



## Die Regeln des Spiels

Zur Différence zwischen Genre und Autor

Ivo Ritzer, Siegen/Mainz

*„All you need for a movie is a gun and a girl.“*

Jean-Luc Godard (1992: 8)

*„Das Reale ist nicht an das Unmögliche gekoppelt,  
kein Scheitern kann es in Frage stellen.  
Was in Europa gedacht wird, wird in Amerika realisiert.“*

Jean Baudrillard (2004: 16)

### 1. Genre Cinema und Art Cinema

Genres sind diskursive Größen. Während sie auf Ebene ästhetischer Produktion als gestalterisches Organisationsprinzip fungieren, strukturieren sie auf Ebene rezeptionsseitiger Aneignung den Erwartungshorizont ihres Publikums<sup>1</sup>. Nicht zuletzt wirken Genre-Konzepte aber auch in der medienwissenschaftlichen Theorie selbst, die damit ihren Objektbereich klassifizierend zu systematisieren und/oder ideologiekritisch zu analysieren versucht. Genres organisieren dadurch Wissen über eben jenen Gegenstand, den sie generieren und referenzieren. Sie konturieren die Objekte, von denen sie sprechen, von denen sie zugleich aber auch erst sprechen lassen.

Auf allen drei Ebenen – der ästhetischen Praxis, der rezeptionsseitigen Appropriation sowie der wissenschaftlichen Theoriebildung – stellen Genres mithin „Systeme kultureller Konventionen“ (Tudor 1977: 92) dar. Das bedeutet, sie sind ein terminologisches Instrumentarium der Verhandlung, durch das Medienproduzenten, Mediennutzer und Medienwissenschaftler über signifikante Indikatoren mittelbar miteinander kommunizieren. Um diese Kommunikation genauer zu bestimmen, ist es notwendig, jene Strukturen zu untersu-

---

<sup>1</sup> Siehe dazu *in extenso* die Monografien: Altman 1999, Neale 2000, Langford 2005, Moine 2009.

chen, innerhalb derer Texte als Genres produziert, vermarktet, rezipiert und analysiert werden. So besteht eine Funktion von Genres – im Sinne einer Genre-Funktion, wie sie analog zu Michel Foucaults „Autor-Funktion“ zu spezifizieren ist – darin, dass man zwischen einzelnen Texten „ein Homogenitäts- oder Filiations- oder Beglaubigungsverhältnis“ herstellt, ebenso „ein Verhältnis gegenseitiger Erklärung und gleichzeitiger Verwendung“ (Foucault 2000: 210). Aus Foucault'scher Perspektive bleiben für Genres also dieselben Fragen zu stellen, die an alle Funktionen im diskursiven Gebrauch zu richten sind: „Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen?“ (ebd.: 227) Als diskursive Größen wären Genres mit Foucault als eine von Geschichtlichkeit definierte Größe zu beschreiben, das heißt als durch historische Evolutionen und soziokulturelle Veränderungen bestimmt.

Diese Geschichtlichkeit lenkt den Blick auf situative Konstellationen, in denen Aussagen getroffen werden. Als Aussagemodus zu beachten bleibt dennoch auch der im Diskurs lokalisierte Medientext selbst. In ihm manifestieren sich rekursive audiovisuelle Muster, stereotype Handlungsmotive, konventionalisierte Dramaturgien und standardisierte Situationen, die differente funktionale Qualitäten besitzen, also unterschiedlich in einem narrativen Rahmen integriert sind, der Elemente des Sichtbaren und Hörbaren zu Bedeutungsträgern organisiert. Jeder neue Text schreibt somit durch die ihm eigene semantisch-syntaktische Organisation an der Geschichte seines Genres mit. Genres sehen sich keinem statischen Regelwerk unterworfen, sondern zeichnen sich vielmehr durch phänotypische Varianz und offenen Strukturen aus. Das System ihrer Regeln ermöglicht eine unbegrenzte Auswahl an einzelnen Äußerungen. Da eine reziproke Relation zwischen Genreregeln und Genretexten herrscht, können die Regeln nicht zuletzt auch selbst durch den einzelnen Text verändert werden. Genres sind daher als provisorische, weil dynamische, Kategorien zu verstehen, die historisierendes Denken notwendig machen: eine diachrone Analyse, die entgegen einer synchronen Perspektive das prozessuale, immer infinit zu denkende Set generischer Cluster im Auge behält. Genres formen also keine feste Struktur, sondern besitzen lediglich, im Sinne von Ludwig Wittgenstein, bestimmte Familienähnlichkeiten: „ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen“ (1967: 48). Wie die Wittgenstein'schen Sprachspiele ähneln sich Genres, nicht weil sie ein grundlegendes gemeinsames Merkmal besitzen, sondern weil sie mehrere Eigenschaften teilen. Genres besitzen mithin eben kein statisches semantisches Zentrum, das transhistorische Validität besäße, vielmehr bilden sie offene Netzwerke an Relationen aus, die durch hochgradig fluide Signifikantenketten gekennzeichnet sind. Daher lassen sich Genres nicht essentialistisch bestimmen. Sie lassen sich wohl aber pragmatisch nutzen, um einen Komplex von Texten zu beschreiben. Denn auch wenn Genres diskursive Einheiten darstellen, besitzen sie dennoch auch eine ‚materielle‘ Existenz. Anstatt bloß arbiträre Terminologien zu signifizieren, sind sie stets rückgebunden an kulturelle Konstellationen, die wiederum Texte mit generischen Verfasstheiten hervorbringen. Spezifische Texteneigenschaften entstehen so in historischen Kristallisationen von diskursiven Eigenschaften. Genres lassen sich

mithin als zwischen Text und Kontext zirkulierende Strukturen begreifen, die Bedeutungspotentiale zur Verfügung stellen.

Der narrative Spielfilm, mit seiner Verpflichtung auf Prinzipien von Mimesis und Repräsentation, teilt sich damit Eigenschaften, die ihn als ein Makro-Genre bezeichnen lassen<sup>2</sup>. Dennoch wird für den Spielfilm ein Objektbereich der Genres von einem Außen eben dieses Genres hypostasiert. Wo Genres konventionalisierte Geschichten in einem konventionalisierten Darstellungssystem zur Anschauung bringen, ist ihnen ein anti-generischer Bruch mit eben jenen Konventionalisierungen durch die ‚künstlerische‘ Singularität eines Autor-Subjekts gegenüber gestellt. *Genre cinema* und *art cinema* gelten als exklusive Kategorien: „The pure image, the clear personal style, the intellectually respectable content are contrasted with the impurities of convention, the repetitions of character and plot“ (Baudry 1985: 412). Genres werden also mit konventionalisierten Formeln analogisiert, mit denen das artistisch motivierte ‚Genie‘ des ‚Regie-Autors‘ bewusst bricht. Eine Tradition der *politique des auteurs* sei demnach einer *politique des genres* entgegen zu stellen. Beharrlich hält sich der Glaube an eine Unversöhnlichkeit des Generischen und des Künstlerischen.

Weitgehend vergessen, aber dennoch Fakt ist, dass Andrew Tudor bereits in den 1970er Jahren das *art cinema* ebenfalls als Genre bezeichnet: als Genre für „einige der Mittelschicht entstammende Kinogänger mit relativ hohem Bildungsstand“ (1977: 93). Tudor unterlässt es jedoch, neben dem Zielpublikum auch filmimmanente Determinanten zu spezifizieren. Seine Hypostasierung einer Rezeption bleibt blind für die ästhetischen Differenzen von *genre cinema* und *art cinema*, die seit den 1980er Jahren in der Filmwissenschaft proklamiert werden. So seien, wie David Bordwell (1985: 156ff.) einflussreich argumentiert hat, dem generischen Film ökonomisch motivierte Eigenschaften wie lineare Kausalität (um interpersonale Konflikte) und unsichtbare Montage (also Transparenz) zuzusprechen, dem *art cinema* hingegen sei eine dezentrierte Narration (um subjektive Entfremdung) sowie ein selbstreflexiver Kommentar (also Antiillusionismus) zu attestieren.

