Am Ende der Geschichte
Jean-Luc Godards *Week-end*

Jan-Hendryk de Boer

Dekonstruktion gestaltet sich in den Filmen, die Jean-Luc Godard in den 1960er Jahren gedreht hat, als Destruktion.[1] Die überkommenen Regeln und Elemente des Kinos, das hat bereits Susan Sontag dargelegt, wurden von dem Regisseur aufgerufen, um ihre bisherige Logik zu zerstören und neue Sinnstrukturen zu schaffen.[2] 1967, also in dem Jahr, in dem Jacques Derrida mit seiner *Grammatologie* eine Programmschrift des Dekonstruktivismus veröffentlichte, steigerte Godard in *Week-end* sein Zerstörungswerk: Sein Ziel waren nicht nur die Relation von Zeichen und Bezeichnetem, von (Film-)Bild und Welt, von Narration und Repräsentation, sondern auch die Gesellschaft, in der er lebte, und die Medien, die diese zur Sinnstiftung entwickelt hatte. Das Resultat war eine Bestandsaufnahme, die zwischen karikaturhafter Überzeichnung und apokalyptischer Zerstörungslust schwankte. Zeigte Derrida, dass strukturalistische Gewissheiten nicht länger Bestand haben konnten angesichts eines Verhältnisses von Zeichen, Bedeutung und Sinn, das nicht durch Strukturiertheit, Eindeutigkeit und Stabilität, sondern durch die dynamische Bewegung der *différance* bestimmt war, inszenierte Godard einen umfassenden Zusammenbruch menschlicher Ordnungsbemühungen. Was als Signum des Fortschritts galt, wurde bei ihm zum Instrument der Katastrophe, was als Stabilitätsanker in Zeiten der Ungewissheit erschien, erwies er als trügerisch und gefährlich, was als Sinnhorizont bereitstand, um Weltentwicklungen zu deuten, ließ er geräuschvoll und bildstark implodieren.

Week-end bildet – zumindest aus der Rückschau – den radikalen Endpunkt einer Entwicklung, die all seine bis dahin gedrehten Filme umgreift. Bereits in *À bout de souffle* (1960) hatte Godard mit dem Jump Cut ein technisches Mittel eingeführt, um Kontinuitätserwartungen zu irritieren. Durch Jump Cuts werden Schnittübergänge und Anschlüsse sichtbar, indem an die Stelle der aus dem Filmschnitt des klassischen Hollywoodkinos vertrauten fließenden Übergänge Sprünge treten, erzeugt durch plötzliche Veränderungen in der Position oder Haltung einer Figur. Durch das Einsetzen von Jump Cuts wirkt *À bout de souffle* unruhig und roh, ohne dass die Kontinuität völlig gebrochen würde. Durch Dehnung und Beschleunigung, wiederholte Veränderungen des gewohnten Rhythmus wird das Publikum auf den Schnitt selbst als filmisches Mittel verwiesen.[3] In Verbindung mit dem Einsatz einer Handkamera, wenig vertrauten Kameraeinstellungen und einer Auflösung der gewohnten Synchronizität von Sprache und Montage wird der Filmschnitt hier nicht nur als Mittel der Erzählung eingesetzt, sondern dient auch dazu, den Film als Film hervortreten zu lassen. Von Beginn an war Godards Kino in dieser Weise reflexiv, indem es über und mit technischen und narrativen Mitteln des Kinos nachdachte, diese in Szene setzte und so die Aufmerksamkeit des Publikums auf die

1 Bei den Abbildungen handelt es sich um Stills, die der Autor aus dem Film gezogen hat. Er hat sich bei Gaumont um eine Genehmigung ihres Abdrucks bemüht, aber bislang keine Antwort erhalten. Sollten Rechte berührt sein, bitten wir um Nachricht an die Redaktion.

2 Susan Sontag, Styles of Radical Will, New York 1969, S. 157.

3 Jean-Pierre Esquenazi, Godard et la société française des années 1960, Paris 2004, S. 72–80.

Machart des Films lenkte. All diese Veränderungen zielten insbesondere darauf, Erwartungen hinsichtlich von Kontinuität, Kohärenz und Konsistenz zu irritieren, Erwartungen, die sich gleichermaßen an die Montage, die jeweilige Filmgattung und die Entwicklung der Personen und deren Beziehungen zueinander richteten. Godard sollte sich in allen folgenden Filmen einen Spaß daraus machen, nicht nur derartige tradierte Erwartungen zu unterlaufen, sondern auch von ihm selbst neu geschaffene Erwartungshaltungen bezüglich seines eigenen Kinos zu unterminieren.

Diese Neigung zur Mehrdeutigkeit hat bereits David Sterritt als Merkmal von Godards Filmen herausgearbeitet: »Godard is cinema's great wizard of ambiguity, resisting neat categories and tidy theorizations from the outset, starting with his love-hate attitude toward traditional cinema.«[4] So führte ihn sein filmischer Weg von 1960 bis 1967 von *À bout de souffle* bis zu *Week-end*, von der gleichermaßen selbstbewusst-kritischen Abkehr vom seinerzeit dominierenden französischen Kino sowie der spielerisch-aneignenden Herausforderung des klassischen Hollywoodkinos bis zur Absage an das Kino. Diese vollzieht die letzte Tafel von *Week-end*, die nach dem Ende der Erzählung, »fin de conte«, das Ende des Kinos, »fin de cinéma«, verkündet. Diese Bewegung liegt, so möchte ich zeigen, in zwei Einsichten begründet, derjenigen der Kontingenz der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung *und* derjenigen der Kontingenz der Mittel, diese zu beobachten und zu verstehen. Zu diesen Mitteln gehören Literatur, Wissenschaft, Theorie und Geschichte sowie der Film selbst. Godards Filme thematisieren immer wieder das Denken der Geschichte, in *Week-end* wurde dieses Thema jedoch, wie ich zeigen will, zum ersten Mal sehr prominent und konstitutiv für die Aussage des Films. Im Sinne der umfassenden Negativität, die *Week-end* prägt, erfolgte jedoch auch die Reflexion über das Geschichtsdenken unter negativen Vorzeichen. Kino und Geschichte werden hier gleichermaßen als sinnstiftende Beobachtungs- und Deutungsmedien erledigt. Später, in den großen filmhistorischen Projekten wie *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) und *Le livre d'image* (2018) sollte Godard zu einem anderen Ergebnis kommen, zu der Einsicht, dass der Verbund von Kino und Geschichte zum bevorzugten Mittel ihrer beider Selbstreflexion wie der Gesellschaftsanalyse werden kann.[5] Bis dahin war es jedoch von dem Strudel der Zerstörung, den *Week-end* entfachte, noch ein langer Weg.

