



## Transparenz und Opazität

Zur Kritik der ästhetischen Grenze in Godards *UNE FEMME MARIÉE*

*Regine Prange, Goethe Universität Frankfurt am Main*

### Das Bild im Bild. Von der unsichtbaren zur sichtbaren Grenze

Der Spielfilm erbt die den historischen Kunstformen inhärente Aufgabe der Konstruktion eines imaginären Raums. Und wie für die älteren Bildmedien der Malerei und Skulptur gilt auch für das dynamisierte filmische Bild die Notwendigkeit, auf die Grenze jenes Raums zu verweisen, sodass in der Differenzbestimmung gegenüber dem Realraum das ästhetische Erleben einer sinnlich und sinnhaft geschlossenen Totalität möglich wird. In der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wurde dies zum Beispiel durch architektonische Bildelemente bewerkstelligt, die in Gestalt von Tür- und Fensterrahmen, Brüstungen und Nischen die orthogonalen Grenzen des Bildfelds in die perspektivische Bildwelt hinein spiegeln, also das Bild gleichsam im Bild reproduzieren.<sup>1</sup> Durch diese Fiktionalisierung der ästhetischen Grenze wird ein Raumkontinuum geschaffen, das die Bildwelt als Verlängerung des Betrachtterraums, aber auch als Ausblick oder Übergang in ein ideales Anderes zu erfahren erlaubt. Das klassische Historienbild entspricht, wie Hegel ausgeführt hat, einer noch metaphysischen Sinnerwartung, weil es Ferne und Nähe, Idealität und Empirie, Begriff und Anschauung in seinem Raumganzen eint.<sup>2</sup> Der klassische Spielfilm, der sich wie die Malerei des 17. Jahrhunderts in verschiedene, jeweils eigenständige Genres ausdifferenzierte – auf der Grundlage eines übergreifenden Regelsystems zur filmischen Raumkonstruktion<sup>3</sup> –, reformulierte auf der Basis einer nicht mehr handwerklichen, sondern industriellen Produktionsweise diese ‚Naturwahrheit‘ des klassischen Tafelbildes und wie dieses erkaufte er ihre Evidenz durch das Zusammenspannen von medialer Selbstbezüglichkeit und Fremdreferenz.

---

<sup>1</sup> Einschlägig hierzu Stoichita 1998.

<sup>2</sup> Siehe z. B. die Charakterisierung „der italienischen größten Maler [...] in der bestimmtesten Darstellung der Wirklichkeit und des Charakters, indem sie ganz auf der Erde bleiben und oft nur Porträts geben oder zu geben scheinen, sind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die sie schaffen; es sind Rosen, die zugleich im Himmel blühen“ (Hegel 1986: 114).

<sup>3</sup> Zu diesem Regelsystem siehe das Kapitel ‚Space in the classical film‘ bei Bordwell 1985: 50-59.

In der Diskussion um die metapicturale Dimension der Malerei ist dieser immanente Widerspruch auf der Basis poststrukturalistischer Theorie als Polarität von Opazität und Transparenz beschrieben worden.<sup>4</sup> Während die Repräsentationsbehauptung des Bildes dieses ‚durchsichtig‘ macht auf ein von ihm dargestelltes Anderes, dementiert der notwendige Selbstverweis des Bildes, und dieser wird hier als Artikulation der ästhetischen Grenze bestimmt, jene Außenreferenz. Allerdings bleibt dieser Sachverhalt der bewussten Wahrnehmung entzogen, die opake Dimension schon des frühneuzeitlichen Bildes ist erst retrospektiv, auf der Basis der modernen Zersetzung des malerischen Einheitsraums, wahrnehmbar geworden. Der klassische Bildraum ist noch darauf angelegt, den physischen Schnitt zwischen Kunst- und Realraum als Schwelle zu fingieren, um sich als geschlossen und offen zugleich darzubieten. Zwar verkennt die ästhetische Illusion keineswegs den fiktiven Charakter des imaginären Raums der Kunst, doch besteht sie auf einem organischen quasi natürlichen Wahrnehmungserleben. Albertis Vergleich des gemalten Bildes mit einem geöffneten Fenster artikuliert das auch wieder den Erzählfilm bindende Transparenzversprechen des Bildes, das sich trotz der notwendigen metapicturalen bzw. metafilmischen Strategien in der Wahrnehmung durchsetzt. Selbst die von Leonardo eingeführten Prinzipien des Helldunkel und des Sfumato, Techniken, die die Bildoberfläche als Einheit gestalten und mit dem linearen Umriss auch den Tiefenraum unterdrücken, also partiell Opazität hervorbringen, dienen der Steigerung des lebensechten Eindrucks. Bezogen auf den Kinofilm trifft sich dieses malereihistorische Phänomen mit Rudolf Arnheims Beobachtung, dass der Eindruck des raumzeitlichen Kontinuums im Spielfilm an die relative Flachheit der Raumkonstruktion, ja an die Unterdrückung des Realraums geknüpft sei, was später André Bazin und andere problematisiert haben.<sup>5</sup>

Die Konvention des Verbergens der ästhetischen Grenze – im Kinofilm hat sie als das Prinzip des *invisible editing* normativen Status erlangt – ist von den künstlerischen Avantgarden aller Provenienzen grundsätzlich infrage gestellt worden. Für die Struktur der Massenmedien hat Adornos Kritik der Kulturindustrie das zentrale gesellschaftliche Funktionsmoment dieser Produktion von Natürlichkeit und Unmittelbarkeit erschlossen. Die avantgardistische Absage an den schönen Schein widmete sich der Aufgabe, die materiellen, strukturellen und technischen Bedingungen eines künstlerischen Mediums und damit seine gesellschaftliche Produziertheit auszustellen. Gegen den Mythos der subjektiven Autorschaft, der das (im Genrekino gefeierte) Ideal subjektiver Handlungs- und Erlebnishoheit entspricht, wandten sich die immer stärker radikalisierten Methoden einer ‚entkunsteten‘ Kunst, die auf originäre Schöpfung verzichtet und stattdessen das Vorhandene adaptiert, verfremdet und manipuliert, um seine Selbstverständlichkeit zu unterhöhlen. Diese Dekonstruktion des Kunstwerks ließ sich freilich nicht, wie manche Entgrenzungsfantasien

---

<sup>4</sup> Vgl. Marin 2004.

<sup>5</sup> Vgl. Arnheim 2002: 27-29. Zur Kritik der konventionellen Schnitttechnik und der Alternative der tiefenscharfen Plansequenz siehe Bazin 1975. Godards Dokumentarismus, um den es in diesem Beitrag gehen wird, stellt sich in dieses ‚antiklassische‘ Erbe.

bis heute glaubhaft zu machen versuchen, durch die Auflösung der Kunst bewerkstelligen, sondern nur dadurch, dass diese ihre Grenze umso stärker markierte. Zugespitzt gesagt hat die moderne Kunst allein in der Materialisierung und Reflexion der ästhetischen Grenze noch einen angemessenen Gegenstand gefunden. Mit ihm ist nicht leerer Formalismus gegeben, sondern eine Kontaktstelle eingerichtet zu allen relevanten gesellschaftlichen Instanzen mentaler wie institutioneller Art, deren Funktion durch die Unsichtbarkeit der ästhetischen Grenze verschleiert worden ist. Zwei zentrale Beispiele dürften hier genügen, um die ästhetische Grenze als Kernthema der historischen Moderne und ihrer vermeintlich heterogenen Tendenzen anschaulich zu machen: Marcel Duchamp hat durch das *ready made* die Grenze zwischen Kunst- und Industrieprodukt unterlaufen und sie thematisiert, keineswegs jedoch nichtig gemacht. Auf dieser Ebene ist er durchaus vergleichbar mit Piet Mondrian, der sein Lebenswerk auf die malerische Analyse der Grundvoraussetzungen des Bildraums gründete: das Verhältnis von Linie und Fläche. Diese künstlerische Aufgabenstellung lässt sich ebenso in Bezug auf das neuere Medium des Films ausmachen, denn kaum war die Grammatik des *continuity editing* entwickelt worden, begannen Filmkünstler wie Luis Buñuel, eine Filmästhetik der Diskontinuität zu begründen, die den Schnitt nicht als möglichst unsichtbares Mittel zum Zweck der Erzählung, sondern als eigenständige poetische Form definierte.

