

Jean-Luc Godard

Film Socialisme

filmedition suhrkamp

SV

# Jean-Luc Godard

## Film Socialisme

**Klaus Theweleit**

Socialism, Film in drei Sätzen

**Claus Löser**

Abschied von der Leinwand?

Credits, Nachweise, Impressum





## Klaus Theweleit

### Socialism, Film in drei Sätzen

Da sitzt ein Mann an einem Fenster eines Kreuzfahrtschiffs, mit dem Rücken zu uns; er telefoniert. Wir sehen das Meer durchs Fenster – wir kennen die Person nicht; sehen sie zum ersten Mal, und hören Fetzen des Telefonats, Namen ... Henri Déricourt ... Richard Christmann ... »Krieg ist Krieg, aber Verbrechen ist Verbrechen«, sagt er; und »Bitte suche noch nach Alice« ...

Wer ist der Mann? Wer ist Christmann? Wer ist Alice? Wer ist Goldberg? Wer ist Major Kamenskaja? Wer ist Herr Kriwitzkij? Wer ist die Schwarzafrikanerin, die öfter mal im Bild ist und Sätze ausstößt wie »Aids ist nur ein Instrument, um alle Schwarzen des Kontinents umzubringen«? Wer oder was ist »Ludovic«, und was treibt er dort auf dem Schiff? Wir wissen das nach dreißig Minuten Filmdauer immer noch kaum; keine der Figuren läuft auf zur Kontur eines »Charakters« (wie es schon zu bemerken war in *Eloge de l'amour* aus dem Jahr 2001); nur ist hier, in *Film Socialisme* alles viel *lockerer* gefügt, beiläufiger, zufälliger, wie die Menschüberkreuzungen auf einem Kreuzfahrtschiff eben laufen – könnte man meinen; und tatsächlich sind zwischen die einzelnen Szenen mit den Protagonisten des Films ständig Szenen mit der anonym bleibenden Kreuzfahrermasse geschnitten, Bewegungen an Deck, Speisesäle, die Bord-Disco, fotografierende Passagiere.

Alle flanieren und fotografieren wild durcheinander. Godard hat (so »willig« wie ironisch) die Bildästhetik seines Films diesen verschiedenen Apparaturen angepaßt. Zwischen den gestochen scharfen und auch oft »schönen« Bildern seiner Digitalkameras (*Film Socialisme* ist Godards erster ganz und gar digital fotografierter Film) sehen wir von Handys aufgenommene Teile mit ihrem ganzen Dilettantismus und flimmerndem Farbwahnsinn, dazwischen immer »das Meer«, Stimmen, Wortfetzen und

Geräusche aus dem Off ohne klare Zuordnungen, eingeschnittenes Dokumentarmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg oder aus der Filmgeschichte und, besonders im dritten Teil, eine Reihe von computerbearbeiteten Videoausschnitten aus Filmen anderer Regisseure (eine Liste am Anfang des Films nennt diesmal ihre Namen), die in den Film montiert sind nach der Methode etwa von Godards *Histoire(s) du cinéma*. Ein Sammelsurium? So scheint es, zumindest während des ersten Sehens.

Was nicht so bleibt: Denn – dies sei sogleich gesagt und ist hier mein Thema – *Film Socialisme* ist kein Film für ein einmaliges Sehen. Das war in gewisser Weise auch schon ein Markenzeichen der früheren Godardfilme; von seinem zweiten Spielfilm *Le petit soldat* (*Der kleine Soldat*) an; die Tonspur von z. B. *Made in USA* aus dem Jahr 1966 läßt den Zuschauer vollkommen unorientiert; es wird erst besser, wenn man sich, vor dem zweiten Sehen, mit einigen amerikanischen Kriminalromanen vertraut macht, mit einigen Daten zu Mehdi Ben Barka, dem französischen Geheimdienst und den Konferenzen der so genannten »blockfreien Staaten«. Dann setzt sich einiges zusammen. Einen ersten Höhepunkt erreicht das Verfahren mit *Le gai savoir* (*Die fröhliche Wissenschaft*) von 1969, der den Erstzuschauer nach Hause schickt mit der Aufgabe, sich vorm zweiten Sehen etwas umzusehen in den Büchern von Althusser, Foucault, Derrida, Nietzsche etc. und zudem die Bedingungen der kapitalistischen Filmproduktion zu studieren. *Soigne ta droite* (*Schütze deine Rechte*) von 1987 sieht man beim zweiten Mal viel besser, wenn man sich vom Gedanken gelöst hat, die im Film gesprochenen Sätze (lauter Literaturzitate) müßten einen *direkten* Bezug zu den Bildern haben, zu denen sie gesprochen werden; haben sie nämlich nicht. Sie sind vielmehr eine Art codierter Anweisung, wie Literaturverfilmungen bitte *nicht* zu machen seien (als »Verfilmung« von Roman-Stories nämlich).

