

„Außer Atem“ ist ein Film über einen Gangsterfilm. Inhaltlich entnimmt er Anleihen beim „film noir“ und amerikanischen B-pictures. Formal geht er völlig neue Wege, indem er zahlreiche Versuche unternimmt übliche Sehgewohnheiten zu destruieren und den Film als Film transparent zu machen. Es ist ein Spiel, formal wie inhaltlich, bei dem alles möglich erscheint aber nichts notwendig ist. Die Akteure nehmen dieses Spiel auf, indem sie nach Lebensmöglichkeiten suchen, nachdem sie sich von überkommenen Erfahrungsräumen abgekoppelt haben bzw. versuchen sich davon zu lösen. Einen tragenderen Grund als das Spiel finden sie dabei nicht.

Außer Atem – A Bout De Souffle 1959

Regie: Jean-Luc Godard

Buch: Jean-Luc Godard nach einem Szenario von Francois Truffaut

Kamera: Raoul Coutrac

Musik: Martial Solal

Schnitt: Cecile Decugis, Lila Herman

Technische Beratung: Claude Chabrol

Patricia Franchini : Jean Seberg

Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs: Jean-Paul Belmondo

Antonio Berruti: Henri-Jacques Huet

Claudius Mansard, Gebrauchtwagenhändler: Claude Mansard

Polizeiinspektor Vidal: Daniel Boulanger

Parvulesco, Schriftsteller: Jean-Pierre Melville

Tolmatchoff: Richard Balducci

Liliane: Liliane Robin

Denunziant: Jean-Luc Godard

Gedreht vom 17.8.-15.9.1959 in Paris und Marseille

Uraufführung am 16.3.1960 in Paris

Deutsche Erstaufführung im Juli 1960 auf der Berlinale

Filmlänge: 90 min (Der Besprechung liegt die 86 minütige DVD-Fassung des Filmes zugrunde, die bei „Arthaus“ erschienen ist.)

Preise: Silberner Bär für die Beste Regie, Berlinale 1960

Prix Jean Vigo

Entstehungsgeschichte

Die Story dieses Filmes geht auf eine Meldung in einer Tageszeitung zurück. Francois Truffaut machte daraus eine Drehbuchskizze, die sich nah an dem Inhalt dieser Meldung orientierte und bot sie seinem Freund Godard an. Dieser war davon so begeistert, daß er diese Skizze zum Ausgangspunkt seines Filmes machte. Er nahm zunächst einige Änderungen daran vor. So läßt er seinen Hauptdarsteller, anders als in der Zeitungsnotiz am Ende, sterben. „Weiter Änderungen scheint Truffaut dem Freund noch am Schneidetisch ausgedet zu haben. So hatte Godard seinen Polizeiinspektor dem Gehilfen in der Verhaftungsszene befehlen lassen: ‚Schnell in die Wirbelsäule‘.“ (Schaub, S.92) Die Drehbuchskizze umfaßte gerademal zehn Seiten, die dann durch Improvisationen am Set mit Leben gefüllt wurde.

Gedreht wurde innerhalb von nur 28 Tagen. Die Produktionskosten des Filmes beliefen sich auf ca. 100.000 \$, was ungefähr der Hälfte bzw. einem Drittel der sonst für solche Filme üblichen Kosten entsprach.

Die Filmhandlung

*„Kunst und gleichzeitig Theorie der Kunst. Die Schönheit und gleichzeitig das Geheimnis der Schönheit. Das Kino und gleichzeitig die Erklärung des Kinos.“
(Jean Renoir, zitiert bei Grob/Kiefer, S. 91)*

0). Titelvorspann

Bereits hier werden wir auf die Quelle der filmischen Anleihen, die wir im folgenden wiederfinden werden, aufmerksam gemacht: „Dieser Film ist den Monogram Pictures gewidmet“, lesen wir im Vorspann. Die Monogram Pictures waren eine amerikanische Produktionsgesellschaft, die von 1931 bis 1953 B-Movies des Genres Gangsterfilme auf den Markt brachten. Es handelte sich um eine kleine unabhängige Produktionsgesellschaft, die sich von dem Oligopol der „Big Five“ Paramount Pictures, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Warner Bros. und Radio Keith Orpheum (RKO Pictures), losgelöst hatte und mit sehr schmalen Budget Filme produzierte. Wir erhalten hier also zugleich einen vermeintlichen Verweis auf den Inhalt des folgenden Filmes, wie auch auf die Produktionsweise: Einen Gangsterfilm, unabhängig gedreht und mit schmalen Budget.

Der Vorspann ist darüber hinaus mit einer Melodie unterlegt, die sich im Weiteren als das musikalische Thema der männlichen Hauptfigur (Michel) herausstellt.

Exkurs: Nouvelle Vague / Das Kino der Autoren

In den 50er Jahren werden die europäischen Kinos von amerikanischen Filmproduktionen aus Hollywood überschwemmt. In diesen Filmen wird ein beinahe „perfekter Illusionismus angestrebt, der den Film als Traumwirklichkeit, besser noch als Wirklichkeit verkäuflich macht.“ (Freybourg, S.24) So wird angefangen bei der Kamera, über die Montagetechnik, die Auswahl der Sets usw. die Struktur der Filmsprache unsichtbar gemacht.

Ende der 50er Jahre entstand in Frankreich eine Bewegung unter jungen Cinéasten, die sich gegen diese eingefahrene Bildsprache und den vorhersagbaren Erzählfluss des etablierten kommerziellen Kinos wandte. „Es ist diese Vernichtung der Arbeit des Sehens, an der sich die Autorenfilmer abarbeiten müssen.“ (Freybourg, S.25) Die Vertreter waren junge Regisseure mit Erfahrungen als Filmkritiker, die vor allem in „Les Cahiers du cinéma“ veröffentlichten. Zu dieser Bewegung sind Regisseure wie Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol und Godard zu rechnen.

Wichtige Charakteristika (nach Frisch S. 15) dieser Bewegung betreffen vor allem die Produktionsbedingungen, die oftmals in Abgrenzung zum zeitgenössischen Kino formuliert wurden:

- Filmen auf der Straße statt im Studio
- Arbeit mit Tageslicht statt aufwendiger Lichtdramaturgie
- leichtes Equipment statt aufwendige Technik
- Storys aus Zeitungsmeldungen oder private Themen statt Literaturverfilmungen
- junge, unbekannte Schauspieler, auch Laien, statt internationaler Stars
- Ausbildung im Kinosaal statt an der Filmhochschule
- niedrige Budgets statt teurer Produktionen
- Alltagssprache statt geschliffener Dialoge.

Einige dieser technischen Charakteristika wurden durch technische Neuerungen möglich. „Wie die in Tuben gefüllte Farbe den Impressionisten das Malen in der Natur erlaubt habe, sei

durch leichtere Kameras und empfindlicheres Filmmaterial das unkomplizierte Drehen in Wohnungen und Straßen möglich geworden.“ (Grob/Kiefer, S.12)

Politik der Autoren

Begründet durch die Schriften Alexandre Astrucs und unter Federführung von André Bazin, dem Chefredakteur und einem der Gründer der „Cahiers“, entwickelten sie die *politique des auteurs*. Diese Politik forderte vom Regisseur, sich an allen Schritten der Filmproduktion, inklusive der Finanzierung, zu beteiligen, um so einen eigenen Stil entwickeln zu können. Mit dieser charakteristischen Handschrift des Regisseurs sollten die Filme persönlicher und individueller werden. „Die Regie 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.“ (Astruc; S.112)

„Die Bedeutung der Nouvelle Vague liegt damit darin, daß sich mit ihr die Wahrnehmung und das Selbstverständnis des Filmemachers verändert hat und zugleich die Filmgeschichte als eine Kunstgeschichte mit Künstlern und Werken...“ (Frisch, S. 17)

Exposition / Das Verbrechen

(1) Der Film startet mit einem Establishing Shot der keiner ist. „Eigentlich bin ich ja ein Schwein, aber was solls, es muß sein, es muß sein!“ hören wir eine männliche Person sagen, die sich eine Zeitung vor's Gesicht hält, auf der wir eine spärlich bekleidete Frau abgebildet finden. Diese erste Einstellung eröffnet nicht die Szenerie, sie versteckt zunächst. Ton und Bild scheinen keine Einheit zu bilden. Dann bekommen wir den männlichen Darsteller zu sehen. Cool, versucht er, mit tief ins Gesicht gezogenem Hut und einer lässig im Mund gehaltenen Zigarette auf eine sehr untalentierte Weise den Habitus eines Film-Detektives nachzuspielen und dazu noch eine Geste als sein Markenzeigen zu etablieren: mit dem Daumen über den Mund zu fahren. Von dem Ort der Handlung sehen wir zunächst kaum etwas. Statt dessen wechseln sich Einstellungen in Nahaufnahme und Halbtotalen ab, zeigen uns eine Frau, ein Ehepaar, das aus einem Auto steigt, wieder die Frau die winkt (wir vermuten, daß sie zu dem männlichen Darsteller in irgendeiner Beziehung steht), dann den männlichen Darsteller, wie er ein Auto kurzschließt und schließlich ihn in einem Wagen sitzend, wie er mit der Frau spricht, die sich als Komplizin erweist, aber als scheinbares Mittel zum Zweck für den männlichen Darsteller nicht weiter von Belang ist. All dies wird in schnellen Schnitten dargestellt, die kaum aneinander anschließen.

Gleich in der ersten Sequenz wird vieles vom Konzept Godards, welches er im Weiteren noch differenzierter verfolgt, deutlich. Es führt uns vor Augen, daß wir einen **Film**, und nur einen Film sehen. Wir erhalten keine Übersicht über die Szenerie, Bild und Ton fallen zum Teil auseinander, der Schauspieler wird als Schauspieler dargestellt, nämlich als Abziehbild eines anderen Schauspielers, den er zu imitieren versucht, der Schnitt folgt nicht den Regeln eines „unsichtbaren Schnittes“. Damit setzt er sich deutlich und bewußt, von dem zu seiner Zeit noch vorherrschenden „Kino der Qualität“, ab und konterkariert übliche Sehgewohnheiten.