Mit Jean-Luc Godard ist ein Regisseur aufgerufen, der seit seinem ersten Spielfilm A BOUT DE SOUFFLE und mit radikaler Zuspitzung seit UNE FEMME MARIÉE die normative Raumkonstruktion des Hollywood-Kinos gleichsam in Fragmenten wiederaufführt und attackiert, indem er das Prinzip der Collage zur Sprengung des narrativen bzw. des diegetischen Raums generell benutzt.<sup>6</sup> Bereits wenige Jahre nach der exemplarisch durch Godard geleisteten Positionierung der *Nouvelle vague* wurde es möglich, innerhalb des Genrekinos verfremdende, die ästhetische Grenze markierende Techniken einzusetzen, etwa im Italo-Western, der trotz seiner Zugehörigkeit zur kommerziellen Kinokultur aufgrund der avantgardistisch anmutenden Sichtbarmachung des filmischen Apparats bei Intellektuellen großen Erfolg gefunden hat. Die folgende Analyse will deutlich machen, dass die Sichtbarkeit der ästhetischen Grenze als solche jedoch noch nicht die kritische Auseinandersetzung mit Medium und Genre verbürgt. Es bedarf genauerer Formanalysen, um den Stellenwert von Godards Regelbruch gegenüber seiner Adaption durch den Unterhaltungsfilm zu würdigen. Wo dieser, und exemplarisch ist hier wiederum auf das Modell des seit 1963 produzierten Italo-Western zu verweisen, Künstlichkeit und Stereotypisierung theatralisch gesteigert ausstellt, ist Godards medienreflexives Argument ein zweifaches; es besteht nicht nur in der Auflösung des filmischen Erzählraums durch die Isolierung von Klischees, Zitierung von anderen Filmen und durch das Sujet des Kino-Besuchs, es konstituiert sich wesentlich auch durch das Einmontieren von dokumentarischen Bildern, Tönen und gesprochenem Monolog oder Dialog. Durch diese Kontrastierung von fiktionalen und

---

<sup>6</sup> Zur Differenzierung der Begriffe siehe Schmidt 2010.

dokumentarischen Versatzstücken stellt Godard seine Arbeit in den historischen Rahmen des Kunstbildes, das in sich die Spannung zwischen seinem Abbildcharakter und seinem ‚idealen‘ Formcharakter auszutragen hatte. Godard nimmt Teil an der übergreifenden künstlerischen Bewegung der 1960er Jahre, die durch eine Kombination abstrakter und dadaistischer Traditionsstränge der Geschlossenheit des ästhetischen Raums die ‚Buchstäblichkeit‘ von Oberflächen und Objekten entgegenstellte.

### **UNE FEMME MARIÉE. Fiktion versus Dokument**

Als sich Godard im Mai 1964 an *Columbia Pictures* wandte, um die Finanzierung eines Films zu sichern, der noch im September in Cannes präsentiert werden sollte, konnte der skizzierte Handlungsrahmen kaum den Verdacht radikaler ästhetischer Experimente hervorrufen; folgt die Erzählung doch einem gängigen sentimentalischen Muster der Dreiecksgeschichte: eine Frau zwischen zwei Männern.

Charlotte (Macha Méril) ist mit dem Piloten Pierre (Bernard Noël) verheiratet und nutzt dessen Flüge, um sich mit ihrem Geliebten Robert (Philippe Leroy), einem Schauspieler, zu treffen. Ihr Mann hat ein Kind aus erster Ehe, Nicolas (Chris Toph), und wünscht sich ein weiteres von Charlotte. Robert möchte ebenfalls ein Kind mit ihr und hat offenbar Grund zu der Erwartung, Charlotte werde sich scheiden lassen, um ihn zu heiraten. Ihre eigenen Präferenzen werden nicht deutlich. Sie bezeichnet es einmal beiläufig als eine ihrer Schwächen „keinen Willen“ zu besitzen (Godard 1966: 54). Während sie Robert vormacht, ihrem Mann die Wahrheit gesagt zu haben und sich von ihm zu trennen, gibt sie Pierre gegenüber vor, die Beziehung, von der er zu Beginn erfahren hatte, beendet zu haben. Da ihr Mann damals, vor drei Monaten, einen Privatdetektiv beauftragt hatte, um ihr auf die Spur zu kommen, fürchtet sie nach wie vor, beschattet zu werden. Um eventuelle Verfolger abzuschütteln, wechselt sie während ihrer Fahrten durch Paris permanent das Taxi, ‚schlägt Haken‘ wie der Agent Bruno Forestier in *LE PETIT SOLDAT*.

Doch nicht nur Charlotte lügt; der Film als solcher gibt nur vor, eine Romanze zu erzählen. Zwar werden wir Zeuge von Liebesspielen. Drei Bettszenen, zunächst zwischen Charlotte und Robert, dann zwischen Charlotte und Pierre und am Schluss wiederum zwischen Charlotte und Robert appellieren an die voyeuristische Neugier des Filmzuschauers. Auch evoziert der stets geflüsterte, konspirativ wirkende *voice-over*-Kommentar eine intime Beziehung der Betrachter zum filmischen Raum. Gleichwohl werden dessen Grenzen permanent betont, wird Einfühlung blockiert. Die Transparenz der Erzählung wird unterlaufen, da stets ihre Zeichennatur, und nicht ein von dieser vermeintlich unabhängiges Geschehen, zur Betrachtung angeboten wird. Die drei Bettszenen sind alle nach demselben Muster gefilmt – „außerhalb eines Raum- oder Zeitkontinuums stehende Kompositionen, in denen Körperteile in strengen schönen Bewegungen einer Choreographie folgen“ (Linder 1964: 567). Die in kostbar wirkenden Grautönen präsentierten Nahaufnahmen erinnern an die

stilisierte Glätte von Modefotografien.<sup>7</sup> Der *voice-over*-Kommentar, in *LE PETIT SOLDAT* noch nahezu intakt, entbehrt hier jeder Kohärenz. Auch er ist Collage, aus Bruchstücken von Gedanken und Beobachtungen, manchmal in der Art von Gedichten zusammengesetzt. Bewusstsein und Sexualität erscheinen gleichermaßen dissoziiert, in Zeichenatome zerlegt, von derselben entfremdeten Qualität wie die von der Reklame durchdrungene Außenwelt. Der innere Monolog – auch im übertragenen Sinne, wie Deleuze ausführt, bürge für das Filmganze als Bedeutungseinheit, in der die „Sichtweise des Autors und der Figuren, aber auch die Weise, in der die Welt gesehen wurde“ zusammenstimmen – ist zerfallen (Deleuze 1997: 237).

Godard macht die ästhetische Grenze dadurch zum Thema, dass er ihre nur im Gattungszusammenhang wirksame Funktion, ein Raum- und Sinnganzes zu bilden, durch die permanente Mischung von Bild- und Textformaten verschiedener Gattungen infrage stellt. Dabei bezieht er sich, wenn auch durch Negation, stets auf die Gründungstat des Kunstbildes, die Abgrenzung eines Innen von einem Außen,<sup>8</sup> sodass die bild- wie subjektkonstitutive Macht dieser sonst selbstverständlichen und unbemerkt bleibenden Grenzziehung kenntlich wird. So wie die *Pop Art*, schon durch ihren Vorläufer Robert Rauschenberg, die massenmediale Bilderproduktion in Gestalt von Illustriertenfotos realiter bzw. durch Reproduktion dem Kunstwerk einverleibte, das auch durch seine *all-over*-Struktur die Option auf eine innere, in sich notwendige Werkordnung abweist, verhindert Godard den ungestörten Blick in das Innere der Fiktion, indem er sie in enger Verschlungenheit mit dem dokumentarischen Bild zeigt.<sup>9</sup> Wie schon in *A BOUT DE SOUFFLE* ist das konkrete alltägliche Paris Teil des Einstellungsraums, reibt sich in den Außenaufnahmen der diegetische Raum am dokumentarischen Abbild des Realraums, der durch seine Architektur, aber auch durch das Bild des Straßenverkehrs, das Kaufhaus *Printemps*, durch Werbeplakate, Zeitungsschlagzeilen und Buchtitel gewissermaßen datierbar ist. Die Stadt ist nicht als Kulisse für eine in ihrer historischen Zeit angesiedelte Spielhandlung zu verstehen. Die in ihr verkörperten ökonomischen Kräfte dringen buchstäblich in Handlung und Dialoge ein. So preisen Pierre und Charlotte gegenüber ihrem Gast Leenhardt die in einem Neubaugebiet außerhalb der Stadt gelegene Wohnung in Formulierungen, die direkt aus einem Werbeprospekt stammen könnten. Charlotte zeigt sich insgesamt als willige, dem Glücksversprechen der Dessous-Industrie und der Frauenzeitschriften hingeebene Konsumentin. Sie besitzt keine eigene Identität im Sinne eines psychologisch plausiblen Filmcharakters. Sie vermischt sich, so Deleuze, „mit den Seiten der Zeitschrift, in der sie blättert[e]“ (Deleuze 1997: 237).

---

<sup>7</sup> Luc Moullet verweist auf die Modefotografien von Richard Avedon (DVD-Beiheft zu *UNE FEMME MARIÉE* (Eureka Entertainment 2009): 19).

<sup>8</sup> Dazu Kemp 1996: 16-26.

<sup>9</sup> Zum Rauschenberg-Vergleich siehe auch French 1967: 73f.

Godard verfolgt also nicht das didaktische Ziel, die Werbung von der Wirklichkeit zu trennen, um die Fremdbestimmtheit der Subjekte zu zeigen. Gegenüber dieser traditionellen Vorstellung von kritischer Analyse „ist es das erstaunlichste, daß im Gegenteil die Trennung der Wirklichkeit von der Werbung als Fiktion geleugnet wird“ (Linder 1965: 568). Godards Akteure haben kein Bewusstsein ihrer selbst. Sie werden aber auch nicht zu bloßen Schemen. Monacos Formulierung, „Charlotte is a concept rather than a human being“ (Monaco 1988: 395), verfehlt die in der Potenzierung der Genrebrüche hervorgebrachte Undurchdringlichkeit sozialer Wirklichkeit. Mit Blick auf die zeitgenössische bildende Kunst könnte man auch sagen, dass die Figuren mit ihrem Hintergrund eine unauflösbare Verbindung eingehen, sodass, wie in den Grotesken Paul Klees oder wie in Rauschenbergs *Combine Paintings*, die das gegenständliche Motiv von einer informellen Farbhaut ergriffen zeigen, die Existenz eines autonomen ästhetischen Raums, der auf die qualitative Unterscheidung von Körper- und Freiraum angewiesen war, bestritten wird.<sup>10</sup>

Dabei wird Opazität ebenso wie in der avantgardistischen Malerei nicht durch eine Verweigerung von Sichtbarkeit, sondern im Gegenteil durch gesteigerte Sichtbarkeit erzeugt, die sich gleichwohl nicht als ‚Durchblick‘ auf eine schon bekannte Wahrheit gestaltet. Allein in dieser buchstäblichen Sichtbarkeit des filmischen Bildes, die die Realraum-Utopie Bazins auf ganz andere Weise einlöst, kann sich ein erkenntniskritischer, ja politischer Anspruch formieren, den Godard selbst zum Teil emphatisch artikuliert hat. In seinen Äußerungen zu *UNE FEMME MARIÉE* umkreist er die beschriebene Dialektik der ästhetischen Grenze, indem er immer wieder aufs Neue die paradoxe Symbiose von antikünstlerischem Dokument und künstlerischer Ordnung aufruft.