Solange es die Filme nur in Kinos gab – und das war bei all diesen der Fall –, konnten da nur die gelegentliche TV-Ausstrahlung

und ein Videorecorder helfen. Man konnte anfangen, in den Filmen zu blättern, wie in einem Bibliotheksbestand. *Video* war das Zauberwort; eine Technik, die von Godard sogleich begrüßt und benutzt wurde für *Numéro deux* von 1975. Der Titel sollte einen radikalen Neuanfang bezeichnen. Alle seine Filme aus fünfzehn Jahren Filmemachen zusammengefaßt unter der Ziffer »eins«; und dieser, mit *Video*, die »Nummer zwei«; gedacht als sein *zweiter* »erster Film« nach *À bout de souffle* (*Außer Atem*). Für die Kinos aber abfotografiert, »aufgeblasen« auf 35 Millimeter.

Der Film, den Godard dann als ersten in seiner ganzen Herstellungs- und Montageweise voll auf das Abspielen auf Videogeräten und das Angeschautwerden auf Monitoren hin konzipiert hat, ist *Allemagne année 90 neuf zéro* (*Deutschland Neu(n) Null*) von 1991; Godards großartige Filmreflexion über »Deutschland« nach dem Verschwinden der DDR, eine TV-Produktion.<sup>1</sup> Mit *Eloge de l'amour* (2001) und *Notre musique* (2004) ist es nicht anders. Auch hier darf, am Monitor, *geblättert* werden in den Filmen, um auf die Höhe ihrer Konstruktion zu gelangen; ihre Montage-Schichten freizulegen, die Verdichtung ihrer Bildkompressen zu erfassen. Bild-Dichtungen, im exakten Wortsinn. Glücklicherweise haben wir dafür nun DVDs.

So besteht die gesamte Distribution von *Film Socialisme* für Godard aus neuen Schritten. Zunächst mal gingen fünf Trailer ins Netz (auf Youtube, Dailymotion, Vimeo etc.), dazu ein Buch bei P.O.L. (Paris), mit den Texten des Films; der Film selbst auf großer Leinwand in Cannes, aber gleichzeitig für einen begrenzten Zeitraum zum Herunterladen ins Netz gestellt, Kosten: sieben Euro; und nun die untertitelte DVD. Eine derart auf mediale Breite angelegte Distribution hat es bei einem Godardfilm noch nicht gegeben.

Gewiß: Auch beim ersten Sehen von *Film Socialisme* kristallisieren sich nach einer Weile einige »Themenkomplexe« heraus: Es geht bei dieser Kreuzfahrt ins Mittelmeerische zunächst um



»Gold«, jenes Gold der Nationalbank von Spanien, das die Republikaner während des Spanischen Bürgerkriegs über Odessa nach Moskau evakuierten, um es nicht in die Hände der Franco-Faschisten gelangen zu lassen, von dem aber zwei Drittel unterwegs verschwanden (Überfall unterwegs? Die Nazis? – Und später: die Sowjets? Die Komintern: »Willi Münzenberg!«); ein *Goldsucherfilm* also ... zu dessen »verschundenem Spanien-Gold« sich bald jenes ebenfalls verschwundene gesellt, das die Briten aus der Bank von Palästina mitnahmen, als sie 1948 Israel verließen. Die großen Themen des 20. Jahrhunderts: Befreiung vom Faschismus, Geheimdienste, Geheimagenten, politische Widerstandsgruppen, die Lage Afrikas – Bemerkung aus dem Off: »Als wir Afrika wieder mal im Stich gelassen haben« –, und an Bord des Kreuzfahrtschiffs ein mysteriöser Herr Goldberg, in dem sich ein Alt-Nazi, der SS-Mann Richard Christmann (alias Kriwitzkij) verbirgt, dem die junge Frau, die da an der Tür lauscht (und in der die russische Majorin K. steckt), auf der Spur ist ... Und wer ist »Alissa«, deren Namen wir auf ein Blatt Papier geschrieben sehen unter Verwendung einer Schablone zum Hieroglyphenschreiben ...? Und Old Egypt ist ja schon die nächste Station des Kreuzfahrt-