Exkurs: „Kino der Qualität“

In Frankreich setzte sich nach dem Ende des zweiten Weltkrieges das sog. „Kino der Qualität“ durch. Es sind handwerklich solide Filme, mit unpolitischem Hintergrund, die vor allem literarisch ausgerichtet sind. Hier wird die Aufgabe des Regisseurs darin gesehen „unter größter Zurückhaltung den filmischen Direkt-Zugriff auf die Realität zu ermöglichen.“ (Freybourg, S.

39) „Soviel Raffinement im Drehbuch, so viele Dialogideen ... Alles läuft in der Tat ab, als sei es schon auf dem Papier dagewesen und als habe die Verfilmung nichts dazu gebracht.“ (Godard, 1971, S.88) Truffaut kommentiert das „Kino der Qualität“ so: „Menschen in eine abgeschlossene Welt einzusperren, die durch Formeln, Wortspiele und Maximen verbarrikadiert ist, statt sie sich vor unseren Augen zeigen zu lassen, wie sie sind.“ (Truffaut, S.304) Zu dieser Bewegung gehören Regisseure wie Clair, Renoir, Duvivier, Becker, Clement, Clouzot und Le Chanois.

(2) Michel (der männliche Hauptdarsteller), befährt nun mit dem gestohlenen Auto eine Landstraße, überholt andere Fahrzeuge, und beginnt einen Monolog, bis schließlich Motorradpolizisten auftauchen.

Godard führt die bereits angedeuteten Momente filmischer Dekonstruktion üblicher Sehgewohnheiten fort. Er verwendet mehrere Jump Cuts, die den Zuschauer in eine fragmentarische Filmwelt blicken lassen.

Exkurs: Jump Cut

Ein **Jump Cut** bezeichnet einen Filmschnitt, der die klassischen Continuity-Regeln bricht und die Aufmerksamkeit auf sich zieht, wodurch er für den Zuschauer irritierend sein kann und Distanzierungen zum Filmgeschehen auslöst. „Jump Cuts“ können auf unterschiedliche Weise entstehen, haben aber alle zur Folge, daß die Bildübergänge als „Sprung“ wahrgenommen werden:

- Unterschiede im Bildanschluß / Bewegungsanschluß am Schnittübergang (z. B. die Körperhaltung einer Figur variiert plötzlich)
- Mißachtung der räumlichen Anschlüsse (die Figur „springt“ und befindet sich plötzlich an einer anderen Stelle im Raum). Hierbei kann es sich um eine beabsichtigte zeitliche Auslassung im Handlungsstrang handeln.

Jean-Luc Godard erfand den Jump Cut für und in diesem Film.

Während die Bilder zunächst keine Kontinuität finden, bleibt die Tonspur ohne Bruch. Die Kontinuität von Raum und Zeit wird so ständig gebrochen, so daß schließlich eine eigene filmische Zeit entworfen wird. Die Fragmente der Handlung vermitteln dem Zuschauer das Gefühl nur Teile zu sehen und somit nicht unmittelbar am Geschehen teilnehmen zu können.

Ein weiteres Mittel, welches uns auf der Leinwand eine Filmwelt erblicken hilft, ist, daß die Filmwelt uns erblickt. Michel richtet seinen Monolog unvermittelt an uns, spricht in die Kamera und stellt rhetorische Fragen.

Kurz darauf spielt er mit einer Pistole herum (dramatischer werdende Musik), dann sehen wir eine Wald-Silhouette im Gegenlicht (die Musik bricht ab) und hören Pistolenschüsse. Wieder erzeugt Godard eine Unstimmigkeit zwischen Bild- und Tonspur, in diesem Fall aber ein Mittel, um Spannung zu erzeugen und das Kommende als Möglichkeit erahnen läßt.

Eine weitere Differenz baut Godard wieder über die Tonspur ein. Michels musikalisches Thema ist nun nicht als Filmmusik zu hören, sondern kommt als Musik aus dem Autoradio. Die Darstellungsebenen werden ein weiteres mal gebrochen.

Kameraarbeit

Godards Kameramann Raoul Coutard hatte bis hierher nur einen Dokumentarfilm gedreht, und zwar in Farbe. Er mußte sich also auf zwei neue Gegebenheiten einlassen, er sollte einen Spielfilm, und zwar in sw drehen. So war es nicht nur seine Grundüberzeugung, die sich mit

der von Godard deckte, daß es beim Filmemachen darum gehen müsse unverbrauchte Formen zu entwickeln, sondern er selbst war eine solche unverbrauchte personifizierte Form. Der ganze Film ist aus der Hand gedreht (was die Ruhelosigkeit, die der Film thematisiert, noch unterstreicht), ohne Stativ, ohne Schienen und auch ohne künstliche Beleuchtung. Coutard konnte als erster mit einem neuen Filmmaterial drehen (Ilford HP3), welches es ermöglichte bei sehr kargem Licht filmen zu können. Bis dahin war dieses Material nur für die Photographie gebräuchlich und die Herstellerfirma lud eigens für „Außer Atem“, dieses Material in Filmkassetten. Das Ilford Material nahm den sw Filmen die Härte der Kontraste, die für die 50er Jahre Filme so typisch waren, dadurch verschwimmen die Konturen etwas, das Bild wirkt manchmal leicht diffus.

Im traditionellen Film werden die Szenerien sorgfältig ausgeleuchtet. Coutard kann aufgrund des neuen Filmmaterials anders vorgehen. Das Licht wird nicht „gemacht“ sondern ist vorgefunden. Ein weiterer Baustein für Godards Überzeugung, daß vor der Kamera Unmittelbares, Lebendiges, Nicht-Vorhersehbares stattzufinden habe. Dabei legt das Licht weder die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf einen bestimmten Punkt innerhalb der Kadrierung fest, noch werden die Schauspieler in ihrer improvisatorischen Gestaltungsfreiheit eingeschränkt.

(3) Zwei Motorradpolizisten verfolgen Michel. Es beginnt eine kurze Verfolgungsjagd, an deren Ende Michel einen Polizisten erschießt.

Godard schildert die Verfolgungsjagd nicht ausführlich, er scheint vielmehr vorauszusetzen, daß der Zuschauer weiß, wie eine Verfolgungsjagd funktioniert. Die Kamera läßt er Achsensprünge vollführen, (zwei Halbtotale hintereinander: Erst fahren zwei Autos von links nach rechts durchs Bild, dann fahren die Polizeimotorräder von rechts nach links durchs Bild, obwohl sie in dieselbe Richtung fahren.). Wir entdecken wieder einen Moment filmischer Dekonstruktion üblicher Sehgewohnheiten; als Zuschauer sind wir gezwungen uns in den Handlungsabschnitten, bzw. den einzelnen Einstellungen immer wieder neu zu orientieren.

Der Mord an dem Polizisten wird wieder mithilfe eines Achsensprunges dargestellt. Drei Detail-Schwenke, zuerst von Michels Gesicht zum Arm herunter, dann noch näher, nach rechts von der Hand zur Revolvertrommel, und schließlich, noch dichter heran, bis hin zur Spitze des Laufes. Der Schuß ist nur ein Geräusch. Bis dahin zielen alle Einstellungen nach rechts. Dann fällt der Polizist getroffen um, jetzt blicken wir allerdings nach links.

Godard stilisiert diese gewaltsame Handlung, als würde sie aus einem Zitatenschatz entstammen. Als Zuschauer fühlen wir nicht mit, weder mit Michel noch mit dem Polizisten, der kein Gesicht erhält. Wichtiger als die handelnden Personen, scheint die Pistole zu sein.

Wir werden auf Distanz gehalten, formal und inhaltlich.

(4) Michel flieht unverfolgt über ein ausgedehntes Feld und läßt seinen Wagen zurück. Die Flucht vollzieht sich von rechts nach links. Ein erneuter Achsensprung ergibt sich durch die nächste Einstellung, denn...

Ankunft in Paris

(5) ...die Fahrt durch Paris, die sich anschließt erfolgt von links nach rechts. Wir sehen eine Kamerafahrt an Notre Dame vorbei. Von der Tonspur hören wir ein musikalisches Motiv, welches sich als das Motiv von Patricia Franchini erweisen wird. Michel bringt Paris mit (der Amerikanerin) Patricia in Verbindung.

(6) Michel entsteigt einem 2CV. Telefonierte, finden keinen Anschluß; wieder hören wir Patricias Motiv, offensichtlich versuchte er sie anzurufen. Wieder sehen wir „seine“ Geste (er fährt mit dem Daumen über den Mund), kauft sich eine Zeitung (er ist mit dem Gedanken beschäf-

tigt ob die Polizei bereits seine Identität ermittelt hat und schon per Zeitung nach ihm fahndet, die Musik wechselt wieder zu Michels Thema), sucht in einem Hotel nach einer Madame Franchini, die nicht da ist, in deren Zimmer er aber unerlaubt eindringt. Was er dort ebenfalls nicht vorfindet ist Geld. Er geht in das nächste Bistro, bestellt sich, obwohl er es nicht bezahlen kann, ein Rührei mit Schinken und verläßt den Ort ohne das Bestellte in Empfang zu nehmen. Er besorgt sich noch eine Zeitung, mit der er sich dann in einem Hinterhof die Schuhe putzt.

All dies wird uns in schnelle Schnitten präsentiert (knappe 60 Sekunden braucht Godard um dies filmisch darzustellen). Der Zuschauer wird genötigt mit hoher Aufmerksamkeit die Handlungsfragmente aneinanderzureihen. Darüberhinaus „spürt Godard dem Zeitgeist auf den Straßen von Paris nach: dem der Atemlosigkeit des sich überstürzenden Lebens. Eine neue Welle der Modernität bricht ins Kino ein: der abrupte Wechsel von einem Stakkato von Impressionen zu Momenten der Ruhe, die nie dauert“ (Kiefer, S.91).

