

Eva Lenhardt

»Je ne vois pas«: Zur Darstellung des Unsichtbaren in Jean-Luc Godards HÉLAS POUR MOI

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14631>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lenhardt, Eva: »Je ne vois pas«: Zur Darstellung des Unsichtbaren in Jean-Luc Godards HÉLAS POUR MOI. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 85–93. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14631>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

»Je ne vois pas«:

Zur Darstellung des Unsichtbaren in Jean-Luc Godards HÉLAS POUR MOI¹

Das Unsichtbare erkennen und darstellen – dieses Paradox durchzieht Jean-Luc Godards HÉLAS POUR MOI (1993) sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene. Doch worum geht es in dem Film? Wenn man von einer Handlung sprechen kann, dann ereignet sich diese im Jahr 1989 in einem kleinen Ort am Ufer des Genfer Sees. Das Paar Simon (Gérard Depardieu) und Rachel Donnadiou (Laurence Masliah) trennt sich für eine Nacht, da Simon zu einer Geschäftsreise aufbricht. Früher als erwartet kehrt er zu Rachel zurück. Er ist für sie nicht mehr derselbe und sie lehnt seine körperliche Zuneigung ab.

Dies mag zunächst als skizzenhafte Einleitung in den narrativen Rahmen von HÉLAS POUR MOI dienen, stellt jedoch nur eine Variation der in diesem Film vorgestellten Möglichkeiten der Geschichte von Simon und Rachel dar.² Godard verweist mit dieser Erzählung auf den Amphitryon-Mythos, dessen 1929 uraufgeführte Bearbeitung durch Jean Giraudoux den Titel *Amphitryon 38* trägt und als Vorlage für Godards Drehbuch diente.³ Mit der Nummerierung »38« betont Giraudoux seine fiktive Position innerhalb einer langen Tradition von Bearbeitungen dieses mythologischen Stoffes, und auch in HÉLAS POUR MOI geht es um die gewandelte Rezeption des Amphitryon-Mythos und somit um die Frage nach Erzählinstanzen und deren filmischer Darstellung. Der mythologische Stoff, der Godard und Giraudoux als Vorlage diente, besitzt einen inhaltlichen Kern, der von der ersten erhaltenen Fassung des römischen Komödiendichters Plautus über Molière bis hin zu Kleist nahezu jede Bearbeitung kennzeichnet:⁴ Während sich der thebanische Feldherr Amphitryon im Feldzug gegen die Teleboer befindet, wird seine Gattin Alkmene von Jupiter verführt. Sie weiß nichts von dessen wahrer Identität, da Jupiter die Gestalt Amphitryons angenommen hat und sich mit der Behauptung der frühzeitigen Rückkehr aus dem Krieg eine gemeinsame Nacht mit Alkmene erhofft. Dieser Wunsch Jupiters erfüllt sich bei den meisten Bearbeitungen des Stoffes, jedoch

¹ Der hier publizierte Vortrag wurde im Rahmen des Panels »Die Inszenierung filmischer Details: Enthüllung, Verschleierung, Exzess« gehalten und entstand im Rahmen der Vorbereitungen zu einem Magisterprojekt mit dem Titel »À la recherche d'une question perdue«. *Untersuchungen zur filmischen Darstellung von Erinnerung in Jean-Luc Godards Hélas pour moi*.

² Zu den Variationen dieser Geschichte, die sich auf die unterschiedlichen Erinnerungen der einzelnen Figuren gründen, vgl. Trias-Afroditi Kolokitha: *Geschichten des Sehens in Jean-Luc Godards Hélas pour moi*. In: Dies.: *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*. Bielefeld 2005, S. 139–162; S. 139f.

³ Als weitere Vorlage bzw. Referenz nennt Godard das 1821 von Giacomo Leopardi verfasste Gedicht *Au patriarce* aus *L'Histoire des hommes et de la nature humaine*, vgl. Antoine de Baecque: *Godard. Biographie*. Paris 2010, S. 723.