schiffs ... Barcelona ... Algier ... Haifa ... Alexandria ... Odesa ... eine Kreuz-Irrfahrt zu den Quellen des »Goldes« ... soll wohl heißen: zur heutigen Lage des Kontinents ... auf dem Background seiner Kriegsgeschichten, Revolutionen und Finanztransaktionen: QUO VADIS EUROPA fragt/sagt groß ein Zwischentitel. Und eine Frauenstimme aus dem Off gibt eine Gedankenrichtung an: »Sie haben ganz recht, ich liebe kein Volk. Weder das französische noch das amerikanische, noch das deutsche. Weder das jüdische Volk noch das schwarze Volk. Ich liebe nur meine Freunde ..., wenn es welche gibt. Nichts anderes.« Dieser Text wird Hannah Arendt »zugeschrieben«. Große Worte jedenfalls, solche, und andere.

Aber – das allein ist es nicht, was das Besondere dieses Films ausmacht. Anders als etwa die Anfangsmontage von *Notre musique*, die zehn Minuten lang Bilder *physischer Gewalt* aneinanderschneidet, bis wir *alles* gesehen haben, von den Tötungsszenen des Kinos, den Western-Massakern hin zu Eisenstein und den Japanern, zu den Toten der Weltkriege, zu den KZs und zum jugoslawischen Krieg, sind die Montagen von *Film Socialisme* von einer auffälligen Leichtigkeit. Wenn man – wie der Filmkritiker



Claus Löser vorschlägt – ein Triptychon sehen soll in *Eloge de l'amour*, *Notre musique* und *Film Socialisme*, Godards großer abschließender Film-Trilogie (denn dieser hier, *FS*, figuriert als sein angeblich letzter), dann lohnt es sich, vor allem die *Differenz von Film Socialisme* zu diesen vorhergehenden großen Filmen zu betrachten; und die besteht zuerst in eben dieser auffälligen Leichtigkeit; und das würde heißen: in einem abweichenden filmischen Montageverfahren. Godard montiert mit achtzig Jahren, im Jahr 2011, noch einmal *neu und anders*, scheint mir; ich beschreibe das an einem Beispiel.

Eine Modellmontage zum Komplex Zahlen und Geld: Wir sehen einen Mann, gut situiert, an einem Spielautomaten sitzend, im Profil. In der Luft eine Lautsprecheransage, Frauenstimme: »Meine Damen und Herren, guten Nachmittag«, und irgendein Gebrabbel, das in die Ankündigung mündet: »Mindestgewinn fünfhundert Euro«. Der Mann am Gerät spricht gleichzeitig mit der Lautsprecherstimme – über ihr: »Normal. Das Geld wurde erfunden, um den Menschen nicht in die Augen sehen zu müssen.« Er notiert sich Zahlenkombinationen vom Display des Spielautomaten. Vorn im Bild ein zweiter Automat, auf dem steht: »pay 4 times«, mit einer großen »4«.

Zweiter Mann, weißes Hemd, hinten im Bild vor Glasfenstern mit Meerausblick stehend (der, den man ein paar Takte vorher mit »der Schwarzafrikanerin« am Tisch sah, wo er von der Landung der Wehrmacht in Nordafrika erzählte), kommt nach vorn zum Automaten-Spieler, setzt sich zu ihm, spricht: »Dann kehren wir wieder zur Null zurück, mein lieber Herr ... (Pause) ... Ein Glück, daß die Araber sie erfunden haben ... (Pause) ... Man zahlt ihnen nicht einmal Tantiemen.«

Der Spieler, während er weiter den Automaten bespielt, hat verstanden: »Normal. Die negativen Zahlen stammen aus Indien und haben einige Jahre in Arabien Station gemacht, bevor sie in Italien gelandet sind. Fibonacci hat sie als erster verwendet ...