In einer GroßEinstellung widmet sich Godard der Hand Michels. Er wendet sein Kleingeld, welches nicht ausreicht, und schließt die Hand. Ein Motiv, welches im Weiteren noch häufiger Verwendung finden wird: Die begreifende Hand.

(7) Michel sucht eine alte Freundin (vermutlich eine Spanierin) auf. Sie unterhalten sich über dies und das. Ein Gespräch entsteht nicht wirklich. Beide nutzen die Worte des anderen lediglich als Ausgangspunkt eigener Assoziationen. Michel will Geld. „Du bist zum Kotzen“, erhält er als Antwort und nutzt eine Gelegenheit, um der alten Freundin das Geld aus ihrem Portemonnaie zu stehlen. Wirklich böse wird man ihm als Zuschauer nicht, denn diese Sequenz wirkt wie ein Spiel. Dies wird durch die zahlreichen Jump Cuts unterstrichen, die mit einem kontinuierlich bleibenden Ton unterlegt sind. Eine beinahe tänzerische Atmosphäre entsteht und es ist völlig selbstverständlich, daß sie sich während des Gespräches vor seinen und unseren Augen anzieht.

Michel übt noch: Er überprüft im Spiegel ob „seine Geste“ gut sitzt. Zwei Menschen auf der Suche, spielerisch und an der Wand ein „Warum“ aus Zigaretten-Schachteln, ein „Warum“ das in Rauch aufgeht. Was zählt ist ein Lebensgefühl, welches man als die Durchschneidung althergebrachter Erfahrungszusammenhänge beschreiben könnte.

(8) Michel sucht einen Herrn Tolmatchoff , der aber nicht abkömmlich ist. Auf der Straße zurück spricht er eine Zeitungsverkäuferin an. In der französischen Fassung antwortet sie auf die in französisch gestellte Frage Michels wo er Patricia (Madame Franchini) finden kann mit den Worten: „Yes, she is over there.“ Michel versteht und geht in ihre Richtung. Sprachunterschiede die normalerweise als Grenze wirken, scheinen hier nicht vorhanden zu sein. Eine Gegenthese zu dem in Sequenz 7 Entfalteten. Das eine oder das andere scheint, ohne Begründung, möglich. Nun kommt Patricia ins Bild. Auf der Tonspur setzt ihr Thema ein, was immer spielerischer und verschnörkelter wird. Und was wir jetzt sehen und hören ist ein dreiminütiges Gespräch zwischen Michel und Patricia auf der Champs Elysee, gefilmt als eine einzige Einstellung (Plansequenz). Formal ein Kontrapunkt zu den schnellen Schnittfolgen vorher, der diesen Moment im Fluß des stürmischen Lebens isoliert. Ebenfalls ein Kontrapunkt zu der zeitgenössischen Filmsprache ist das Filmen auf der Straße. „Die Straßen, die Cafes, das Apartment sind die Räume, in denen sich die Ereignisse abspielen. Der reale Raum der Großstadt ist die Bühne der Akteure. ... Diese Realität, in die die Figuren gestellt sind, wird zum Bestandteil ihrer Geschichte“ (Freybourg, S.66). Gefilmt werden die beiden die, die Straße rauf und runter schlendern beinahe aus einer Froschperspektive heraus. Der Kameramann Coutrad, wurde dazu von Godard eigenhändig in einer Schubkarre vor den beiden hin- und hergefahren (Schaub, S.95).

Patricia gibt sich während des Gespräches Mühe cool zu wirken, während Michel auf seine unbeholfene Art ihr eine Liebeserklärung nach der anderen macht und sie, als Person, damit

auch zu meinen scheint, anders als in seinen bisherigen Begegnungen, die wir nachverfolgen durften.

Als Patricia ihre Coolness aufgibt, ihm hinterherläuft und ihm sehr verspielt einen Kuß gibt, unterlegt Godard dies, gegen die Erwartungshaltung des Zuschauers, mit einer sehr dramatischen Musik und filmt es aus der Vogelperspektive. Wir sollen nicht glauben, daß jetzt alles in bester Ordnung sei. Das Spiel geht weiter.

(9) „Vivre dangereusement jusqu’au bout“ („Lebe gefährlich bis zum Ende“), ein Filmplakat (ein Abenteuerfilm von Robert Aldrich) sehen wir eingeblendet. Der Schrift-Text nimmt die dramatische Musiksequenz auf der Bildebene stimmig auf und kommentiert somit das Ende der vorangegangenen Sequenz.

Ein weiteres Beispiel von Godards Zitierlust folgt auf dem Fuße. (Eigentlich beschreibt das Wort „zitieren“ nicht wirklich zu welchem Zweck immer wieder Verweise in den Film eingefügt sind. Besser würde man von „Entwendungen“ als dem Gegenteil von „Zitat“ im Sinne Guy Debords reden. Nach ihm versichern sich die Entwendungen anders als das Zitat nicht einer Autorität, sondern werden Teil eines kommunikativen Geschehens, der nicht beansprucht, „irgendeine Garantie in sich selbst und endgültig zu besitzen.“ [Dubord, S. 176]) Eine junge Frau tritt ins Bild, hält eine „Cahiers“ in der Hand (der Zeitung für Filmkritik, in der Godard und alle anderen Regisseure der Nouvelle Vague schrieben) und fragt: „Verzeihen Sie Herr, Sie haben doch nichts gegen die Jugend?“. Antwort von Michel: „Doch, ich hab alte Leute lieber“. Eine verschmitzte Geste der jungen Frau folgt. Eine spilerisch vorgetragene Selbstironie.

Ein Unfall geschieht, ein Mann wird von einem Wagen angefahren und bleibt regungslos auf der Straße liegen. Der Fahrer „kümmert“ sich um das Opfer, er scheint aber eher nach Wert-sachen zu suchen, als nach dem Puls. Michel bekreuzigt sich im Weggehen. Godard zeigt wieder nicht das, was der Zuschauer eigentlich erwarten würde (ein sorgenvolles Kümmern um das Unfallopfer z.B.). Bereits vorher verwendet er eine neue Form der filmischen De-konstruktion üblicher Sehgewohnheiten. Auf der Tonspur findet der Unfall früher statt, als er im Bild zu sehen. Auf der Tonspur wird also das (bildlich) Kommende bereits vorwegge-nommen.

(10) Michel besucht in einer Agentur seinen „Kumpel“ Tolmatchoff. Er will sein Geld abhol-en und Tolmatchoff gibt es ihm in Form eines Verrechnungsschecks, den Michel nicht so ohne weiteres eintauschen kann. Michel bewegt sich wie sich Detektive in Gangsterfilmen be-wegen, lässig mit Sonnenbrille und Hut, einer schlampig gebundenen Krawatte aber eben doch nicht lässig genug, nicht stimmig genug, um überzeugen zu können.

Es fällt ein bemerkenswerter Wortwechsel. Tolmatchoff: „Ich bleibe hier nicht lange, hier verrostet man ja.“ Michel: „Besser hier verrostet, als wo anders Tüten kleben.“ Michel for-muliert nahezu das Gegenteil von dem, was er im Gespräch mit Patricia einfordert, nämlich eine Zukunft nur woanders als in Paris zu sehen. Seine Motive bleiben ungeklärt.

Sowohl auf der bildlichen wie auch auf der textlichen Ebene werden wir wieder Zeugen einer Suchbewegung von Michel: Er sucht seinen wirklichen Platz und seine eigene Lebensart in diesem Leben.

Wir sehen hier eine zweite lange Plansequenz; die gesamte Sequenz ist als eine einzige Ein-stellung gedreht. Als Einstellungsgröße wird ausschließlich die „amerikanische“ Einstellung verwendet; eine Einstellungsgröße, die eine Distanz zwischen Zuschauer und Schauspieler herstellen soll und eben auch die Distanz zwischen Michel und seiner Rollenerprobung ver-mittelt.

(11) Ein Polizei-Detektiv mit seinem Assistenten betritt dieselbe Agentur, nachdem Michel sie gerade verlassen hat und erkundigt sich nach ihm. Tolmatchoff leugnet ihn gesehen zu haben, seine Mitarbeiterin aber entlarvt seine Lüge und bringt die Polizei auf Michels Spur. Wieder sehen wir eine Plansequenz (in „amerikanischer“ Einstellungsgröße) und irgendwie wirkt diese Sequenz wie eine Kommentierung der vorangegangenen. Der Detektiv (lässig mit Hut und einer schlampig gebundenen Krawatte; die Sonnenbrille trägt sein Assistent) wirkt stimmiger als Michel in seiner Rolle, aber eben nicht ganz. Spätestens beim Aufnehmen der Verfolgung stellt sich der Detektiv so linkisch an, daß ihm alles lässige abhanden kommt. Auch hier wird jemand gezeigt, der versucht einer Rollenvorstellung nahezukommen, dem es aber ebenso wenig gelingt wie Michel.

Michel wird wahrscheinlich hier das Opfer einer zerbrochenen Liebesbeziehung zwischen Tolmatchoff und seiner Mitarbeiterin, denn das emotionale „Bäh“ der Frau, nachdem Sie ihn als Lügner entlarvt hat, läßt darauf schließen. Liebe, die scheitert, beflügelt Verrat. Wir werden diesem Thema noch einmal begegnen.

(12) In einer Parallelmontage sehen wir die Polizisten Michel verfolgen (hecktisch) und Michel (ruhig), der davon nichts ahnt. In seiner Gelassenheit wirkt er nun eher in seiner Rolle als die Polizisten, was in der Sequenz vorher noch genau anders herum wirkte. Aber bereits in der nächsten Einstellung wird Michel wieder zum „Anfänger“. Alles ist möglich und kaum etwas zwingend.