Dieser Aufsatz möchte die Perspektive von Tudor wiederaufnehmen, sie aber zugleich theoretisch schärfen wie auch analytisch fruchtbar machen. Die leitenden Fragen lauten daher: Existiert tatsächlich eine exklusive Differenz zwischen *genre cinema* und *art cinema*? Durchziehen generische Markierungen nicht jeden Film? Was, wenn ein Spiel mit Erwartung und Erneuerung generischer Konventionen in Gang gesetzt wird? Die im Folgenden diskutierte These geht davon aus, dass es keinen Film ohne Genrestrukturen gibt, so wie es für den Film kein Genre ohne konkrete Filme gibt<sup>3</sup>. Diese Teilhabe aber darf nicht als Einschluss von Merkmalen verstanden sein. Ich möchte hier Jacques Derrida folgen, der

---

<sup>2</sup> Der Spielfilm wäre entsprechend dieser Logik anhand seines darstellenden Modus und der damit verbundenen ontologischen Differenzen abzusetzen von Dokumentar-, Animations- und Experimentalfilm.

<sup>3</sup> Zweifellos wäre dieser Satz auch kunstphilosophisch zu generalisieren: Es gibt keine Kunst ohne Genrestrukturen, so wie es für die Kunst kein Genre ohne konkrete Kunstwerke gibt.

gegen die Begrenzung einer essentialisierenden Zugehörigkeit einen offenen Genre-Begriff proklamiert: „Und zwar nicht nur wegen einer Überfülle an Reichtum oder an freier, anarchischer und nicht klassifizierbarer Produktivität, sondern wegen des *Zugs* der Teilhabe selbst, wegen der Wirkung des Codes und der Gattungsmarkierung“ (1994: 260). Derrida argumentiert gegen ein purifizierendes Gesetz des Genres, das mit dem Pathos der ‚Reinheit‘ taxonomieren will und damit unweigerlich einen legitimierenden Diskurs perpetuiert. Dem Gesetz gegenüber situiert Derrida einen Zug der Teilhabe, der eben keinen präskriptiven Impetus besitzt, sondern immer ‚unrein‘ anzusiedeln bleibt zwischen Innen und Außen. Dieser Zug wird stets durch sein Gegenteil konstituiert und unterstreicht damit, dass weder eine Endlichkeit der Genres existiert noch alle Genres auf Basis einer definierenden Logik zu deduzieren wären. Für den einzelnen Text bedeutet dies, dass er niemals in einem Genre aufgeht, dennoch immer aber Relationen zu Genres ausbildet. Diese Interdependenz zwischen Präsenz und Abwesenheit versucht Derrida mit dem Begriff der Différence zu fassen. Ich werde im Laufe der folgenden Ausführungen darauf zurückkommen und am Beispiel jenes ‚Regie-Autoren‘ einen Zwischenraum von *genre cinema* und *art cinema* zu skizzieren versuchen, der als Inbegriff ‚autorenhafter‘ Subjektivität gilt: Jean-Luc Godard. Es ist Godards diskursiver Ebenentransfer, sein Spiel mit den Regeln des Spiels, das durch die Matrix der Différence zwischen Genre- und Autorentheorie zu fassen sein wird. Dazu erfolgt zunächst eine analytische Passage durch Godards Arbeiten, um dann in einem darauf aufbauenden Kapitel die Perspektive wieder zu weiten und mit verschiedenen kulturphilosophischen Überlegungen eine theoretische Klammer für die Betrachtung der ästhetischen Praxis zu finden.

## 2. Hooray for Hollywood

Die axiomatische Bedeutung der Imagination eines generischen Kinos aus Hollywood ist für das Frühwerk von Jean-Luc Godard kaum zu überschätzen. Als Projektionsfläche fungieren die Regeln des Genre-Kinos sowohl als positiver wie auch als negativer Bezugspunkt. Es stellt das dar, was Godard schaffen will, aber nicht schaffen kann, das, was er zunächst bewundert, und das, was er zunehmend verachtet. Diese kontradiktorische Vision zwischen Attraktion und Abwehr bestimmt das Godard'sche Kino bis Mitte der 1960er Jahre. Genre und Godard, das ist eine Hassliebe: eine Assemblage der Affekte.

Zunächst dominiert die Liebe über den Hass in Godards Werk. Amerikanische Genres, das Kino aus Hollywood, wird für den Europäer zum Phantasma, zu einer Vorstellung, die Inneres nach außen bringt, um im Äußeren das Innere zu verändern. Bei Godard greift mithin die phantasmatische Imagination, wie Roland Barthes sie bestimmt hat, das heißt, „etwas *flieht sich* zusammen“ (1978: 96). So ist Godard nicht nur eines der Kinder von Karl Marx *und* Coca Cola, sondern auch von Jean Renoir *und* Howard Hawks, von Roberto Rossellini *und* Alfred Hitchcock, von Robert Bresson *und* Nicholas Ray, von Ingmar Bergman *und* Anthony Mann. Schon als Filmkritiker konstituiert Godard zwischen europäi-

schem und amerikanischem Kino ein „System des dynamischen Austausches und der konstanten Zirkulation von Kulturwerten und -gütern“, und weigert sich, eine Dichotomie zwischen Hoch- und Massenkultur zu reproduzieren. Stattdessen verweist er auf Analogien im Kino von „verschiedenen gesellschaftlichen wie kulturgeografischen Räumen“ (Böhler 2006: 85). Damit opponiert Godard explizit gegen stereotype Zuschreibungen, wie sie ebenso ahistorisch wie essentialistisch noch immer für die europäische respektive US-amerikanische Kinematografie behauptet werden: hier Kunst, dort Kommerz; hier Frankreich, dort Hollywood; hier Autorenpolitik, dort Genrekino. Auf der einen Seite lokalisiert man ein künstlerisch ambitioniertes, europäisch geprägtes Kino, das an Ethik und Erkenntnis interessiert sei; auf der anderen Seite steht ein seriell gefertigtes Hollywood-Kino als Synonym für Eskapismus und Befriedigung basaler Bedürfnisse. So lautet das binäre Modell eines stereotypen Diskurses, der innerhalb filmpublizistischer wie filmwissenschaftlicher Institutionen bis heute wirkt.

Damit sind äußerst problematische Zuschreibungen vorgenommen, deren grundlegende Polarität zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kultur sich in einer kulturgeographischen Dichotomisierung von europäischer und US-amerikanischer Kinematografie niederschlägt. Wo Europa inspiriert und national produziere, da arbeite Hollywood standardisiert und international. So eindeutig die Rollenverteilung, so schematisch der Diskurs. Thomas Elsaesser hat dessen zentrale Prämissen in einem umfassenden Zuschreibungskatalog von kulturellen, institutionellen und ökonomischen Merkmalen zusammengefasst:

„Europe stands for art, and the US for pop; Europe for high culture, America for mass entertainment; Europe for artisanal craft, America for industrial mass production; Europe for state (subsidy), Hollywood for studio (box office); European cinema for pain and effort, Hollywood for pleasure and thrills; Europe for the auteur, Hollywood for the star; Europe for experiment and discovery, Hollywood for formula and marketing; Europe for the film festival circuit, Hollywood for Oscar night; Europe for the festival hit, Hollywood for the blockbuster.“ (2005: 300).