⁴ Vgl. Joachim Schöndorff (Hrsg.): *Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser. Vollständige Dramentexte mit einem Vorwort von Peter Szondi*. München 1964, S. 9ff.

werden die damit einhergehenden Probleme unterschiedlich entwickelt und gedeutet. Die Unsicherheit Alkmenes bei der Rückkehr ihres ʒrichtigen Ehemannes und der resultierende Streit ob ihres unverschuldeten Ehebruchs werden bei vielen späteren Bearbeitungen (u.a. Kleist) kaum mehr als komödiantisch, sondern tragisch dargestellt im Sinne einer Identitätskrise, die aus dem scheinbaren Verlust der Erinnerung bzw. Erkenntnisfähigkeit Alkmenes resultiert.⁵

Auch in *HÉLAS POUR MOI* scheint Gott für eine Nacht auf die Erde hinabgestiegen zu sein, um in der Gestalt Simons die körperlichen Freuden der Menschen erleben zu können. Es bleibt jedoch bis zum Schluss des Films unklar, ob es sich wirklich so zutrug wie in dem antiken Amphitryon-Mythos, oder ob Simon, wie er behauptet, zu Rachel zurückkehrte und sie für die Dauer einer Nacht einen anderen in ihm sah.⁶ Wie in den meisten literarischen Vorlagen des Stoffes kann sie sich jedenfalls an nichts erinnern. Auch *HÉLAS POUR MOI* kreist also um dieses Moment der Unsicherheit, die sich aus der Unverfügbarkeit der Erinnerung ergibt und thematisiert zugleich die Frage nach den Möglichkeiten der filmischen Darstellung von Erinnerung, Vergessen und Gedächtnis.

Godard erdachte aufgrund des problematischen Drehs⁷ die Figur des Verlegers Abraham Klimt (Bernard Verley), der als Alter Ego Godards⁸ bzw. des Zuschauers versucht, aus den fragmentarischen Erzähl- und Erinnerungssträngen die »fehlenden Seiten« der Geschichte von Rachel und Simon herauszuarbeiten. In der Art eines klassischen Ermittlers möchte er durch die Befragung der Dorfbewohner und Bekannten von Rachel und Simon herausfinden, was sich an jenem 23. Juli 1989 ereignete, als sich das Paar voneinander verabschiedete. Eine der Befragten ist die Schülerin Aude Amiel, die die Verwandlung Gottes in Simon miterlebte. Mit einer konkreten Erzählung des Geschehens kann sie Klimt jedoch nicht weiterhelfen: Eine Vision sieht man nicht, wie sie sagt. Ihr poetischer Zugang erlaubt es ihr jedoch eher, eine Ahnung des Ereignisses zu vermitteln, als dies für Klimt möglich ist, der auf rationalem Weg nach Fakten und Bildern sucht.⁹

Diese Gegenüberstellung zweier Zugänge zu einem Ereignis wird auch im Kontext des Details offensichtlich, das im Fokus dieses Beitrags stehen soll. Es handelt sich hierbei um die pornographische Darstellung eines Geschlechtsaktes (Abb. 1), der auf über- spitzte Weise den Ehebruch Rachels als inhaltlichen Kern der mythologischen Vorlage

⁵ Die erste (erhaltene) Bearbeitung des Amphitryon-Mythos durch Plautus (um 250–184 v. Chr.) beinhaltet bereits dieses tragische Moment, vgl. Monika Schmitz-Emans: *Die Doppelgänger der Doppelgänger*. In: Gerhard Binder (Hrsg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*. Trier 1998, S. 295–344.

⁶ Vgl. Godards Anmerkungen zur Uneindeutigkeit dieses narrativen Elements in Alain Bergala (Hrsg.): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984–1998*. Paris 1998, S. 272.

⁷ Depardieu verließ das Set früher als vertraglich vereinbart. Godard musste sich deshalb überlegen, wie er die fehlenden Einstellungen ersetzen kann, vgl. de Baecque, S. 722ff.

⁸ Vgl. Alain Bergala: *Hélas pour moi, ou de légères corrections au présent*. In: Ders.: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999, S. 171–182; S. 180.