Ich habe eben einen Film fertiggestellt, *LA FEMME MARIÉE*, wo die Subjekte als Objekte angeschaut werden, wo Taxijagden mit ethnologischen Interviews abwechseln, wo das Schauspiel des Lebens sich schließlich mit dessen Analysen vermischt, kurz einen Film, in dem sich das Kino frei und glücklich darüber, nur das zu sein, was es ist, entfaltet. (Zitiert nach Schaub 1979: 126)

Dieser Satz folgt auf eine Diagnose des filmischen Schaffens, das als Kunst- wie als Kommerzkino stets einem ganz bestimmten eingegrenzten Kodex folge, der etwa für eine Liebesgeschichte verlange, dass Kämpfe und Verfolgungsjagden unterblieben. Dagegen hebt Godard für seine eigene Produktion auf das Zusammenspiel aller gewöhnlich getrennten Sphären ab; fast fühlt man sich an Friedrich Schlegels universalpoetische Vision erinnert.<sup>11</sup> Die erwähnten „ethnologischen Interviews“ (auf die noch eingegangen wird) treiben die Destruktion der ästhetischen Grenze in eine besonders verwirrende Dimension, denn weder lassen sich die Frage-Antwortspiele bruchlos in den diegetischen Raum integrieren, noch können sie aus ihm ausgegliedert werden, verharren die Interviewteilnehmer doch

---

<sup>10</sup> Zu Godards Einbeziehung von Klees Werken in *A BOUT DE SOUFFLE* und *LE PETIT SOLDAT* siehe Prange 2010a und 2010b.

<sup>11</sup> Zu diesem Bezug siehe Pantenburg 2006: 30f.

scheinbar in ihren Rollen. Dass Godard jedoch die aufgekündigten Grenzen wieder ziehen muss, bezeugt der Schlusssatz der zitierten Passage, in dem er die Autonomie des Films als künstlerisches Medium beschwört. Er artikuliert die Idee eines Kinos, das die Fremdreferenz gänzlich zugunsten der Selbstreferenz aufgibt. Auch die folgende Charakterisierung des Films verdichtet die Absicht der dokumentarischen Aufzeichnung mit der Intention künstlerischer Komposition:

Ich betrachte die verheiratete Frau wie ein rein technisches Element, wie ein Objekt, das sich aus einem Ehemann, einem Liebhaber, einem Wagen und einer Wohnung zusammensetzt. Ich betrachte sie und ihr Dasein mit meiner Kamera, ohne die geringste Analyse zu versuchen, ohne Urteil und ohne Erklärung, ungefähr so, also wenn man von mir verlangt hätte, ich sollte einen Dokumentarfilm über Raupen drehen. Und rundherum um diese Figur habe ich meinen Film etwa so konstruiert, als würde ich eine Plastik formen oder Musik komponieren. (Zitiert nach Thimm 1964)

Schließlich hat Godard in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* den dokumentarischen Charakter des Films ausführlicher, unter anderem durch den Vergleich mit Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH*, kommentiert:<sup>12</sup> Die „Fiktion ist genauso real wie das Dokument“ (Godard 1992: 128), schließt er hier. Ein Film sei etwas, das „ein Realitätsfragment dramatisiert“ (ebd.: 126).

Und noch eine andere Grenze wird perforiert; die Grenze zwischen dem Kino der Hochkultur und dem pornografischen ‚Schmuddelkino‘. Dass die Zensur durch den damals unter dem Titel *La femme mariée* eingeführten Film auf den Plan gerufen wurde, kann als Beweis für die Nicht-Einhaltung dieser (freilich historisch variablen) Grenze verstanden werden. Die Geschichte einer untreuen Ehefrau, mit dem verallgemeinernden Gestus eines Dokumentarfilms präsentiert, war nicht tolerabel. Der Schnitt einiger provozierend erotischer Stellen und der Gebrauch des unbestimmten Artikels im Titel wurden verlangt, eine Maßnahme, die, so berichtet die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 22. Oktober 1964, in „künstlerischen Kreisen [...] umso erstaunter [zur Kenntnis genommen wurde], als andererseits die richtige geistlose Pornographie sich in zahlreichen Nachlokalen ausbreitet“. Godard erinnerte sich später in Montreal an eine „absolut unglaubliche Diskussion“ mit dem damaligen Informationsminister Peyrefitte (Godard 1992: 128f.). Auch hier besteht er auf der Notwendigkeit, die gewöhnliche Grenzziehung aufzukündigen, die den Film „entweder über der Gürtellinie oder drunter“, nie aber auf beiden Seiten ansiedelt (ebd.:

---

<sup>12</sup> „Man glaubt zu wissen, was das heißt, fiktiv und dokumentarisch. Ich glaube, in Wirklichkeit sind es nur zwei verschiedene Momente [...]. Wann ist die Geste eines Arbeiters Fiktion oder die Geste einer Mutter, wenn sie ihr Kind berührt oder eine Frau ihren Liebhaber, wann ist sie dokumentarisch und wann fiktiv? Man sagt etwas ist dokumentarisch, wenn die Person im Augenblick, wo sie gefilmt wird, selbst etwas gesagt hat, der Regisseur es ihr nicht vorgesagt hat. Aber wenn ein Kind Mama zu seiner Mutter sagt, vielleicht hat die Mutter ihm das vorgesagt, in dem Fall wäre die Mutter der Regisseur. [...] Ich sehe überhaupt keinen Unterschied zwischen Nanuk dem Eskimo, wobei ‚Eskimo‘ das Adjektiv zu ‚Nanuk‘ ist, und der verheirateten Frau, bei der ‚verheiratet‘ das Adjektiv zu ‚Frau‘ ist“ (Godard 1992: 126f.).

129) und er befindet bündig: „UNE FEMME MARIÉE unterscheidet sich nicht so sehr von einem Pornofilm“ (ebd.: 132).

Diese Aussage ist für sich genommen freilich nicht aufrechtzuerhalten, denn zärtliche Berührungen von Intimzonen spielen sich grundsätzlich im Off-Raum der fragmentierten Körperrnaufnahmen ab. Wenn Godard den pornografischen Charakter des Films postuliert, setzt er vielmehr den entgrenzenden Impetus seiner Filmästhetik in Szene, die keine Kategorie erfüllt, sondern in einer permanenten Kippbewegung zwischen ‚High‘ und ‚Low‘ wie zwischen fiktionalem und dokumentarischem Bild begriffen ist und durch ihren derart prozessierten Widerstand gegen die Geschlossenheit der Grenzen die gesellschaftliche Wirklichkeit zum Thema macht.

### **Innen und Außen. Das Bettlaken als filmischer Flächenraum**

Durch die Geschlossenheit eines Zeichen- und Regelsystems ist das hermeneutische Sinnverstehen abgesichert. Wenn Godard die Autonomie der gesellschaftlich etablierten Sparten fotografischer und filmischer Bilder bestreitet, dementiert er die auf kategoriale Geschlossenheit angewiesene Grenzziehung zwischen Innen und Außen, die er als Motor eines falschen Bewusstseins attackiert, insofern sie das Missverständnis produziert und aufrechterhält, das Äußere sei Ausdruck eines Inneren. Die Organisierung eines filmischen Raums, der in sich, durch die zentralperspektivische Optik der Kamera-Linse und entfaltet durch die Simulation eines raumzeitlichen Kontinuums mithilfe der Hollywood-Grammatik (180-Grad-Regel, organische Einstellungsübergänge und Ton-Bild-Verknüpfung, Zentrierung usw.), zwischen Außen- und Innenraum unterscheidet, um beide Sphären einem Ganzen, dem diegetischen Raum, zu subsumieren, ist gewissermaßen ein Modell für die alltägliche Denkhandlung, die zwischen dem eigenen Inneren und dem Außen wie zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen differenziert, um aus dieser Polarität die Vorstellung eines lebensweltlichen Ganzen zu gewinnen. Die übliche, sich an diese Operation anschließende Wertung ist die Überhöhung des Inneren, das als Gehalt ‚hinter‘ dem Äußeren vermutet wird. Die Kunst und die Kunstgeschichte haben insofern das entscheidende Instrument für die Weltorientierung des modernen Subjekts geliefert, als sie diese popularisierte und schließlich psychisierte Version der platonischen Ideenlehre in ihrer Konzeption des künstlerischen Werks als ‚Ausdruck‘ verankerten.<sup>13</sup> Godard zweifelt grundsätzlich an der Wahrnehmbarkeit eines Innen, auch wenn er, in einer etwas verkürzten Weise, die Begriffe Eindruck und Ausdruck verwendet, um Dokument und Fiktion zu unterscheiden. Der Unterschied zum konventionellen Wortgebrauch liegt darin, dass sich ‚Ausdruck‘ in Godards Verständnis nicht auf einen inneren seelischen Kern bezieht, sondern auf die neutrale Wahrnehmung, Eindruck genannt, folgt.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Zum Verhältnis von Subjektivitätskonzept und Kunstgeschichte siehe Knobloch 1996.