Während europäisches Kino in diesem Modell als hypertropher Hort legitimer Kultur erscheint, fungieren die USA als Produzent anonymer Unterhaltungsware. Dabei ist nicht nur die Attribution einer Hierarchie zwischen den transatlantischen Kinematografien und nicht nur das Denken in exklusiven Binarismen fragwürdig, problematisch gesehen werden muss vor allem auch die nivellierende Homogenisierung europäischen Kinos. Es geraten so alle Spielarten europäischer Filmproduktion aus dem Blick, die generisch strukturiert sind. Immer wenn klischeehafte Wahrnehmungen aussetzen, wenn – um Elsaessers Kategorien aufzugreifen – europäisches Kino mit Pop, Massenunterhaltung, industrieller Produktion, Einspielergebnissen, Spannungsdramaturgie, Starsystemen, formelhafter Vermarktung oder Blockbustern in Verbindung zu bringen wäre, dann schweigt der – insbesondere deutschsprachige – filmwissenschaftliche Diskurs sich mit Vorliebe aus.

Der Filmkritiker Godard hat diese Klischees dagegen bereits vor fünfzig Jahren invertiert und in eine Verherrlichung des US-amerikanischen Genre-Kinos und seines Personals verschoben:

„The Americans [...] instinctively [...] have a gift for the kind of simplicity which brings depth [...]. If one tries to do something like that in France, one looks like an intellectual. The Americans are real and natural. But this attitude means something over there. We in France must find something that means something – find the French attitude as they have found the American attitude.“ ([1962] 1986: 64)

Als Filmemacher wird Godard dann vom Kritiker zum praktisch operierenden Semiologen. Er übersetzt die Regeln US-amerikanischen Genre-Kinos in eine differente Filmsprache, indem er generische Zeichen einem Dekodierungsprozess unterzieht, sie aus ihrem originären Kontext herauslöst, um das Zeichenarsenal der Genres mit neuem Blick zu rekontextualisieren. Das ist zunächst einmal weniger die Leistung eines besonderen Ingeniums als vielmehr handwerkliches Talent: Basterei. Godard wendet auf den Film an, was Claude Lévi-Strauss ein wildes Denken genannt hat: *bricolage*. Lévi-Strauss bezeichnet damit einen Vorgang, der kulturelle Codes aus ihrem Sinnzusammenhang reißt und in einen anderen Kontext hineinzitiert, sodass ein neuer Sinnzusammenhang konstituiert wird:

„Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen: [...] die Regel seines Spiels besteht immer darin, [...] den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln, von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen.“ (1968: 30)

So wird das Kino synkretistisch, denn es greift Bausteine generischer Konventionen auf, bricht diese aber wieder und wieder an einer neuen Sensibilität.

Bei Godard trifft Klassizismus auf Modernismus. Er lockert sensomotorische Verkettungen, um leere Räume und tote Zeit in seine diegetischen Welten einbrechen zu lassen. Es entsteht ein modernes Kino, das bereits Gilles Deleuze versucht hat zu charakterisieren. Deleuze nennt fünf Merkmale des neuen Bildes: „die dispersive Situation, die absichtlich schwachen Verbindungen, die Form der ‚balade‘, die Bewußtwerdung der Klischees und die Denunziation des Komplotts“ (1989: 281). Godard gibt in diesem Sinne spannungsdramaturgische Imperative auf. Sein Kino mäandert zwischen einzelnen Episoden und dispersiven Situationen. Kontingenz und Spontaneität bestimmen das Verhalten der Protagonisten, sodass nur schwache Verbindungen zwischen den narrativen Fragmenten existieren. Godards Figuren wandern durch das urbane Milieu des spätkapitalistischen Frankreichs, sie schweifen umher und lassen sich richtungslos treiben, reagieren nur, anstatt zu agieren. Ihrer eigenen Klischees und Stereotypen sind sie sich bewusst, sie spielen damit, dass das Ich immer ein Anderer ist. Somit wird die generische Zuspitzung aufgelöst, das Komplott verliert seine Hegemonie über die Bilder. Verbindliche Konventionen des Erzählens hören auf zu existieren.

Godards Zugriff auf das Generische funktioniert dialektisch. Bernd Kiefer nennt ihn ikonoklastisch, also bilderstürmerisch: „Godard will Platz machen für neue, für andere Bilder, die er aber nur im Durchgang durch die alten Bilder finden kann“ (2006: 89). Diese alten Bilder stammen bei Godard aus Hollywoods Genre-Kino. Schon der junge *cop killer* Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) aus *À BOUT DE SOUFFLE* (1959) ist der Revenant generischer Figuren, wie sie im US-amerikanischen Gangster- und Polizeifilm existieren, in Robert Siodmaks *CRY OF THE CITY* (1958) oder Alfred E. Walkers/Anthony Manns *HE WALKED BY NIGHT* (1948) etwa, wo sich die jungen Polizistenmörder Martin Rome (Richard Conte) respektive Roy Martin (Richard Basehart) auf der Flucht vor den Behörden befinden. Konträr zu diesen Filmen setzt Godard jedoch nicht auf eine suggestive Identifikationsdramaturgie, sondern legt das Inventar der cineastischen Illusion offen. Sein Protagonist spricht das Publikum gestisch an, während die Filmform Hollywoods klassische Regeln der Continuity suspendiert: Jump Cuts und Achsensprünge fragmentieren Zeit und Raum, sorgen für die Isolation einzelner Momentaufnahmen eines Lebens außer Atem. Belmondo als Poiccard wiederum kopiert in seinem Habitus unmittelbar Vorbilder aus dem Kino: Wenn er sich mit dem Daumen über die Lippen streift, dann signifiziert er eine Nähe zu Humphrey Bogarts berühmtem Griff ans Ohrläppchen. Mit Poiccard schaffen Godard und Belmondo einen Protagonisten, der nicht nur ein Leben unter Pseudonymen führt, sondern sich am Ende sogar selbst die Augen schließt, als er tödlich verwundet zu Boden geht. Sein Tod ist ausgewiesen als Filmtod: Sterben muss er, weil Gangster im generischen Kino nicht überleben dürfen. Die Standardsituation seiner Erschießung bildet die Inszenierung einer Inszenierung: ein frühes Paradigma spätmoderner Sensibilität, „in der sich Identität nach den Vorbildern einer Medienkultur konfiguriert und das klassische Hollywood-Kino zum zitierbaren Sekundärtext wird“ (Felix 1998: 312). Die Zeichen bezeichnen ihr Zeichen-Sein bei Godard stets mit. Ihm ist die Uneigentlichkeit zur neuen Eigentlichkeit geworden.

*LE PETIT SOLDAT* (1963) und *PIERROT LE FOU* (1965) sind dann Variationen dieser autoreferentiellen Appropriation von generischem Kino aus den USA. Filme über maskuline Randgänger der Gesellschaft, die den Ausbruch aus dem Alten suchen, um sich im Neuen zu finden. *LE PETIT SOLDAT* zeigt Bruno Forestier (Michel Subor), einen Fotografen, der zwischen die Fronten mörderischer Geheimdienste gerät und von ihnen aufgerieben wird. Godard versieht seinen Protagonisten mit zwei Attributen: einem Revolver und einer Fotokamera. So bleibt *LE PETIT SOLDAT* kein *spy thriller*, sondern wird zur Reflexion struktureller wie medialer Gewalt, die in einer Anklage der französischen Aggression in Algerien gipfelt. Dabei wird Forestiers Credo „Die Fotografie ist die Wahrheit, und der Film, das ist 24mal die Wahrheit pro Sekunde“ ironisch ad absurdum geführt. Wahr ist nur das, was die ideologischen Staatsapparate als solches akzeptieren, was sie den von ihnen appellierten Subjekten abverlangen. Mediale Dispositive fungieren hier als untrennbarer Teil einer institutionalisierten Unterdrückung, die das Individuum nicht nur beherrscht, sondern auch vernichtet. Für Forestier kann es kein *happy end* geben.