⁹ Zur Gegenüberstellung von fiktionalen und dokumentarischen Elementen durch die Charaktere Aude Amiel und Abraham Klimt vgl. Laetitia Fieschi-Vivet: *Investigation of a Mystery. Cinema and the Sacred in Hélas pour moi*. In: Michael Temple (Hrsg.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam 2000, S. 189–206.

des Films illustriert. Dieses Detail hat indes eine solche Kürze, dass es als lediglich zwei Sekunden andauernder und aus mehreren Einstellungen bestehender »Blitz« für den Betrachter eher als Überstimulierung, denn als wahrnehmbares Bild erfahrbar ist.

Der Reiz an der isolierten Betrachtung dieses Details mit seiner »Rahmung« durch die vorangehenden und nachfolgenden Einstellungen liegt darin begründet, dass sich hier zentrale Gestaltungsmerkmale von *HÉLAS POUR MOI* bündeln. So arbeitet Godard mit verschiedenen Erzähl- und Zeitebenen, vielschichtigen Vernetzungen zwischen Bild und Ton, Zwischentiteln und literarischen Zitaten, die – und erst das grenzt diesen Film formal und inhaltlich von anderen Werken Godards ab – anhand des Amphitryon-Mythos sowohl dessen implizite Problematiken (Erinnerung, Identität) darstellen, als auch mythisches Erzählen mit den Mitteln des Films aufzugreifen versuchen.

Bevor dieses Detail genauer betrachtet wird, soll knapp die Bedeutung von Mythen erläutert werden. Als Erzählungen, die einen »nicht beweisbaren, jedoch kollektiv wirksamen Sinn stiften«¹⁰, berichten sie in meist mündlicher Überlieferung davon, wie die Gegenwart in der Vergangenheit begründet ist und erklären in vorwissenschaftlicher Weise die Entstehung der Götter, des Kosmos und der Menschen. Wie bei dem skizzierten Amphitryon-Stoff ersichtlich, beschäftigen sich Mythen auch mit zeitlosen Fragen und Problemstellungen, sodass die Rezipienten (Schriftsteller, Dramenautoren, bildende Künstler) den Mythenstoff abhängig von ihrem sozialen und historischen Kontext umdeuteten und variierten.

Die Rezeption von Mythen und ihre Funktion wandelten sich stark, es kann im Rahmen dieses Beitrags jedoch kein historischer Abriss der Mythen-theorien geleistet werden. Zu betonen ist, dass sich Mythen in keine klare Sprache überführen lassen und stets bildhafte Elemente in sich tragen. In Opposition zu *lógos* (als der vernünftig argumentativen) steht der Mythos laut Matuschek für die unbeweisbare, fiktional-erzählende Rede.¹¹ Cassirer versteht den Mythos als eine eigene symbolische Form neben der Sprache und den exakten Wissenschaften.¹²

Ein Mythos als solcher existiert jedoch nicht. Er ist – wie Hans Blumenberg sagt – immer schon in seinem Rezeptionsprozess befindlich.¹³ Das heißt, wir haben es stets mit unterschiedlichen Formen der Überlieferung und Interpretation zu tun. Insbesondere diesen Aspekt des Rezipierens und Veränderns gilt es hier zu betonen, um zugleich auf die Verschränkung der Zeit- und Inhaltsebenen in *HÉLAS POUR MOI* und deren Bedeutung für die Erzählstruktur dieses Films zu verweisen.

Die pornografische Darstellung des Geschlechtsaktes, deren Einbettung in die filmische Narration im Folgenden untersucht werden soll, ist beim ersten Betrachten des Films nicht wahrnehmbar – man muss den Film eigentlich anhalten, um diesen kurzen Moment zu fassen. Es stellt sich die Frage, welche Bedeutung diesem Detail zukommt, das zwar Rachels Ehebruchs darstellt, dessen Umstände Klimt zu rekonstruieren ver-

¹⁰ Vgl. Stefan Matuschek: Mythos. In: Dieter Burdorf et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart 2007, S. 524–525; S. 524.

¹¹ Matuschek, S. 524.

¹² Vgl. Ernst Cassirer: *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*. Marion Lauschke (Hrsg.). Hamburg 2010, S. 66ff.