Michel begegnet seinem Vorbild. Vor einem Schaukasten eines Kinos blickt er auf ein Kinoplatat des Boxerdramas „Plus Dure Sera La Chute“ (1956) von Mark Robson. Der Hauptdarsteller ist daneben mit einem Portraitphoto zu sehen: Humphrey Bogart. Die Einstellungen wechseln im Schuß – Gegenschußverfahren, was einen virtuellen Dialog in Gang setzt.

Aus dem Schaukasten heraus blicken wir in das kindliche, verletzte und verträumte Gesicht Michels. Wir sehen in das Gesicht eines bedürftigen, beinahe heimatlosen jungen Mannes. Ein sehr ehrlicher, echter Moment, den die Kamera hier in Großaufnahme einfängt. Er imitiert dabei eine falsch erinnerte Geste von Bogart (der sich als Markenzeichen immer ans Ohr faßte, wenn er nachdachte), und streicht sich mit dem Daumen über die Lippen.

Als er sich umwendet fällt er in seine coole Rolle zurück und setzt er die Sonnenbrille wieder auf. Eine Lochblende schließt sich in Blick auf eine spiegelnde Kinotüre, wir sehen die weiterhin suchenden Polizisten auf die hin die Lochblende schließt. Die Polizei bleibt in Sichtweite.

Die Geschichte von Michel und Patricia

(13) Diese Sequenz setzt erneut mit einer Irritation unserer Sehgewohnheiten ein. Die Lochblende die sich gegen Ende der 12. Sequenz schließt, öffnet sich zunächst nicht wieder. Für etwa 7 Sekunden bleibt die Leinwand dunkel, aber wir hören wie Michel Patricia von dem Autounfall erzählt und das er einen Mann hat sterben sehen. Patricia's Antwort: „Lädst Du mich zum Abendessen ein?“. Es bildet sich eine Assoziationskette Sehen-Sterben-Essen. Gleichzeitig entstehen Bilder bei dem Betrachter ohne, daß auf der Leinwand etwas zu sehen wäre. Ein weiterer Verweis darauf, daß die Bilder letztlich im Kopf der Zuschauer entstehen. Darauf öffnet sich die Lochblende wieder und wir sehen in die Hand Michels, der dort zwei Münzen betrachtet „Aber klar“, sagt und die Hand dann wieder schließt. Ein junger Mann, der etwas vorspiegelt, was er nicht ist, nicht hat und nicht ist. Er begreift. Er muß schnellstens Geld besorgen, verläßt Patricia unter einem Vorwand für ein paar Minuten und überfällt einen Mann auf der Toilette einer Bar, um ihn auszurauben. Das Michel dabei überrascht die Türklinke der Kabine in der Hand behält, in die er den Ausgeraubten gesperrt hat, hebt die Dramatik der Szene wieder auf.

(14) Michel erzählt Patricia eine Geschichte von einem kriminellen Hochstapler, der seiner Freundin alles gesteht, sie zu ihm hält, seine Komplizin wird und dann geschnappt wird. Er bietet Patricia damit eine Gleichnisgeschichte an, um auszuprobieren, wie sie darauf reagiert. Zu einer wirklichen Reaktion kommt es aber nicht, weil Patricia einfallt, daß sie noch eine andere Verabredung hat. Michel fährt sie dorthin. Zahlreiche Jump Cuts straffen die Darstellung der Fahrt, während der Michel Patricia eine Liebeserklärung macht, aber nicht bei der Sache bleibt („Sieh mal der Talbot, 2,5 Liter“) und Patricia damit zur Verzweiflung bringt. Er ist eifersüchtig und will sie dazu bewegen nicht zu der Verabredung mit einem anderen Mann zu gehen, worauf sie nicht eingeht. Michel ist schwer gekränkt und will sie nicht mehr wiedersehen.

(15) Patricia trifft in einem Cafe einen Journalisten, der ihr Aufträge vermittelt. Das Gespräch vollzieht sich in einem willkürlichen Wechsel zwischen französischer und amerikanischer Sprache. Eine erste Geschichte, die eines Romans, den er Patricia mitgebracht hat, erzählt der Journalist Patricia in amerikanisch. Es ist die Geschichte einer Frau die schwanger wird und eine Abtreibung nicht überlebt. (Französisch) „Er wäre doch sehr traurig, wenn es Dir genauso ergehen würde, Patricia.“ „Wer weiß“, erhält er zur Antwort. „Ich weiß nicht, ob ich unglücklich bin, weil ich mich nicht frei fühle, oder mich nicht frei fühle, weil ich unglücklich bin.“ Diese Andeutungen scheinen Patricia als schwanger zu beschreiben und sie selbst als zwiegespalten, wie sie damit umgehen möchte. Ist sie unglücklich, weil Sie sich nicht gänzlich aus den überkommenen Erfahrungszusammenhängen zu lösen vermag, oder weil sie den tragenden Grund jenseits dieser Erfahrungszusammenhänge noch nicht findet. Eine zweite Geschichte des Journalisten folgt, um sie auf andere Gedanken zu bringen, wie er sagt. Er erzählt von einer Freundin, die er schon drei Jahre kennen würde und er dächte, daß es doch an der Zeit wäre jetzt mal eine Nacht miteinander zu verbringen. Und nach einem Gespräch mit der Dame kommen die beiden unabhängig voneinander auf dieselbe Idee. Wieder eine Gleichnisgeschichte: Er will seine Chancen bei Patricia ausloten. Sie geht zunächst nicht darauf ein, dann aber geht sie mit ihm, sie küssen sich leidenschaftlich im Auto und fahren davon.

Am nächsten Morgen verläßt Patricia eine Straßenbahn überquert fröhlich tänzelnd eine Straße, bleibt vor dem Schaufenster einer Apotheke stehen, sieht voller Freude hinein und überprüft die Größe ihres Bauches durch einen Blick in einen Spiegel, der im Schaufenster steht. Wie bei Michel, der in dem einem Augenblick Paris verlassen und in einem anderen bleiben will, springt die Stimmung Patricias in Bezug auf ihre Schwangerschaft. Suchbewegungen die den ganzen Film durchziehen und in einem Spiel mit den Möglichkeiten münden.

(16) In ihrem Hotelzimmer findet sie Michel im Bett liegend vor. Was sich jetzt entspinnt ist eine 23 minütige Sequenz in diesem kleinen Raum, eine Art Kammer-Spiel.

Sie ist nicht damit einverstanden, daß er so einfach in ihr Hotelzimmer eindringt. Sie solle nicht eine solche Schnute ziehen, sagt er ihr, was sie im Spiegel überprüft. Kurz danach überprüft er „seine“ Geste ebenfalls im Spiegel. Zwei sich Ausprobierende vor einem Spiegel. Das Bild neben dem Spiegel scheint das Geschehen zu kommentieren. Eine Frau die verträumt ihr Gesicht in ihre Hand legt. Es hat etwas behütendes, etwas liebevoll auf die Ereignisse schauendes, verträumt, vielleicht einer Liebe nachsinnend.

Ihr Gespräch entwickelt sich auf dem Bett weiter, sie reden über den gestrigen Abend. Sie wirken dabei zunehmend wie zwei spielende Kinder, als die sie sich auch gegenseitig bezeichnen. Patricia hält über weite Teile einen großen Teddybär im Arm, Michel versteckt sich unter der Bettdecke. Sie reden über Liebe. Sie wisse noch nicht ob sie ihn liebe, dabei blättert er in einem Heft mit Frauenakten. Wieder ein Kommentar? Dann erklärt sie ihm, daß sie möchte, daß sie wie Romeo und Julia sind. Sie meint damit, daß sie sich wünscht, daß sie nicht ohne einander auskommen können.

Dazwischen geschnitten eine Postkarte von Picassos Gemälde „Les Amoureux“. Der Fluß der Bilder wird für einen Moment durch die unbewegliche Aufnahme unterbrochen und zugleich durch eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen den Bildern überbrückt. Die Raumaufteilung auf dem Bild gleicht der filmischen Handlung und dadurch, daß Godard die Postkarte in Großaufnahme zeigt, erhalten die beiden auf dem Bild dieselbe Größe wie im Film. Eine Verwandtschaft wird hergestellt und mit der Möglichkeit eines tragischen Endes aufgeladen. Es folgt das „Erwürge-Spiel“, dann ein Wortspiel:

M: „Warum hast Du mir eine runtergehauen, wie ich mir Deine Beine angesehen habe?“

P: „Es waren nicht nur meine Beine.“

M: „Das ist haarscharf dasselbe.“

P: „Ihr Franzosen sagt immer es sei dasselbe, auch wenn es ganz was anderes ist.“

M: „Jetzt ist mir was nettes eingefallen, Patricia.“

P: „Was?“

M: „Du kommst zu mir aufs Bett und ich nehm Dich in den Arm, weil Du schön bist“

P: „Ich bin nicht schön.“

M: „Dann eben weil Du häßlich bist.“

P: „Ist das nicht dasselbe?“

M: „Ja, mein Liebling, es ist dasselbe.“

P: „Du lügst, mein lieber Michel.“

M: „Es wäre doch idiotisch, wenn ich lüge. Es ist wie beim Pokern, mal soll ruhig die Wahrheit sagen, dann glauben die anderen Du bluffst und so gewinnst Du.“

Patricia ist gerührt. Sie verdrückt sich eine Träne.

Während des letzten Redebeitrags von Michel, geht die Kamera wieder in die Großaufnahme eines Bildes von Picasso. Ein junger Mann, der die Maske eines Weihnachtsmannes ablegt oder eben aufsetzt. Michel lügt oft, aber hier tut er es vielleicht gerade nicht. Genauso ambivalent ließe sich eine Äußerung Picassos dazu begreifen: „Wir wissen alle, daß Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt.“ (Peter Schifferli: *Pablo Picasso. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*. Ullstein, Frankfurt am Main 1957, Seite 9).

Nun folgt das Spiel: Wer kann den anderen länger anschauen? Es endet mit einem Kuß.