Auch in *PIERROT LE FOU* führt die Reise ans Ende der Nacht ins Nichts. Für den Protagonisten endet sie tödlich. Ferdinand Griffon (Belmondo), der von seiner Begleiterin (Anna Karina) stets ‚Pierrot‘ gerufen wird, versucht aus seiner bürgerlichen Existenz auszubrechen, gerät in Intrigen von Waffenschmugglern und muss flüchten. Der generische Plot – als Geschichte der *lovers on the run* empathisch ausformuliert in Fritz Langs *YOU ONLY LIVE ONCE* (1936), Nicholas Rays *THEY LIVE BY NIGHT* (1947) oder Joseph H. Lewis’ *GUN CRAZY* (1949) – aber versickert in den mannigfaltigen Exkursen über die Unmöglichkeit der Liebe, den Krieg in Vietnam, die Brüchigkeit der Identität in einer durchweg medial geprägten Welt. Dabei fügt Godard auch heterogenste Elemente differenter Genres zusammen. So wird etwa die Bande der Waffenschmuggler (bekannt aus dem Gangsterfilm) gezeigt, wie sie am Strand urplötzlich in Tanz und Gesang ausbricht (wie im Musical).

Von allen Filmen Godards sind *BANDE À PART* (1964) und *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (1965) diejenigen Arbeiten, deren Umgang mit generischen Konventionen den ‚klassischen‘ Paradigmen am Nächsten kommt oder besser: am wenigsten widerspricht. Doch auch hier dekontextualisiert Godard das Bekannte, um damit unbekannte Effekte zu erzielen. *BANDE À PART* sucht wie schon *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1961) nach Bildern für die *ménage à trois* zwischen zwei jungen Männern und einer jungen Frau, greift jedoch weniger auf Elemente des Musicals und der Komödie zurück als auf Versatzstücke des Thrillers. Der Film verfolgt die Aktionen, das heißt den Alltag einer Außenseiterbande, die aus Langeweile den Einbruch in eine luxuriöse Villa am Pariser Stadtrand plant. Godards Blick jedoch schweift immer wieder ab, entfernt sich von der stringenten Dramaturgie, die prägend ist für das Genre des *heist movie*. In paradigmatischen Genre-Entwürfen wie John Hustons *THE ASPHALT JUNGLE* (1950), Jules Dassin’s *DU RIFIPI CHEZ LES HOMMES* (1955) oder Stanley Kubricks *THE KILLING* (1955) werden minutiös die Planung, Vorbereitung, Durchführung und Folgen eines spektakulären Coups geschildert, um den Zuschauer möglichst intensiv in die Fiktion ‚einzunähen‘, ihm ein Höchstmaß an *thrill* zu offerieren. Bei Godard dagegen stehen Momente jenseits generischer Funktionalität im Vordergrund. Er zeigt seine Protagonisten, wie sie einen Englischkurs besuchen; wie sie den Louvre in einem Weltrekord von neun Minuten und dreiundvierzig Sekunden durchqueren; wie sie herumalbern und eine Schweigeminute einlegen; wie sie zur Jukebox den Madison tanzen und eine gute Zeit erleben. Als am Ende geschossen wird und es Tote gibt, bleibt das eine Tragödie in Anführungszeichen. Der Film denke mit dem Generischen gegen das Generische, gehe mit den Konventionen gegen die Konventionen hinaus, hat Frieda Grafe hier zu *BANDE À PART* angeführt:

„aber nicht um etwa im Namen eines neuen Realismus das Fiktive zu desavouieren, sondern das Fiktive als Kategorie unserer Existenz auszuweisen. [Godard] pocht darauf, daß seine Filme als etwas Gemachtes zu verstehen sind. Aber nicht um die Glattheit sogenannter realistischer Filme Lügen zu strafen, sind seine Filme zerstückelt, zusammengesetzt und voller vorgeformter Elemente: die dissonanten Strukturen seiner Filme entsprechen unserer heterogenen Wirklichkeit.“ (1974: 14)



Godard produziert keine Emotionen, sondern Effekte des Generischen, die ein ironischer Kommentar, von ihm selbst eingesprochen, ausklingen lässt: Der Film *BANDE À PART* werde sein Sequel finden in Cinemascope, das in fernen Ländern die Fortsetzung der Geschichte erzähle.

Wenn man so will, dann ist die Fortsetzung von *BANDE À PART* aber *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION*, Godards vorerst letzter Versuch, die Regeln US-amerikanischen Genre-Kinos als Entwurf einer europäischen Moderne umzukodieren. *ALPHAVILLE* ist besetzt mit Eddie Constantine, einem der größten Stars des europäischen Populärkinos zwischen 1955 und 1965. Der in Paris gestrandete Amerikaner Constantin hatte den CIA-Geheimagenten Lemmy Caution bereits in sieben Filmen zuvor verkörpert und damit eine Figur geprägt, wie sie sich nachgerade paradigmatisch ausnimmt für generische Konventionen. In *LA MOME VERT DE GRIS* (1953), *CET HOMME EST DANGEREUX* (1953), *LES FEMMES S'EN BALANCENT* (1954), *VOUS PIGEZ?* (1955), *COMMENT QU'ELLE EST!* (1960), *LEMMY POUR LES DAMES* (1962) und *À TOI DE FAIRE ... MIGNONNE* (1963) löst Constantin als Lemmy Caution komplizierte Kriminalfälle allein durch die Kraft seines Körpers: Ungeniert bis stoisch bahnt er sich mit Fäusten einen Weg durch zwielfichtige Kneipen und hält nur kurz inne, wenn es einen Whiskey zu trinken gilt oder eine Frau zu küssen. Bei Godard nun wird diese gänzlich artifizielle Figur noch einmal weiter abstrahiert. Als Zeichen eines Zeichens gelangt Caution nach Alphaville, eine dehumanisierte Welt der Computer und Maschinen, die ihrerseits eine zeichenhafte Abstraktion darstellt. Alphaville, das ist letztlich nichts anderes als Paris im Jahre 1965; Godard geht es nicht um eine potentielle Zukunft, sondern um eine zukünftige Gegenwart. In seinem Film existieren keine Signifikanten, die sich ableiten ließen aus der Ikonografie des Science-Fiction-Films, stattdessen wird die Zeit zu einer Frage des Raums erhoben. *ALPHAVILLE* spielt hauptsächlich an transitorischen Orten, in Hotelzimmern, Foyers und Fluren, an Orten, die nie zur Ruhe zu kommen scheinen. Es sind Räume, die Heterotopien bilden zur Herrschaft des Supercomputers Alpha 60, dessen unfehlbare Algorithmen George Orwells *1984* ebenso aktualisiert haben wie Aldous Huxleys *Brave New World*. Lemmy Caution wird zum Lehrer der Liebe und Propheten der Poesie in dieser Dystopie. Er verwirrt diejenigen disziplinierenden Prozesse, die in *ALPHAVILLE* den Körper einer rigiden Ökonomie der Macht unterwerfen, wie sie später Michel Foucault beschreiben wird: „Statt die Grenzlinie zu ziehen, die die gehorsamen Untertanen von den Feinden des Souveräns scheidet, richtet [die Macht] die Subjekte an der Norm aus, indem sie sie um diese herum anordnet“ (1977: 72). Durch Lemmy Caution erfolgt eine Destabilisierung der totalitären Machtprozesse aus dem Geist der Romantik. Denn Caution sorgt dafür, dass das Digitale mit den Mitteln des Analoges überwunden wird. Seine Intervention lässt die Logik durch den Affekt besiegen. *ALPHAVILLE* versucht mithin nur sehr begrenzt generische Spannung zu erzeugen, vielmehr verfolgt der Film das Prinzip einer essayistischen Reflexion zur Verfasstheit von Liebe und Kunst im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit.