¹³ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979.

suchte, das jedoch von solch einer Kürze und gleichzeitigen Überstimulierung des visuellen, auditiven und intellektuellen Aufnahmevermögens ist, dass es der Aufmerksamkeit des ersten Blickes entgehen *mus*. Dieser Moment ist somit faktisch als Bild in dem Film vorhanden – er kann aber aufgrund seiner Kürze und Vieldeutigkeit schwerlich rezipiert werden und somit zunächst nicht die ihm eigentlich innewohnende inhaltliche Wichtigkeit für die Rekonstruktion der Geschichte übernehmen. Auch die Einbindung dieses Details in die Einstellungsfolge trägt bei zu dessen (trotz aller pornografischen Offenheit) eher verschleiern dem Charakter.

Wie wird also dieser Moment innerhalb der Szenenfolge umfasst und mit Bedeutung aufgeladen und welche Deutungsmöglichkeiten ergeben sich ausgehend von diesem Ausschnitt einer Sequenz für die erzählerischen Muster von *HÉLAS POUR MOI*? Dabei rücken folgende Aspekte in den Fokus: Auf welchen bildlichen, sprachlichen und auditiven Ebenen zeigt sich das Ambivalente des Erkenntnismomentes als etwas Nicht-Darstellbares, Nicht-Sagbares? Mit welcher Symbolik verbildlicht der besprochene Filmausschnitt diese Thematik von Erkenntnis und zugleich Erinnerung, Vergessen, Gedächtnis?

Beginnen wir mit dem Schwarzbild, das diese Einstellungsfolge einleitet und den folgenden Zwischentitel präsentiert: »Je ne vois pas«. Dies lässt sich übersetzen als »Ich sehe nicht«, wobei Sehen nicht bloß als Prozess der optischen Wahrnehmung verstanden wird, sondern zugleich als Erkennen und Verstehen: »Ich verstehe nicht«. Diese schriftliche Betonung des Nicht-Sehens erscheint im Kontext des Schwarzbildes redundant, da in diesem Moment tatsächlich nichts zu sehen ist. Es weist jedoch als Nicht-Verstehen bereits auf den narrativen Kern des Amphitryon-Mythos hin, der von Klimt entschlüsselt werden soll, und kommentiert zugleich die vorangegangene Szene, in der Klimt und die Schülerin Aude Amiel über die Eigenart des Ereignisses sprechen, das sich zwischen Rachel und Simon zutrug. Audes Erklärung aus dem Off erläutert dies: Das, wonach Klimt suche, sei nicht zu sehen, da es sich eben nicht um ein Ereignis handelte, das eintrat und nun in bildlicher Form fassbar sei.

Auf der Ebene der musikalischen Begleitung ist festzustellen, dass die von hier an erklingende sakrale Orgelmusik einen assoziativen Bezug zum Nicht-Darstellbaren im Christentum herstellt: Bereits zu Anfang des Films wird durch das Zitat »Credo quia absurdum est«¹⁴ auf den Streit um die Beweisbarkeit der Existenz Gottes verwiesen.¹⁵ Nach der Orgelmusik ertönt in den folgenden Einstellungen stetig Donnerrollen, das als Attribut Jupiters vermutlich auf den ursprünglich römischen Amphitryon-Mythos verweist

¹⁴ »Ich glaube es, gerade weil es widersinnig, widervernünftig ist«. Zur Bedeutung der negativen Theologie in *HÉLAS POUR MOI* vgl. Christina Scherer: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München 2001, S. 258ff.

¹⁵ Dies erinnert daran, dass sich Godard in den 80er und 90er Jahren vermehrt mit religiösen Themen auseinandersetzte, beispielsweise mit der unbefleckten Empfängnis Mariens in dem Film *JE VOUS SALUE, MARIE* (1985). Auch hier wurden die filmischen Darstellungsmöglichkeiten des Flüchtigen und Nicht-Greifbaren dieses christlichen Mythos ausgelotet.

und damit zugleich die Präsenz der (wenn auch christlichen) Gottheit in den darauffolgenden Szenen symbolisiert.¹⁶