<sup>14</sup> Siehe z. B. den Vergleich von UNE FEMME MARIÉE mit Bergmanns Beobachtung der Frauen in Godard 1992: 126f.



Die Ausbildung des filmischen Raums zu einem quasi begehbaren imaginären Innenraum setzt die mythische Raumstruktur des klassischen Kunstbildes fort, um deren Kritik es Godard zu tun ist. *UNE FEMME MARIÉE* ist der erste Film Godards, der in aller Rigorosität das Innere als Schimäre, nämlich als Wiederkehr des Äußeren zeigt. Unter dieser Fragestellung ist der analytische Fokus auf den Wechsel bzw. die Ambivalenz von Außen- und Innenaufnahmen zu richten, die der irritierenden Interaktion von Fiktion und Dokument entspricht. Durch die partielle Verwischung des Unterschieds wird die filmische Nachbildung der alltäglichen Weltorientierung, die auf einer Konstitution des filmischen Ganzen als Innenraum basiert, blockiert.<sup>15</sup>

Den Anspruch auf eine solche innenräumliche Totalität weist Godard schon im Vorspann durch den Hinweis zurück, es handle sich um „Fragmente eines Films...“ Die erste Sequenz, Charlottes Rendezvous mit Robert in seinem Appartement, erfüllt diese Ankündigung sogleich in radikaler Weise. Die Szene beginnt ohne Definition eines Handlungsraums. Wir sehen zunächst ein unbestimmtes weißes Feld, das sich erst durch eine Hand, die langsam von unten in das Bildfeld eindringt, als Bettlaken erweist, als stoffliche Oberfläche, nicht als Ausblick in den Raum. Schon diese erste Einstellung des Films reflektiert das filmische Bild als Bild, indem sie seine Gebundenheit an einen Bildträger zeigt. Kein ‚Ausblick‘ wird geliefert, sondern eine Fläche. Die tastende weibliche Hand, die durch den breiten Ehering als die der angekündigten verheirateten Frau identifiziert werden kann, gleitet spielerisch-zärtlich über das Tuch, bis der Unterarm fast ganz zu sehen ist. Seine perspektivische Verkürzung zeigt gleichzeitig an, dass sich die Hand in den Raum hinein bewegt. Im nächsten Augenblick schiebt sich von rechts eine männliche zielstrebigere Hand ins Bild, die das Handgelenk der Frau umgreift. Der weiße Grund des Betttuchs wird zu einer ‚Metaleinwand, auf der die Körperglieder und ihre Bewegungen nun wie erotische Objekte erscheinen.‘ (Linder 1965: 569) Das Laken steht für die Leinwand als stofflicher Träger des Filmbildes, ist aber auch Medium der räumlichen Illusion. Damit zitiert Godard den von Cézanne und den Kubisten etablierten modernistischen Flächenraum.

In Rechnung zu stellen ist für diese laborierte und hoch komplexe erste Einstellung auch ihre wiederum metafilmisch ausgewertete Gliederung in einen noch offenen ersten Teil und die mit der Vereinigung der Hände hergestellte narrative Schließung. Das Motiv der einzel-

---

<sup>15</sup> Man kann sich diesen Zusammenhang zwischen den Binnengrenzen des diegetischen Raums und der ästhetischen Grenze klar machen durch die Erinnerung an die Frühphase des perspektivischen Bildraums im Trecento: Die inneren ‚Handlungsöffnungen‘ der schachtelartigen Häuser in Giotto's Freskenzyklus der Arenakapelle – also das Fenster, durch das die Taube des Heiligen Geistes dringt oder die Tür, durch die eine Gabe an die Wöchnerin gereicht wird – sind nicht etwas qualitativ anderes als die ‚Schauöffnung‘ der fehlenden vorderen vierten Wand des Hauses durch die der Betrachter auf das Geschehen blickt; sie sind vielmehr innerdiegetische Spiegelungen der durch die transparente vierte Wand definierten ästhetischen Grenze, welche von den Malern des Quattrocento mit der Bildgrenze identifiziert werden sollte. Auf einer technisch komplexeren Ebene gilt dasselbe für die Differenzierung filmischer Innen- und Außenräume, die durch die Konstruktion eines ganzheitlichen filmischen Raums, bestehend aus *Mise-en-scène*, Einstellungsraum, Tonraum und Montageraum, zu einem innenräumlichen Ganzen verschmolzen wird, dem sich der Betrachter von ‚Außen‘ nähert. Zu den Begriffen ‚Handlungsöffnung‘ und ‚Schauöffnung‘ siehe Kemp 1996: 29-31.

nen tastenden Hand spielt auf Buñuels surrealistische Klassiker UN CHIEN ANDALOU und L'ÂGE D'OR, aber auch auf den 1962 gedrehten Film EL ANGEL EXTERMINADOR an. Dort repräsentiert die grotesk verselbständigte Hand verbotene sexuelle Lust, den perversen Zerfall des Begehrens – parallel zur Destruktion der Hollywood-Regeln zur Konstruktion des filmischen Raums.<sup>16</sup> Allerdings aktualisiert Godard das Motiv wie schon erwähnt im Format einer glamourösen Werbeästhetik, die marmorartig wirkenden Grauwerte wenden das Surreale ins Kitschig-Preziöse, sodass der bei Buñuel noch unangetastete autonome Kunstraum als versehrter, bereits kommerziell adaptierter in Erscheinung tritt.<sup>17</sup> Das Händepaar hebt schließlich die Isolierung der spielerisch offenen Geste des Tastens in einer narrativen Formel auf, die als Zitat einer frühen Romanze, Marcel L'Herbiers L'ARGENT, gedeutet werden kann.<sup>18</sup> Aber auch diese klare Symbolik bleibt ohne psychologisch dramaturgische Realisierung. Der ‚leidenschaftliche‘ Griff zum Handgelenk signalisiert den Anfang einer Romanze. Ihr entspricht das Sich-Lösen der Hand Roberts von der Charlottes am Ende des Films. Eine Entwicklung der Beziehung zwischen diesen beiden Einstellungen ist dem Handlungsverlauf jedoch nicht zu entnehmen.

Diese Dysfunktion der Liebe, die als Sujet den emotionalen Zugang des Kinzuschauers zum Inneren der Filmfiguren abbildet, wird schon in der dritten Einstellung als erkenntnis-kritisches Problem offenbar. Robert, dessen Gesicht man noch nicht einmal gesehen hat, spricht aus dem Off: „Ja, man küßt jemanden, man streichelt ihn, aber man bleibt schließlich an der Oberfläche. Das ist wie ein Haus, in das man nie hineinkommt“ (Godard 1966: 8f.). Seine Hand kommt ins Bild und geht wieder aus dem Bild – deutliche Markierung der ästhetischen Grenze und des Zuschauerinteresses an ihrer Überschreitung. Hier wird offenkundig das Phänomen der Einfühlung, des empathischen Kinoerlebens, verhandelt.

Godard lässt sich aber nicht auf eine agnostizistische Position festlegen. Roberts Aussage, die hier mit Charlottes Glauben an die leidenschaftliche Begegnung der Liebenden kontrastiert wird, ergänzt und korrigiert die noch in derselben Einstellung fallende Äußerung: „Aber in den Menschen ist man in anderen Momenten. Wenn man nicht daran denkt... einfach so“ (ebd.). Einfühlung in den Anderen ist demnach nicht möglich, wenn die Begegnung in der fiktionalen Gestalt der Liebe, also als intendierte, von einem narrativen Muster angeleitete Begegnung stattfindet. Eine Alternative bieten zufällige Momente der echten Berührung, die jener vorgefassten Idee entkommen.<sup>19</sup> Godard entsprach dieser

---

<sup>16</sup> Zur Montage-Ästhetik Buñuels siehe Prange 2006.

<sup>17</sup> Vgl. Godard 1992: 148 zur „Taubheit [...] gesellschaftlicher Natur“ bei Buñuel und sein Lob für L'ÂGE D'OR.

<sup>18</sup> Siehe DVD-Beiheft zu UNE FEMME MARIÉE (Eureka Entertainment 2009): 52f.

<sup>19</sup> Vgl. Einstellung 113. Während der Bettszene mit Pierre wird Charlotte plötzlich traurig und bekennt, „alle Leute auf der Straße [...] kennen“ zu wollen (Godard 1966: 55). Dabei schaut sie für einen Moment direkt in die Kamera, sodass ihre Aufkündigung des romantischen Liebesideals durch diese Überschreitung der ästhetischen Grenze auch als Bruch mit der „Illusion einer ontologischen Einheit der filmischen Welt“ (Schmidt 2010) wirksam wird.