Godard selbst hat wiederholt bedauert, ‚nur‘ die Reflexion der generischen Aktion inszenieren zu können, aber kaum im Stande dazu zu sein, der generischen Aktion selbst zu ihrem Recht zu verhelfen. Lemmy Cautions zweiter Auftritt bei Godard in ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO (1991) kennt den Rekurs auf Genre-Schemata dann nicht einmal mehr als negativen Referenzpunkt. Nicht neidisch, aber wehmütig klingt Godards Bewunderung für die Handwerker des US-Kinos, die die Regeln des Genre-Spiels souverän beherrschen und gerade deshalb unter der Oberfläche ihrer konventionalisierten Geschichten eine Ebene jenseits des Konventionalisierten zu eröffnen verstehen:

„The great cinéastes always confine themselves within the rules of genre, the rules of the game. I didn't do this because I'm only a little cinéaste. Look at the films of Hawks, and particularly RIO BRAVO [1959]. It's a film of extraordinary subtlety, psychologically and aesthetically, but Hawks worked it out so that this subtlety slides by imperceptibly, not shocking the spectator who came just to see a standard western. Hawks is all the stronger for having succeeded in integrating naturally that which is important to him – his personal universe – into a banal subject. I prefer films like this because I would have the hardest time making them. Since I couldn't make this, I tell myself, ‚This is superior to what I do.‘” ([1960] 1998: 167).

Diese Bewunderung für den Genius der Genres wird Godard im Zuge einer politischen Radikalisierung und der ‚événements‘ im Jahr 1968 peu à peu aufgeben. Schon in MADE IN USA (1966) aber existiert die generische Tradition nur noch als negativer Bezugspunkt. Die Protagonisten heißen Widmark, Siegel und Aldrich, der Film ist Nicholas Ray und Samuel Fuller gewidmet. Fullers Credo aus PIERROT LE FOU „Film is like a battleground. Love, hate, action, violence, death. In one word: emotion“ wird hier jedoch neu definiert. Das Schlachtfeld ist nicht mehr auf Ebene des Plots angesiedelt, sondern bemächtigt sich der filmischen Form selbst. MADE IN USA verweigert sich jeder narrativen Transitivity, die aus der Prämisse eines zu investigierenden Mordfalls abzuleiten wäre. Anna Karina als Paula Nelson sucht im hochgeschlossenen Trenchcoat den Killer ihres Verlobten oder auch nicht: Sie bewegt sich durch grelle Kulissen in den Grundfarben Blau, Weiß, Rot, ohne dass eine sinnstiftende Ordnung in die Bilder von *kiss, kiss / bang, bang* gebracht würde. Der Film kann als Variation ebenso wie als Radikalisierung von Howard Hawks' THE BIG SLEEP (1946) gesehen werden, der undurchdringlichen Geschichte um Mord und Totschlag nach dem Roman von Raymond Chandler. Imaginärer Schauplatz sind die USA, materieller Handlungsort aber ist Frankreich. Atlantic City wird transferiert in Atlantic Cité, die Stars and Stripes sind zur Tricolore gewandelt. Bild und Ton klaffen in diesem Film wiederholt auseinander, Standbilder und Schriftinserts brechen die Diegese auf. Generische Motivationen greifen hier nicht länger. MADE IN USA legt damit Zeugnis ab von einer Arbitrarität der Zeichen, die erst nach den Regeln der Genres mit spezifischer Signifikanz belegt werden. Der Film entfaltet ein Kaleidoskop an Referenzen, ohne noch kausallogische Kohärenz für sich zu beanspruchen. Verrätselung der generischen Signifikanten zu hieroglyphischen Signifikaten, so könnte die Devise von MADE IN USA lauten. Der Film dekonstruiert die Regeln des Genre-Kinos nicht mehr. Er destruiert sie.

Von da an ist es nur noch ein kleiner Schritt hin zur berühmt-berüchtigten Forderung, die Godard ein Jahr später zum Start von *LA CHINOISE* (1967) stellen wird:

„[Z]wei oder drei Vietnams inmitten des ungeheuren Imperiums Hollywood – Cinematica – Mosfilm – Pinewood usw. [müssen wir] schaffen und, gleichermaßen ökonomisch wie ästhetisch, das heißt, indem wir an zwei Fronten kämpfen, nationale, freie Kinos schaffen, Brüder, Genossen und Freunde.“ ([1967] 1971: 180)

Die Existenz zweier Figuren in *MADE IN USA* weist bereits diesen Weg der Militanz: als Killer treten ein Mann namens Richard Nixon und ein Mann namens Robert McNamara auf. Mit *LA CHINOISE* beginnt bei Godard dann endgültig der Hass über die Liebe zu triumphieren, und zwar nach den Regeln des Genre-Kinos. Der Film markiert für Jahre die Abkehr Godards vom spielerischen Umgang mit generischen Traditionen. Eine neue Beschäftigung mit ihnen setzt erst zu Beginn der 1980er Jahre wieder ein, als das Subjekt Godard nominal ins Kino zurückkehrt. Der späte Godard allerdings setzt nicht mehr auf die Neukontextualisierung von Genre-Strukturen. Er fügt lediglich heterogenstes Material zusammen, ohne es jedoch zu ordnen. Das Generische bildet nun ein Fundstück unter vielen anderen, die Beliebigkeit der Komposition wird zum artistischen Prinzip erheben. Godards Werk, konstatiert Bernd Kiefer,

„registriert das Ende der bürgerlichen Kultur, die alles inventarisierte, musealisierte und letztlich auch verbrauchte, als Ende der Geschichte in *WEEKEND* [1967]. Das dann eintretende Posthistoire arbeitet mit allem anstrudelnden Material und verdichtet es zu filmisch offenen Strukturen von Sinnes-Impressionen.“ (2002: 274f.)

Diese Sinneseindrücke sind Eindrücke des Sinnlichen. Godard apostrophiert die putative Schönheit des menschlichen Körpers und seine Begegnung mit der Natur. Auf nachgerade ästhetizistische Weise kollagiert er Bilder und Töne, sodass nur noch das Signifizieren des audiovisuellen Materials als solches signifiziert wird.

In *PRÉNOM CARMEN* (1983) erscheint die mythische *amour fou* der Carmen als profane Liebesgeschichte zwischen einer Bankräuberin und einem Polizisten. Der Wahnsinn und die Destruktion der Leidenschaft wird transponiert in Bilder von wogenden Wellen am Atlantik, die physischen Akte der Gewalt hingegen lässt Godard in hyperaktivem Slapstick aufgehen. *DÉTECTIVE* (1985), gewidmet John Cassavetes, Clint Eastwood und Edgar G. Ulmer, nimmt noch einmal ironisch Bezug auf den US-amerikanischen Kriminalfilm, erzählt von mysteriösen Begegnungen in einem Pariser Luxushotel, die die Gestalten der Unterwelt zusammen- und wieder auseinanderführen. Intrigen um hohe Geldbeträge werden angedeutet, Klarheit darüber aber stellt sich zu keinem Zeitpunkt ein. Jean-Pierre Léaud spielt den titelgebenden Polizeidetektiv, der mit der Kamera das Geschehen verfolgt und am Ende als *deus ex machina* eine Rede hält wie Philip Marlowe, dabei aber nur Evidentes, das heißt zuvor bereits Sichtbares verbalisiert. In *DÉTECTIVE*, so Georg Seeßlen in einer luziden Bemerkung, „sterben alle am ‚Komplot‘ Beteiligten aus lauter Ratlosigkeit: Der Versuch, vom Zeichen auf das Objekt zu schließen, ist gescheitert, weil die Detektive

(der Filmemacher, der Zuschauer) mehr an Bedeutung erwartet haben als zu erhalten war“ (1990: 16). Die letzten Filme Godards bleiben hermetisch. Ihre Fragmente generischer Formeln lassen sich nicht mehr lesen. Das Spiel ist aus.