Abb. 1–4

Bevor das Detail des Geschlechtsaktes zu sehen ist (Abb. 1), spricht Rachel mit dem vermeintlichen Gott in Gestalt Simons rückblickend über ihre gemeinsame Nacht und Rachel versucht die Befriedigung Gottes bezüglich seines gelungenen Plans zu schwächen, indem sie ihn darauf hinweist, dass seine Erfahrungen menschlicher Freuden ohne Simons Körper keine Bedeutung hätten. Gott antwortet darauf mit einer Schilderung der Entdeckung der Dunklen Materie durch den niederländischen Astronom Jan Oort. Diese astrophysikalische Erweiterung der filmischen Handlung durch die Erwähnung einer Materie, die zu wenig Licht aussendet, reflektiert oder absorbiert, um beobachtbar zu sein, die aber die Hälfte der Anziehungskraft ausmacht, verbildlicht erneut die in *HÉLAS POUR MOI* variierten Bedeutungsebenen des Unsichtbaren. Gott spricht von der Dunklen Materie aus dem Off zeitgleich zu einem Schwarzbild, das erst nach einigen Sekunden eine Figur freigibt: Es ist dies ein Ausschnitt von Rachels nacktem Körper, der erst beim

¹⁶ Torsten Hoffmann: Gewitter/Blitz und Donner. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metz/ler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2008, S. 129–130; S. 129f.

Schein einer Funken sprühenden Wunderkerze erkennbar wird (Abb. 2).¹⁷ Während jedoch auf der Tonspur Gottes Worte weitergeführt werden, ist nun in der nächsten Einstellung Klimt zu sehen (Abb. 3), der ja eigentlich retrospektiv auf die Ereignisse schaut: Die Ebenen der Vergangenheit und Gegenwart legen sich übereinander und bilden einen Bedeutungskomplex. Gott bezeichnet die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse einer allgegenwärtigen, aber nicht sichtbaren Materie nun als tägliches Gebet.¹⁸ Dies veranschaulicht, dass sich Godard in den Filmen, die religiöse Aspekte aufgreifen, nicht aus Glaubensgründen auf das Christentum bezieht, sondern aus Interesse für eine Denkrichtung.¹⁹ Wenn also an dieser Stelle die astrophysikalische Erkenntnis über das Phänomen des Nicht-Sichtbaren mit einem routinierten Glaubensritual zusammengebracht wird, dann übernimmt Godard vielleicht die Gewissheit um das Nicht-Wahrnehmbare in die Praxis der alltäglichen Welt-Wahrnehmung.

Klimt wird in diesen Sinnzusammenhang eingebunden, da er parallel zu dieser Erklärung Gottes zu sehen ist. Sein (retrospektiver) Blick aus dem regenverschleierte Fenster eines Restaurants hinaus in die Nacht scheint auf etwas gerichtet zu sein, obwohl Klimts visuelle Erkenntnisfähigkeit auf doppelte Weise behindert wird: durch die Schlieren des Regens und die Dunkelheit der Nacht. Dieses Schauen bezieht sich also womöglich auf das davor bzw. parallel Gesagte über die Dunkle Materie; es kann aber auch ein imaginäres Schauen sein in die nun folgende Darstelllung des Sexualaktes, der durch das Angebot eines vermeintlichen eyeline-matches mit Klimt in Verbindung gesetzt wird. Die Idee, dass es sich bei den nun folgenden Bildern um Vorstellungen Klimts handelt, wird durch die Weiterführung des Regengeräuschs verstärkt, das bei der Darstellung Klimts zunächst noch diegetisch begründet war.

Die Aufnahme des nackten weiblichen Körpers (Abb. 4) wird überlagert von einem Standbild, das Sonnenspiegelungen auf einem Gewässer zeigt. Das Gedicht »Do not go gentle into that good night« von Dylan Thomas, das in der Rezitation des Pastors während dieses Bildes gesprochen wird, geht in eine assoziative Bedeutungserhöhung über, als die Passage »Since their words lack clarity, they cannot penetrate without violence« zu hören ist, die direkt mit der expliziten Darstellung des Sexualaktes zusammenkommt (Abb. 1). Der Moment dieses physischen Eindringens wird also assoziiert mit dem geistigen, auf Erkenntnis begründeten Eindringen von Worten im Sinne eines Erkennens. Dass die Erkenntnismöglichkeiten durch Sprache jedoch problematisch sind, wird durch dieses Zitat, das von Godard verändert wurde, ebenfalls angemerkt. Christina Scherer schreibt in ihrer Untersuchung zu Erinnerung im Essayfilm, dass diese Stelle auf sehr verschlüsselte Art selbstreflexiv sein könne, schließlich treffe die durch Kompression

