

Andreas Hamburger, Gerhard Schneider,
Peter Bär, Timo Storck, Karin Nitzschmann (Hg.)
Jean-Luc Godard

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im CINEMA QUADRAT. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
- BAND 3** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Buñuel. 2005.
- BAND 4** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
- BAND 5** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
- BAND 6** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
- BAND 7** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite www.cinema-quadrat.de und über den Bücherdienst psychosozial (www.psychosozial-verlag.de) erhältlich.

Bisher im Psychosozial-Verlag erschienen:

- BAND 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuaufgabe 2018].
- BAND 8** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
- BAND 9** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
- BAND 10** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
- BAND 11** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
- BAND 12** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
- BAND 13** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.
- BAND 14** Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. 2018.
- BAND 15** Timo Storck, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): François Ozon. 2019.
- BAND 16** Karin Nitzschmann, Andreas Hamburger, Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck (Hg.): Sofia Coppola. 2019.

Band 17

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Andreas Hamburger, Gerhard Schneider,
Peter Bär, Timo Storck, Karin Nitzschmann (Hg.)

Jean-Luc Godard

Denkende Bilder

Mit Beiträgen von Joachim F. Danckwardt, Andreas Hamburger,
Andreas Jacke, Katharina Leube-Sonnleitner, Gerhard Midding,
Karin Nitzschmann, Wilfried Reichart, Andreas Rost,
Gerhard Schneider, Dietrich Stern und Timo Storck

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2020 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verar-
beitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Jean-Luc-Godard © Ottfilm/
Bildquelle: Filmbild Fundus Herbert Klemens
Umschlaggestaltung und Innenlayout
nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar
ISBN 978-3-8379-3011-5 (Print)
ISBN 978-3-8379-7715-8 (E-Book-PDF)
ISSN 2367-2412

Inhalt

Godard/Godard – Reflexion und Resonanz Einleitung und Überblick <i>Andreas Hamburger</i>		Zwei Welten 7 Filmpsychoanalytische Überlegungen zu Jean-Luc Godards <i>Weekend</i> (1967) <i>Karin Nitzschmann</i>	89
Au contraire – Zu Jean-Luc Godard Familiendrama ohne Aufschrei <i>Wilfried Reichart</i>	17	Der Wiedergänger Jean-Luc Godards Rückkehr ins Kino <i>Gerhard Midding</i>	99
60 atemlose Jahre Warum <i>À bout de souffle</i> uns noch immer bezaubert <i>Andreas Hamburger</i>	29	Eine Kritik der Einfühlung Musik als Objekt der filmischen Montage und Demontage bei Godard <i>Dietrich Stern</i>	111
Der zerspringende Spiegel Jean-Luc Godards Entzauberung der (Film-)Welt in <i>Außer Atem</i> (1960) <i>Gerhard Schneider</i>	43	Un coup de trois dés Filmpsychoanalytische Assoziationen zu Jean-Luc Godards <i>Adieu au langage</i> (2014) <i>Timo Storck</i>	121
Von der Qual und der Lust, Filme zu machen Schönheit und Macht, Kunst und Kommerz, Götter und Menschen in <i>Le Mépris</i> (1963) von Jean-Luc Godard <i>Katharina Leube-Sonnleitner</i>	57	Le livre d'image (Bildbuch) (2019) Mutmaßungen über die brandneue Nouvelle Vague des Jean-Luc Godard <i>Joachim F. Danckwardt</i>	131
JLG: Klassik – Moderne – »Revolution« – Resignation? Von <i>Band à part</i> (1964) über <i>Une femme mariée</i> (1964) zu <i>Masculin, féminin: 15 faits précis</i> (1966) <i>Andreas Rost</i>	69	Danksagung	143
Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Lemmy Caution gegen Alpha 60, 1965) dechiffrieren Godard und die Filmgeschichte <i>Andreas Jacke</i>	81	Herausgeberin und Herausgeber	145

Godard/Godard – Reflexion und Resonanz

Einleitung und Überblick

Andreas Hamburger

Godard – ein Fall für die Psychoanalyse?

