, daß ihr Medium vorgeformt ist."⁸

Genremuster: filmisches Bewußtsein kollektiv

Vor diesem Hintergrund erklärt sich das faszinative Interesse der Nouvelle Vague-Filmer am Hollywood-Film, insbesondere an seinen Genre-Formen - selbst da, wo es sich um sogenannte 'B-Movies' handelt. Filmhistorisch markiert die Nouvelle Vague in ihrer Hollywood-Rezeption den Punkt, wo Filmverstehen und Filmanalyse nicht mehr im Dienst der ideologiekritischen Entlarvung des 'schönen' und/oder gesellschaftspolitisch verwerflichen Scheins in den Bildern und in ihren inhärenten Inhalten steht. Im Gegenteil: Der Schein der Bilder, also ihr künstlicher Charakter, wird im doppelten Wortsinn als bewußter Schein mehr als nur billigend in Kauf genommen - wohl wissend, daß die 'wahren' Bilder, die die orthodoxe Ideologiekritik der Traumfabrik imaginär vorhält, doch nur selbst nichts anderes als wiederum Fiktionen sind.

"Filmen", sagt Godard, "bedeutet [...] nichts anderes als ein Ereignis als Zeichen zu erfassen, es in einer ganz bestimmten Sekunde zu erfassen, in der ganz langsam [...] die Bedeutung frei aus dem Zeichen, das sie bedingt und vorherbestimmt, geboren wird."⁹ In diesem Sinne ist *Bitter Victory* von Nicholas Ray, ein Kriegsfilm über Rommels Afrikafeldzug, ein moderner Film. "Man interessiert sich nicht mehr für die Gegenstände, sondern für das, was zwischen den Gegenständen ist und was seinerseits zum Gegenstand wird. Nicholas Ray zwingt uns, als real zu betrachten, was man nicht mal als unreal betrachtete, was man gar nicht betrachtete. *Bitter Victory* gleicht den Zeichnungen, in denen man Kinder in einem Haufen von Linien, die zunächst ohne Bedeutung erscheinen, den Jäger suchen läßt."¹⁰

Eine solche Einschätzung macht Sinn, vor allem, wenn der Film vertraute Genremuster aktualisiert. Denn Genremuster sind keineswegs nur standardisierte Produktionsrezepte. Damit Genres überhaupt erst

8 Ebd., S. 50.

9 Godard / Kritiker. *Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. Hrsg. v. Frieda Grafe. München 1971, S. 154.

10 Ebd., S. 72f.

entstehen und sich ausbilden können, sind bei den Zuschauern kollektive Filmerinnerungen und ein Erfahrungsschatz kollektiver Verstehenskonventionen Voraussetzung; kurz ein Wissen um die semantischen und syntaktischen Spielregeln, mithin ein Bewußtsein um die Regularitäten der künstlichen filmischen Konstruktionen, deren Bestätigung wie Modifikation ein Genre erst lebendig erhalten.

"Heute ist jede Geschichte nur noch eine alte Geschichte, alles ist schon erzählt worden. Folglich liegt Originalität und schöpferische Kraft nur noch in der Art und Weise, wie man erzählt." Dies sagte Howard Hawks, ein von der Nouvelle Vague verehrter Großmeister des amerikanischen Genrefilms, und man ist geneigt, diese Sätze als einen Kommentar zu Walter Benjamins Überlegungen zum veränderten Stellenwert des Originals in der industriell-reproduktiven Kunst anzusehen. Bei Godard liest es sich dann so: "Ich habe nur vom Zitieren gelebt, ich habe nie irgendwas erfunden. [...] Was ich am Kino interessant finde, ist, daß man überhaupt nichts zu erfinden braucht."¹¹

Geschichten ohne Geschichte

Nicht die Filmbilder an sich, so lehrte schon Kuleshov, machen einen Sinn, sondern deren Verknüpfung: das, was sie zu einer Geschichte macht. Es ist an diesen Nahtstellen, diesen neuralgischen Punkten der *Genrekonstruktionen*, wo sich die Ansichten der französischen Anhänger des amerikanischen Genrefilms scheiden sollten - allen Verdachtsmomenten eines ästhetischen Formalismus zum Trotz auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht. Am entschiedensten verhält sich Godard. "Die Stärke der Amerikaner liegt darin, daß sie unentwegt Geschichten erzählen", daß "sie es verstehen, der ganzen übrigen Welt ihre Geschichten einzureden", daß sie "aber überhaupt keinen Sinn für Geschichte haben".¹² "Man müßte die Geschichte Amerikas sozusagen als die eines *Geschichtenimperiums*" kenntlich machen.¹³ - Aber wie soll dies geschehen mit den Mitteln eines Films, der sich eben diesen Geschichten verschrieben hat? Oder mit den Worten Godards ausgedrückt: "Mein Ideal wäre, Filme wie Clint Eastwood zu machen, aber

11 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München 1981, S. 206.