¹⁷ Zur Bedeutung der Schwarzbilder vgl. Sally Shafto: *Myth and Narration in Godard's Hélas pour moi*. In: *Framework* 46, 2005, S. 4–21; S. 17. Sie versteht die vierundvierzig Zwischentitel von HÉLAS POUR MOI als Verbindung dieses Films zur Kunst des Erzählens, während die »blackouts« für eine Kunst des Zeigens stehen, jedoch im negativen Sinne, da sie das Unaussprechliche/Unbeschreibliche ausdrücken.

¹⁸ »Voici, quelle sera la prière de chaque jour.«

¹⁹ Vgl. Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich [u.a.] 2008, S. 73.

und Kondensation erreichte »größtmögliche Sinnaufladung« in den Gedichten von Dylan Thomas auch auf die Vorgehensweise von Godard zu.²⁰

Die Symbolik der eingblendeten (und blendenden) Sonne (Abb. 5), die der expliziten Sexdarstellung vorausgeht und sie einmal unterbricht, kann hier nur angerissen werden. Dass sie als Bedingung des Sehens zugleich Grundlage ist für das auf optische Wahrnehmung gründende Erkennen, wird in dieser Einstellung fast ad absurdum geführt. Denn gerade visuell kann man beim ersten Wahrnehmen kaum etwas erkennen. Setzt man die *Sonne*, die in Verbindung mit dem scheinbar von einem Bildschirm abgefilmten Geschlechtsakt aufscheint (Abb. 1), jedoch in Bezug zu dem vorhergehenden Bild des weiblichen Körpers, der hinter das Standbild eines *Sonnenlicht* reflektierenden Gewässers gelegt ist (Abb. 4), so zeigt sich im Wechselspiel dieser beiden Einstellungsfolgen ein Bild-Abbild-Verhältnis. Dies verweist auf die erkenntnistheoretisch grundlegende Frage, in welchem Verhältnis Urbild und Abbild zueinander stehen und verbildlicht somit die in HÉLAS POUR MOI wiederkehrende Frage nach der Darstellbarkeit und Möglichkeit eines objektiven Erinnerungsbildes. Dass die Sonne aber in ihrer Reflektion auf einer Wasseroberfläche (Abb. 4) oder als Zwischenschnitt bei der Darstellung des Geschlechtsaktes (Abb. 1 und 5) zugleich als visuelle Maske und damit Verschleierung fungiert, betont die Ambivalenz dieser kurzen Sequenz und stellt das auf Sehen begründete Erkennen in Frage.



Abb. 5–8

²⁰ Scherer, S. 248.

Der Pastor (Abb. 6), der dies nun rückblickend durch die Lektüre und Rezitation eines poetischen Textes nachzuvollziehen hofft, wird konfrontiert mit der Nicht-Sichtbarkeit des Gewesenen: Sein Blick, der nun hinaus in die Nacht schweift, trifft nur auf seinen eigenen Schatten, der Rest liegt im Dunkeln (Abb. 7).²¹ Auch in dieser Einstellung treffen verschiedene Zeit- und Erzählebenen aufeinander: Während der Pastor von den Tränen spricht (»Bénis-moi à présent avec tes larmes violentes«), sind Regengeräusche zu hören und er geht zurück ins Haus. Auf der bildlichen Ebene sind jedoch keine Spuren des Regens wahrzunehmen, das Geräusch verweist bereits auf die nächste Einstellung, die die beschriebene Szenenfolge einrahmt, da nun wieder Klimt zu sehen ist, der wie zuvor aus dem Fenster schaut (Abb. 8).²² Dieses Fenster kann symbolisch gefasst werden als Struktur, die das Zusammenspiel von Wahrnehmung, Erinnerung, Vorstellung und Dichtung symbolisiert. Auffällig ist jedoch auch, dass Klimt in der ersten der beiden Einstellungen, die ihn beim Blick in die Nacht zeigen, durch ein Fenster schaut, dessen Rahmung außerhalb des Bildbereichs liegt (Abb. 3). In der zweiten Einstellung blickt er durch dasselbe Fenster, nun ist jedoch die Rahmung zu sehen (Abb. 8). Es scheint, als habe Godard mit dieser Gegenüberstellung nicht nur eine inhaltliche Rahmung des zuvor Beschriebenen bewirkt, sondern zugleich eine Gegenüberstellung der beiden filmtheoretischen Konzepte des Fensters bzw. Rahmens evoziert. Mittels dieser beiden Darstellungsmöglichkeiten des nachdenkenden Ermittlers bzw. Verlegers Klimt wird also auch filmhistorisch an die in *HÉLAS POUR MOI* entwickelten Ideen eines konstrukthaften und eines (scheinbar) transparenten Blicks angeknüpft.²³