Einsicht, indem er die Schauspieler vielfach spontan, ohne Drehbuch, agieren und sprechen ließ,<sup>20</sup> weit entfernt jedoch von der Vorstellung, damit einen humanen Kern freilegen zu können. Dies zeigt sich besonders am Ende des Films, wo das Thema in einem der ‚ethnologischen Interviews‘, und zwar unter dem Motto „Das Theater und die Liebe“, wieder aufgenommen wird.<sup>21</sup> Robert, im Stile des *cinéma vérité* von Charlotte befragt, versucht mit wenig Erfolg den Verdacht, dass er auch in der Liebe, nicht nur auf der Bühne, Theater spiele, von sich zu weisen. Die dokumentarische Form des Interviews bringt einen unlösbar zweideutigen Status Roberts hervor, der hier nicht mehr nur im diegetischen Raum die Aufrichtigkeit seiner Liebe zu belegen sucht, sondern auch außerdiegetisch als realer Schauspieler Bernard Noël in Erscheinung tritt, dessen Rollenspiel fragwürdig wird.<sup>22</sup>

### **Erinnerung versus Gegenwart. Auschwitz**

Charlotte verkörpert in ihrem Streben nach einem Leben in der Gegenwart, ohne den definierten Wesenskern einer fest gefügten Identität, keineswegs nur eine weitere Variante der moralisch unzuverlässigen Geliebten in Nachfolge Patricias (*A BOUT DE SOUFFLE*) und Annas (*UNE FEMME EST UNE FEMME*). Ihre Einstellung ist der ästhetischen Haltung des Films verwandt, der sich durch Sprengung der Narration in Fragmente von jenem konventionalisierten ‚Innen‘ befreien will. Man kann soweit gehen, in der Dessous-Werbung das Modell eines im Lifestyle kristallisierten Lebensgenusses zu sehen, dem sich Charlotte im diegetischen Raum hingibt, das aber auch jenseits der Diegese in Montagesequenzen monumental in Szene gesetzt wird, als Muster der filmischen Collageform schlechthin. Der Unterschied der Ebenen resultiert aus der von Godard selbst betonten Interaktion von Dokument und künstlerischer Form. Wo Charlotte die Vorlagen der Konsumwerbung blind reproduziert und deren implizit promiskuitives Ideal zu einer der Ehe gleichen Schablone wird, verhält sich der filmische Raum analytisch zur Versachlichung der menschlichen Beziehungen, indem er eine quer zum diegetischen Raum stehende Ordnung einführt, eine Ordnung der Wiederholung.<sup>23</sup>

Anders als der des Films ist Charlottes Habitus, als exemplarisch entfremdeter Konsumentin von Kino- und Medienbildern, von Geschichtsvergessenheit und damit auch Blindheit gegenüber der sozialen Wirklichkeit geprägt, was durch eine zeitgeschichtliche Verweisebene zunächst im diegetischen Kontext grell beleuchtet wird: Der Regisseur Roger Leenhardt, von ihm selbst dargestellt, hat Pierre auf seinem Flug zu einem Umweg veranlasst, um eine Sitzung des Auschwitz-Prozesses zu besuchen. Als Charlotte am Flughafen davon hört,

---

<sup>20</sup> Vgl. Brody 2008: 192.

<sup>21</sup> Dies ist der letzte von sieben Zwischentiteln, die den Film in quasi essayistische Abhandlungen, u. a. zur ‚Erinnerung‘, ‚Gegenwart‘ und ‚Kindheit‘ gliedert.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Milne 1965.

<sup>23</sup> Siehe die treffende Gesamtcharakterisierung des Seriellen in *UNE FEMME MARIÉE* durch Comolli 1964, zit. (ohne Quellenangabe) im DVD-Beiheft zu *UNE FEMME MARIÉE* (Eureka Entertainment 2009): 43.

verwechselt sie den Begriff zunächst mit dem Skandal um *Thalidomid* (*Contergan*). Welch radikale Kritik Godard mit dem Verweis auf Auschwitz verfolgt zeigt sich jedoch erst beim letzten Rendezvous im Flughafenkino von Orly, in dem, jenseits jeder dramaturgischen Plausibilität, Alain Resnais' KZ-Film *NUIT ET BROUILLARD* läuft. Zu den Bildern eines Zimmers und der Außenansicht eines Hauses ertönt die Kommentarstimme: „Auch eine Straße, über die Autos kommen, Bauern, Paare ... Auch ein Feriendorf mit einem Jahrmarkt, einem Kirchturm ... können ganz einfach zu einem Konzentrationslager führen.“ Wenngleich oder gerade weil eine Reaktion der Protagonisten auf den Film fehlt – anders als in *VIVRE SA VIE*, wo sich das schmerzerfüllte Antlitz Anna Karinas Dreyers JEANNE D'ARC anähelt, die eben ihr Todesurteil empfängt –, fungiert auch hier der Film im Film als Deutungsinstrument. Das in Pose, Geste und Aktion, aber auch in Mode und Wohnungsdesign veräußerlichte Zusammensein der Paare wird in Bezug gesetzt zu der Aussage, dass auch die wohlgeordnete Idylle eine faschistische Realität verdecken kann.<sup>24</sup> Godard stellt ganz deutlich eine Beziehung zwischen der medienmanipulierten Sexualität und den Konzentrationslagern her, indem er das Anfangsbild des Films, das unbestimmte, die gesamte Leinwandfläche einnehmende weiße Feld, zu Beginn des Filmausschnitts wiederholt. Die Ignoranz Charlottes und Roberts gegenüber Auschwitz wird jedoch keineswegs angeklagt oder durch ein intellektuelles und moralisches Gegengewicht austariert. Auf ihrer Ebene ist Charlotte das Pendant des Intellektuellen; ihre vermeintliche Hingabe an die Gegenwart entspricht Leenhardts Definition der Intelligenz als Verweigerung von Aussage und Parteinahmen, als Suche nach dem Gegenteil, als Kompromiss.<sup>25</sup>

Die Weigerung, eine bestimmte Aussage zu treffen, macht die ästhetische Form des Films aus, welche somit Charlottes moralische Unbestimmtheit durchaus spiegelt. Form und Inhalt entsprechen sich in diesem Sinnentzug. Das Ende des Films lässt offen, ob die Abreise Roberts, der ein Engagement in Marseille wahrnehmen wird, auch das Ende der Beziehung bzw. die Entscheidung Charlottes zur Trennung andeutet. Handlung und Dialog lassen sich für eine klare Konsequenz nur auswerten, wenn man die genretypischen assoziativen Angebote, etwa den Besuch Charlottes beim Frauenarzt, der ihre Schwangerschaft diagnostiziert oder ihre Frage, ob Robert auch ein fremdes Kind akzeptieren würde, als

---

<sup>24</sup> Zur These der Kontinuität des Faschismus ist Godards Wortspiel über den Sinn des Wortes *occupation* aufschlussreich. Er bemerkt, dass das Wort sowohl die Beschäftigung einer finanziell abgesicherten Ehefrau an ihren freien, durch häusliche Pflichten unbelasteten Nachmittagen als auch die Besetzung Frankreichs durch die Deutschen meinen kann. Godard will in *UNE FEMME MARIÉE* erkennbar machen, dass die „Besetzung des Landes [...] und der Zeit der Leute“ in einem Kontinuum steht; „daß diese Zeit nicht zu Ende ist, sondern eher noch stärker fortbesteht, nur nicht so offensichtlich grauenhaft. Deshalb merken es die Leute nicht, und deshalb sind wir enteignet“ (Godard 1992: 139).

<sup>25</sup> Die visuelle Parallelisierung der Figuren durch den Schnitt auf Mérieu während des Monologs von Leenhardt verweist also kaum auf die das Verhältnis von These und Antithese, wie Keller vorschlägt (vgl. DVD-Beiheft zu *UNE FEMME MARIÉE* (Eureka Entertainment 2009): 27). Eher ließe sich ein solches Spannungsmoment zwischen Pierres an das Auschwitz-Thema anschließenden Monolog über die Erinnerung und Charlottes Monolog über die Gegenwart ausmachen, zudem hier wie durch den Film insgesamt auch das gespannte Verhältnis Godards zu seiner (untreuen) Frau Anna Karina Spiegelung findet. Zu diesem Assoziationsfeld Brody 2008: 191f.

stringente Darstellung psychologischer Beweggründe für eine Trennung missversteht.<sup>26</sup> Eher gewinnt man den Eindruck, dass das Ende der Romanze mit dem Ende des Films ‚gleichgeschaltet‘ ist, also eine Mechanik buchstäblich befolgt und dadurch sichtbar gemacht wird, die durch das Genrekino gesetzt ist. Deren sture Regelmäßigkeit bleibt gewöhnlich der Wahrnehmung entzogen, insofern der fiktionale ‚Durchblick‘ auf das Seelenleben der Protagonisten die für das Ende des Films vorgeschriebene Konfliktlösung als organische und notwendige erfahrbar macht. Charlottes letzter Satz „Ja... ja, Schluß...“ (Godard 1966: 92) verweigert diesen Durchblick, da er sich sowohl auf die dargestellte Liebesbeziehung als auch auf die filmische Raumkonstruktion und ihre ästhetische Grenze bezieht, als Antizipation gewissermaßen der folgenden Texttafel, die das „Ende“ des Films verkündet (ebd.).

### **Der metafilmische Blick durch die Windschutzscheibe**

Die bislang in der Betrachtung des Filmganzen gewonnenen Einsichten sollen nun abschließend durch eine Einstellungsanalyse präzisiert werden, die Godards filmkünstlerische Reflexion auf die ästhetische Grenze am Beispiel der albertischen Fenstermetapher demonstriert. Es handelt sich um die Sequenz der gemeinsamen Autofahrt von Charlotte und Robert entlang der Seine nach ihrem Treffen in seinem Appartement. Hier verdichtet Godard, durch die Zuspitzung des aus BANDE À PART stammenden Motivs, die Grenzdiagnostik in einer Reihe von gerahmten transparent-opaken Durchblicken, die sich in die Tradition des metapicturalen ‚Bilds im Bild‘ stellen lassen.<sup>27</sup>

Die 42. Einstellung kontrastiert als erste Außenaufnahme mit der intimen erotischen Begegnung im Innenraum zuvor. Doch ebenso wie dort unter anderem Charlottes Balance-Akt auf dem Dach, von ihr selbst als Fantomas-Zitat ‚erläutert‘, den privaten Charakter stört, ist auch die Außenaufnahme, als Blick aus dem Inneren eines Wagens mit offenem Verdeck, von derselben Uneindeutigkeit gekennzeichnet. Die mit starrer, hinten im Wagen positionierter Kamera gedrehte Einstellung macht schon durch ihre lange Dauer auf die regelwidrige Komposition und ihre Bedeutung aufmerksam. Das Paar ist die ganze Zeit nur von hinten zu sehen; von Charlotte, die sich aus Angst vor Entdeckung tief in den Beifahrersitz sinken lässt, ist nur der Haarschopf sichtbar. Während des Gesprächs der beiden folgt kein Gegenschuss, der die Mimik und somit die seelische Bewegung der Akteure verdeutlichen würde. Nur die Augen Roberts sind im Rückspiegel sichtbar. Das Paar wird also nicht ins Zentrum eines narrativen Raums gerückt, sondern gegenüber der Umgebung marginalisiert.<sup>28</sup> Den größten Teil des Bildfelds nimmt der grau verhangene Himmel über

<sup>26</sup> So bei Krohn im DVD-Beiheft zu *UNE FEMME MARIÉE* (Eureka Entertainment 2009): 45.