Beobachtungsprobleme

Für Godard ist der Film gleichermaßen ein Mittel, Wirklichkeit zu beobachten und Wirklichkeit zu gestalten. Seine vor *Week-end* entstandenen Arbeiten lassen sich als Vermessung der Möglichkeiten des Films lesen, Welt zu beobachten und zu formen. Diese Versuchsanordnung wird charakteristischerweise auf zwei Ebenen durchgespielt, auf derjenigen der Handlung und derjenigen des Films selbst. Die Ergebnisse weichen zumeist voneinander ab: Was den Figuren nicht gelingt, vermag der Film selbst zu realisieren. Seine Figuren lässt er regelmäßig daran scheitern, ein adäquates Verständnis der Wirklichkeit zu entwickeln und dem eigenen Anspruch gerecht zu werden, die kapitalistische Wirklichkeit

4 David Sterritt, The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible, Cambridge 1999, S. 14.

5 Jean-Luc Godard/Youssef Ishaghpour, Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, Zürich 2008, S. 18–23, 39–44.

zu verändern, in der sie leben. Bereits in *À bout de souffle* erweist sich die Deutungsfähigkeit des von Jean-Paul Belmondo gespielten Ganoven Michel Poiccard als defizitär: Er durchschaut nicht, dass seine Geliebte Patricia (Jean Seberg) nicht mehr länger bereit ist, Leben und Karriere für die Liebe zu riskieren, und ihn daher an die Polizei verrät. Poiccard tappt in die ihm gestellte Falle und wird bei der Flucht erschossen. In *Le mépris* (1963) ist das Verhältnis vieler Figuren zueinander von Misstrauen geprägt. Der Schriftsteller Paul Javal (Michel Piccoli) ist sich nicht sicher, ob seine Frau Camille (Brigitte Bardot) den Avancen des Filmproduzenten Jeremy Prokosch (Jack Palance) widerstehen wird. Prokosch glaubt wiederum nicht, dass es Regisseur Fritz Lang gelingen wird, eine kassenträchtige Verfilmung der *Odyssee* zu erarbeiten; Paul schließlich bezweifelt, seine literarischen Ideale bewahren zu können, wenn er, wie vom Produzenten gewünscht, eine Neufassung des Drehbuchs zu Langs Film erstellt. In einem langen Gespräch zwischen Camille und Paul Javal erweisen sich die Worte, Liebesschwüre und Beteuerungen, Handlungsabsichten und Zukunftsentwürfe als gänzlich unzuverlässig – und zwar sowohl für die Figuren, die nicht vermögen, ihr eigenes Tun an den Aussagen und Handlungen der anderen auszurichten, wie auch für die Zuschauer, die daran zweifeln, ob das Gehörte ihnen Aufschluss über die seelischen Zustände der Figuren bietet oder sie hier nicht nur das Scheitern von Kommunikation vorgeführt bekommen. Mit Langs Film im Film wird obendrein ein Werk gezeigt, das weder die Erwartungen des Produzenten zu befriedigen vermag, noch in adäquater Weise auf die Herausforderungen der eigenen Gegenwart reagiert, vor diesen vielmehr in den Mythos zu flüchten scheint. Godards eigener Film *Le mépris* dagegen präsentiert sich selbst als angemessene Form, die Dilemmata und Aporien, in denen sich moderne Menschen und die Kulturindustrie befinden, zu vermessen und darzustellen. Dem Scheitern der Figuren und der künstlerischen Arbeit auf der Ebene des Plots steht also ein Gelingen auf der des Films gegenüber, womit das Kino Godard'scher Prägung legitimiert wird. Es inszeniert sich selbst als – für andere filmische und nichtfilmische Praktiken vorbildliches – Zukunftshandeln, das die filmische Tradition zu transformieren und damit in die Gegenwart und über diese hinaus zu tragen vermag, und zugleich als Abkehr von den Verlockungen eines kommerziellen Kinos, für die sinnbildlich Brigitte Bardot steht. Dabei wird dieses nicht einfach verworfen oder ignoriert, vielmehr wird es in seine Elemente zerbrochen, die dann in neuer Weise nutzbar sind.

Masculin féminin aus dem Jahre 1966 ist deutlich politischer angelegt als viele frühere Filme, setzt aber zugleich die Anatomie menschlicher Liebesbeziehungen fort, wie sie Godard zwei Jahre zuvor bereits in *Une femme mariée*, einer in manchen Punkten an François Truffaut erinnernden Beziehungsgeschichte zwischen einer Frau, ihrem Ehemann und ihrem Geliebten, betrieben hat. In dem in der betonten Nüchternheit seiner in Schwarzweiß gedrehten Bilder, der Bevorzugung von statischen Einstellungen gegenüber Kamerafahrten und der häufig wie improvisiert daherkommenden Dialoge fast dokumentarisch anmutenden Film *Masculin féminin* erweist sich das Verhältnis der Figuren zueinander wiederum als uneindeutig. So erscheint die Beziehung zwischen der aufstrebenden Sängerin Madeleine (Chantal Goya) und ihrer Mitbewohnerin Elisabeth (Marlène Jobert) derart facettenreich, dass Madeleines Verehrer Paul (Jean-Pierre Léaud) sich keinen Reim darauf machen kann.

Die unterschiedlichen Erwartungen von Paul und Madeleine an ihre Beziehung und ihr zukünftiges Leben insbesondere hinsichtlich der Frage, ob und wie sich Madeleines Karriere gestalten soll, führen zu ständigen Spannungen, die wiederum Figuren wie Zuschauer daran zweifeln lassen, inwiefern hier Liebe vorliegt. Die Machart des Films, seine Mischung von Elementen des Dokumentarfilms und des Spielfilms, demonstriert dagegen die Überzeugung, ein adäquates Mittel gefunden zu haben, um die Bewegungen junger Menschen im Frankreich der 1960er Jahre zu beobachten.

Das Scheitern der Beobachtung menschlicher Beziehungen führt auch *La Chinoise* (1967) auf der Plotebene vor, wobei der Akzent sich hier auf die politischen und sozialen Relationen zwischen den Figuren verschoben hat. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der die Mitglieder der revolutionären Zelle Aden-Arabie sich versammelt haben, um einen politischen Vortrag zu hören. Die Kamera beobachtet das Geschehen von außen. Sie fährt an den Fenstern der Wohnung entlang: Im linken Fenster sieht man Omar Blondin Diop, der einen Vortrag hält. Im nächsten die eifrig mitschreibenden Maoisten. Zuletzt kommt die von Juliet Berto gespielte Yvonne in den Blick, ebenfalls Mitglied der Zelle und frühere Magd der von Anne Wiazemsky verkörperten Véronique. Obwohl die Maoisten in ihren Vorträgen und Reden für eine klassenlose Gesellschaft eintreten, erscheint es doch selbstverständlich, dass Yvonne für den Haushalt verantwortlich ist. So sehen wir sie in dieser Szene hinten im Raum sitzen, wie sie die Schuhe der anderen putzt. Der Widerspruch zwischen eigenen Idealen und gelebter Realität fällt jedoch keiner der Figuren auf – was nicht unbedingt das Vertrauen in das Beobachtungsvermögen der Mitglieder der Zelle Aden-Arabie erhöht.[6] Dass Véronique, als sie endlich zur Tat schreitet, zunächst den falschen Mann erschießt, bestätigt lediglich die zuvor im Zuschauer geweckten Zweifel an den selbsternannten Revolutionären. Der Kamera dagegen gelingt es, in beiden Fällen das Problem offenzulegen – einmal durch die Fahrt entlang der Fenster, später dadurch, dass sie zeigt, wie Véronique das Zimmer verwechseln wird, da sie nicht bedenkt, dass der Eintrag im Buch des Portiers aus ihrer Perspektive auf dem Kopf steht.