(Pause) ... Als die Engländer Israel verließen, was haben sie da genau mit dem Gold der Bank von Palästina gemacht?« Der im weißen Hemd tippt mit dem Finger heftig mehrmals an seinen Nasenflügel und äußert etwas Unverständliches, könnte heißen: »Ja, ja, das stinkt, mein Herr.«

Schnitt: Die Kamera blickt ins Innere eines Automaten; nicht in den, an dem der Spieler spielt; in einen dieser Automaten, wo so ein Schieberarm eine Geldmenge bewegt, die an einer Kante hängt, von der ab und zu eine Münze nach unten fällt – die dann der Spieler »gewinnt«, im Ausgleich zu den Münzen, die er selber oben (unentwegt) einwirft. Es liegen mehrere Schichten von Goldmünzen da an der Kante (»das spanische und das Palästina-Gold«?); ein konstruiertes Bild, nicht einfach der »Automat abfotografiert«. Man erkennt am oberen Rand z.B. eine Art Gutscheine, auf die »Easy Money« gedruckt ist, und dazu ein ganzes Bündel mit Ein-Dollar-Noten, Gummiband drumrum, George Washington drauf, das garantiert *nicht* in solch einem Spielautomaten liegt.

Schnitt: ein Schattenriß von Händen und Armen, die Bewegungen ausführen vor Fenster/Meereshintergrund. Ehe man recht erkennt, was das ist, ist das Bild schon wieder weg: wohl Spieler an Spielautomaten, konvertiert zu Gespenstern, beim zweiten, dritten Sehen dann deutlich zu erkennen. Die Geräusche der Automatenzenerie laufen weiter unter beiden Einstellungen. Dann Schnitt: Blick durchs Fenster nach draußen, aufs Meer; der Sonnenuntergang (à la Monet), den man vorher schon einmal gesehen hat, ist fortgeschritten; blasse Sonne, wunderbares Meer.

Was haben wir da zu sehen (und zu hören) bekommen? Zunächst die Fortführung des Fadens »verschwundenes Gold«, verbunden mit einem Exkurs zur Geschichte der Zahlen: die Null der Araber, die Erfindung der Minus-Zahl durch die Inder, über Arabien dann nach Italien gelangt, Fibonacci als erster Mitteleuropäer (soll nachprüfen, wer will); aber die Gedankenlinie ist klar:

»Wir« haben vieles *übernommen* – und nun ein typischer Godardwitz –, zahlen aber nicht einmal Tantiemen an jene, von denen wir es nahmen; jene, die heute »Entwicklungs-« oder »Schwellenländer« heißen. So Godards Windmühlenflügelkampf um »historisches Bewußtsein«. Daß die Begleichung solch historischer Tantiemen-Schuld einer Kultur bei einer anderen nicht das ist, was man einen »praktikablen Vorschlag« nennt, ist im Bild mitgesagt durch das Ambiente, in dem er ergeht: verhandelt an einem Spielautomaten auf einem Kreuzfahrtschiff, während die Stimme einer Animatorin aus dem Lautsprecher fünfhundert Euro Mindestgewinn verspricht und der nähere Blick in den Automaten lauter (Falsch-)Gold zeigt; dazu Bons mit »Easy Money« drauf und ein Dollarbündel mit dünnem Küchengummiband drum.

»Über wen macht Godard sich da lustig?« fragt, völlig zu Recht, Georg Seeßlen am Anfang seiner Rezension dieses Films.<sup>2</sup> Denn um Humor handelt es sich fraglos; eine merkwürdige Art der Ironie, die das Ganze zusammenhält, *wenn* sie es überhaupt zusammenhält. Vielleicht läßt sie das alles auch grad *auseinanderfallen*: diese Montage-Art bietet keine Lösungen an. Weder die »zwei Seiten einer Medaille« oder gar eine Dialektik, die etwa zu »Synthesen« führen würde; zu Antworten, zwingenden Gedankenschlüssen oder gar Handlungsanweisungen, wie es die Eisensteinischen Montagen – die Godard im dritten Teil von *Film Socialisme* ausgiebig ins Bild rückt – wollten und taten. Im Gegenteil: dieses Zusammenmontieren von Geschichte des Geldes, Spielautomat/Kreuzfahrtschiff, falschem Gewinnversprechen, verschwundenem Gold der Banken von Palästina und Spanien mit dem emotiven Satz »Das Geld wurde erfunden, damit man den Menschen nicht in die Augen sehen muß« – Gesamtlänge der Sequenz: 1:22 Minuten –, klärt absolut nichts; es verwirrt. Es verwirrt durch die komprimierte Häufung verschiedenster Tatsachen, Fragen, Vermutungen, Nachforschungen und Gefühle, vermischt mit »banalsten« Kreuzfahrtschiff-Tätigkeiten wie dem Hocken an Spiel-

automaten und dem Blicken auf Sonnenuntergänge, daß man, unter Würdigung des omnipräsenten Gestus der ironischen Leichtigkeit, sagen kann, diese Montage stellt selbst Spielgeld her; sie ist Spielgeld.