Jean-Luc Godard: Das ist die Revolution der Bilder. Sie werden dem kritischen Blick opak, zeigen sich selbst anstelle des Abgebildeten. Godard befreit sie von ihrer Rolle als Botschafter. Sein *Ceuvre*, dessen radikale Brüche und experimentelle Breite Wilfried Reichart in seinem einleitenden Beitrag durchmisst, hat eine Konstante: die Reflexion. Wobei er nie das Begehren des Films aufgibt, sinnliche Resonanz zu erzeugen.

Godard startet sein Programm zugleich mit der *Nouvelle Vague*, als deren Signum die Auseinandersetzung zwischen Text und Bild, genauer: die Emanzipation von der Literaturverfilmung und der Durchbruch zu einer genuinen Sprache des Films gelten kann (Kline, 1992). Aber da bleibt er nicht stehen. Er wird vorstoßen zu Kompositionen, die sich jenseits einer textuellen Verknüpfung entfalten. »Wenn zwei Bilder aufeinandertreffen, entsteht ein Drittes. Eine andere Art des Sehens«, so wird er dies in einem ZEIT-Interview auf den Punkt bringen (Godard & Nicodemus, 2011).

Wilfried Reichart beschließt seinen einführenden Beitrag zu diesem Band mit der provo-

kativen Frage: »Wer ist dieser Godard? Ein Fall für die Psychoanalyse?« Ja, wenn man darunter versteht, dass die Psychoanalyse in seiner Deonstruktion der Bilder ihr eigenes aufbrechendes Verfahren auf die Spitze getrieben sieht. Im Dialog mit Wilfried Reichart, Andreas Jacke, Andreas Rost, Dietrich Stern und Gerhard Midding sollen die psychoanalytischen Beiträge von Andreas Hamburger, Gerhard Schneider, Katharina Leube-Sonnleitner, Karin Nitzschmann, Timo Storck und Joachim Danckwardt ausloten, was Godards Programm der denkenden Bilder für die Psychoanalyse – und was ein psychoanalytischer Blick für ein Verständnis seines *Ceuvres* bedeuten kann. Sind Godards Filme für Analytiker lesbar und ergiebig – und umgekehrt, können psychoanalytische Interpretationen den Filmen gerecht werden?

Reflexivität

Schon die Abwendung vom klassischen Erzählkino im Frühwerk, im Kontext der *Nouvelle Vague*, hat Bedeutung für eine Psychoanalyse des Films – und für die Psychoanalyse schlechthin. Geht es im Erzählkino um die Inszenierung

von Handlungsfolgen, mit der Möglichkeit für die Zuschauerin und den Zuschauer, sich mit Protagonisten positiv oder negativ, konkordant oder komplementär zu identifizieren – in psychoanalytischen Termini: um die ödipale Ebene –, so erfordert die neue Auffassung des Films als autonome Bildkunst eine viel grundsätzlichere Befragung: eine Psychoanalyse des Sehens und Gesehenwerdens, der Entstehung des Selbst aus der Spiegelung. Versteht man die Sprache der Filmkunst so, dann werden auch klassische Erzählfilm ganz anders lesbar; weit wichtiger als das *figurative* Darstellen wird mit Gilles Deleuze (1995 [1981]) die *Figur*, das Zeigen selbst. Bedeutsamer als die Handlung werden dann die Stimmung, die Konstruktion von Bild und Ton und ihre Dekonstruktion, die Montage als Eigen-Sinn in der Dialektik von Kontinuität und Bruch.

Godard filmt aus einer Hermeneutik des Verdachts, das ist der Psychoanalyse verwandt (Ricœur, (2005 [1972])). Godards Filme lassen sich nicht sehen ohne den Blick auf die Haut der Bilder, das Kleid von Verweisen und Zitaten, das sich die Kamera überstreift, um immer wieder zu zeigen: Ich bin ein Bild, traut mir nicht blind, schaut genau hin. Er filmt aber auch aus einer Hermeneutik der Leidenschaft, in der das Bild in seiner Künstlichkeit doch zugleich verführt.