Auf der Handlungsebene treten in Godards Filmen immer wieder zeittypische Verfahren der Beobachtung und Analyse gegenwärtiger Gesellschaften auf, so etwa die Meinungsumfrage in *Masculin féminin*. Als Paul Anstellung bei einem Meinungsforschungsinstitut gefunden hat, erhält das Beobachtungsproblem eine soziologische bzw. politische Dimension: Paul, der sich selbst als Kommunist bezeichnet, soll Französinnen zu ihrem Konsumverhalten befragen. Ausführlich wird die Befragung von »Miss 19« vorgeführt, die sich als völlig ahnungslos bei politischen und gesellschaftlichen Themen erweist, auch dann, wenn diese sie selbst betreffen, so etwa hinsichtlich der Geburtenkontrolle. Damit wird nicht nur die Oberflächlichkeit einer konsumorientierten kapitalistischen Gesellschaft, sondern zugleich die Befragung als ein Instrument vorgeführt, das unmittelbare Eindrücke in den (deprimierenden) Zustand des zeitgenössischen Frankreichs zu gewähren vermag, aber keine tiefergehenden Auskünfte über die Gründe oder die Mittel bereithält, eine bessere Zukunft zu gestalten.

2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967) knüpft an dieses Nachdenken über zeitgenössische Techniken zur Vermessung

6 Douglas Morrey, Jean-Luc Godard, Manchester 2005, S. 54.

der Gesellschaft an. Die Bestandsaufnahme des Lebens im modernen Paris des Gaullismus, gefilmt von Godards Stammkameramann Raoul Coutard, wirkt in ihren Bildern weniger dokumentarisch als *Masculin féminin*, Godards einzige Zusammenarbeit mit Willy Kurant. Dafür ist der Film angereichert mit Daten und Fakten soziologischer Erhebungen zur Umgestaltung der Pariser Vorstädte. Daraus resultiert eine Mischung aus klassischem Spielfilm und Essayfilm.[7] Zudem wirft er einen betont nüchtern-distanzierten Blick auf seine Hauptfigur, die von Marina Vlady gespielte junge Mutter und Gelegenheitsprostituierte Juliette Jeanson. Wiederum erscheint der Konsum als zentrales Movens der weiblichen Figuren, wohingegen die Männer sich recht diffusen politischen Vorstellungen hingeben. Während die Frauen keine beobachtende Distanz zur Wirklichkeit, in der sie leben, einzunehmen vermögen, gelingt dies einigen Männern, angeleitet von sozialistischen Vorstellungen, immerhin partiell. Sie interessieren sich jedoch mehr für den Zustand der Gesamtgesellschaft als für die Probleme und Herausforderungen des Alltags, weshalb sie eher nach strukturellen Änderungen streben als nach einer konkreten Veränderung der Praxis. Daraus resultiert ein wechselseitiges Unverständnis der Geschlechter, so dass defizitäre soziale und politische Bestandsaufnahme und mangelhafte interpersonale Perspektivübernahme zu einem eklatanten Beobachtungsdefizit verschmelzen. Der genaue soziologische Blick auf die Gegenwart bleibt dem Film selbst vorbehalten, der sich wiederum als weit besserer Beobachter erweist als seine Figuren.

In *Made in USA* (1966) inszeniert Godard eine verwirrende Verschwörungsgeschichte, die die Folgen der politischen und kulturellen Dominanz der USA in der westlichen Welt illustriert, sowie eine Reflexion seiner gescheiterten Beziehung zu Anna Karina, seiner ersten Ehefrau, die hier zum letzten Mal in einem seiner Filme zu sehen ist.[8] Besetzt ist sie als Paula, die in einem totalitär anmutenden Staat den verschwundenen Freidenker Politzer sucht. Das verbindende Element beider Erzählebenen, Paulas Suche, durch die sie das Interesse der Geheimpolizei auf sich zieht, und Paulas Beziehung zu dem Schriftsteller David Goodis (Yves Afonso), ist die Schwierigkeit, eindeutige Informationen zu gewinnen, die das Handeln und das Geschick der anderen nachvollziehbar machen. Damit nimmt Godard das Auseinandertreten von Signifikant und Signifikat, von Bild und Referenzobjekt wieder auf, das ihn bereits in vorherigen Filmen beschäftigt hat. Wenn Paula den Schriftsteller schließlich erschießt, weil dessen Roman die Wahrheit enthalte und diese allgemein bekannt zu machen drohe, entsteht ein Vexierbild: Die Heldin ist ebenso wie ihre Gegenspieler nicht daran interessiert, die Wahrheit an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen. Indem unbestimmt bleibt, welche Wahrheit hier eigentlich verborgen werden soll, eine gesellschaftlich relevante über die Ordnung eines totalitär werdenden Staates oder eine private über Beziehungen der Figuren untereinander, werden dem Publikum zwei Rezeptionshaltungen angeboten. Es kann die Auseinandersetzung mit der modernen, von der Kultur der USA geprägten Gegenwartsgesellschaft in den Fokus rücken oder aber – sozusagen in

7 Antoine de Baecque, Godard. Biographie, Paris 2010, S. 337–339; Alain Bergala, Godard au travail. Les années 60, Paris 2006, S. 327f.

8 Richard Brody, Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard, London 2008, S. 282–284.

der Tradition des französischen Films – die Beziehung zwischen Figuren und die Enttäuschungen und Irrwege, die sich dabei einstellen. Beschreitet es diesen zweiten Weg, wird ihm nahegelegt, Analogien zu ziehen zwischen dem Verhältnis von Paula zu dem Schriftsteller und seinem aus der Presse gespeisten Wissen um das Scheitern der Ehe zwischen Anna Karina und Godard, den der Schriftsteller im Film repräsentiert. Dieselbe Szene betreibt also aggressive Auskunftsverweigerung und (scheinbare) Auskunftsfreudigkeit, wobei das, was für die Öffentlichkeit von Belang ist, nämlich die politische Verschwörung, verheimlicht wird, wohingegen das Private ans Licht der Öffentlichkeit tritt. Der Roman fällt als Informationsquelle fort, der Film tritt an seine Stelle, indem er nicht nur eine Bestandsaufnahme der Beziehung Godard/Karina vornimmt, sondern auch die Folgen der Amerikanisierung der französischen Politik und Gesellschaft analysiert – also genau das leistet, was dem Schriftsteller zu tun auf der Handlungsebene verwehrt bleibt.

Festhalten lässt sich, dass Godards Filme vor *Week-end* mehrere Krisen behandeln: diejenige der personalen Beziehungen, zumal zwischen Mann und Frau; diejenige des alltäglichen Lebens im Kapitalismus, das durch ein entgrenztes Konsumstreben in Oberflächlichkeit verharrt, aus der selbst politische Ideale nur bedingt herauszuführen vermögen; diejenige einer mangelnden Verbindung zwischen Theorie und Praxis, von sozialistischen Überlegungen angeleiteter Zukunftshoffnung und dem Vermögen, zur Genese einer besseren Zukunft beizutragen; diejenige von Zeichen und Referenten, Bildern und Referenzraum, deren Relation sich als unzuverlässig und willkürlich erweist; schließlich diejenige der Beobachtungsinstrumentarien wie Literatur, Theorie, Wissenschaft oder Meinungsforschung, welche sich moderne Gesellschaften zur Selbstanalyse geschaffen haben. Zusammengenommen werfen diese Krisendiagnosen die Frage auf, ob nicht eine Zukunft, die mit der Gegenwart in entscheidenden Punkten bricht, möglich ist. Auf diese Weise wird die gegenwärtige Gesellschaftsordnung als kontingent erkennbar: Ihre Gestalt, die Godard gleichermaßen fasziniert wie abschreckt, könnte auch eine andere sein. Aus ihrem Sosein ergibt sich keine notwendige Entwicklung in eine vorherbestimmte Zukunft. Damit wäre die selbstgestellte Frage beantwortet.