Patricia sucht für Renoirs Bild „Mlle Irene Cahen D’Anvers“ einen Platz. Im Bad hängt sie es dann auf, um sich neben es zu stellen und zu fragen: „Findest Du das Mädchen hübscher als mich?“

Beide Frauen sind vor allem Bild, Patricia und die von Renoir portraitierte Frau. Eine weitere Brechung der „Illusion-Film“. Zugleich wird deutlich, woher Patricia ihre Rollenmuster zieht, nicht wie Michel aus dem Film, sondern aus der Literatur und der bildenden Kunst, was sie aber genauso unsicher zurückläßt wie Michel. Die Offenheit, kindliche Naivität und Verletzlichkeit, die die Kamera einfängt hat ihre Parallele in dem Blick von Michel auf das Kinoplatkat von Bogart.

Patricia informiert Michel über ihre Schwangerschaft, Michel kommentiert das mit: „Hättest Du nicht aufpassen können?“ Später sagt sie, daß sie das mit der Schwangerschaft vielleicht nur erzählt hätte, um zu sehen wie er reagiert. Die Schwangerschaft als Spiel?

Es entspinnen sich Wortwechsel, die kaum eine Bedeutung haben. Bis Patricia sagt: „Es stimmt, ich habe Angst. Einmal möchte ich, daß Du mich liebst. Und dann wieder, ich weiß nicht wieso, ich fürchte mich, ich möchte, daß du mich nicht liebst... Ich möchte gern wissen was in Dir vorgeht. Ich seh dich immer wieder an und suche und ich finde nichts, ich finde nicht was es ist. Ich bin nicht traurig, aber ich habe Angst.“

Dabei fährt Michel sich wieder über die Lippen, eine Geste der Unsicherheit, angesichts der Deutung Patricia's, daß es ihr bei Michel unmöglich sei, einen klaren Kern zu finden.

Patricia kommt auf den Roman „Wilde Palmen“ von William Faulkner zu sprechen. Godard führt eine weitere Kommentierung des Filmgeschehens ein, dieses mal auf der literarischen

Ebene. Aufgrund seines Inhalts liegt die Vermutung nahe, das Patricia dieses Buch von dem Journalisten erhalten hat. Eigentlich ist es ein Doppelroman, von dem sie spricht: Wilde Palmen/Der Strom. In »Wilde Palmen« lebt eine verheiratete Frau mit ihrem Geliebten in einer Blockhütte an einem See; als sie ein Kind bekommt, versucht der Mann es auf ihren Wunsch hin abzutreiben. Die Frau stirbt bei der Abtreibung, der Mann geht ins Gefängnis. In »Der Strom« rettet ein Sträfling während einer Hochwasserkatastrophe eine hoch schwangere Frau. Nachdem die Frau auf einer Insel niedergekommen ist, bringt der Sträfling sie wohlbehalten nach Hause. Anschließend kehrt er, unfähig, mit seiner Freiheit etwas anzufangen, ins Gefängnis zurück.

Beide mal der Verweis auf eine schwangere Frau, einmal will sie es nicht haben, das andere mal um so mehr. Beide mal der Verweis auf ein tragisches Ende, einmal geht der Mann aufgrund des Gesetzes ins Gefängnis, das andere mal, weil er die Freiheit nicht aushält. Patricia, die nicht weiß was sie will und dennoch von einer großen Sehnsucht getrieben ist; Michel, der seine Freiheit nicht gestalten lernt und ein tragisches Ende finden wird.

Patricia (den Schlußsatz des Romans zitierend): „‘Hätte ich zu wählen zwischen Leiden und dem Nicht, ich entschiede mich für das Leiden‘ . Und du, wofür würdest Du dich entscheiden?“

...

Michel: „Leiden ist völlig idiotisch. Ich entscheide mich für das Nichts, das ist zwar nicht viel besser, aber Leiden ist ein Kompromiß. Ich will Alles oder Nichts. Von diesem Augenblick an weiß ich es, endgültig.“

Es hat den Eindruck, daß Michels Bekenntnis bei ihr ankommt. Sie setzt seinen Hut auf, beim weiteren Gespräch. Ein Versuch sich in ihn hineinzusetzen, etwas mit ihm zu teilen. Sie schlafen miteinander.

Als Patricia wieder aufsteht ist sie vor einem Photo von sich zu, welches ihren Kopf in denselben Proportionen wie das Filmbild wiedergibt. Sie vor sich selbst. Ein Moment, wo sie sich gefunden hat. In dieselbe Richtung weiß der Roman, nach dem sie Michel nun fragt:

„Kennst Du ein Buch mit dem Titel: Portrait eines Künstlers als junger Hund.“

Sie meint damit eine Sammlung von Erinnerungen von Dylan Thomas. Es sind Geschichten und Prosaskizzen von einfachen, manchmal skurrilen Menschen bei der Arbeit oder in den Kneipen, und von kleinen, sehr zart beobachteten Liebesdramen. Eine Liebeserklärung, die sie leider nicht mit eigenen Worten formulieren kann und so folgt die verständnislose Antwort Michels auf dem Fuße.

Sie küssen sich und setzen vorher beide ihre Brillen ab. Ein tiefer Moment der Verbundenheit.

(17) Um Patricia zu ihrer Agentur bringen zu können stiehlt Michel, ohne Wissen Patricias ein Auto und gibt es als das seine aus. Der Raubzug dauert etwas dargestellt mit Hilfe von Jump Cuts bei durchlaufender Tonspur und Achsensprünge der Kamera.

Die Fahndung

(18) Patricia steigt zu Michel ins Auto. Sie unterhalten sich. Wieder eine ungewöhnliche Darstellungsweise Godards: Wir hören die Unterhaltung zwischen Patricia und Michel, aber wir sehen nur die Häuserfassaden der Straßen, die sie durchfahren. Die Unterhaltung bleibt wieder auf der Oberfläche. Sie erreichen die Geschäftsstelle des „Harald Tribune“. Sie holt ihre Utensilien, u.U. ein schönes Kleid. Während dessen entdeckt er sich in der Zeitung als gesuchter Verbrecher. Ein Passant erkennt ihn (Godard himself) und verrät ihn an die Polizei, während sie gerade wieder losfahren. Auf diese Situation des Verrates wird mit der Lochblende fokussiert.

Nachdem, die beiden Hauptdarsteller nun eine Verbundenheit eingegangen sind, läuft jetzt auch die Geschichte von Michel mit der von Patricia zusammen.

(19) Patricia beim Interview mit dem Schriftsteller Parvulesco. Dieser wird gespielt von dem französischen Regisseur Jean-Pierre Melville. Ein weiter Verweis: Melville war für seine Unabhängigkeit bekannt, er verfasste seine Drehbücher selbst und besaß ein eigenes Studio für seine Dreharbeiten. Er kontrollierte penibel alle Stadien der Filmentstehung, auch den Schnitt und den Ton bzw. die Musik. Film war für ihn auch ein Handwerk, das man völlig beherrschen mußte. Melville ist damit personifiziertes Zitat für das Autorenkino Godards.

Verschiedene Journalisten befragen ihn. Die meisten Fragen kreisen um das Thema Liebe, an die man natürlich zu glauben habe. Die Szene endet mit folgendem Wortwechsel.

Patricia: „Nach was streben Sie in Ihrem Leben am meisten?“ Parvulesco: „Nach Unsterblichkeit. Unsterblich werden und dann sterben.“ Nun wird Patricia in Großaufnahme gezeigt, sie scheint einen Plan zu fassen, als hätte sie eine Idee davon, wie ihre Geschichte mit Michel enden wird, was durch das Abnehmen ihrer Sonnenbrille und der direkte Blick in die Kamera (Großaufnahme) unterstrichen wird. Dazu kommt das erneute Auftauchen des musikalischen Themas von Michel und die langsame Überblendung, wobei Michel in seinem Auto auf der Höhe von Patricias Stirn eingeblendet wird.

(20) Michel versucht den gestohlenen Wagen zu verkaufen. Der Händler versucht ihn zu betrügen (u.a. weil er Michels Fahndungsphoto in der Zeitung entdeckt hat) und es kommt zum Streit zwischen den Beiden.

(21) Michel begleitet Patricia in einem Taxi zu ihrer Redaktion. Dabei tyrannisiert er den Taxifahrer, daß es beinahe unerträglich ist. Patricia reagiert auf die, nur für den Zuschauer transparenten, Lügengeschichten Michels zurückhaltend. Aus seinem überspannten Auftreten heraus, läßt er den Taxifahrer anhalten, um einer Frau, wie ein kleiner Junge, hinterherzurennen und ihr den Rock hochzuheben und sofort wieder die Flucht ins Taxi anzutreten. Danach prellt er den Taxifahrer um das Fahrgeld. Patricia erinnert Michel an die Geschichte, die er ihr erzählte, von dem Mädchen, daß mit ihrem Freund an die Cote Azur gefahren ist. Sie macht den Eindruck, als hätte sie verstanden, daß Michel hier von sich und ihr erzählt hat und will ihm andeuten, daß sie sich vorstellen kann, Bestandteil der Geschichte zu werden. Doch auch hier findet das Gespräch keinen Anschluß.

(22) Patricia wird in der Redaktion vom Kommissar nach Michel befragt, als er ihr ein Zeitungsbild vorhält muß Sie zugeben Michel zu kennen. Sie überfliegt den Artikel und erfährt offenbar ihre Ahnungen bestätigt, was sie traurig erscheinen läßt. Patricia fängt sich aber schnell wieder und erzählt dem Polizisten, die ein oder andere Halbwahrheit, bis dieser zufrieden ist, ihr aber einen Zettel mit seiner Telefonnummer zurückläßt.