<sup>27</sup> Vgl. auch die gerahmten Einblicke in das Appartement des Ehepaars. Insbesondere ein „Küchenfenster, durch das die Unterhaltung Charlottes mit ihrer Putzfrau aufgenommen wird, schneidet aus dem Normalformat des Films ein Cinemascope-Format aus“ (Linder 1965: 569).

<sup>28</sup> Die Autofahrt wird von Godard seit *A BOUT DE SOUFFLE* als Metapher der Filmkamera und des filmischen Bildes eingesetzt. Vgl. die formal schon ähnlich angelegte, aber noch stärker auf die Figuren fokussierte lange

dem Ufer der Seine ein. Der frei gestellte Rahmen der Windschutzscheibe grenzt einen Teil dieser ebenso leeren wie übermächtigen Landschaft aus, sodass Charlotte und Robert, die in diesen Rahmen eingefügt sind, als Bildbetrachter erscheinen, als hätten sie gleichsam den ästhetischen Raum verlassen und hätten selbst im Kino Platz genommen. Dass eine solche visuelle Reproduktion der Kinosituation intendiert ist, bestätigt Charlotte, jenseits aller erzählerischen Logik, als sie, auf die Ermahnung Roberts, sich aufrecht hinzusetzen, antwortet, dass dies „die ideale Position des Zuschauers im Kino“ sei (Godard 1966: 24).

Der während der Fahrt immer näher rückende Eiffelturm dokumentiert wie die Zeitung *France Soir*, in der Charlotte blättert, die Gegenwart der Stadt Paris und des industriellen Zeitalters. Dass das Denkmal der Ingenieurtechnik in die weite leere Himmelsfläche ragt wie ein Nachbild der visionären gotischen Kathedralen in den romantischen Sehnsuchtslandschaften eines Caspar David Friedrich, darf als ironischer Kommentar zu der technokratischen Realisierung jener demokratischen Utopien des Vormärz in der Spätmoderne verstanden werden. Insofern Coutards Kamera, statt den Blick auf die Handlung zu eröffnen, den durch die Windschutzscheibe gerahmten Blick ‚ins Offene‘ zeigt, knüpft der Film aber durchaus positiv an die ästhetische Utopie der romantischen Sehnsuchtslandschaft an, die der künstlerischen Form eine von gesellschaftlichen Instanzen nicht realisierbare Erkenntniskraft zutraut. Das Denkmal der modernen Ingenieurtechnik besetzt die Weite des Himmels, der den Raum des Utopischen, Transzendenten – die Vision des Glücks schlechthin – aufruft.<sup>29</sup> Jedoch unterminiert die regnerische Witterung und die triste Alltäglichkeit der Uferstraße mit ihren seriellen Geländerstrukturen und Brücken das Pathos dieser Sehnsuchts-Ikonografie. Charlotte und Robert sind als Betrachterfiguren auch Stellvertreter jener Millionen von Glücksuchern, über die der Radiobericht zu den Verkehrstoten am Wochenende gesprochen hatte. Sie sind einer fragwürdig gewordenen Vision des Glücks zugeordnet, was die Grundaussage des Films visualisiert: die Präfabrikation des Lebensgenusses durch Industrie und Technik.

Schon die erste Filmsequenz in Roberts Appartement zeigte die beiden Liebenden als Konsumenten, womit der erwartete Einblick in intime und individuelle Beziehungen enttäuscht wurde. Es gibt keine Trennung zwischen dem fiktionalen Raum der Liebe und dem dokumentarischen Bild der Reklame und ihrer Rezeption. Auf den Austausch von zärtlichen Berührungen und Gesten folgte der Austausch eines Gürtels, der die Kontrolle der perfekten Körperhaltung ermöglicht und ebenso exemplarisch wie der Büstenhalter die freiwillige, ja begeisterte Auslieferung des Individuums an das Diktat der Warenästhetik – im Sinne einer trivialisierten Ästhetik der Existenz – sinnfällig macht.

---

Einstellung der Autofahrt mit offenem Verdeck zu Beginn von BANDE A PART. Die Schwellengestalt der ästhetischen Grenze im Genrekino wird dadurch thematisiert, dass erst Frantz, dann Artur während der Fahrt aufstehen, um über den Rand der Windschutzscheibe hinauszuschauen.

<sup>29</sup> Zum Motiv der Himmelsschau bei Godard siehe Prange 2010b.

Auch in der hier betrachteten 45. Einstellung ist das groteske Eindringen von Reklame und moderner Technik Teil des zugleich konventionell und absurd angelegten Dialogs, der als solcher wiederum die Gattung der Romanze sprengt. Denn nicht dramatische Gefühlskonflikte um Scheidung und Wiederverheiratung sind Gegenstand des Gesprächs, das sich vielmehr in Banalitäten erschöpft. Auf die Frage, was sie an diesem Abend vorhabe, berichtet Charlotte davon, Schränke aufräumen und, wenn Nicolas im Bett sei, den Fernseher einschalten zu wollen. Sie schwärmt von dem „tollen Apparat“ und fügt, ohne ersichtlichen Sinn, einen Reklamespruch hinzu: „Die Kältetechnik im Dienste der Luftfahrt...Teleavia...“(Godard 1966: 24).<sup>30</sup>

Nicht nur die nachdrückliche Rückansicht und Marginalisierung des Paares, die allein den Spiegel als rudimentären *screen* im Sinne filmischer Erzählung wirksam macht, da er die Blicke Roberts zu Charlotte zeigt, lässt den klischeehaften Blick durch die Windschutzscheibe, einen Topos der Transparenzillusion, zu einer komplexen Metapher der Opazität gerinnen. Der zitierte, durch seine reine Klischeehaftigkeit unmerklich ins Absurde gleitende Dialog spielt ebenso wie die Bilder mit der Grenze zwischen Fiktion und Dokument. Das heißt, er ist genauso von der *ready made*-Ästhetik der Collage durchsetzt wie die Bilder. Die schon vorgestanzte, fertig übernommene Formulierung, deren Quelle oft gar nicht eruierbar ist, bricht mit dem Kontinuum des inneren Monologs und seiner psychologischen Logik. So fragt Robert Charlotte, ob sie sich schäme, mit ihm gesehen zu werden, obgleich doch beide, wie zuvor gezeigt worden war, gemeinsam bewusst ein Versteckspiel treiben wegen der möglichen Verfolgung durch den eifersüchtigen Ehemann Charlottes. Als sie auf Höhe des Eiffelturms angelangt sind, dieser aus dem Bildfeld verschwindet und durch eine Brücke das Wageninnere verschattet wird, lehnt Charlotte es brüsk ab, dass Robert sie anruft – das erneute Dementi einer Romanze, die von ihren Teilnehmern doch gegenseitige persönliche Zuwendung verlangt: „Nein. du fängst am Telefon immer an zu heulen. Ich will nicht“ (ebd.).

Nun folgt überraschend eine Montagesequenz von drei sehr kurzen Einstellungen, die jeweils eine weibliche Aktplastik von Aristide Maillol aus den Tuileries zeigen – die überlebensgroße Liegende oder besser Stürzende *La Rivière* (1938-1943), die mit angezogenen Knien sitzende, das Gesicht in der Armbeuge bergende Figur *La Nuit* (1909) und die aufrecht, mit vorgereckter Brust schreitende Gestalt der *Ile de France* (1925). Diese Bilder begleitet als Off-Kommentar die Stimme Charlottes mit einem Wortspiel, das das Wort ‚pleurer‘ aus dem Dialog nun im Rahmen einer surreal-assoziativen (unübersetzbaren)

---

<sup>30</sup> Charlotte verballhornt hier wohl einen Satz von Pierre, der allerdings erst später, in der Wohnzimmer-Sequenz mit Leenhardt, fällt. Pierre zeigt seinem Gast den neuen Fernseher, einen *Teleavia*, auf dem ein Flugzeugmodell steht, und sagt: „Die Flugtechnik im Dienste des Fernsehens!“ (Godard 1966: 38). Da das Flugzeug (ebenso wie das Auto) auf die Kameratechnik verweist – dies macht Godard sinnfällig in der um 90° gekippten Aufnahme, die Charlotte und Nicolas auf dem Weg zum Flughafen an die Perspektive des Piloten beim Landeanflug binden – ist hiermit auch ein subtiler Hinweis auf die kommerzielle Macht des Fernsehens gegenüber dem Film gegeben.