Dass die Gegenwart eine ungeheure Prägekraft besitzt, jedoch zugleich nur eine Momentaufnahme im Zeitstrom darstellt, verdeutlichen die Figuren verschiedener Filme, wenn sie Zeitschichten zueinander in Beziehung setzen. Männer wie Frauen leben rigoros in der Gegenwart, haben teil an deren typischen Merkmalen wie der Konsumkultur, angefangen von Kleidung über Einrichtungsstil bis zu Kommunikationsmedien, sie haben charakteristische Berufe wie Teilzeitprostituierte, Popsängerin, Meinungsforscher oder Pilot. Entsprechend erzählen sie sich immer wieder als gegenwärtig. Dabei blicken die Frauen, so in Gestalt von Charlotte (Macha Méril) in *Une femme mariée* oder Juliette in *2 ou 3 choses*, eher zurück, die Männer eher voraus. Vergangenheit wird bei den Frauen personalisiert als Erinnerung, Zukunft bei den Männern objektiviert als Möglichkeitsraum politischer Veränderung. Eine Integration der drei Zeitebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gelingt den Figuren nicht. Sie vermögen, nur je zwei Zeithorizonte in Beziehung zu setzen. In der Forschung ist die hier erkennbare Dichotomisierung von Männlichem und Weiblichem wiederholt kritisch bespro-

chen worden.[9] Godard kann man bei der Postulierung weiblicher und männlicher Zeitordnungen ähnlich wie bei seiner Assoziierung von Frauen mit Natur das ungebrochene Fortschreiben von Geschlechterstereotypen vorhalten, das sich schlecht mit seiner Selbstinszenierung als ein Künstler verträgt, der revolutionär mit allen Traditionen zu brechen bereit ist. Eine derartige Kritik ist sicherlich nicht ganz unberechtigt, möglich ist aber auch, die von Godard inszenierte Dichotomie zwischen Männern und Frauen als kritische Aussage über Geschlechterrollen im Spätkapitalismus zu lesen, der Männern die Sorge für Gegenwart und Zukunft, Frauen diejenige für Vergangenheit und Gegenwart überantwortet und so zwei getrennte Sphären schafft, was wirkliches Verstehen erschwert, wenn nicht verunmöglicht.

Obwohl Godards Filme die Gegenwart seit Mitte der 1960er Jahre als kontingent markieren und auf das ihr inhärente Potential zur Veränderung befragen, geht damit keine ausbuchstabierte Zukunftsimagination einher: Dass Sozialismus bzw. Kommunismus eine Möglichkeit bieten, den Kapitalismus und die Konsumkultur zu überwinden, wird in der Diegese zwar immer wieder betont, doch lediglich in *La Chinoise* konkretisieren sich die Zukunftserwartungen bis zu einem gewissen Grade, bleiben allerdings nach wie vor abstrakt und unscharf. Neben den auf die sozialen Strukturen zielenden sozialistischen Zukunftshoffnungen entwickeln *Une femme est une femme* (1961), eine liebevolle Hommage an das Hollywoodmusical, *Bande à part* (1964) und *Pierrot le Fou* (1965) jeweils eine Alternative im Kleinen: Hier sind es einzelne Figuren, die sich dem Konformitätsdruck der Gesellschaft entziehen und ein von traditionellen Normerwartungen befreites Leben zu führen versuchen: Jedoch scheitern sie, wenn man einmal von *Une femme est une femme* absieht, in ihren Hoffnungen – eine Linie, die bereits *À bout de souffle* vorgegeben hatte. Manche Figuren wählen die Flucht ins Metaphysische, so wenn Yvonne in *La Chinoise* definieren soll, was Marxismus-Leninismus ist. Dabei rekurriert sie auf die Erfahrungen, die sie bei der Landarbeit gemacht hat: »Vous savez, quand le soleil se couche, il est tout rouge, et après il disparaît. Mais moi, dans mon cœur, le soleil ne se couche jamais.«[10] Letztlich ist ihr Bestimmungsversuch keine politische, sondern eine metaphysische Aussage, die auf der bei Godard häufig anzutreffenden Assoziation von Frau und Natur basiert.[11] Die politische Naivität ist zu einem lyrischen Bild fähig, das den Sinnhorizont der selbsternannten Revolutionäre der Zelle Aden-Arabie überschreitet. Die Kontingenz des Zeitlaufs wird transzendiert durch einen Ausgriff in metaphysische Sphären, womit allerdings eine Antwort auf das zeitgenössisch und auch von Godard vielfach behandelte Problem, Theorie und Praxis miteinander zu verbinden, dezidiert verweigert wird.

Die Einsicht, dass gesellschaftliche Ordnungen kontingent sind, teilen Godards Filme mit vielen neueren soziologischen und historischen Arbeiten. Ordnungen sind demnach historisch geworden und hätten damit prinzipiell

9 Laura Mulvey/Colin MacCabe, Images of Women, Images of Sexuality. Some Films by J. L. Godard, in: Laura Mulvey, Visual and Other Pleasures, Basingstoke 1989, S. 49–62; James S. Williams, Encounters with Godard. Ethics, Aesthetics, Politics, Albany 2016.

10 »Sie wissen, wenn die Sonne untergeht, ist alles rot, und später verschwindet sie. Aber für mich, in meinem Herzen, geht die Sonne nie unter.«

11 Jean-Luc Godard, Interviews. Hg. v. David Sterritt, Hackson 1998, S. 170.

auch anders sein können, da man sich zumindest vorstellen kann, dass bestimmte Prozesse und Ereignisketten anders abgelaufen wären. Charakteristisch für Godard ist es, die Kontingenzbehauptung nicht nur auf seinen Gegenstand zu beziehen, sondern das Medium, in dem diese vorgebracht wird, ihr ebenfalls zu unterwerfen. Dass Godards Kino reflexiv ist, wurde bereits eingangs betont: Immer wieder wird der Zuschauer durch das Brechen mit Konventionen auf Schnitt, Ton, Lichtsetzung und Kamera als jene Mittel verwiesen, die für einen Film konstitutiv sind. Statt diese zu verstecken, inszeniert Godard sie – angefangen bei den scheinbar unbeholfenen Blicken, die Passanten in *À bout de souffle* in die Kamera werfen, ein eklatanter Verstoß gegen Regeln des traditionellen Kinos. In zunehmendem Maße behandelt Godard die einzelnen Elemente des Mise en Scène und der Montage unabhängig voneinander. Ton und Bild treten auseinander; die Farbgebung, prominent im Spiel mit den Farben der Trikolore in *2 ou 3 choses* und mit den Primärfarben in *La Chinoise*, wird zu einem eigenen Bedeutungsträger; die Montage löst sich vom Plot, wenn etwa dramatische Zuspitzungen der Handlung nicht gezeigt werden – so erfährt der Zuschauer vom Tod Pauls nur durch Madeleines und Elisabeths Zeugenaussagen bei der Polizei. Bedeutung entsteht in Godards Filmen immer stärker aus dem Raum zwischen den verschiedenen Elementen des Films – ein Konzept, das er seit den 1980er Jahren weiter radikalisiert hat.[12]