(23) Auf der anderen Straßenseite entdeckt Michel den Kommissar, wie dieser die Redaktion verläßt. Der Assistent des Kommissars nimmt die Verfolgung von Patricia auf. Es folgen einige, wechselnde Einstellungen in Großaufnahme (Patricia, Assistent, Michel), die an die Eingangssequenz des Filmes erinnern. Nur jetzt besteht ein Interesse von Michel an Patricia und beide beginnen nun ein Spiel. Ein Spiel mit dem Assistenten, welches einer gewissen Komik nicht entbehrt. Beinahe im Gänsemarsch laufen sie hintereinander her: Vorneweg Patricia, „unauffällig“ verfolgt von dem Assistenten, der wiederum von Michel verfolgt wird. Sie flieht in ein Kino, wo sie den Assistenten abschüttelt, als hätte sie Routine darin. Von der Leinwand her hören wir eine Szene, in der ebenfalls eine Frau als Komplizin eines Mörders verdächtigt wird: „Does that cheap parasite mean as much to you that... you cover up for

him.“ Eine Frage, die sie sich in Sequenz 28 auf eine modifizierte Art selber stellt und hier wieder eine Kommentierung des Geschehens darstellt.

Auf der Straße trifft sie Michel wieder und signalisiert ihm, daß sie jetzt weiß, daß er gesucht wird. Sie gehen jetzt zusammen in ein anderes Kino. Wohin auch sonst?!

(24) Im Kino kommt es zu einer ausgesprochen innigen Begegnung zweier verliebter, unmaskierter und verletzlicher Menschen. Auf der sprachlichen Ebene finden sie oftmals keine Anknüpfungspunkte, in Gesten und Berührungen durchaus.

Beim Verlassen des Kinos sehen wir den Titel des Filmes: Westbound (Messer an der Kehle) von Budd Boetticher, ein Western, dessen Thema eine tragische Liebesgeschichte ist. Erneut ein Verweis, der die Tragik der Geschichte zwischen Patricia und Michel andeutet.

Die beiden fahren davon. Patricia gesteht ihm: „Ich weiß jetzt, daß ich Dich sehr liebe.“ Michel ist der Überzeugung, daß es besser sei den Wagen zu wechseln. Sie stehlen gemeinsam ein anderes Auto. Auf den Leuchtbändern auf der Straße steht zu lesen, daß die Verhaftung Michels kurz bevorstehe.

Er ist immer noch auf der Suche nach Antonio Berruti. Ein Barkeeper will ihm nur verraten wo er ist, wenn er Patricia küssen dürfe. Darauf entgegnet Michel (anders, als es seinen vorangegangenen Macho-Allüren entspricht): „Das hängt nicht von mir ab, da mußt du sie fragen.“ Sie spielt mit, läßt sich auf die Hand küssen und sie erfahren den Aufenthaltsort von Berruti.

Sie finden Berruti. Patricia wird Zeugin eines Erpressungsversuches Berrutis, wie er jemanden beim Kuß mit einer Fremden photographiert. In ihrem Gesicht sind schelmische, abenteuerlustige Züge zu sehen. Sie scheint fasziniert von dem was sie erlebt.

Als sie ihren Redakteur entdeckt, setzt sie sich kurz an seinen Tisch in einem Cafe, und sehen Michel dies mit „seiner“ Geste kommentieren, erneut ein Zeichen von Verunsicherung. Er und Berruti vereinbaren, daß er ihm morgen das Geld besorgen wird. Bis dahin werden sie, Michel und Patricia bei einer Bekannten untertauchen.

(25) Sie erreichen das Atelier eines Photomodells. Patricia sagt, sie sei sich nicht sicher, wie sie sich jetzt verhalten soll. Sie weiß nicht, ob sie den Weg mit Michel weitergehen will. In den Journalisten sei sie jedenfalls nicht mehr verliebt.

Sie legt eine LP mit einem Klarinetten-Konzert von Mozart auf. Michel kennt und mag es, sein Vater sei auch Klarinettist gewesen.

Es erscheint nun in Großaufnahme ein Buch von Maurice Sachs „Abracadabra“. Eingeschlagen ist es mit einem Spruch „Wir sind alle Tote auf Urlaub“, darunter Lenin.

Erneut eine Kommentierung der Szenerie. Maurice Sachs, als Maurice Ettinghausen geboren, lebte von 1906-1945. Während der Besetzung Frankreichs im 2. Weltkrieg, soll er jüdischen Landsleuten gegen hohe Geldzahlungen zur Flucht verholfen haben, um sie dann dennoch an die Gestapo zu verraten. Godard könnte hier das Thema Verrat als eine Möglichkeit andeuten wollen, u.U. auch auf sich selbst bezogen, denn er verrät seine Hauptperson ja eigenhändig (d.h. als Darsteller seines eigenen Films) an die Polizei (Sequenz 18).

Darüber hinaus wurde die Novelle „Abracadabra“ von Sachs niemals mit dem Zitat „Wir sind alle Tote auf Urlaub“ ausgeliefert. Noch schriller wird es, wenn man feststellen muß, daß dieses Zitat keineswegs von Lenin, sondern von Eugene Levine (einem französischen Kommunisten) entlehnt ist: „Wir Kommunisten sind alle Tote auf Urlaub“. In dieser Einstellung stimmt also gar nichts. Alles ist Möglich und nichts ist wirklich notwendig.

Die Szenerie entwickelt sich aber eher eindeutig: Auch auf einer Ebene, die Patricia so vertraut ist, die der Musik und der Literatur, begegnen sie sich nun sehr einvernehmlich.

Patricia: „Gehen wir schlafen? Schlafen ist wie sterben. Man ist gezwungen sich einer von dem anderen...“

Michel: „...zu trennen.“

Patricia (lächelt): „Ja das wollte ich sagen. Man sagt, man schläft zusammen, aber das stimmt nicht.“ (Sie schaut Michel sehr liebevoll an und dann in die Kamera.)

Eigentlich ist hier die bisher höchste Form der Nähe zwischen den Beiden erreicht. Die Nähe ist nicht auf einer gestischen, körperlichen Ebene erreicht, sondern auch auf eine intellektuellen. Die Dialoge beziehen sich aufeinander, meinen wirklich den anderen, nur konterkariert durch die Einfügung des Buchtitels. Alles bleibt offen.

Der Verrat

(26) Am nächsten Morgen wirkt Patricia sehr fröhlich. Sie haben zusammen geschlafen (sind sich sehr nah gewesen) und haben geschlafen (sich also getrennt). Sie holt, auf Wunsch von Michel, eine Zeitung, nimmt vorher aber noch den Zettel mit der Telefonnummer des Kommissars aus ihrem Täschchen. Will das Atelier verlassen, kehrt aber noch einmal einen Moment zurück, um Michel anzusehen. Sie ist sich nicht sicher, was sie tun soll.

(27) Sie kauft eine Zeitung, liest darin, geht an einer Losverkäuferin vorüber, die ihr das Glück anbietet, sie geht daran vorbei und betritt ein Bistro. Von dort aus ruft sie den Kommissar an und teilt ihm den Aufenthaltsort von Michel mit. Man kann diese Einstellungen, wenn man die Einstellung mit der Losverkäuferin nicht als völlig zufällig betrachtet, als Flucht vor dem Glück deuten. Es fällt ihr sichtlich schwer diesen Verrat zu begehen und als das Gespräch von seiten des Kommissars so abrupt beendet, scheint sie noch etwas zu erwarten, vielleicht eine Bestätigung für ihr Tun.

(28) Patricia kommt in das Atelier zurück. Michel hört erneut das Klarinetten-Konzert von Mozart und träumt der Verbundenheit mit Patricia nach. Es entwickelt sich ein bemerkenswerter Wortwechsel, der perfekt durchchoreographiert ist.

M: „Auf nach Italien, Liebling.“ (kreist um einen Pfeiler herum)

P: „Ich kann nicht mitfahren, Michel.“ (Jump Cut)

M: „Natürlich kannst Du. Ich nehm dich mit...“

P: „Michel, ich habe die Polizei angerufen. Ich habe gesagt, Du bist hier.“

M: „Hast Du nen Knall. Dir geht's wohl nicht gut!“

P: „Doch es geht mir sehr gut.“ (Schaltet einen Scheinwerfer an und wird von ihm hell angestrahlt.) „Nein, es geht mir nicht gut. (*Im Licht betrachtet ist das Gegenteil von dem der Fall, was Sie sagt.*) Ich habe keine Lust mehr, mit Dir wegzufahren.“

M: „Ja, ich hab's gewußt.“

P: „Ich weiß nicht, was mit mir ist...“ (Die Kamera bewegt sich nun vor Patricia, die um den Pfeiler kreist. Hier beginnt eine Plansequenz, die erst kurz vor Schluß des Gespräches endet.)

M: „Wir haben geredet und geredet, ich von mir und Du von Dir...“

P: „...vielleicht ich bin idiotisch...“

M: „Vielleicht hätte ich von Dir und Du von mir sprechen müssen...“

P: „Ich will nicht in Dich verliebt sein. Und deshalb ich habe die Polizei angerufen. Ich bin nur mit Dir zusammengeblieben, weil ich wollte wissen, ob ich in Dich verliebt bin oder ob ich nicht in dich verliebt bin. Und das ich so gemein zu Dir sein konnte, ist der Beweis dafür, daß ich nicht in dich verliebt bin.“ (bleibt vor Michel stehen) (*Sie betrachtet ihren Verrat wie ein Gottesurteil: Wenn ich ihn verraten kann, dann liebe ich ihn nicht. Sie experimentiert mit ihrem Handeln, eine Entscheidung ist die ihre und auch wiederum nicht. Sie läßt sich leben.*)

M: „Sag das noch mal.“ (Schaltet die Musik aus.)

P: (Kreist wieder um den Pfeiler) „Das was ich getan habe, ist häßlich und gemein; der Beweis dafür, daß ich nicht in Dich verliebt bin.“

M: „Da heißt es immer es gibt keine glückliche Liebe. Ich war glücklich.“

P: „Wenn ich dich lieben würde...“

M: „Zum ersten mal in meinem Leben.