Spielgeld, absolut *ernsthaft* einzusetzen, wie Godards außerfilmische Äußerungen etwa zur Behebung der Schuldenkrise Griechenlands zeigen. Im *Zeit*-Interview zu *Film Socialisme* wendet Godard den »Tantiemen«-Gedanken zur arabischen Null auf die Errungenschaften der griechischen Logik und Grammatik an.<sup>3</sup> Immer wenn wir uns ihrer bedienen, und das tun wir andauernd, hätten wir zehn Euro »an Griechenland« zu überweisen, sagt Godard. Im Interview mit dem englischen *Guardian* dieselbe Forderung Godards zugespitzt auf Aristoteles: dieser hätte das »also« in das europäische Denken eingeführt. Immer wenn wir »also« sagen: zehn Euro an Griechenland.

Das Wörtchen »also« habe ich in obiger Sequenzbeschreibung vermieden; es geht: keine zehn Euro demnach an Aristoteles Erben. Aber das *konsekutive* Denken ist nicht wegschaltbar aus unseren Schädelkästen, zehn Euro also doch ans darbenende Griechenland. Godards Montage rührt auf und bringt ins Spiel all solche an einem bestimmten Wirklichkeitskomplex beteiligten Ingredienzien; wirft sie wie Jonglierbälle in die Luft, konstruiert und dekonstruiert sie zu Bildern einer Schwebel, die alle Schwere, vor allem Bedeutungsschwere zunächst einmal von sich weisen. So werden seine Montagen so etwas wie Spielmarken in einem imaginären Roulette, dessen Spieltisch, dessen Spielbühne die des gesamten Welttheaters ist, wie es sich im Geschichts- und Geschichten-Fundus eines nun gut 80jährigen Europäers abspielt, der sich sein Leben lang mit »dem Bild« befaßt hat, mit Anordnungs- und Einsatzweisen dieses seines eigenen primären Spielgelds, der nun, am (vorläufigen) Ende seines Montage-Spiels uns (und sich) bedeutet: Lösungen habe ich keine; die Kreuzfahrt als solche ist irrlichternd und schwer durchschaubar; aber ich kann *zeigen*, was



alles zu bedenken ist, was alles *mitspielt* beim QUO VADIS EUROPA. Er selbst hat dabei eine Kamera in der Hand; verschiedene Sorten Kameras; die Druckerpressen seines Spielgelds. Sie zaubern hervor, unterderhand und wie nebenbei, »schöne Bilder«; d. h. schönes Denken und auch allerlei Schrott. Aber sie sagen und unterstreichen in jeder Sekunde zumindest dies: »Ich mache keine blöden Filme.«

Was »blöde Filme« sind – und hier arbeitet Godard weiter hartnäckig an filmischen Definitionen –, zeigt ein genauerer Blick auf die Konstruktion seiner Bildausschnitte und Einstellungsfolgen. Da sitzt die russische Majorin Kamenskaja im Bild; halbnah, Kopf bis Hüfte, im Profil. Hinter ihr der obligate Blick durch Schiffsfenster, ein Stückchen Reling. Sie denkt nach übers »Vergleichbare«, d. h. auch übers Montierbare. Und sagt: »In Wirklichkeit kann man nur das Unvergleichbare des Nichtvergleichbaren vergleichen.« Und fügt an: »Stalin ... Hitler«. Ein Mann geht durchs Bild, zu sehen zwischen Knie und Schulter, an ihr vorbei, nach draußen an die Reling. Die Kamera bleibt starr, folgt ihm nicht, auf sein Gesicht etwa. An der Stimme erkennt man »Goldberg«. Er sagt: »Hören Sie auf mit der Komödie.« Sie: »Es war Napole-

on, der während des Brands von Moskau den Erlaß zur Gründung der *Comédie Française* unterschrieb.«