Das Spiel mit Gattungserwartungen stellt ein zentrales Element in Godards selbstreflexiver Arbeit am Kino dar. Schon *À bout de souffle* lässt sich als Mischung von Elementen des Krimis und der Romanze verstehen. In *Une femme est une femme* verbinden sich Melodram und Musical, also eine tragische und eine komische Gattung, was Godard selbst später für einen Fehler hielt.[13] *Pierrot le Fou* kombiniert Elemente von Musical und Krimi »in the most fragmented, not to say tokenistic, of ways.«[14] *Alphaville* (1965) integriert Bestandteile des Low-Budget-Krimis in einen Science-Fiction-Film, eine Spannung, die bereits der für einen Godardfilm unwahrscheinliche Hauptdarsteller Eddie Constantine als Lemmy Caution verkörpert. *Masculin féminin* und *2 ou 3 choses* überführen Elemente des Dokumentarfilms in einen Spielfilm, ohne in dessen narrativer Struktur gänzlich aufgehoben zu werden. Mit dem Einsatz von Schrifttafeln und der Einteilung in zwölf Bilder führte Godard in *Vivre sa vie* (1962) zwei weitere Elemente ein, welche er in den folgenden Jahren immer wieder einsetzte, um den Realismus mancher Szenen zu brechen und die narrative Struktur zu formalisieren.[15]

Wenn in *Made in USA* in einer Szene Filmplakate herumgetragen werden, verweisen diese auf das klassische amerikanische Kino, das für Godard trotz seiner zunehmend kritischen Sicht auf die USA ein wichtiger Bezugspunkt blieb. Sie verbannen es jedoch zugleich in einen zum Bild erstarrten Vorraum ohne erkennbare Funktion, wodurch sie nicht mehr in einem kontinuierlichen Verhältnis zu jenem Film stehen, in dem sie in Erscheinung treten. Die amerikanisch geprägte Populärkultur dient immer wieder als ironischer Bezugspunkt: So schaut die von Belmondo gespielte Figur in *Pierrot le Fou* immer dann, wenn sie Entscheidungen treffen muss, ratsuchend in eine Buchausgabe des Comicstrips *La Bande*

12 Sterritt, Seeing, S. 26f.

13 Brody, Everything is Cinema, S. 120.

14 Morrey, Godard, S. 22.

15 Susan Sontag, Against Interpretation and Other Essays, London 2009, S. 196–208.

des Pieds nickelés. In *Made in USA* und *La Chinoise* dienen vergrößerte Bilder aus Comics dazu, das Genrehafte einzelner Handlungselemente zu betonen. Zugleich wirken sie als Verfremdungseffekt. Wenn sich diese Filme in ihrer Farbgebung obendrein erkennbar an der flächigen Farbigkeit des Comics sowie der Pop-Art orientieren, werden Elemente der Populärkultur unmittelbar ins Mise en Scène integriert – ein Vorgang, der dem Zuschauer in aller Deutlichkeit demonstriert wird. Dass Guillaume (Jean-Pierre Léaud) in *La Chinoise* nur den Namen Bertolt Brechts stehen lässt, als er sukzessive von einer Tafel die Namen großer Schriftsteller und Denker tilgt, ist bildliche Umsetzung dieser Übertragung der Elemente des Brecht'schen Theaters in den Film und damit konsequente Integration von erzählter Welt und Erzähltechnik. So entsteht eine selbstreferentielle Schleife, da Godard auf diese Weise eine Inspiration seines Kinos auf der Handlungsebene thematisiert.[16] Der Einsatz filmischer Mittel wird durch all diese Techniken beobachtbar als Resultat willentlicher Entscheidungen des Regisseurs als des Autors des Films und seines Teams einerseits und der Zufälligkeiten des Produktionsprozesses andererseits, eine Spannung zweier genetischer Prinzipien des Films, um die Godard seine Filme immer wieder herumbaut. Der Gegenstand des Films ebenso wie das Kino selbst erscheinen bei ihm als kontingent, sie werden durchsichtig auf die jeweils nicht realisierten Möglichkeiten. Zugleich etabliert sich das Kino als ideales Beobachtungsmedium seiner selbst. Mit diesem Zustand sollte *Week-end* brechen.

16 Brody, Everything is Cinema, S. 306f.

Destruktion der Gegenwart

Anders als in seinen vorherigen Filmen schwankt Godard in *Week-end* nicht mehr zwischen Faszination für die eigene Gegenwart und Abscheu gegenüber einer kapitalistisch organisierten, auf Konsum hin orientierten Gesellschaft. Stattdessen wird die westliche Moderne nun in einem apokalyptisch anmutenden Reigen verdammt. Gezeichnet wird »a static, distanced portrait of an absurd, Americanized society«.[17] Der Regisseur scheint die Gesellschaft, in der er lebt, zu hassen, der Personen, die er inszeniert, überdrüssig zu sein.[18] Dieser Überdruss manifestiert sich in einer Verachtung, die Godard nicht nur den beiden Hauptfiguren Corinne und Roland als typischen Vertretern der Bourgeoise entgegenbringt, sondern die er zugleich auf die Darsteller, Mireille Darc und Jean Yanne, übertrug. Vor allem Erstere hat sich rückblickend wiederholt zu den Dreharbeiten geäußert: Sie, bekannt durch Rollen in Filmen von Georges Lautner, Gilles Grangier und Jean Girault, gehörte nicht zu den bevorzugten Darstellerinnen der Nouvelle Vague. Gleichwohl nahm sie Kontakt zu Godard auf, dessen Filme sie schätzte. Godard besetzte sie tatsächlich für *Week-end* – weil er, wie er ihr auf ihre Nachfrage erklärte, sie ebenso verachte wie die Rolle der Corinne, die sie spielen sollte.[19] Auch Jean Yanne, zu dieser Zeit vor allem als Sänger tätig und noch am Anfang seiner Schauspielkarriere, wurde von Godard abweisend behandelt. Beiden war aufgegeben, ausgesprochen unsympathische Vertreter der Pariser Bourgeoisie zu spielen. Geleitet ist das Handeln

17 James Monaco, The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, New York 1976, S. 198.

18 Baecque, Godard, S. 383.

19 Bergala, Godard au travail, S. 368f.

ihrer Figuren, wie bereits in der ersten Szene deutlich wird, die in ihrem Pariser Appartement spielt, von Motiven wie Untreue, Habgier und Gewissenlosigkeit. Moralische Orientierung besitzen beide ebenso wenig wie reflexives Vermögen, um sich aus ihrer Orientierungslosigkeit zu befreien. Dieses Defizit werden auch die zahlreichen Figuren, denen sie auf ihrer Reise begegnen, nicht beheben können, denn auch diese erweisen sich fast sämtlich als inkompetente Beobachter ihrer Umwelt und unzuverlässige Wegweiser für das Handeln – und zwar bezogen auf die erzählte Welt wie auf die Welt des Publikums.