Die »Überladung« des nur zwei Sekunden andauernden Details des Geschlechtsaktes mit symbolischem Gehalt und ihre Interdependenz zu den umliegenden Einstellungen offenbart die Dialektik dieser Sequenz: Zum einen führt sie die Thematik des Erinnerns als Gehalt des Films zusammen, zum anderen verweigert sie dem Zuschauer dieses Verständnis, da es nicht möglich ist, die Vielzahl der Bezüge in der Kürze der Einstellung und der resultierenden visuellen Überreizung wahrzunehmen. Die Einfassung des Details von einem dokumentarisch-wissenschaftlichen Zugang (durch den Ermittler Klimt und die Erkenntnisse Oorts), sowie einem poetisch-religiösen Zugang (durch das Gedicht von Dylan Thomas und die Figuren des Pastors und der Schülerin Aude) versinnbildlicht dennoch zwei mögliche Wege der Erkenntnis, die erst in ihrer Verbindung dem Moment näherkommen, den Klimt während des gesamten Films zu entschlüsseln ver-

²¹ Das Gedicht »Do not go gentle into that good night« von Dylan Thomas wird in *HÉLAS POUR MOI* in folgenden Text-Ausschnitten zitiert und dabei leicht verändert: »N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit. Bien que les hommes sages à leur fin sachent que l'obscur est mérité, / parce leurs paroles n'ont nul éclair, ils / n'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit. / Les hommes graves, près de mourir, qui voient de vue aveuglante / que leurs yeux aveugles pourraient briller comme météores, / ragent, s'enragent contre la mort de la lumière. / Et toi, mon père, ici sur la triste élévation / maudis, bénis-moi à présent avec tes larmes violentes, je t'en prie. / N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit.«

²² Zur Vermischung der Zeitebenen und dem damit verbundenen Erinnerungsbild vgl. Scherers Erläuterungen zu einer weiteren filmischen Darstellung von Erinnerungs-Rekonstruktionen in *HÉLAS POUR MOI*: Scherer, S. 246f.

²³ Vgl. Volker Mergenthaler: Fenster. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S. 99–100; S. 100.

sucht. Das dabei entstehende individuelle Erinnerungsbild wird jedoch »von fremden Bildern und Texten durchsetzt«²⁴.

Die Erinnerung kann in *HÉLAS POUR MOI* nicht rekonstruiert werden, sie zeigt sich in der besprochenen Sequenz als vieldeutiger, überstimulierender Blitz und erinnert damit an den Geschichtsbegriff Walter Benjamins: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«²⁵ Vielleicht kann Klimts Ausspruch, mit dem er am Ende des Films die Geschichte von Simon und Rachel zusammenfasst, auch die Ambivalenz dieses Details begreifen: »Der Rest spielte sich ab jenseits von Geschichten und Bildern.«

²⁴ Scherer, S. 248. Hiermit ist das vom Pastor vorgetragene Gedicht von Dylan Thomas gemeint sowie die von einem Bildschirm abgefilmten Bilder, die Scherer jedoch nicht als Darstellung des Geschlechtsaktes erkennt.

²⁵ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders: *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M. 2011, S. 957–966; S. 958.