Sequenz weiterspinnt: „Paris pleure après qu’il a plu. Mais plaira-t-il encore autant qu’il a plu?“ Allein das Wort ‚pleurer‘ und die Topografie von Paris scheinen zunächst die Verbindung zu der Autofahrt herzustellen. Eine genauere Betrachtung erschließt eine weit darüber hinausgehende kritisch-analytische Sinnfunktion der Skulpturenbilder.

Die eine Bewegungssequenz von der Ruhe zur Aktionsbereitschaft abbildende Folge der Bronzen erinnert an die vielleicht berühmteste, gleichfalls dreiteilige Montagesequenz der Filmgeschichte, die Statuen eines schlafenden, eines erwachenden und eines stehend brüllenden Löwen zum Sinnbild der Revolution verdichtet. Godards Referenz an Eisensteins PANZERKREUZER POTESKIN ist freilich eher sarkastischer Art. Die in der Sequenz der Frauenfiguren konstruierte Bewegung bezieht sich zweifellos auf Charlottes erotisches Freiheits- und Glücksbedürfnis, wird aber nicht getragen von einer filmischen Dramaturgie, die eine eindeutig emanzipatorische Entwicklung der Heldin zeigen würde. Die Bewegung von der ‚gefallenen Frau‘ zur innehaltenden Kontemplativen und stolz voranschreitenden Heroine zerfällt wieder in einzelne Bildbausteine, die sich ebenso wenig zum Ganzen fügen wie die Gebärden der verheirateten Frau. Keine Rede kann davon sein, dass die nun bemühte hohe Kunst in irgendeiner Weise als Korrektiv, etwa gegen die Werbeästhetik, eingesetzt ist, wie Brody in anderem Zusammenhang postuliert.<sup>31</sup> Vielmehr ruft Godard mit den Skulpturen Maillols einen von Stereotypen geprägten Blick auf den weiblichen Körper auf, der jenem von *Elle*, Charlottes Lieblingslektüre, durchaus verwandt ist.

Auswahl und Präsentationsweise der Aktplastiken artikulieren jedoch einen Kommentar zu der Figur der verheirateten Frau jenseits der auf den ersten Blick dominierenden Symbolik des Aufbruchs nach dem Fall. Entscheidend ist der Aufnahmewinkel. Nur die erste Skulptur ist in Kontrast gesetzt zum vorbeiflutenden Autoverkehr. Ausdrücklich zeigt Godard nicht den sonst bevorzugten Blick auf die Front des Louvre, sondern konfrontiert die monumentale Stürzende mit dem Bild des modernen Alltags in einer Weise, die letzteren als Bedrohung wahrnehmbar macht, als eine Bedrohung, gegen die die Kunstfigur vergeblich eine pathetische – anachronistisch wirkende – Abwehrgebärde ausführt, eine Gefahr, durch die anscheinend ihr tödlicher Fall verursacht wird. Maillol soll der ungewöhnlich expressiven Figur überdies eine politische Bedeutung zugemessen haben, als Ausdruck seiner Trauer über die Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten. Nicht nur dadurch kommt der Einstellung eine Schlüsselrolle für Godards These zur Kontinuität des Faschismus in der durchtechnisierten Spätmoderne zu.<sup>32</sup> Die konvulsivisch-labile Körperposition hat auch eine in sich sinnfällige, auf die Kenntnis jener Bedeutung nicht angewiesene Ausdruckskraft. Kopf und Arm reichen über die Plinthe hinaus nach unten, sodass, in

---

<sup>31</sup> Vgl. Brody 2008: 195, mit Bezug auf Beethovens Quartette und Racines Drama „as models and guardians of aesthetic morality and moral aesthetics.“

<sup>32</sup> Vgl. Anm. 24. Der komplexe politische Kontext von *La Rivière* schloss im Übrigen auch nicht den gegen Maillol gerichteten Verdacht aus, er habe mit den Nationalsozialisten kollaboriert und der Skulpturenkunst Arno Brekers gehuldigt. Siehe dazu Lorquin 2002: 143-148.



jenem ikonoklastischen Sinn, der in *BANDE A PART* im Wettlauf durch den Louvre zum Ausdruck kommt, auch hier wieder die Kunst vom Sockel gestürzt wird. Noch deutlicher als dort erscheint der Tod der Kunst durch die Mechanisierung des Alltags veranlasst, den Godard als Verlängerung faschistischer Enteignungspraxis deutet.

Betrachtet man die auf *La Rivière* folgenden Plastiken vor diesem Sinnhintergrund, so vermitteln sie in ihrer klassischen Anmut und ihrer sinnlichen Präsenz die Wiederherstellung der Utopie der Kunst um den Preis ihrer vollständigen Immanenz. Die ästhetische Grenze, zuvor durch die Konfrontation von Kunstraum und technisierter Lebenswelt sichtbar desavouiert, wird unmerklich wieder aufgerichtet. Dies wird nicht nur durch den klassischen Stil der Figuren nahegelegt, sondern auch durch ihre harmonische, den Alltag ausblendende Integration in die Parklandschaft der Umgebung.

Dass mit dem Exkurs zu einem modernen skulpturalen Klassizismus, der kunstgeschichtlich betrachtet die kubistische Zersetzung der Gestalt wieder aufhob, eine Analogie zu Charlottes Hingabe an die Ästhetik der Warenwerbung und deren restaurative Funktion gestiftet wird, ist durch klare, den gesamten Film übergreifende visuelle Referenzen zum Ausdruck gebracht. Die in sich gekehrt Sitzende korrespondiert, betont durch die Profilansicht, mit einer Einstellung der ersten Bettsequenz, die nach den vielen Teilansichten Charlotte in Totale auf der Bettkante sitzend, das linke Knie an den Körper gezogen, zeigt (vgl. Godard 1966: 14). In der Hand hält sie ein Buch, von dem zuvor der Titel, gleichsam als Überschrift auch des Films, zu sehen war: „Das Zeitalter des Nylon. Die Seele.“<sup>33</sup> An der Türklinke hängt schon der Büstenhalter bereit. Später, in der Bettszene mit Pierre, hält sie eine Schallplatte in der Hand, auf deren Cover erneut ein sitzender Frauenakt mit angezogenen Knien abgebildet ist. Diese embryonale, mithin Regression anzeigende Körperhaltung erinnert zudem, auch wenn sie nicht sichtbar gemacht wurde, an Charlottes „ideale Position des Kinozuschauers“ auf dem Beifahrersitz.

Durch die Wiederholung des filmischen Aktbildes in solch pluraler Gestalt entwickelt der Film eine eigene analytische Argumentation jenseits des diegetischen Raums. Der Erzählraum der Romanze zersplittert in der Überfülle medialer Botschaften, so wie die erste Maillol-Figur sinnbildlich durch den Verkehrsstrom zu Fall kommt. Rettung vor der „Enteignung“ der Subjekte verspricht der Konsum. Das Lustversprechen der Werbung und der Illustrierten-Stories wird als Bruch mit der Kinoillusion inszeniert, als deren Reformulierung es zugleich sich erweist.<sup>34</sup> Charlottes ‚Kontemplation‘ führt insofern zu einem eklatanten Widerspruch gegen die sentimentale Grammatik der Romanze, wenn sie ihrem Liebhaber mitteilt, „keine Lust mehr“ zu haben (Godard 1966: 15). Sie müsse sich

---

<sup>33</sup> Es handelt sich um eine damals aktuelle Buchveröffentlichung von Elsa Triolet (Aragons Ehefrau).

<sup>34</sup> Auch Charlottes Verhalten als Ehefrau und ihr Seitensprung folgen solchen Modellen, wie einige in die Handlung eingefügte Titel- und Schlagzeilen nahelegen: „How to strip for your husband“ (Godard 1966: 45), „Jusqu'ou une femme peut-elle aller en amour?“ (Ebd., 72).

anziehen. Auf diese Zerschlagung der Kino-Fiktion einer Liebesbeziehung folgt eine neue Fiktion, die von der Werbung ausgeht und in der direkten Überformung des Körpers produziert wird. Ziel des der eigenen Impulse beraubten Subjekts ist die erotische Maskerade und nicht die Erotik. Um im Kaufhaus *Printemps-Nation* „einen Stand mit einer tollen Auswahl von BHs“ zu inspizieren, wie Charlotte später bekundet (Godard 1966: 25), beendet sie vorzeitig das Rendezvous. Die dritte, im Profil aufgenommene Maillol-Skulptur mit herausgewölbter Brust spielt auf die durch den Büstenhalter sexualisierte und zugleich ‚versteifte‘ feminine Silhouette der frühen 60er Jahre-Mode an. Sie ist das Gefäß der erneuerten klassischen Schönheit, einer objektivierten Natur.