Hatte Godard in früheren Filmen immer wieder romantische Beziehungen und Sehnsüchte geschildert, die sich allerdings häufig nicht gegen die prosaische Wirklichkeit des gaullistischen Frankreichs behaupten konnten, bleibt in *Weekend* nicht einmal mehr die Hoffnung auf Liebe übrig. Die Protagonisten scheinen eher der Welt Claude Chabrols zu entstammen als einem der früheren Filme Godards.[20] Corinne und Roland sind sich in intensiver Abneigung verbunden. Sie beschimpfen und schikanieren sich und vermögen nicht, die Herausforderungen, die ihnen bei ihrem Wochenendausflug begegnen, gemeinsam zu bewältigen. Vielmehr wird jede äußere Belastung zur Belastungsprobe ihrer Beziehung. Roland lässt es sogar zu, dass seine Frau vergewaltigt wird. Statt einzugreifen, sitzt er desinteressiert daneben. Corinne hat, wie man bereits in der ersten Szene erfährt, einen namenlosen Liebhaber, doch hier findet sich keine romantische Sehnsucht oder auch nur die Andeutung von Liebe. Stattdessen Begehren, das aber nicht auf diese Beziehung beschränkt ist. So berichtet Corinne ihrem Liebhaber vor ihrer Abreise ausführlich von einem erotischen Abenteuer mit ihren Bekannten Paul und Monique, dessen Höhepunkt darin bestand, dass ihr ein Ei zwischen die Beine gelegt wurde.[21] Der Liebhaber hofft auf den Tod des Ehemanns, die Eheleute planen, sich nach Oinville zu begeben, um Corinnes Vater zu ermorden und dessen Testament zu ihren Gunsten zu ändern, zugleich wünschen sie sich, dass der Partner sterben möge. Als die beiden nach pikaresker Irrfahrt endlich im Haus der Eltern angekommen sind, ist der Plan offenbar insofern aufgegangen, als der Vater tot ist. Allerdings weigert sich die Mutter, das Erbe, wie von ihrem Schwiegersohn gewünscht, aufzuteilen. Also stürmt Corinne herbei und ersticht sie. Den konsequenten Höhepunkt erreicht die von Hass geprägte Beziehung zwischen Corinne und Roland am Ende des Films: Nachdem sie von einer Bande Hippies gefangen genommen worden sind, findet Roland bei einem Fluchtversuch den Tod. Nicht nur bleibt ihm ein heroisches Ableben verwehrt, der Anführer der Hippies (Jean-Pierre Kalfon) bringt ihn mithilfe einer Steinschleuder zur Strecke. Obendrein wird sein Leichnam von der kannibalistischen Gruppe zerstückelt und gekocht. In der letzten Einstellung sieht man, wie Corinne einen Eintopf mit vielen Fleischstücken isst. Als ihr mitgeteilt wird, man habe neben einem Schwein und Resten einer englischen Touristengruppe auch Roland verarbeitet, ekelt sie sich keineswegs, sondern verlangt einen Nachschlag – eine unverkennbare und für diese Beziehung adäquate ironische Verkehrung des Sprichwortes *l'amour passe par l'estomac*.

20 Monaco, New Wave, S. 198.

21 Jean-Luc Godard, Weekend/Wind from the East, London 1972, S. 20–24. Der gesprochene Text ist weitgehend George Batailles *Histoire de l'œil* (1928) entnommen.

Abb. 1: Kannibalismus am Ende der Geschichte. Mireille Darc in Week-end.

Das Gegenteil von Liebe, das Corinne und Roland verbindet, fügt sich in ein Tableau menschlicher Beziehungen, die vorrangig durch niedere Instinkte geprägt sind. Als das Paar in einem kleinen Dorf auf einen Traktor stößt, der in ein Auto gefahren ist, erregt die blutüberströmte Leiche des Fahrers nicht nur bei ihnen kein Mitleid. Auch die Umstehenden sind teilnahmslos. Nur die von Juliet Berto gespielte Partnerin des Verstorbenen zeigt sich verzweifelt und beschimpft den Fahrer des Traktors. Dabei demonstrieren beide die Verachtung zwischen den Klassen, hier der Bauer, dort die zu Geld gekommene Pariserin. Hilfe erhält die Verzweifelte nicht, auch nicht von Corinne und Roland. Als Letztere weiterfahren, verändert sich die Konstellation. Nun verbinden sich der Bauer und die junge Frau im Hass gegen die Wegfahrenden. Die Frau beschimpft sie als stinkende Juden, worauf der Bauer seinen Arm um sie legt.[22] Mitleidlosigkeit und Härte durchdringen nahezu alle Szenen. Nachdem sie ihr Auto bei einem Unfall verloren haben und auf ihrer weiteren Reise zu Fuß zahlreichen Misshelligkeiten ausgesetzt waren, sind Corinne und Roland gezwungen, sich von einem Müllwagen mitnehmen zu lassen, um endlich an ihr Ziel zu kommen. Als die Müllmänner, ein Araber und ein Schwarzer (László Szabó und Sanvi Panou), Pause machen, bitten die Reisenden sie, ihnen etwas von ihren Broten abzugeben. Der Schwarze gibt Roland eine Krume, die, so erläutert er, für den Anteil des Gesamtbudgets der USA stehe, den der Kongo erhalte. Der Araber reißt für Corinne einen Teil seines Brotes ab, isst es aber dann selbst. Er lässt sich von ihr küssen, und als sie glaubt, nun endlich ihren Anteil zu erhalten, schlägt er sie. Er springe mit ihr so um wie die großen Ölfirmen mit Algerien. Corinnes Klage, nur weil man benachteiligt sei, müsse man nicht gemein handeln, illustriert einerseits die Borniertheit der französischen Bourgeoisie, ist jedoch andererseits insofern berechtigt, als nahezu alle Akteure in der von Godard erschaffenen Welt, gleich welcher sozialen Stellung und welchen Geschlechts sie sind und gleich welche politischen Überzeugungen sie hegen, mitleidlos handeln und nur ihren Eigeninteressen folgen. Die Hippies schließlich scheinen dem Kannibalismus nicht oder zumindest nicht nur aus Notwendigkeit, sondern aus grausamer Lust zu frönen. Eingeführt werden sie, als sie eine Familie beim Picknick überfallen. Sie nehmen drei von ihnen sowie Corinne und Roland mit sich, die Übrigen, darunter ein kleines Mädchen, werden kaltblütig erschossen.[23] Zudem scheint es üblich, die weiblichen Opfer zu vergewaltigen, bevor man sie tötet und zubereitet.

Gewalt ist das Merkmal, das die in *Week-end* gezeichnete kapitalistische Gesellschaft kurz vor ihrem Zusammenbruch bestimmt. Gewalt ist mitunter zielgerichtet, so wenn Corinne und Roland den Vater vergiftet haben und die Mutter erstechen. Das gilt auch für den Versuch Joseph Balsamos und seiner Begleiterin, den Sportwagen der Protagonisten, einen Facel, in ihre Gewalt zu bringen. Die von Daniel Pommereulle gespielte Figur Balsamo ist übrigens ein Wieder-

22 Godard, Weekend, S. 41.

23 Ebd., S. 89–91.

gänger eines italienischen Abenteurers, der 1795 verstarb und dessen Nachruhm drei von Alexandre Dumas verfasste Romane sicherten – eine der vielen literarischen Referenzen, die in *Week-end* mehr oder weniger offen platziert sind. Häufig sind die Gewaltausbrüche jedoch vollkommen sinnlos. So begegnen Corinne und Roland in einem Wald Tom Thumb (Yves Afonso) und Emily Brontë (Blandine Jeanson).[24] Als von diesen beiden, die in weltabgewandter Intellektualität verstrickt sind, keinerlei hilfreiche Informationen zu gewinnen sind, stürzt sich das Paar auf die – optisch stark an Lewis Carrolls Alice erinnernde – Schriftstellerin, drückt sie zu Boden und zündet sie an. Sie verbrennt bei lebendigem Leib, betrauert nur von Tom Thumb.[25]