12 Ebd., S. 199.

13 Ebd., S. 149.

sie gut zu machen. Aber genau das ist es: Wie macht man einen Clint-Eastwood-Film gut?"¹⁴

Jean-Luc Godard: Made in U.S.A.

Bereits der Titel setzt die Verhältnisse ins Bild: *Made in U.S.A.* dokumentiert den amerikanischen Ursprung dieses Films, der als fertiges Produkt ein französischer Film eines französischen Filmemachers ist. Auf den ständig wiederkehrenden plakativen Grundfarben Blau, Weiß, Rot, den Farben der 'Stars and Stripes' ebenso wie der französischen Tricolore, präsentiert sich dieser Film wie eine Hommage und Kritik des amerikanischen Genrefilms. Das erklärte Vorbild stellt Howard Hawks' Verfilmung von Raymond Chandlers *The Big Sleep* dar. Nur daß in unserem Film statt Humphrey Bogart Anna Karina die Hauptrolle spielt, - dafür trägt sie *seinen* Trenchcoat. Und statt in Atlantic City, dem Ort des amerikanischen Traums vom schnellen Glück (Jahre später sollte ihn Louis Malle noch einmal aufgreifen), spielt dieser Film im *französischen* Atlantic Cité. Dafür agieren dann aber Protagonisten des *amerikanischen* Genrefilms: nicht fiktive Filmpersonen, sondern deren reale Urheber - nun aber als fiktive Personen: Richard Widmark, Donald Siegel, ein Inspektor Aldrich, David Goodis (der Autor der amerikanischen Romanvorlage für Truffauts *Tirez sur le pianiste*, 1960). Sogar Personen der politischen Realszene der USA spielen hier mit: Richard Nixon und der damalige Kriegsminister, Robert McNamara - beide als schmierige Killer.

Das Verfahren von Godards Film ist eines der Dekonstruktion und der Konstruktion. Dekonstruiert wird die anverwandelte fiktive Geschichte von *The Big Sleep*, und konstruiert wird über deren Bruchstücke eine französische Geschichte mit historisch-authentischem Gehalt: die Hintergründe der Ben Barka-Affäre und die Konfusion der französischen Linken Mitte der sechziger Jahre.

Die politische Journalistin Paula Nelson spielt in beiden Geschichten. Ihr rot-gelbes Kleid (ausdrücklich betont sie, daß sie es immer trägt) hat Zeichencharakter: Im 'Kampf der zwei Linien', wie es damals im Jargon der zerstrittenen Linken hieß, eröffnet es bedeutungsträchtige Konnotationen.

Die anverwandelte Geschichte: Paula sucht ihren verschwundenen Verlobten, der sich in Atlantic Cité versteckt haben soll. Auf ihrer detektivischen Suche muß sie jedoch feststellen, daß Richard ermordet worden ist. Jede Person, die ihr begegnet, kommt als Täter oder Zeuge in Frage, und möglicherweise beseitigt Paula selbst die wichtigsten Informanten. Jedenfalls ist Klarheit nicht zu schaffen - ebensowenig wie in Howard Hawks' Film. Gemeinsam ist beiden Filmen, daß die beiden Hauptfiguren trotz aller Anfechtungen ihrer Moral treu bleiben.

Godards Film ist indes zugleich die Dekonstruktion dieser Geschichte und des in ihr enthaltenen Mythos. Nicht nur, daß er diese Geschichte - anders als der Amerikaner Hawks - mit der zeitgenössischen Realgeschichte Frankreichs vermittelt (Richard ist zugleich ein linker Oppositioneller, der sich per Tonband - besprochen von Godard selbst - mit politischen Aufrufen an die Öffentlichkeit wendet); die überlieferte filmische Geschichte wird zugleich auseinandergenommen und in ihren mythenbildenden Zusammenhängen aufgebrochen.

Die wichtigsten Varianten dieser Verfahrensweise sind: Eingefrorene Standbilder, Schriftinserts, eine verfremdende Ton-Bild-Montage (klassische Musik von Beethoven, Schubert und anderen konterkariert die standardisierten Bilder des Action-Kinos). Vor allem aber: Schauspieler fallen immer wieder aus ihrer Rolle, brechen die filmische Diegese auf. Sie wenden sich gestisch in direkter Apostrophe an das Filmpublikum, reflektieren die Künstlichkeit des Films, in dem sie spielen, und machen ihn als Medium der Mythenproduktion - Godard versteht dies auch als eine Form der politischen Praxis - kenntlich.