Streiten sich also die Großdiktatoren der Neuzeit, welcher von ihnen tatsächlich als der Gründer der *Comédie* der Modern-Welt sich feiern lassen darf? Ja, einerseits. Aber die *Comédie* ist nur lustig, wenn sie sich mit dem Ernstesten befaßt – das gleich folgt. Die Russin, Major K. – Schnitt –, sie sitzt jetzt »Goldberg« gegenüber; Gesicht aber von ihm abgewandt, zu uns im Profil: »Es ist mir egal, daß Sie das spanische Gold haben verschwinden lassen. Ich muß nur den Rest wiederfinden.« Sie spricht ihn dann als »Herr Kriwitzkij« an (weiterer Deckname für Richard Christmann, Ex-SS-Obersturmbannführer?); er antwortet: »À la bonne heure!«; soll wohl heißen, »Glückwunsch, daß Sie das rausgekriegt haben!« Und setzt hinzu: »Meine Großmutter sagte das bei jeder Gelegenheit ohne ersichtlichen Grund.« (Raucht Zigarillo dabei; deutsch. Vernünftige Weltbürger rauchen Zigarren.) Sie (hat nur das Wort bonheur verstanden) mit abwesendem Blick: »Ich möchte nicht sterben, ohne die Worte Rußland und Glück noch einmal aneinandergeklammert zu sehen wie die zwei Schnallen eines Gürtels.« Sie steht auf und geht: »Do swidanja.« Er, jetzt allein, hebt leicht den Arm: »Heil Hitler!«

Die *Comédie Française* (Godards) läuft *besonders* gut, wenn es ernst wird – gegründet von Napoleon, Stalin, Hitler, ihrer Tödllichkeit allerdings beraubt durch die Erfindung der Kamera, die aus Weltgeschichte(n) Bilder macht, welche die Qualität haben, montierbar zu sein, d. h. auch, komisch zu sein, wenn man sie handhabt wie Spielmarken. Schnitt: von schräg oben aufs Babybecken des Schiffs; Eltern im Wasser mit ihren Kindern, planschend, lachend. Schnitt: Omas mit Fotoapparaten fotografieren etwas »in der Höhe«. Da oben ist ein Monitor (oder eine Beamerprojektion). Da gibt es auch eine Art Becken, ohne Wasser; einen oben offenen Container, in den etwas gekippt wird, eine Leiche, blutbefleckt, während arabisch gekleidete Männer, einer bär-

tig à la Bin Laden, achtlos vorbeigehen an dem Container. Schnitt: aufs Wasser; dort treibt ein Strauch-Bündel in den Wellen; die Kamera bleibt drauf (grenzwertig zum »Symbolischen«). Weibliche Stimme aus dem Off: »Trotzdem ... Neapel ... einverstanden. Aber Alexandria, Haifa, Odessa, um nach Algier, Barcelona zu fahren?« Keine Antwort. Heißt, und macht klar, dies Schiff fährt keine Kreuzfahrtrouten, es fährt historische Orte ab im Kontext seiner (Gold-)Suche, und diese bestimmt seine Anlegeorte.

Eine dissonante Orgel grast unter dem Ganzen seit Majorin Kamenskajas »Do swidanja«. Schnitt: Kreuzfahrt-Touristen flanieren übers Schiff, applaudierend. Der Anlaß ihres Applauses bleibt im dunkeln. Schnitt: aufs Wasser. Die Orgel dauert an. Das Ernsteste: die Masse der flanierenden Kreuzfahrt-Passagiere schluckt alles; löscht alles aus, wie das Wasser. Ohne je zu wissen (und wissen zu wollen), was in der Nachbarkabine vor sich geht ... Weltgeschichte(n) ... Geheimdienste ... die Schicksale Rußlands ... Ach geh ...

»Ach, Deutschland«, sagt die Tochter des Autowerkstattbetreibers Martin im Mittelteil des Films. Sie steht an einer Tanksäule, neben ihr ein Lama, angebunden am Pfeiler mit den Reifendruck-Meßgeräten; sie liest in einem Roman von Balzac: *Illusions perdues* (*Verlorene Illusionen*) (erinnert an die Esso-Tanksäulen mit dem Tiger und der Vietnamesin aus *Pierrot le Fou*). Eine deutsche Frauenstimme aus dem Off fragt nach dem Weg zur Côte d'Azur. Das Mädchen blickt kurz auf und antwortet: »Fallt doch in andere Länder ein.« »Scheißfrankreich«, tönt die Frauenstimme zurück. Auch bei diesem »Dialog« sieht man nicht beide Beteiligten, sondern nur die eine Seite. Im Bild: das Mädchen, das Buch, die Zapfsäulen, das Lama.