Zum Werkzeug der Gewaltausübung kann nahezu alles werden, kleine und große Messer, Pfeil und Bogen eines kleinen Jungen, Gewehre und Pistolen, Fäuste und Füße und vor allem: Autos. Nachdem der Zuschauer in die Beziehung von Roland, Corinne und deren Liebhaber eingeführt worden ist, springt die Handlung auf einen Samstagvormittag um 10 Uhr, wie eine Tafel informiert. Roland und Corinne sind bereit, mit ihrem schwarzen Facel zu Corinnes Eltern nach Oinville zu fahren. Bereits in der ersten Szene sind sie vom Balkon des Appartements Zeugen eines Zusammenstoßes zwischen zwei Autos und eines anschließenden Gewaltausbruchs zwischen drei Männern geworden. Gewaltsam gestaltet sich ebenfalls ihr Aufbruch: Beim Zurücksetzen fährt Roland in ein parkendes Auto, was zu handgreiflichen Auseinandersetzungen mit anderen Mietern des Hauses führt. Damit ist der Ton für die nächste zehnminütige Szene gesetzt, die wohl die berühmteste des Filmes ist: eine lange Kamerafahrt entlang einer Kolonne von Autos, die im Stau stehen. Die Kamera begleitet den Facel, mit dem Roland sich zum Unmut der Wartenden links an der Autoschlange vorbeizuwinden versucht. Wie sich der Kameramann Raoul Coutard später erinnert, war Godard auf die Idee verfallen, »die längste Kamerafahrt der Welt machen zu wollen«.[26] Also baute man eine Woche lang einen gigantischen Stau auf einer Landstraße auf, an dem die Kamera dann langsam entlangglitt, so dass sie neben dem sich voranarbeitenden Facel Momentaufnahmen aus dem banalen Leben durchschnittlicher Franzosen zur Schau stellt, von Menschen, die sich auf vielfältige Weise die Zeit zu vertreiben suchen.

Abb. 2–7: Kamerafahrt entlang des Staus in der französischen Provinz. Visualisierung eines linearen Geschichtsmodells.

24 Bei Tom Thumb handelt es sich um eine englische Märchenfigur, eine Variante des deutschen Däumling und des französischen Petit Poucet. Ihre Geschichte, situiert im Kontext der Artussage, wurde literarisch 1621 erstmals in Prosa und 1630 in Versform gestaltet und seitdem immer wieder neu erzählt. Die Figur Emily Brontë spielt auf die gleichnamige Schriftstellerin (1818–1848) an, weist aber außer dem Namen keine nähere Ähnlichkeit zu der Autorin von *Wuthering Heights* auf.

25 Godard, Weekend, S. 60f.

26 Interview von Wilfried Reichart mit Raoul Coutard, abgedruckt in Jean-Luc Godard (Reihe Film 19), München 1979, S. 68.

Das häusliche Einrichten im Stau am Wochenende erscheint zunächst vor allem absurd, bis die Kamera an dessen Beginn angekommen ist: Der Verkehr ist zum Erliegen gekommen, weil mehrere Autos in einen Unfall verwickelt sind. Tote liegen in und neben den Fahrzeugen. Überrascht scheint von dem Geschehen niemand. Autounfälle gehören offenkundig zu dieser Gesellschaft. So hatte Corinnes Liebhaber schon in der ersten Szene beiläufig davon berichtet, am letzten Sonntag seien sieben Menschen bei einem Autounfall in der Nähe von Évreux getötet worden.[27] Autos waren bereits in früheren Filmen Godards sehr präsent, so beispielsweise in *À bout de souffle*, und auch dramatische Autounfälle hatte er inszeniert, so in *Pierrot le Fou*. In *Weekend* wird das Auto zum zentralen Symbol einer im Untergang begriffenen kapitalistischen Gesellschaft. Der Wunsch, am Wochenende mit dem Auto der Stadt zu entrinnen und Erholung zu finden, endet bestenfalls im Stau, schlimmstenfalls überlebt man den Ausflug nicht. Liegengebliebene, brennende und zerstörte Autos säumen die Straßen, kündend von enttäuschten Erwartungen und zerstobenen Hoffnungen. Autofahrer verhalten sich aggressiv und rücksichtslos. Das Auto ist so begehrt, dass es immer wieder zu Diebstählen und Überfällen kommt.

Schließlich verlieren auch Roland und Corinne ihren Wagen und müssen sich zu Fuß ihren Weg durch das ländliche Frankreich bahnen. Der Versuch, sich des Wagens eines von Jean-Pierre Léaud verkörperten jungen Mannes, der in einer Telefonzelle in ein Telefon singt, zu bemächtigen, scheitert und endet wiederum in Gewalt. Die erwähnte Fahrt mit dem offenen Müllwagen erweist sich als äußerst unangenehm, da das Paar auf dem Müllhaufen sitzen muss. Das Automobil, Symbol von gesellschaftlichem Aufbruch und Wohlstand, wird in der Praxis zum Element der Zerstörung und Erniedrigung. Dementsprechend enden die meisten Wagen im Film als Schrott. Sie stehen für Konsumgüter, die begehrt werden, jedoch die in sie gesetzten Erwartungen nicht einzulösen vermögen

27 Godard, Weekend, S. 18.

und schließlich zu Müll werden.[28] Das Auto wird stellvertretend für die zeitgenössischen Gesellschaften Frankreichs und des Westens in *Week-end* auf immer neue Weise zerstört. Seine Zerstörung verbildlicht dabei eine von Entfremdung geprägte Welt, in der selbst Konsum keinen Halt mehr zu geben vermag. Gefühle werden allenfalls simuliert oder führen zu Aggressionen und Gewaltausbrüchen. Individualisierte Figuren verbinden sich durch Hass auf andere oder gemeinsame monetäre Interessen. Dass Godard während einer Vortragsreihe in Montréal im Jahre 1978 *Week-end* mit Horrorfilmen (in einem weiteren Sinne) kombinieren sollte, überrascht nicht. Gezeigt wurden hier neben *Week-end* Hitchcocks *The Birds* (USA 1963), Tod Brownings *Dracula* (USA 1931) und Roberto Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* (I 1948), von Godard verstanden als Film über das Leben in einem von Monstern, den Nationalsozialisten, zerstörten Land.[29] *Week-end* zeigt eine Welt, in der Menschen monströs handeln, Humanität verschwunden ist. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier hat daher zu Recht davon gesprochen, dass die Härte des Films von der Abwesenheit von Menschen herrühre.[30]

Am Ende des ausführlich inszenierten Zusammenbruchs der Zivilisation steht die primitive Gesellschaft, verkörpert durch die Hippies, die Corinne und Roland gefangen nehmen.[31] Auf die Destruktion der Gegenwart folgt »un retour progressif à l'état sauvage, dont l'automobile sera à la fois le moyen et le signe«.[32] Bezeichnenderweise zerstören sie das Auto der französischen Familie, die sie beim Picknick überraschen. Es ist für sie – anders als das Fleisch seiner Besitzer – nicht von Interesse. Sie leben im Wald und am Fluss, wo ihnen das Auto nichts nutzt. Neben Waffen und einer improvisierten Küche kündet allein ein Schlagzeug von einer Zivilisation, der sich die Gruppe entzogen hat. Die Gesellschaft ist hier an einem Nullpunkt angekommen, ohne dass ersichtlich würde, wie es weitergehen soll.[33] Hatte *La Chinoise* am Beispiel der maoistischen Zelle demonstriert, wie Gegenwartskritik und Zukunftserwartung zu einer falschen Praxis, nämlich dem Weg der Gewalt, und zu einer richtigen, nämlich einem lehrhaften Theater im Stile Brechts, führen können, verweigert sich *Week-end* jeder Zukunftshoffnung. Während die Zelle Aden-Arabie vom Optimismus beseelt war, eine bessere Zukunft aus der Gegenwart heraus zu gestalten, verkörpern die Hippies in *Week-end* ein elementare Bedürfnisse befriedigendes Leben, das nicht einmal mehr beansprucht, als Modell für eine neu zu schaffende Gesellschaft zu dienen. *Week-end* gestaltet »une rapide régression vers l'anéantissement, dont personne ne réchappe.«[34]

28 Morrey, Godard, S. 78.

29 Jean-Luc Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Frankfurt a.M. 1984, S. 239–259.

30 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, L'écran de la mémoire. Essai de lecture cinématographique, Paris 1970, S. 155.