Paula (während sie den von ihr mit einem Stöckelschuh erschlagenen Schnüffler Edgar Typhus in ein Nebenzimmer schleift) in OFF-Ton:

"Und schon siegt die Fiktion über die Realität. Schon gibt es Blut und Rätsel. Schon hab' ich das Gefühl, mich in einem Walt Disney-Film zu befinden, aber in einem, in dem Humphrey Bogart mitspielt, das heißt: in einem politischen Film."

Die Dekonstruktion der filmischen Diegese, also des Scheins einer geschlossenen fiktiven Welt, die sich augenscheinlich als reale ausgibt, findet auch in jener Szene statt, in der sich Paula zu den Klängen eines klassischen Klavierkonzerts in die Autowerkstatt begibt, in der sie dann niedergeschlagen wird.

Paula (während sie sich der Garage nähert und in die Werkstatt eintritt) in OFF-Ton:

"Als ich am späten Nachmittag zum zweiten Mal zu der Adresse ging, die man mir gegeben hatte, um wenigstens Richards Sachen abzuholen, war das Wetter wieder so, daß man am liebsten eine Kamera herausgeholt hätte, um einen Film in Farbe zu drehen. Eine anonyme Anruferin hatte sich mit mir in einer Werkstatt verabredet..."

Neben der medienreflexiven Anspielung auf die Künstlichkeit der gezeigten Handlung und dem gestischen Sprechen der Darsteller (vergleichbar dem Brechtschen An-die-Rampe-Treten), neben der plakativen Zeichensprache mit der filmsyntaktisch generierten Symbolik: roter Schraubstock, Farbeimer mit weißer Tünche und blauem Deckel - neben all diesem fällt hier vor allem das Spiel mit dem kollektiven Zuschauerwissen genretypischer Versatzstücke auf. Der versuchte Mord an Paula wird nicht in einer "realistischen" Action-Szene gezeigt, sondern nur zeichenhaft angespielt - mit den Mitteln des Comicstrips: blauer Karton, explodierende Sterne, Ausrufezeichen, Bing!

Für die Nouvelle Vague-Filmer, so wurde gesagt, sind die Bilder wie die Worte mimetisch weder wahr, noch falsch, sie sind lediglich Zeichen. Erst in ihrer Verknüpfung zu Sätzen, zu Bildsequenzen, zu Geschichten gewinnen sie einen Sinn, wobei dieser Sinn (oder diese Ideologie) abhängig ist von der Perspektive des wahrnehmenden Subjekts. Jene Szene, die Paula, dem Barkeeper und dem Arbeiter Gelegenheit gibt, die semantischen Regeln der sprachlichen Syntax durchzuexerzieren, führt dies in bestechender, weil bis ins Absurde getriebener Konsequenz vor: "Dieses Glas befindet sich nicht im Wein. Der Barmann hält sich im Jackett des Bleistiftes auf [...]. Oben hängt die Decke an der Lampe [...]."

Vor diesem Hintergrund ist es nur folgerichtig, daß Godard seine Heldin der Wahrheit über Richard sinnfälligerweise in einem Filmatelier am nächsten kommen läßt; dort also, wo aus Bildern (zumal amerikanischen Ursprungs) Geschichten 'par excellence' fabriziert werden: so realitätsgetreu wie sie das photographische Medium nur verspricht, aber auch so trügerisch voll des falschen Scheins. Ebensovienig zufällig ist aber auch, daß ausgerechnet an diesem Ort, im Filmstudio, die politischen Illusionen der Linken zur Sprache kommen.

Leitmotivisch verweist der Film immer wieder durch einzelne Bildeinstellungen oder durch Schriftinserts demonstrativ auf eine reale politische Streitschrift aus den mittsechziger Jahren: *La gauche, année zéro* (Die

Linke, im Jahre Null). Für Godard, den politisch exponiertesten Vertreter der Nouvelle Vague, bezeichnet der Titel eine tatsächliche Situation. In den folgenden Jahren sollte Godard sich ganz gauchistischen Programmatiken verschreiben, für die die Vorstellung von der Notwendigkeit einer sozialistischen Kulturrevolution im Zentrum der Überlegungen stand - auch und gerade in Hinblick auf den Film.

Die von Faszination und radikaler Kritik gleichermaßen getragene Dekonstruktion von Geschichten - vor allem denen des amerikanischen Films, diese Dekonstruktion von Geschichten und ihre Vermittlung mit Geschichte nimmt dabei eine zentrale Funktion ein.