P: „...oh, es ist zu kompliziert.“

M: „Im Gegenteil, ganz einfach.“

P: „Ich will nicht, daß die Leute über mich reden.“ (*Sie nimmt ein Filmzitat aus Sequenz 23 auf, was für den Zuschauer bedeutet, daß er nicht weiß wer hier wirklich redet.*)

M: „Was gehen mich die Leute an.“

P: „Vielleicht liebst Du mich?“

M: „Du weißt genau, daß ich Dich liebe.“

P: „Deshalb hab ich Dich auch angezeigt.“

M: „Wenn Du wüßtest.“

P: „Nur damit Du gezwungen bist zu fliehen.“

M: „Du hast sie ja nicht alle. Jämmerlich, was in Deinem Köpfchen vorgeht.“ (*Patricia nimmt nun die räumliche Position von Michel ein, während jetzt Michel in umgekehrter Richtung wie zuvor Patricia durch den Raum kreist.*)

P: „Denk was Du willst.“

M: „Du bist wie ein Mädchen, das sich mit vielen Männern abgegeben hat. Und das den einzigen Mann, der sie wirklich liebt, abweist, unter dem Vorwand, daß sie mit vielen was gehabt hat.“

P: „Denk was Du willst. Ich hab mit vielen was gehabt, mit mir darfst Du nicht rechnen. Bitte geh Michel, worauf wartest Du noch.“

M: „Nein ich bleibe, ich bin so oder so erledigt. Außerdem sehne ich mich nach dem Gefängnis.“

P: „Du bist verrückt.

M: „Ja, da wird keiner mit mir reden, ich sehe nichts als vier Wände.“ (*Hier findet sich zum ersten mal eine Sehnsucht bei Michel wieder, nicht mehr getrieben zu sein, Sicherheit zu haben, nicht dem Fluß des Lebens ausgeliefert zu sein.*)

P: „und eines Tages wirst du...“

M: „...verdammte Berreti...“ (eilt aus dem Zimmer).

Zwei die voneinander nicht lassen können: Sie kommt nicht von ihm los, deshalb verrät sie ihn, kehrt zu ihm zurück, um ihn so zur Flucht zu bewegen; er flieht nicht, weil er ohne sie nicht gehen will. Sie kreisen in unterschiedlichen Richtungen, aneinander vorbei, vielleicht weil sie sich zu nahe gekommen sind.

Godard hat in den vorangegangenen Sequenzen sowohl das gemeinsame Glück, wie auch den Verrat aus Verzweiflung vorbereitet. Jetzt gegen Ende des Filmes entscheidet er sich für eine Möglichkeit, die ohne logischen Bruch genauso in eine andere Richtung hätte führen können.

(29) Michel trifft Berreti, der in seinem Cabrio auf der Straße vor dem Atelier eintrifft. Er erzählt ihm vom Verrat Patricias. Berreti bietet ihm an, ihn bei einer Flucht zu unterstützen und ihn mitzunehmen. Michel lehnt das ab: (In die Kamera sprechend) „Ich hab die Nase voll. Ich will nur schlafen, ich bin todmüde.“ Eine Parallele zu seiner Gefängnissehnsucht. Dann sagt er zu Berreti, daß er sich um die Polizei keine Sorgen mache, nur die Kleine könne er nicht aus dem Kopf kriegen. Auch hier bereitet Godard zwei unterschiedliche Anschlußszenen vor: die glückliche oder die tragische Flucht. Beides ist möglich. Eine neue Wendung erhält die Sequenz, als Berreti ihm eine Pistole anbietet, Michel aber ablehnt. Im Hintergrund hört man eines leises Glockenläuten. Es sind Michels Todesglocken. Sie läuten fast unmerklich, mit fast gelassener Erwartung den Showdown ein; anders als nach Hollywood-Manier pompös den Höhepunkt voranzukündigen.

(30) Der Kommissar trifft mit seinem Assistenten am Ort des Geschehens ein. Sie haben Waffen dabei und bringen sie in Anschlag. Berreti wirft Michel die Pistole hinterher. Er hebt sie auf und dies ist das Signal für den Kommissar auf Michel zu schießen, den er in den Rücken

trifft. (Die Kamera führt einen Achsensprung durch) Wir sehen wie Michel angeschossen die Straße vorwärts entlang taumelt. Patricia folgt ihm, sichtlich berührt. Godard dehnt hier, anders als bisher, die Zeit. Beinahe endlos scheint es zu sein bis Michel am Ende der Straße, d.h. am Ende seiner Straße aufs Pflaster fällt und liegen bleibt. Patricia läuft auf ihn zu und schaut entsetzt zu ihm herunter (Großaufnahme). Gleichzeitig wird die Tonspur völlig still. Die Aufmerksamkeit wird ganz auf die Bildebene gelenkt. Michel (Großaufnahme) zieht noch einmal Grimassen und sieht sie dabei an. Jetzt zitiert Godard sich selbst. Diese Einstellung ist eine Aufnahme der Einganseinstellungen von Sequenz 16. Dort ging es darum, daß Patricia nicht so eine Schnute ziehen sollte, weil Michel so einfach in ihr Hotelzimmer eingedrungen war. Dieses Grimassen schneiden wird dort benutzt, um ein Einverständnis zwischen den beiden herzustellen. Michel bietet es hier Patricia erneut an. Patricias Gesichtsausdruck (Großaufnahme) erscheint daraufhin verzweifelt verliebt. Jetzt setzt die Tonspur wieder ein. Michel (Großaufnahme): „Du bist wirklich zum Kotzen.“ Dieser Satz fällt bereit in Sequenz 7 und meint dort Michel mit seiner ausschließlichen Frage nach Geld, also etwas uneigentlichem. Hier bezeichnet derselbe Satz eine Frage warum Sie das alles nur angestellt habe, wenn sie ihn doch liebe und bildet zugleich eine Antwort: Warum hat sie ihrer uneigentlichen Angst nachgegeben? Ein letzter Bruch der Illusionsebene findet statt. Das Formstück (jemand stirbt und ihm werden die Augen von einem Anwesenden geschlossen, als einem letzten Akt der Zuwendung) wird hier in sein Gegenteil verkehrt. Michel schließt sich die Augen selbst und stirbt. Patricia: „Was hat er gesagt?“ Eine Stimme: „Er hat gesagt, Sie wären wirklich zum Kotzen.“ Patricia (Großaufnahme in die Kamera schauend): „Was ist das ‚kotzen‘?“ Gleichzeitig führt sie Michels Geste aus, schaut noch einen Moment in die Kamera und dreht sich dann um. „Fin“. Ein letzte Geste der Unsicherheit, der Imitation, die nicht wirklich korrekt ausgeführt wird, denn Michel hat dabei nie gesprochen. Ein letzter scheiternder Versuch sich in den anderen hineinzusetzen.

Schlußbetrachtungen

*„So spielt das Kino mit sich selbst“
(Godard, S.171)*

Michael Hanisch beschreibt sein Berlinale Erlebnis (1960) mit dem Film „Außer Atem“ so: „Die Wirkung des Films auf den jungen Zuschauer war gewaltig. So etwas hatte er noch nie gesehen. Ein Kriminalfilm, der ein Film über einen Kriminalfilm war, ein Film ohne Moral. Der Held ein Ganove, für den keine Gesetze, keine Schranken zu gelten schienen, der in frecher Unbekümmertheit seinen Weg durch die Gesellschaft ging. Der aus dem Auto springt und den Mädchen die kurzen Röcke über die Köpfe hebt. Der seine Freundin im Bett fragt, ob sie mit Faulkner geschlafen habe. Die Dialoge der beiden glücklichen Elefanten unter der Bettdecke blieben noch viele Jahre genauso unvergeßlich wie der Gang von Jean Seberg über die Champs Elysees, ‚Harald Tribiune‘ ausrufend. Und dann war der Film zu Ende. Was hatte man da gesehen? Den Film eines Verrückten? Das schmutzige Pamphlet eines Regisseurs, der um jeden Preis auf sich aufmerksam machen wollte? Die Gedanken schwirrten dem Mann aus der Provinz durch den Kopf. Und dann schloß auch er sich dem allgemeinen Beifall an, der im „Zoo-Palast“ einsetzte. Und ein kleiner Mann mit dunkler Brille –fast wie sein Held- kam scheinbar verschüchtert auf die Bühne. Godard.“(Hanisch 1995)

Was für ein Film! Alles kann hier immer auch ganz anders sein. Eine Ganzheit, etwas Schlüssiges bekommen wir nicht geboten, vielmehr werden wir mit dem Zufall auf unterschiedlichsten Ebenen konfrontiert.

Godard bedient sich einiger Spannungsbögen in die er seine Akteure stellt. So wird Michel einerseits als Gangster gezeichnet, andererseits als Charmeur. Als Gangster erscheint er mehr

das Abziehbild eines anderen Schauspielers (Humphrey Borgard), als Charmeur scheint er mehr bei sich selbst zu sein. Aus diesen beiden Spannungsbögen Gangster - Charmeur / Abziehbild – echter Liebender können sich unendliche Handlungsverläufe ergeben. Doch damit nicht genug, Godard schafft noch ein weiteres Spannungsmoment: Er setzt seine Akteure immer wieder einem nicht fiktionalen Raum aus, der Straße. Und dieser eher dokumentarisch anmutende Raum wird wiederum gebrochen, wenn Godard die Nachrichtenlaufbänder auf den Boulevards den neuesten Stand der Polizeisuche nach Michel anzeigen läßt. Die Figuren geraten in den Fluß des Lebens und seiner Fiktion. Der Plot wird dem Zufall ausgesetzt. Die Figuren und die Zuschauenden wissen nie, wie der nächste Schritt aussehen wird. Aus diesen Spannungen heraus entwickelt Godard einen erzählerischen Fortgang, der nicht durch eine innere Logik bestimmt ist. „Godard setzt hier gezielt den Zufall in Szene.“ (Freybourg, S. 61)

So wie die Darstellenden immer wieder neu versuchen sich zusammenzusetzen, ihre Wege zu gehen, so ist auch der Betrachtende genötigt das was er sieht immer wieder neu zu ordnen, weiterzudenken, zusammenzufügen. Denn Godard verwendet zahlreiche Momente filmischer Dekonstruktion üblicher Sehgewohnheiten, um den Zuschauer zu zwingen aus diesen Fragmenten selbständig eine eigene Geschichte zusammenzusetzen. Diese Momente sind u.a. Jump Cuts, Achsensprünge der Kamera, Dissonanzen zwischen Ton- und Bildspur ... Nicht nur die Darstellenden sind dem Zufall ausgesetzt, die sich ereignende Handlung ist dann noch einmal dem Zufall ausgesetzt, nämlich wie der Betrachtende ihre Fragmente zusammensetzt. „Godard ist kein Filmmacher, der vor dem Filmen genau weiß, wohin er will. Für ihn ist das Filmen ein intellektuelles Abenteuer, das neue Erkenntnisse vermittelt, die aus dem Prozeß der Filmarbeit selbst hervorgehen.“ (Gregor, S.25) Und dieses Glück schenkt Godard auch den Betrachtenden.