### 3. Genres und Theorie der Genres

Godard bezieht sich in seinem Rekurs auf generisches Material weniger auf bestimmte einzelne Filme, darauf hat Alain Bergala hingewiesen: „Godard ne se réfère pas vraiment à tel ou tel film précis, ses citations des genres prennent la forme d’une sémiographie, parfois même d’une pure et simple signalétique“ (1999: 199). Anstatt den eindeutigen Referenzpunkt zu suchen, evoziert Godard einen ganzen Kosmos cinephiler Verweise. Er setzt auf standardisierte Situationen und ihre spezifischen Details, die metonymisch auf Kontexte des generischen Kinos verweisen: *a gun and a girl*. So entstehen imaginäre Welten, die hinausgehen über das Konkrete und im Abstrakten eine Verbindung suchen zu Assoziationen und Affekten, Erinnerungen und Emotionen.

Will man Godards Zugriff auf generische Formen explizieren, dann ist zu konstatieren, dass sich Godard der Suggestion stets verweigert. An ihre Stelle setzt er Distanz, gegen Illusion und Identifikation. Wo ‚klassische‘ Genre-Erzählungen im Besonderen das Parabelhafte suchen, zersplittert Godard die Narration in elliptische Episoden. Eine Dramaturgie der Sukzession weicht dem Zick-Zack der Introspektion. Diskontinuierliches und Disfunktionales dominiert. Während das generische Kino psychologisch motivierte Charaktere liebt, setzt Godard auf Intransitivität der Fiktion. Sein Konstruktionsprinzip ist nicht narrativ, sondern rhetorisch: mithin diskursiv. Er substituiert die Konstruktion einer homogenen, in sich einheitlichen Diegese durch multiple, plurale Welten, deren Brüche und Kontradiktionen nicht kaschiert, sondern ausgestellt werden. Diese Arbeit, nicht *innerhalb* der Regeln der Genres, sondern *an* den Regeln der Genres selbst, hat das verändert, was vor Godard Gültigkeit besaß. Vor allem seine frühen Filme haben das Genre-Kino für immer verändert. Ihre Leistung ist eine generische Transformation, wie John G. Cawelti sie beschrieben hat: „set the elements of a conventional popular genre in an altered context, thereby making us perceive these traditional forms and images in a new way“ (1985: 511). Da die Bedeutung des Generischen *sui generis* instabil sich ausnimmt, hat Godard im Bruch der alten Regeln neue Regeln geschaffen. Das Genre-Kino ist nach Godard ein anderes geworden. Dieses neue Kino variiert zum einen die rituelle Struktur der Genres, indem bekannte Bausteine als Ausdrucksmöglichkeit genutzt werden. Zum anderen thematisieren sie aber die Regeln generischer Muster selbst. Es ist ein ‚postklassisches‘ Kino, das Lust an seriellem Erzählen besitzt, das feste Regeln kennt, mit diesen aber stets auch spielt, das heißt sie transzendiert, erweitert und erneuert, also das Serielle individuell gestaltet.

Godard ist aus historischer Perspektive der erste Filmemacher, der nicht mehr nur Genre-Filme dreht, sondern Filme über Genres. An ihnen wird deutlich, dass generische Schablonen

nen durch ihre Regeln nicht hemmen, sondern anregen. Rick Altman teilt diese Ansicht, wobei er Paradigmenwechsel im Genre-Rahmen immer dann für möglich hält, wenn Filme versuchten, „etablierte syntaktische Bindungen zu untergraben [...] oder [...] aus bekannten semantischen Materialien eine neue Syntax zu formen“ (1998: 258). Genres sind daher nie als geschlossene Systeme zu begreifen, immer nur als Prozesse der Systematisierung. Sie bleiben stets offen, indem sie Kontinuierliches durch Zyklisches ersetzen. Gerade dann, wenn das Register (das allgemeine Zeichenarsenal der Genres) sich im textuellen Zugriff (der besonderen Leistung von Filmemachern) neu ausrichtet. Godards Filme sind in diesem Sinne der Startschuss für eine Neubildung der generischen Konventionen, indem sie alte semantische Elemente syntaktisch neu organisieren. Sie spezifizieren, maskieren und aktualisieren. Bekanntes wird differenziert (wie etwa in *ALPHAVILLE*); Bekanntes wird in eine frische Form gegossen (wie etwa in *BANDE À PARTE*); Bekanntes wird transformiert (wie etwa in *PIERROT LE FOU*). So entsteht eine Ästhetik der Verlagerungen, die mit Reihung und Reibung heterogener Elemente spielt. Existentes wird abgewandelt, Gewohntes verschoben.

Bernd Kiefer hat dafür plädiert, bei Godard nicht von Zitaten zu sprechen, sondern von Entwendungen. Kiefer zieht hier Guy Debord und dessen Definition von der Entwendung als Antithese des Zitats heran, da diese in Kontrast zum Zitat sich nicht einer Autorität versichere, sondern stattdessen „Teil eines kommunikativen Prozesses wird, der nicht beansprucht, ‚irgendeine Garantie in sich selbst und endgültig zu besitzen‘ [Debord]“ (2006: 87). In Bezug auf literarische und kunst- wie musikgeschichtliche Anspielungen scheint mir dies für den frühen Godard jedoch nur bedingt zuzutreffen, besitzen diese Intertexte doch eine semantische Dimension, die durchaus von einer Versicherung etablierter Quellen zeugen. In den frühen 1960er Jahren geht es schließlich noch immer darum, das Kino als seriöse Kunstform zu nobilitieren: zu beweisen, so Godard selbst, dass ein Genre-Film „genauso wichtig ist wie ein Buch von Aragon“ ([1959] 1971: 145). Neben dem Rekurs auf generische Traditionen, auch und vor allem auf B-Movies aus Hollywood, finden sich daher Verweise auf William Faulkner oder Guillaume Apollinaire, auf Johann Sebastian Bach oder Frédéric Chopin, auf Paul Klee oder Pablo Picasso, die gleichberechtigt neben Genre-Fragmenten stehen, diese aber im Gesamtkontext mit der Aura hochkultureller Distinktion adeln<sup>4</sup>. Ich würde vorschlagen, den Godard'schen Umgang mit – nicht nur – filmischen Referenzen als Hommage zu spezifizieren, das heißt als Liebeserklärungen an die Kunst und an das Kino. Die Hommage zollt einem historisch früher situierten Artefakt ihren Tribut, ohne dessen kulturelles Kapital zu usurpieren: „[H]omages situate themselves as secondary texts whose value depends on their relation to the primary texts they gloss. [...] Homages therefore present themselves as valorizations of earlier films which are in danger of being ignored or forgotten“ (Leitch 2002: 47). Filme von Mark

---

<sup>4</sup> Ein Phänomen, das sich im Übrigen perpetuiert bis zu Quentin Tarantino, der sich wiederum durch den Bezug auf Godard selbst auszeichnet – seine Produktionsfirma heißt *Bande à Part*.