Womit wir beim *wirklich* Ernstesten sind, beim Naheliegendsten: der Bildeinstellung. Welche Art »Personen« auf der Leinwand entstehen und welche Beziehungen zwischen ihnen sich entwickeln, liegt immer und allein an der Bildeinstellung und ih-

rer Abfolge. Indem wir z.B. in oben beschriebener Einstellung mit Majorin Kamenskaja das Gesicht von »Goldberg« nicht sehen, »personalisiert« er sich auch nicht in der Szene. Sie sieht nicht ihn an, er nicht sie. Das Mittel, im Film eine Beziehung zwischen Personen herzustellen, ist die Technik von Schuß und Gegenschuß – beim »Dialog«. »Schau mir in die Augen« ... und es entstehen »Charaktere«. Durchsuchen Sie *Film Socialisme* auf Schuß/Gegenschuß-Einstellungen. Sie werden keine finden. Zuerst ist mir das aufgefallen an Godards *Eloge de l'amour* (2001). Ich habe *Eloge* danach durchsucht, Sequenz für Sequenz. Es gibt dort in der Tat *keine einzige* Schuß/Gegenschuß-Einstellung. Somit keine »Personen«, keine »Charaktere«, keine »Dialoge«. Jeder gesprochene Satz geht an den anderen Personen des Films *vorbei* direkt *an uns*; ans Ohr und auf die Hirnrinde der Zuschauer. So auch in *Film Socialisme*.

Georg Seefßen hat vorgeschlagen, mit der Ersetzung *Film Capitalisme* zu arbeiten, um zu kاپieren, was *Film Socialisme* tatsächlich meint. *Film Capitalisme* ist Schuß/Gegenschuß; ist die Ästhetik des Fernsehspiels. Ist »800mal dieselbe Einstellung«, wie Godard das früher formuliert hat. Ist die Hollywood-Macht



der *Hierarchie* der Einstellungen und Szenerien. Ist die Macht des Geldes, die abgebildet ist in Hollywoods A-Productions. (Da ist all das gestohlene Gold *abgeblieben*.) *Film Socialisme* setzt dagegen die formale Gleichheit der Einstellungen. Daher der Eindruck der *Leichtigkeit*. Daher auch der Eindruck der *Reibung* der Einstellungen und Bilder. Genau das macht die Differenz der *Montagen* zu Godards früheren Verfahren aus. Der Unterschied: daß es vielfach keine *Montagen* (mehr) *sind*, sondern *Reihungen*; mal lockere, mal komprimierte, raffinierte, auch virtuose *Einzel-einstellungen*; aber keine *Montage* mehr von jener Art, die uns vorschreibt, was wir *gefälligst* zu denken haben. *Film Socialisme!*<sup>4</sup>

Vom Zeigen dessen, »was mit Augen nicht zu sehen ist«, habe ich erstmals bei Godards *Allemagne année 90 neuf zéro* gesprochen. Auch *Film Socialisme* handelt unentwegt von dem, was »mit Augen nicht zu sehen ist« und doch in Bildgestalt ständig vor Augen geführt werden muß, um es erahnbar, um es wahrnehmbar und damit denkbar werden zu lassen: mit der Frage, QUO VADIS, wohin gehst du (mit deinem [halb]blinden Auge), ZUSCHAUER? eröffnet Godard, unter der freundlichen Metapher des Kreuzfahrtschiffs (mit lauter Leuten an Bord, die nicht die geringste Ahnung haben, welche *Fracht* ihr Schiff befördert) noch einmal neue Routen durchs Bildgeschehen der post-postmodernen Welt. Wir sind in der neuen DVD-Welt, voll digitalisiert, und *sehen* mit Fingern auf Fernbedienungstastaturen. »Nicht vom Unsichtbaren reden, es zeigen«, sagt jemand im Film. Und es *geht*; geht mit exzessivem Gebrauch der Skip-Tasten am DVD-Player. Und Zwischendrin-Besuchen im Internet: wer genau wissen will, wie die einzelnen Figuren des Films denn doch (irgendwie) zusammenhängen, welchen historischen Hintergrund (*Résistance*-Hintergrund) etwa die Familie des elsässischen Autohändlers Martin im Mittelteil von *Film Socialisme* hat, der findet Antworten bei den Dechiffrier-Syndikaten im Internet.<sup>5</sup> Deren wunderbare Ergebnisse hätte ich alle abschreiben und hier hineinschrei-

ben können, aber das kann jeder selbst dort »recherchieren«. Für hier interessanter: die *Reihung* der Einstellungen und der unbewegte Bildausschnitt: er bleibt in *Film Socialisme* immer so, wie einmal gewählt.