Das zeigt sich schon in seinem Langfilmdebüt, *À bout de souffle* (*Außer Atem*, 1960). Wie ein Virus nistet der Film in der Hülle der Gangsterromanze, packt sie in körnige Bilder, die er ebenso zelebriert wie dekonstruiert. Es ist eine Besonderheit des vorliegenden Bandes, dass dieser Film gleich von zwei Psychoanalytikern interpretiert wird. Sie stimmen darin überein, dass sie die in der sinnlichen Greifbarkeit und emotionalen Berührung des Films versteckten Fallen benennen. Beide Analysen, die zudem im Wesentlichen auf die gleichen signifikanten Momente des Films eingehen,

arbeiten inhärente Brüche heraus, freilich mit unterschiedlichen theoretischen Referenzen. Während bei Andreas Hamburger die psychoanalytische Interpretation auf die zeitliche Konstruiertheit des Filmstimulus und ihre Rezeptionswirkung abhebt, behandelt Gerhard Schneider die Bildrelation, sowohl im diegetischen Raum als auch im Kino. In einer Synthese der Spiegelungsbegriffe von Jacques Lacan und Donald W. Winnicott entschlüsselt er die markierte Bogey-Geste, die auch in Hamburgers Analyse einen Schwerpunkt bildet, als Wechselspiel zwischen dem Glücksmoment des liebevollen Gesehenwerdens und der sofort folgenden Desillusionierung.

Spielt in *À bout de souffle* das Kino die Rolle eines durchgehenden Flucht- und Bezugspunkts, so ist *Le Mépris* (1963), den er nur drei Jahre, aber schon sieben rastlose Filme später präsentierte, ein Film, der das Filmen selbst zum Sujet nimmt. Das bezieht sich auf die Form, wie das Verhältnis von Textvorlage und Bild, aber auch auf das Bewusstmachen der Kameraoperationen und – etwa in der Thematisierung der Grundfarben – des Filmmaterials selbst. Katharina Leube-Sonnleitner arbeitet die widersprüchliche, mit dem Klischee spielende Zeichnung der Protagonistin und die subtile Dekonstruktion von Gender-Stereotypen, aber auch die Kommunikationsstörung der handelnden Personen heraus. Ihre psychoanalytische Interpretation läuft darauf hinaus, dass nicht nur Figurenzeichnung und Handlung, sondern die Reflexivität der Präsentation selbst darauf verweisen – und hier wird auch das Publikum in einer Tiefenschicht erreicht –, dass »wir Menschen fundamental und überlebensnotwendig auf unsere frühen Objekte angewiesen« sind und die (Film-)Götter, um die es in *Le Mépris* ständig geht, die grandiose Abwehr von Abhängigkeit und letztlich Sterblichkeit darstellen – zugleich aber auch für die Triebe stehen, die uns unerbittlich steuern.

Reflexion und Passion laufen immer mit. So auch in dem leidenschaftlichen, wie in Brecht'scher Manier gespielten Streit zwischen Verehrern von Charlie Chaplin vs. Buster Keaton in *Bande à part* (*Die Außenseiterbande*, 1964) mit seiner Referenz auf Otto Preminger. Andreas Rost liest trotz der sehr unterschiedlichen Stilmittel diesen Film sowie seine Nachfolger der Schaffensperiode 1964–1966 (*Une femme mariée* [*Eine verheiratete Frau*], 1965; *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* [*Lemmy Caution gegen Alpha 60*], 1965, *Pierrot le fou* [*Elf Uhr nachts*], 1965, und *Masculin-féminin: 15 faits précis* [*Masculin – Féminin oder: Die Kinder von Marx und Coca-Cola*], 1966) zentriert auf die Selbstreflexivität des Mediums, mit der Absicht einer kritisch-aufdeckenden soziologischen Forschung, deren Bedeutung die »Versenkung« der Zuschauenden überwiegt. Er arbeitet freilich auch das durchgehende Thema enttäuschter Liebesbeziehungen, genauer: enttäuschender, weil unzugänglicher Frauenfiguren und ihrer Bloßstellung im Film heraus. Auch Andreas Jacke führt an *Alphaville* aus, dass es dem Regisseur weit weniger um Darstellung geht als um das Darstellen selbst, weniger um die Semantik als um die Syntax – und dass er trotz dieser kritischen Absicht bei der Darstellung seines Frauenbildes durchaus konventionell bleibt.