Robson und von Budd Boetticher, von Otto Preminger und von Robert Aldrich, das sind gegen Ende der 1950er, zu Beginn der 1960er Jahre noch solch primäre Texte gewesen, gestraft mit Ignoranz und bedroht vom Vergessen. Aus Liebe zu ihnen schafft Godard ein Kino der eingedenkenden Erinnerung, ja des erinnernden Eingedenkens.

Bildet die Hommage nun der Modus von Godards Cinephilie, so stellt die Collage sein artistisches Prinzip zur Schaffung der cinephilen Zuwendung dar. Ein Objekt wird verfremdet und in der Verfremdung zu einem neuen Objekt gemacht. Es kommt zu einer ästhetischen Einverleibung, die aus der Kunst des Inszenierens eine Künstlichkeit der Inszenierung macht. Max Ernst hat die Collage bekanntlich beschrieben als „systematische Ausbeutung des [...] künstlich provozierten Zusammentreffens von [...] Realitäten [...] und de[m] Funke[n] Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt“ (1986: 24). Indem Godard das generische Material entwendet, macht er etablierte Konventionen sichtbar. Das Freilegen der Genre-Regeln markiert dabei den Funken der Poesie. Durch Skelettierung und Reassemblage wird die filmische Vergangenheit neu zu lesen und neu zu erfahren.

Was Godards Spiel mit den Regeln des generischen Spiels schafft, ließe sich als musealisierte Geschichte der Genres bezeichnen. Ihm ist es um ein Genre-Kino zu tun, das parallel als Meta-Kino der Genres funktioniert. Bereits als Filmkritiker hat er diesen Impetus beschrieben. Worauf es ankomme, das sei die Schaffung von Simultaneitäten: „Kunst und gleichzeitig Theorie der Kunst. Die Schönheit und gleichzeitig das Geheimnis der Schönheit. Das Kino und gleichzeitig die Erklärung des Kinos“ ([1957] 1971: 70). Es geht hier nicht mehr nur darum, gemäß den Regeln der Genres eine affektive Reaktion zu erzielen. Die Genese der Reaktion gilt es vielmehr transparent zu machen. Illusionen werden nicht mehr ‚naiv‘ hergestellt, sondern im Augenblick der Herstellung als Illusion apostrophiert. Godard ist hier radikaler als alle seine Nachfolger, insbesondere als die ‚postklassischen‘ US-amerikanischen Cineasten der dritten, vierten und fünften Generation. Denn er nimmt die Wunschmaschinen der Menschen, ihre unbewussten Energieflüsse, ihr Begehren nach dem Generischen ernst, stellt aber simultan dar, wie diese – völlig legitime Lust – im Spätkapitalismus ausgebeutet wird, um die Individuen als Subjekte des Staates zu interpellieren. Genres sind ja zunächst gerade kein Produkt einer verdinglichten Warenform<sup>5</sup>. Während das generische Erzählen ein menschliches Bedürfnis formt, das durch Wünsche maschinell generiert wird, ist es das kapitalistisch organisierte Hollywood, welches den Individuen ihr Begehren entfremdet und profitabel ökonomisiert. Erst in einem sekundären Prozess greift die industrialisierte Warenproduktion durch auf die Lust am Generischen und will es nach ‚eigenen Bilde formen‘ (Marx/Engels). Die Medienindustrie, so Gilles Deleuze und Félix

<sup>5</sup> Bereits Steve Neale hat dies herausgestellt: „Genres are not the product of economic factors as such. The conditions provided by the capitalist economy account neither for the existence of the particular genres that have hitherto been produced, nor for the existence of the conventions that constitute them“ (1980: 52). Neale leistet damit noch im Kontext der *screen theory* eine wichtige Intervention gegen vulgärmarxistische Ideologiekritik, die jeden kulturellen ‚Überbau‘ durch einen ökonomischen ‚Unterbau‘ determiniert glaubt.

Guattari, „setzt einerseits sich in Gegensatz zur Natur, entnimmt ihr andererseits Rohmaterial und gibt ihr dafür ihre eigenen Abfallprodukte zurück“ (1977: 9).

Indem Godard nun zum einen das Existenzrecht der Wünsche respektiert, zum anderen aber ihre Enteignung in der Massen- und Medienkultur demaskiert, bezieht er eine Position innerhalb des Genre-Kinos, die sich zugleich außerhalb lokalisiert: als Kompositum heterogener, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöster Elemente, die dem kontinuierlichen Zusammenhang entrissen werden, um sich auf artifizielle Weise neu zu organisieren. Ohne dass die Fragmente in einer zweiten Totalität aufgingen, beharren sie auf ihrer monadischen Qualität. Dadurch kommt es zu einer Mortifikation der klassischen Genrefilme, die nicht Bewusstsein steigert, sondern zu einer „Ansiedlung des Wissens in ihnen, den abgestorbenen“ (Benjamin 1974: 357), führt. Godard zerstört, um zu bewahren: als rettende Kritik der generischen Formen. Erst dadurch, dass sie von Godard zum Verschwinden gebracht werden, bleibt ihr Bild sichtbar.

Was ich in Anlehnung an Walter Benjamin als rettende Kritik deklariere, hat Serge Daney als radikalen Reformismus bezeichnet. Daney opponiert damit gegen das noch immer weit verbreitete Missverständnis, dass Godard ein Revolutionär des Kinos sei. Godards Projektion bestehe vielmehr darin, „daß die Leute sich offen gegenüber der Möglichkeit zeigen, es ‚anders‘ zu machen, während sie genau das machen, was sie machen. Die Utopie besteht nicht darin etwas anderes zu machen, sondern es anders zu machen. Um diesen Preis trägt sie ihre Früchte“ (2000: 133). So ist bei Godard spürbar, wie er generische Formeln als *framework* begreift, um im Allgemeinen die größtmögliche Freiheit an besonderem Ausdruck zu finden, nicht trotz, sondern gerade wegen der kompakt fixierten Regeln des Spiels. Diese Dichte ist es, die in der Wiederholung generischer Elemente, befreit vom Literarischen, empfänglich macht für ein Erzählen mit der Rhetorik von Bildern. Zwischen den Paradigmen der Genres liegt ein temporaler Raum, der offen ist für Experimente und Extravaganzen, Versuche und Verrücktheiten.

Jacques Derrida hat mit seinem Konzept der *différance* auf einen solchen Raum hingewiesen, einen Ort von Dynamik und Fluss. Godards Kino ist dort situiert, in der *différance* zwischen den Genres. Die *différance*, führt Derrida aus,

„bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ‚gegenwärtige‘ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt.“ (1988: 39)

Bedeutung kann so nur entstehen, wenn die Gegenwart eine Relation zum Vergangenen besitzt, das sich ereignet hat, sowie zum Zukünftigen, das sich ereignen kann. Übertragen auf das Kino und seine Genres scheint der Moment der Signifikation damit fortwährend gebunden an Konventionen, die sich in der Vergangenheit herausgebildet haben und in der Zukunft umgebildet werden können. Godards Kino geht hervor aus Traditionen, schafft

aber durch den modernen Zugriff Nuancen einer *différance*, die im Konventionalisierten bereits das Innovative anlegt. So entsteht eine neue Konstellation, zugleich generisch und nicht-generisch – ein hybrider Zwischenraum, atopisch in seiner Struktur. Mit Godard können wir via Derrida ganz unapologetisch proklamieren: Das Genre-Kino ist tot. Lang lebe das Genre-Kino!