Die Montage der Maillol-Skulpturen unterbricht nur kurz die Sequenz der Autofahrt. Sie leitet über zu dem in der langen ersten Einstellung vermissten Gegenschuss, der Robert und Charlotte nun endlich frontal von außen durch die Windschutzscheibe zeigt, während der Wagen weiter die Seine entlang fährt. Charlotte sitzt nun aufrecht neben Robert. Sie realisiert gleichsam die in der Skulpturenfolge visualisierte Aufrichtung und schließt sich der stolzen *Ile de France* an, dem in der Kunst vorgeformten Ideal der perfekten, markengerecht geformten Büste. Wie wir bereits wissen, ist Charlotte auf dem Weg ins Kaufhaus, um diesem Ideal nachzustreben. Robert empfängt einen flüchtigen Kuss, darf sie aber nicht begleiten. So wenig wie die Romanze ihre Erfüllung findet – Liebeserklärungen wechseln ab mit absurden Zurückweisungen – so wenig erfüllt der Gegenschuss die mit ihm verbundene Erwartung, das bisher dem Blick Entzogene werde endlich sichtbar, das Geschehen mit Sinn erfüllt. Zunächst ist das Innere des Wagens nämlich kaum erkennbar. Bäume und Gebäude spiegeln sich auf der Windschutzscheibe, sodass ein flüchtiges Lichtschattenspiel entsteht, das das Paar verbirgt, während der Roberts Wagen folgende *Peugeot* durch die Scheibe dennoch genau zu erkennen ist.<sup>35</sup> Die Kameraführung Coutards produziert einen perspektivischen und dennoch opaken Durchblick. Die starken Reflexe verschwinden zwar in der nächsten Sekunde, doch die Scheibe wird nicht gänzlich durchsichtig. Wie durch einen milchigen Filter hindurch blicken wir ins Wageninnere auf Charlotte und Robert, während der Hintergrund außerhalb der Scheibe starke Kontraste aufweist. Auch der Gegenschuss realisiert also nicht die erwartete intime Vertraulichkeit mit dem Liebespaar; das Innere des Wagens kann nicht als privater Raum wahrgenommen werden. Durch das impressionistische Spiel der Reflexe, das dem Zufall der aktuellen Lichteinwirkung geschuldet ist, zeigt Coutards Kamera die Materialität der Glasscheibe, stellvertretend für den Widerstand des filmischen Mediums, seine Grenze. Auch in dieser Variante des opaken

---

<sup>35</sup> Vorbereitet wird diese Einstellung durch zwei Sequenzen in *BANDE À PART*, vor allem die lange Einstellung am Ende des Films, die Odile mit Frantz auf dem Weg in den Süden zeigt. Dieser Verweis auf die utopisch- eskapistische Funktion des Kinos wird durch das entsprechende Motiv in *PIERROT LE FOU* noch weiter gespannt. Auf der Windschutzscheibe von Ferdinands und Mariannes diversen Fluchtautos spiegeln sich die Kunst (in Gestalt eines Feuerwerks) und die Natur des Südens, wodurch die immer schon bestehende Entgrenztheit des Inneren in das kulturelle und soziale Außen zu einem universalen Ausdruck gebracht wird. Allein in *UNE FEMME MARIÉE* verzichtet Godard von vornherein auf eine Referenz an die ästhetische Utopie der Befreiung, denn nicht die Fahrt in den Süden, sondern die Fahrt zum Kaufhaus ist hier das Thema.

Flächenraums gewinnt das filmische Bild seine selbstreflexive wie gesellschaftskritische Kraft,<sup>36</sup> wobei die Destruktion der Transparenzillusion immer auch durch die Kritik der Sprache unterstützt wird. Der Dialog erweist sich ebenfalls, wie das Paar hinter der reflektierenden Scheibe, als Projektionsfläche, konstituiert aus indifferenten Formulierungen, die die Erwartung authentischer, persönlicher Äußerungen stets abweisen. So fragt Charlotte Robert keineswegs spaßhaft, sondern mit dem Gestus einer Sachfrage, ob er sie, wenn sie verheiratet wären, auch durch einen Privatdetektiv beobachten lassen würde. Auch diese einzelne Frage gehört zu den von Godard erwähnten „ethnologischen Interviews“ und führt entsprechend aus dem Raum der Romanze hinaus in die Dokumentation eines kulturellen Habitus. Sie antizipiert die visuelle Egalisierung der außerehelichen und ehelichen Bettszenen, deren fragmentierte Posen, Gesten, Gleit- und Streichelbewegungen den Akt als gesellschaftliches Zeichensystem werten, das als solches eingebunden ist in die Collage aus Werbetafeln, Buchtiteln, Zeitungsseiten und Slogans. Auch die Kunstwerke und Beethovens Streichquartett spielen auf dieser Klaviatur der Klischees mit, so wie der Dialog. Roberts Antwort auf Charlottes Frage passt nur ungefähr, wahrt den Schein des narrativen Zusammenhangs, um zugleich seine Dysfunktion, die Nahtstelle im Gewebe des filmischen Raums zu offenbaren: „Weißt du, wenn alle Männer, die du kennst, übel sind, dann ist das noch lange kein Grund, dass ich es auch bin.“ Die ebenso präntiöse wie floskelhafte Behauptung des individuellen Andersseins entkräftet jeden Ausdruck von Persönlichkeit.

\*\*\*

## Über die Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Neueren Geschichte, Klassischen Archäologie und Soziologie in München und Berlin. 1991 Promotion an der FU Berlin; 1992-1998 wiss. Ass. am Kunstgeschichtlichen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, dort 1998 Habilitation. Vertretungsprofessuren an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Goethe Universität Frankfurt am Main; 1999 Professur für Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg mit Schwerpunkt in der Kunst des 19./20. Jahrhundert; seit 2001 Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Kunst- und Medientheorie an der Goethe Universität Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunsttheorie des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere Geschichte der abstrakten Malerei; Geschichte des Faches Kunstgeschichte und seiner Methoden; Theorie und Analyse ästhetischer Raumkonstruktionen in Malerei und Film.

---

<sup>36</sup> Zu den programmatischen Formierungen des Flächenraums gehört neben dem oben besprochenen Bild des Bettlakens die teilweise im Negativ präsentierte, die Materialität des Schwarz-Weiß-Films demonstrierende Schwimmbad-Szene.

## Filme

L'ARGENT (GELD! GELD! GELD!, Frankreich 1928, Marcel L'Herbier)

UN CHIEN ANDALOU (EIN ANDALUSISCHER HUND, Frankreich 1928, Luis Buñuel)

L'AGE D'OR (DAS GOLDENE ZEITALTER, Frankreich 1929)

A BOUT DE SOUFFLE (AUßER ATEM, Frankreich 1959, Jean-Luc Godard)

LE PETIT SOLDAT (DER KLEINE SOLDAT, Frankreich 1960, Jean-Luc Godard)

UNE FEMME EST UNE FEMME (EINE FRAU IST EINE FRAU, Frankreich 1961, Jean-Luc Godard)

EL ANGEL EXTERMINADOR (DER WÜRGEENGEL, Mexiko/Spanien 1962, Luis Buñuel)

VIVRE SA VIE (DIE GESCHICHTE DER NANA S., Frankreich 1962, Jean-Luc Godard)

BANDE À PART (AUßENSEITERBANDE, Frankreich 1964, Jean-Luc Godard)

UNE FEMME MARIÉE (EINE VERHEIRATETE FRAU, Frankreich 1964, Jean-Luc Godard)

PIERROT LE FOU (ELF UHR NACHTS, Frankreich 1965, Jean-Luc Godard)

## Literatur

Arnheim, Rudolf (2002): Film als Kunst. Frankfurt am Main: Hanser.

Bazin, André (1975): Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont, S. 28-44.

Bordwell, David (1985): The Classical Hollywood Style 1917-1960. In: David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson (Hg.): The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, S. 1-84.

Brody, Richard (2008): Everything Is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard. London: Faber and Faber.

Comolli, Jean-Louis (1964): Rez. zu UNE FEMME MARIÉE. In: Cahiers du cinéma, Oktober 1964.

Deleuze, Gilles (1997): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

French, Philip (1967): UNE FEMME MARIÉE. In: The films of Jean-Luc Godard, London: Studio Vista Limited, S. 72-82.

Godard, Jean-Luc (1966): Eine verheiratete Frau. Protokoll. Hamburg: Marion von Schröder Verlag.

Godard, Jean-Luc (1992): Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt am Main: Fischer.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kemp, Wolfgang (1996): Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München: Beck.

Linder, Herbert (1965): Eine verheiratete Frau. In: Filmkritik 9, Nr. 10, S. 567-569.

Lorquin, Bertrand (2002): Aristide Maillol. London: Thames and Hudson.

Marin, Louis (2004): Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento. Berlin: diaphanes.

Milne, Tom (1965): Jean-Luc Godard ou la Raison Ardente. In: The Married Woman. A Jean-Luc Godard Film. New York: Berkeley Medaillon Edition (unpaginiert).

Monaco, James (1988): Godard, Jean-Luc. In: John Wakeman (Hg.): World Film Directors. Volume Two: 1945-1985. New York: H.W. Wilson, S. 392-400.

Pantenburg, Volker (2006): Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Bielefeld: transcript.

Prange, Regine (2006): Buñuel – Magritte – Dali. Die surrealistische Montage in Film und Malerei. In: Klaus Krüger/Thomas Hensel/ Tanja Michalsky (Hg.): Das bewegte Bild. Film und Kunst. München: Fink, S. 337-372.

Prange, Regine (2010a): Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich. Zur Reflexion der ästhetischen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard. In: Marc Greenlee/Christoph Wagner/Christian Wolff (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik, Beiträge eines Internationalen Workshops. Regensburg: Schnell & Steiner (in Vorbereitung).

Prange, Regine (2010b): Comme au cinéma. Le ciel est bleu. Zur ästhetischen Tradition der Himmelschau und ihrer Bedeutung im filmischen Œuvre Jean-Luc Godards. In: Figurationen – Gender – Literatur, Nr. 2/2010 (Stimmung/Mood. Hg. von Hans-Georg von Arburg, in Vorbereitung).

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

Schmidt, Oliver (2010): Filmische Räume. Zur textuellen Bindung räumlicher Systeme im Film. In: John Bateman/Matthis Kepser/Markus Kuhn (Hg.): Film, Text, Wirklichkeit. Beiträge zur Textualität des Films. Marburg: Schüren (in Vorbereitung).

Stoichita, Victor I. (1998): Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München: Fink.

Thimm, Karin (1964): Frauen wie Raupen. In: Abendzeitung, München, 25. 10. 1964.