Umreißt man diese Schaffensperiode aus psychoanalytischer Sicht, so lassen sich zwei Ebenen unterscheiden: auf der Ebene des Plots die wiederholte Befassung mit der Dekonstruktion der Liebe und einem durchaus im doppelten Sinne bloßstellenden Sich-Abarbeiten am Weiblichen; auf der Ebene der Syntax eine andere, tiefergehende Bloßstellung: die Enthüllung der Konstruiertheit des Sehens selbst. Bevor diese letztere, in psychoanalytischer Auffassung primär-konstitutive Ebene, aber im Spätwerk Godards weit überwiegendes Thema werden wird, rückt die politische Aktion ins

Zentrum und führt zu einer radikalen, nicht nur inhaltlichen, sondern formalen Veränderung seines Filmschaffens.

Das Politische ist persönlich, und das Persönliche ist politisch

Man kann mit Todd McGowan (2012) Godards Abschied vom narrativen Kino in *Week End* (*Weekend*, 1967) als nachhaltige Zäsur verstehen. Karin Nitzschmann erkundet diese Schaltstelle mit den Mitteln der Filmpsychanalyse; sie artikuliert ihre persönliche Resonanz auf den Film und weist auf, wie er sie konfrontativ in die Teilhabe zieht und zugleich »ein tiefes Misstrauen in die menschliche Fähigkeit zu emotionaler Resonanz« übermittelt. Dennoch sieht sie darin auch die Möglichkeit, durch die verstörende Kommunikation im Publikum eine »positive Alternative« aufzurufen; in diesem Sinne versteht sie die Einblendung »Fin de conte et de cinéma«, mit der der Film endet, weder als das Ende der Erzählung noch des Kinos, sondern als deren Anfang im Zuschauer. *Week End*, für lange Zeit Godards letzter Kinofilm, schließt die Phase vor 1968 ab und kündigt die politische Radikalisierung des Regisseurs an. Reichart charakterisiert sie mit Godard als den Versuch »nicht politische Filme, sondern Filme politisch zu machen« und beschreibt zugleich, wie dieser Versuch dazu führte, dass Godard nicht nur von der Leinwand, sondern auch von den Bildschirmen weitgehend verschwand.

Die Frage, die sich die Filmpsychanalyse hier stellen muss, lautet: Hat Godard mit seinem Abschied vom Erzählkino in der »unsichtbaren« Phase der politischen Videoarbeiten auch den Gegenstandsbereich verlassen, zu dem eine psychoanalytische Filminterpretation etwas zu sagen hat? Denn eine Erzählung kann wohl über die szenische Teilhabe des Rezipienten erschlossen werden und so einen analytischen