\*\*\*

## Über den Autor

Ivo Ritzer, Dr. phil. Lehrkraft für besondere Aufgaben am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen; Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Mediendramaturgie/Filmwissenschaft an der Universität Mainz; Lehrbeauftragter für Medien-, Bild- und Kulturtheorie an der Fachhochschule Mainz im Studiengang Mediendesign. Promotion zur Dialektik von Genre- und Autorentheorie. Buchpublikation zu Transgression in Fernsehserien, außerdem Herausgeberschaften zu kultureller Globalisierung, zur Medientheorie des Körpers, zu europäischem Genrekino, zur Interkulturalität des Westerns sowie zur US-Kinokulturgeschichte. Gründer und Sprecher der AG Genre Studies der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM). Aktuelle Forschungsinteressen: Genretheorie und Intermedialität; Medienästhetik von Film, Television und digitaler Audiovisualität; Serialität der Medien.

## Filme

À BOUT DE SOUFFLE (AÜBER ATEM, Frankreich 1959, Jean-Luc Godard)

À TOI DE FAIRE ... MIGNONNE (ZUM NACHTTISCH BLAUE BOHNEN, Frankreich/Italien 1963, Bernard Borderie)

ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO (DEUTSCHLAND NEU(N) NULL, Frankreich 1991, Jean-Luc Godard)

ALPHAVILLE, UNE ETRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (ALPHAVILLE, Frankreich 1965, Jean-Luc Godard)

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

CET HOMME EST DANGEREUX (DIESER MANN IST GEFÄHRLICH, Frankreich 1953, Jean Sacha)

COMMENT QU'ELLE EST! (EDDIE GEHT AUFS GANZE, Frankreich 1960, Bernard Borderie)

CRY OF THE CITY (SCHREI DER GROSSSTADT, USA 1958, Robert Siodmak)

DÉTECTIVE (Frankreich 1985, Jean-Luc Godard)

DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (RIFIFI, USA 1955, Jules Dassin)



GUN CRAZY (GEFÄHRLICHE LEIDENSCHAFT, USA 1949, Joseph H. Lewis)  
 HE WALKED BY NIGHT (SCHRITTE IN DER NACHT, USA 1948, Alfred E. Walker/Anthony Mann)  
 LA CHINOISE (DIE CHINESIN, Frankreich 1967, Jean-Luc Godard)  
 LA MÔME VERT DE GRIS (IM BANNE DES BLONDEN SATANS, Frankreich 1953, Bernard Borderie)  
 LE PETIT SOLDAT (DER KLEINE SOLDAT, Frankreich 1963, Jean-Luc Godard)  
 LEMMY POUR LES DAMES (DAS IST NICHTS FÜR KLEINE MÄDCHEN, Frankreich 1962, Bernard Borderie)  
 LES FEMMES S'EN BALANÇENT (SERENADE FÜR ZWEI PISTOLEN, Frankreich 1954, Bernard Borderie)  
 MADE IN USA (Frankreich 1966, Jean-Luc Godard)  
 PIERROT LE FOU (ELF UHR NACHTS, Frankreich 1965, Jean-Luc Godard)  
 PRÉNOM CARMEN (VORNAME CARMEN, Frankreich 1983, Jean-Luc Godard)  
 RIO BRAVO (USA 1959, Howard Hawks)  
 THE ASPHALT JUNGLE (ASPHALT DSCHUNGEL, USA 1950, John Huston)  
 THE BIG SLEEP (TOTE SCHLAFEN FEST, USA 1946, Howard Hawks)  
 THE KILLING (DIE RECHNUNG GING NICHT AUF, USA 1955, Stanley Kubrick)  
 THEY LIVE BY NIGHT (IM SCHATTEN DER NACHT, USA 1947, Nicholas Ray)  
 VOUS PIGEZ? (ROTE LIPPEN – BLAUE BOHNEN, Frankreich 1955, Pierre Chevalier)  
 WEEKEND (Frankreich 1967, Jean-Luc Godard)  
 YOU ONLY LIVE ONCE (GEHETZT, USA 1936, Fritz Lang)

## Literatur

- Altman, Rick (1998): „Film und Genre.“ In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 256-259.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London: BFI.
- Barthes, Roland (1978): *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, Jean (2004): *Amerika*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Benjamin, Walter (1974): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Gesammelte Schriften I.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bergala, Alain (1999): *Nul mieux de Godard*. Paris: Cahiers du Cinema.
- Böhler, Michael (2006): „High and Low. Zur transatlantischen Zirkulation von kulturellem Kapital.“ In: Angelika Linke/Jakob Tanner (Hg.): *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*. Köln u.a: Böhlau, S. 69-93.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.

- Braudy, Leo (1985): „Genre. The Conventions of Connection.“ In: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Third Edition. New York/Oxford: Oxford Univ. Press, S. 411-433.
- Cawelti, John G. (1985): „CHINATOWN and Generic Transformation.“ In: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Third Edition. New York/Oxford: Oxford Univ. Press, S. 503-520.
- Daney, Serge (2008): *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari (1977): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1988): *Randgänger der Philosophie*. Wien: Passagen.
- Derrida, Jacques (1994): *Gestade*. Wien: Passagen.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.
- Ernst, Max (1986): *Jenseits der Malerei*. Gemälde, Skulpturen, Collagen, Frottagen, Zeichnungen, Druckgraphik und Bücher aus dem Sprengel Museum Hannover. Ludwigshafen: Wilhelm-Hack-Museum.
- Felix, Jürgen (1998): „Schnittstellen der Identität. Signaturen des Selbst in David Lynchs postmodernem Kino.“ In: ders. (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St. Augustin: Gardez, S. 307-322.
- Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2000): „Was ist ein Autor?“ In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 198-229.
- Godard, Jean-Luc (1971): *Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. München: Hanser.
- Godard, Jean-Luc (1986): „From Critic to Film-Maker. Godard in Interview (December 1962).“ In: Jim Hillier (Hg.): *Cabiers du Cinéma. Volume 2. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. London: Routledge/Kegan Paul, S. 59-67.
- Godard, Jean-Luc (1992): *Projections*. London: Faber and Faber.
- Godard, Jean-Luc (1998): „I’m Not Out of Breath.“ In: Dudley Andrew (Hg.): *Breathless. Jean-Luc Godard, Director*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, S. 167-168.
- Grafe, Frieda/Patalas, Enno (1974): *Im Off. Filmartikel*. München: Hanser.
- Kiefer, Bernd (2002): „Jean-Luc Godard.“ In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmregisseure*. Stuttgart: Reclam, S. 266-275.
- Kiefer, Bernd (2006): „Verstrickungen: Jean-Luc Godard.“ In: Norbert Grob et al. (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, S. 84-103.
- Langford, Barry (2005): *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Leitch, Thomas (2002): „Twice-Told Tales. Disavowal and the Rhetoric of the Remake.“ In: Jennifer Forrest/Leonard R Koos (Hg.): *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press, S. 37-62.
- Moine, Raphaëlle (2008): *Cinema Genre*. Malden, MA/Oxford: Blackwell.
- Lévi-Strauss, Claude (1968): *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Neale, Stephen (1980): *Genre*. London: BFI.

Neale, Steve (2000): *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Seeßlen, Georg (1990): „Spuren eines Ganges im Kreise. Postkarte an Jean-Luc Godard zu seinem 60. Geburtstag und zu NOUVELLE VAGUE.“ In: *epd Film* 11/1990, S. 14-19.

Tudor, Andrew (1977): *Film-Theorien*. Frankfurt a.M.: Kommunales Kino.

Wittgenstein, Ludwig (1967): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.