Die Film-Bilder, die wir sehen, sind von Godard oft aus ihren Zusammenhängen herausgelöst, sie haben ihre geprägten Bedeutungen verloren. Diese Bilder, die z. T. nichts weiter mehr als Bilder sind, geben in ihrer Komposition eher einen Prozeß des Stockens, ja des Stotterns wieder, der klare Antworten zum Schweigen bringt, vielmehr neue Bilder entstehen läßt, Bilder die keine Antworten auf Fragen kausaler Natur zu geben vermögen. Die Personen suchen und finden sich nicht, weil sie aus ihren bisherigen Begründungszusammenhängen ausgestiegen sind und noch nichts gefunden haben, was sie angesichts ihrer Situation trägt, bzw. birgt. Der bürgerlichen Form der Liebe mißtrauen sie und sind doch auf die Liebe angewiesen. Sie finden in Gesten (der Unsicherheit, offenen Gesichtern, als spielende Elefanten unter der Bettdecke, Zärtlichkeiten) und körperlichen Berührungen eine bergende Nähe, die sie auf sprachlicher Ebene kaum erreichen. Aber sie trauen den Gesten nicht.

Godard scheint mit seinen Film-Bildern etwas zeigen zu wollen, was jenseits einer Bedeutungszuschreibung liegt. „Bilder zu produzieren, die keiner stringenten narrativen Plausibilität folgen, meint somit, Bilder zu zeigen, die jenseits festgeschriebener Bedeutungen erkannt, nicht aber als Bilder mit fester Bedeutungszuschreibung wiedererkannt werden können.“ (Kolokitha, S.129)

Außer Atem wird damit auch zu einem Film der nicht mehr die Wirklichkeit abbilden will. Der Kameramann Raoul Coutard filmt dabei so, das aus Bildern und Bilderfolgen ein Denken mit Bildern ermöglicht wird. Es entsteht ein Film, der uns das Sehen neu lehrt. Ein Film, der, wie Frieda Grafe Mitte der Sechziger formulierte, „nicht die Wirklichkeit“ zeigt, sondern „Aspekte der Wirklichkeit“ und dadurch „das Fiktive als Kategorie unserer Existenz“ ausweist. (zitiert nach Grob/Kiefer S. 24)

So interessiert Godard an der Liebesgeschichte zwischen Michel und Patricia auch weniger ein stringenter Handlungsfadens, sondern vielmehr die Sprunghaftigkeit der Zuneigung und die beinahe Nichtkommunizierbarkeit von Gefühlen. „Dies läßt sich dann in Szene setzen, wenn die Psychologie der Figuren nicht erscheint, sondern die Widersprüchlichkeit der Figuren aufgezeigt und alle Regeln der Durchschaubarkeit und Nachvollziehbarkeit der Entwicklung der Story durchbrochen werden.“ (Freybourg, S. 63) Sowohl der Handlungsverlauf als auch ein Durchschauen der Realität scheint nahezu unmöglich zu sein. Bei dem Versuch eines Ordnen des Ganzen zu einem möglichen Text, stoßen wir auf ein offenes Gebilde aus Fragmenten und Analogien. „Bei Godard bleibt nichts selbstverständlich. Sein Kino verführt zu nichts, es verstört.“ (Grob/Kiefer S. 21)

Auch die Montage folgt dem Prinzip eines „alles ist möglich“. Die Unterscheidbarkeit zwischen Wirklichem und Möglichem wird unmöglich gemacht. Hier werden Einstellungen so unkonventionell miteinander verknüpft (Jump Cuts), Bild und Tonspur gegeneinander versetzt, daß ein neuartiges Tempo im Erzählen entsteht. Dieses Tempo scheint Ausdruck eines modernen Lebensgefühls zu sein, das weniger Kontinuität, als vielmehr die Durchschneidung von Erfahrungszusammenhänge vermittelt.

Essayistisch und spielerisch konstruiert er Worte und Schriften, Gedanken und Bilder und Töne und verflüssigt sie in seinen neuen Arrangements. Als hätten wir es mit einem *Spiel mit den Möglichkeiten* zu tun, so erscheint vieles in diesem Film.

„Dieser Film reagierte auf alles, was damals in fast pathologischer Manier systematisch verboten war. Eine Großaufnahme macht man nicht mit dem Weitwinkelobjektiv. Also machten wir es. Eine Fahrt macht man nicht mit der Handkamera. Also machten wir es.“ (Godard 1993) Auch die Situation am Set scheint diesem Eindruck zu folgen: „Ohne sich groß um die Technik und die Vorgaben eines ohnehin nicht existierenden Skripts zu kümmern, habe man ganz aus dem Moment und den Gegebenheiten heraus gedreht. Nur ‚ungefähr‘ habe er (Coutard) gewusst, was Godard jeweils vorhatte. Wie eine ‚Art täglichen Happenings‘ sei das gewesen.“ (Prümm, S. 137)

Ähnliches findet sich im zeitgeschichtlichen Umfeld von „Außer Atem“ wieder. In der kleinen Avantgarde-Gruppe der „Situationisten“ existieren ähnliche „Spielideen“ wie in diesem Film. Sie lesen sich geradezu wie eine Kommentierung dessen, was wir in „Außer Atem“ wiederfinden können. Der Kopf dieser Gruppe Guy Debord formuliert so: „Alle Elemente, egal woher genommen, können Gegenstand neuer Zusammenhänge werden. ... Die Überlagerung zweier Gefühlswelten, die Gegenüberstellung zweier unabhängiger Ausdrucksformen gehen über ihre ursprünglichen hinaus, um eine synthetische Organisation mit höherer Wirklichkeit zu bilden. Alles kann benutzt werden.“ (Debord, S.21) Er bezeichnet dabei die Vorstellung davon, daß jedes Zeichen, jede Vorstellung grundsätzlich auch dazu geeignet sei ins Gegenteil verwandelt zu werden, als eine große „Lust am Spiel“ (Debord S. 26), quasi als eine Verflüssigung geprägter Kommunikationsformen. Als Beispiel dazu kann das Buch „Memoiren“ von Debord und Jorns gelten, welches auf jeder Seite in alle Richtungen gelesen werden kann und in dem die Wechselbeziehungen der Sätze immer unvollendet bleiben. Debord entwickelt daraus Überlegungen zu einer Theorie des Spieles. Er versteht Spiel nicht vom Konkurrenzgedanken, nicht von einem Verlierer oder Gewinner her. Das Spiel als permanentes Experimentieren mit Versatzstücken der Kunst und der Alltagswirklichkeit. Ein Spiel, welches in alle Wirklichkeitsräume menschlichen Lebens einzudringen habe. „Es verwirklicht eine zeitweilige und begrenzte Vollkommenheit in der Unvollkommenheit der Welt und der Verwirrung des Lebens.“ (Debord, S. 47)

Godard hat Debord nie persönlich kennengelernt und dennoch scheinen seine Filmideen verwandt mit den Theorien des Situationisten. Godards „Außer Atem“ ist so ein *offenes Kunstwerk* (im Sinne Umberto Ecos). Er gibt sein dramaturgisches Zentrum zugunsten des Zufälligen auf. Er tut das mit Hilfe einer suchenden, abschweifenden und nichts beweisenden Essay-Struktur. Dabei integriert er andere Künste, die Literatur, die Malerei und die Musik, wie auch die Bildwelten der Alltagskultur in eine offene Film-Textur.

Das *Nicht-Verstehen* welches „Außer Atem“ durchzieht und eher ein von Erfahrungszusammenhängen isoliertes Individuum zeigt, daß der Zufälligkeit ausgesetzt ist, birgt in sich aber noch einen anderen Aspekt. Godard, so scheint es, beharrt auf einem Potential der Wünsche seiner dargestellten Personen. Dies sind Wünsche nach sinnlichem Glück gegen eine Wirklichkeit, die sie ihnen vorzuenthalten scheint. Gerade auch dann wenn sich diese Wünsche als vorgefertigte Wunschbilder erweisen und das Eigentliche durch das Uneigentliche ersetzen wollen. Dagegen setzt er ein ständiges Durchbrechen vorgegebener Erklärungs- und Handlungsmuster. Denn diese Wünsche beherbergen ein Potential, welches, im Sinne Ricoers, noch nicht erfüllt, noch nicht beheimatet ist.

„... das Wildheit und Zärtlichkeit immer gemeinsame Sache machen ... das die Technik die Schwester der Emotion ist ... und die Notwendigkeit die der Freiheit ... um es zu lernen ... und nie zu vergessen, denn die Filme sind das Gedächtnis.“ (Godard, S. 164)

Ein Film als Suchbewegung und Sehnsuchtspeicher, Spiel und Gedächtnis wider und mit dem Zufall. Was für ein Film!