Das ergibt ein weiteres Kompositionsmerkmal: so gut wie *keine* Kamerafahrten in *Film Socialisme*. Die Kamerafahrt als filmisches Mittel ist traditionell das *Dompteursmerkmal* des omnipotenten Regisseurs; seine Art des *Umspringens* mit der Welt, über die die Kamera hinfährt, als wäre sie ohne Eigenleben; ganz und gar zur Verfügung des über sie hinstreifenden *Objektivs* (Kamerafahrten: übrigens der Generalfehler aller Videoamateure). »Halten Sie das Ding still, bitte!« (Wenn Sie was zu sehen bekommen wollen außer der eigenen Wisch-Bewegung.) »Und machen Sie dasselbe Bild nicht gleich *noch mal*.« ... Und dann 8oomal. Wir leben (und kucken) *unterm Diktat von Formen und Formaten*; die meisten diktiert vom *Film Capitalisme*. Die notwendige Abwechslung (= Zuschauertäuschung) im *Film Capitalisme* liefern dann vor allem Übertrumpfungen, digitale Spezialeffekte, Computersensationen und Geldeinsatz. Geld, daß zurückkommen soll als Goldstrom: »Größter Kassenerfolg aller Zeiten« (Grökaz).

So wie noch 1991 das Gesicht und die Figur von Eddie Constantine Godards Film *Allemagne année 90 neuf zéro* gliederte und zusammenhielt, gibt es keine solche Figur mehr, keinen solchen »Charakter«, kein solches *Gesicht* in einem der späteren Filme Godards; kein Gesicht, das »haftet« und durch den Film leitet. In *Film Socialisme* sehen wir Gesichter, die etwas zeigen, wovon sie im Moment ihres »Spiels« vor der Kamera nicht *wissen*, wie und als was es im Film erscheinen wird. Ihr Ausdruck bzw. Nicht-Ausdruck entsteht erst im Moment der Anordnung der Bilder beim Montieren des Films. Man kann sagen, der »Ausdruck« gehört nicht mehr dem Schauspieler zu, er wird erzeugt von der Umgebung des Bildes.

Genausowenig gehören die Stimmen des Films bestimmten

»Personen«. Ob die Wörter, die das Ganze begleiten, aus dem Mund einer Person kommen oder einfach »aus dem Off«, macht in vielen Fällen keinen Unterschied. Wörter im Verständnis Godards versuchten immer, sich der Dinge und der Bilder zu bemächtigen. Andererseits *starten* sie Ideen. Die für das begriffliche Denken der meisten Heutigen so wichtige Unterscheidung zwischen Virtualität und Realität spielt dabei für Godard keine Rolle. Auf einer Bildebene existieren solche Differenzen nicht: *Film Socialisme* pfeift auf solchen Blödsinn. Alle Bilder und Töne sind gleichberechtigt auf dem Schneide-, d. h. dem Spieltisch des Realitäten-Roulettes. Und das »Gold« im Film dürfte etwa die Rolle erfüllen, die bei Hitchcock der berühmte MacGuffin erfüllte: Geheimwort für einen (nicht vorhandenen) Story-Zusammenhang.

Im Umgang mit den Darsteller-Gesichtern erfüllt Godard damit – und dies keineswegs unbewußt – eine zentrale Forderung des Brecht-Theaters (die dieses Theater selber *niemals* erfüllte): die Forderung nach der Entpersönlichung des Darstellers. Anstelle dessen persönlichen *Ausdrucks* wollte Brecht die *richtige (kühle) Geste* setzen (»da lachte Frau Weigel«). Denn die »richtige Geste« ist nichts anderes als ein Charakteristikum; ist *Actor's Studio* und erzeugt »den Star«. Die Dominanz »der Person«, des Darstellers auf dem Weg zum Star, verschwindet erst in der Gleichbehandlung der Bilder und mit dem Verschwinden sowohl »der Geste« als auch der *Grimasse*. Beide sind, als *exaltierte* Momente, nur den Kindern gestattet, wie dem Jungen im CCCP-T-Shirt, der mit Irrwitz-Bewegungen im Film ein imaginäres Orchester dirigiert. Eine Schauspieler-Person dagegen, die etwa »Charme« ausstrahlte, eine Schauspielerin, die Sex ausstrahlte, sind *Film Capitalisme*. Eine Parodie auf solchen Schauspielerausdruck zeigt Godard in den beiden miauenden Katzen, die aus YouTube entwendet sind. Sie miauen sich gegenseitig an, Seite an Seite, mit Blick in die Kamera, als sprächen sie einen Film-Dialog. So wie diese Katzen fungieren die Schauspieler im Hollywoodfilm und in TV-Serien.