Gehalt erkennbar machen; ein Essay aber, als assoziativ gegliederter Vortrag eines Autors (der im Essay mit dem Erzähler zusammenzufallen scheint), scheint prima vista diesem Zugang verschlossen zu sein, zielt er doch nicht auf ein Nacherleben, erst recht nicht auf eine szenische Teilhabe, sondern will argumentieren. Die Psychoanalyse könnte dann, so die Annahme, nur den Autor selbst untersuchen, und zu solch einem psychologisierenden Unterfangen fehlen ihr sowohl die Daten als auch der Auftrag. Dieses Argument freilich geht fehl. Denn auch der Essayfilm ist ein Film, und seine Einkleidung in den rhetorischen Stil des Essay verweist nicht auf einen extrafilmischen Autor, sondern konstituiert einen versteckten, impliziten Erzähler – ein Verfahren, das in der Literatur spätestens seit dem Barock, eigentlich aber schon in der Antike bekannt war. Das gleiche gilt für den politischen Film, wenn man ihn – und das wird bei Godard nicht ausbleiben können – weiter als Kunstwerk betrachtet. Es stimmte schon für den Namensgeber der Agit-Prop-Gruppe, die Godard jetzt gründet: Dziga Vertovs genreprägender Film *Chelovek s kino-apparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, UdSSR 1929) war alles andere als die Umsetzung seines realistischen Manifests, sondern imponiert durch seinen symphonisch-expressionistischen Aufbau, seine kühne Bildgestaltung und seine poetische Reflexivität (Hamburger, 2018, S. 211f.). So kann ein psychoanalytischer Werkzeugzug durchaus auch für das Video-Œuvre erhalten bleiben, wenn denn die Achse zum impliziten Erzähler als Zentrum der Rezeptionserfahrung beachtet wird (zumal ja auch in den frühen Kinofilmen die Instanz des Erzählers, der zugleich zeigt, dass er erzählt, durchaus enthalten war). Liest man die Eingangssequenz von *Le Mépris* nicht als andächtige Aufzählung der Schönheiten von Camilles Körperteilen, auch nicht Brigitte Bardots, sondern als die vom Erzähler (nicht von Godard) angeordnete Abfolge

dieser Bilder – was auch, dies der Bildbeweis, durch mehrfache Wechsel der Farbfilter unterstrichen wird –, so zeigt uns wie bei den jump cuts in *À bout de souffle* die Kamera hier: Ich bin eine Kamera. Und dies ist es, was zentral auf die Rezeption wirkt: Überlistet, für einen Moment geglaubt zu haben, der Hinterkopf von Patricia oder Jean Seberg, der Rücken von Camille oder Bardot sei das Gezeigte, und aus diesem Moment durch Schnitt oder Farbwechsel vertrieben zu werden, ertappt dabei, sich in die lustvolle Illusion verloren zu haben, finden wir uns beschämt, aber auch amüsiert ob unserer eigenen Leichtgläubigkeit. Ähnlich dem von Deleuze (1997 [1985]) als »Zeitbild« charakterisierten Verfahren, durch illusionsstörende Zeitdarstellung die kinematografische Illusionserzeugung selbst zu offenbaren, können auch weitere disruptive Elemente das Filmische als solches ins Blickfeld rücken. So etwa, indem uns der implizite Erzähler des Essayfilms nicht nur eine Erzählung liefert, sondern uns durch sein offensichtliches Präsentieren ständig darauf stößt, dass er erzählt.

Godards Dekonstruktion des schönen Scheins trägt zu einem Vorhaben bei, dem sich auch die Psychoanalyse widmet: darauf hinzuweisen, wie konstruiert das ist, was unser Bewusstsein für evident, unsere getäuschten Sinne für begehrenswert und unsere bestechliche Moral für gerecht hält. Sein Werk unternahm es, lange bevor dies zum Mainstream wurde, scheinbar naturhafte Gender-Konstruktionen zu demonstrieren (Rall, 1988; Paige, 2004; vgl. dazu auch den Beitrag von Leube-Sonnleitner) und das Subjekt, das sich als »Herr im eigenen Haus« wähnte (Freud, 1917a, S. 11), zu hinterfragen. Diese Kritikerarbeit vollzieht Godard freilich radikaler als die Freud'sche Instanzenlehre. Freud hatte zunächst die Abhängigkeit des Ich gewissermaßen nur als Machtfrage zwischen Ich und Es gefasst, etwa in der freundlichen Metapher vom Ich als Reiter, dem, »will er sich nicht