31 Baecque, Godard, S. 383.

32 Ropars-Wuilleumier, L'écran, S. 153: »eine schrittweise Rückkehr zum Zustand der Wildheit, wofür das Automobil zugleich Mittel und Zeichen sein wird«.

33 Kaja Silverman, Harun Farocki, Von Godard sprechen. Hg. v. Doreen Mende (Harun Farocki. Schriften, Bd. 2), Berlin 2018, darin Analer Kapitalismus. *Week-end* (1967), S. 97–125, hier 124.

34 Baecque, Godard, S. 382: »eine schnelle rückläufige Entwicklung hin zur Vernichtung, der niemand entgeht.«

Der Sinn der Geschichte und das Ende des Kinos

Angesichts der konsequenten Zerstörung der Gegenwart, die *Week-end* betreibt, ist es folgerichtig, dass der Film mit einem doppelten Schluss beendet wird: dem Ende der Erzählung und dem Ende des Kinos. Um zu diesem totalen Nullpunkt zu gelangen, bedarf es allerdings nicht nur der Destruktion der Gegenwartsgesellschaft, sondern einer Zerstörung der Literatur, der Geschichte und des Kinos als jener Einheiten, mit denen moderne Gesellschaften Sinn erzeugen. Im Unterschied zu den Hauptfiguren früherer Arbeiten von Godard haben Corinne und Roland keine literarischen, künstlerischen oder politischen Interessen. Kunst drängt sich in den Film vorrangig in Gestalt literarischer Referenzen, durch Emily Brontë und den unter anderem Brecht zitierenden Tom Thumb im Wald sowie die Figur des Räubers und Hochstaplers Balsamo. Die Begegnung mit Balsamo erweist sich als gefährlich, die mit Emily und Tom Thumb als verwirrend für Corinne und Roland und als verhängnisvoll für die Schriftstellerin. Nützliche Informationen über den gesuchten Weg nach Oinville sind von den beiden nicht zu erhalten, Tom zitiert stattdessen zusammenhanglos aus dem kulturellen Archiv, Emily übt sich mal in an Lewis Carroll gemahnendem Nonsens, mal in poetischer Tiefe. Die literarischen Referenzen sind so nicht mehr als »marionettes ridicules«[35] in einer Welt, die mit ihnen nichts anzufangen weiß. Expliziten filmischen Referenzen ergeht es nicht besser: Die Hippies nutzen die Filmtitel *Panzerkreuzer Potemkin*, *The Searchers*, *Johnny Guitar* und *Gösta Berling* zur Identifikation im Funkverkehr, die vor dem Zusammenbruch mit diesen Worten verbundenen Bedeutungen und Sinnerwartungen scheinen verschwunden zu sein.[36] Auf Luis Buñuels *Würgeengel* (1962) wird auf einer Tafel angespielt, wobei die Gemeinsamkeit weniger in einer filmästhetischen oder narrativen Parallele liegt als vielmehr in der rigorosen Zeichnung einer dem Untergang geweihten Gesellschaft, aus der es kein Entrinnen gibt. Sinnstiftung erfolgt durch den Verweis auf Buñuels Film also nur im Negativen, in der gemeinsamen Ablehnung einer bestehenden Ordnung. In diese Zerstörung kultureller Bezugspunkte schreibt Godard seinen eigenen Film ein: Wird er auf einer Schrifttafel als Film, der im Kosmos treibe, gleichsam in eine transzendente Sphäre erhoben, denunziert ihn die nächste als »un film trouvé à la ferraille«. Wie die dargestellten Konsumgüter verwandelt sich auch der Film zu Abfall.

Die Musik erhält eine zentrale Szene, als es Corinne und Roland gelingt, von einem LKW mitgenommen zu werden. In ihm reist ein Pianist, gespielt von Paul Gégauff, der unter anderem Drehbücher für Filme von René Clément, Claude Chabrol und Eric Rohmer geschrieben hat. Der Pianist begibt sich zu einem Bauernhof, wo er Mozarts Klaviersonate Nr. 18 in D-Dur (KV 576) aufführt.

Abb. 8: Mozart auf dem Bauernhof. Visualisierung eines zyklischen Geschichtsmodells.

35 Ebd., S. 383: »lächerliche Marionetten«.

36 Godard, Weekend, S. 94.

Immer wieder unterbricht er sein Spiel, um die besondere Bedeutung Mozarts darzulegen, sich selbst als Schüler Artur Schnabels zu erkennen zu geben oder die zeitgenössische Musik als gescheitertes Projekt zu denunzieren. Die Kamera fährt dabei kreisförmig in weitem Bogen zu den Klängen Mozarts über den Hof. Ihre Bewegung markiert einen auffälligen Kontrast zu der linearen Kamerafahrt entlang des Staus. Das Publikum zeigt sich wenig beeindruckt. Immerhin eine junge Frau, gespielt von Godards damaliger Ehefrau Anne Wiazemsky, hört ihm aufmerksam zu. Roland bemüht sich nicht, sein Gähnen zu unterdrücken. Die Arbeiter auf dem Hof gehen ihren Tätigkeiten nach oder halten kurz inne, ohne sich jedoch von der Musik Mozarts anrühren zu lassen. Musik erweist sich in dieser Szene – unterstützt von Coutards eleganter Kameraführung – als schön, aber auch als beziehungslos zu einer Wirklichkeit, die sich für Schönheit offenkundig nicht mehr interessiert. So wird sie eskapistisch und vermag nicht, das allfällige Sinnproblem zu lösen. Die ironisch zu verstehende Tafel mit dem Schriftzug »Musical Action«, die die Szene auf dem Bauernhof einleitet,[37] drängt zusätzlich zu dieser Interpretation.

Bleibt noch die Geschichte, die als weiteres Sinnstiftungsmedium moderner Gesellschaften dekonstruiert wird. Sie drängt sich zunächst ähnlich unbeholfen in die Handlung wie die Literatur. Unversehens begegnen Corinne und Roland auf ihrer Reise dem von Jean-Pierre Léaud dargestellten Revolutionär Saint-Just. Dieser deklamiert in pathetischem Stil, während er auf einem Feld einherschreitet. Freiheit, so ist zu hören, werde aus der Gewalt geboren. Es bedürfe eines langen Kampfes, in dem Freiheit schließlich die Freiheit töten werde. Darf dies als Kommentar zu dem Gesellschaftsbild des Films gelesen werden? Hilft Saint-Justs Frage, ob man glauben dürfe, der Mensch habe die Gesellschaft geschaffen, um in ihr glücklich und vernünftig zu sein?[38] Ist dies überhaupt Saint-Just – oder nur ein Verrückter in einem historischen Kostüm? Das vorbeihastende Paar zeigt sich in jedem Fall unbeeindruckt. Erst wenn der Film die selbstgelegte Spur am Ende wieder aufnimmt und in die Darstellung der Welt der karnivoren Hippies Tafeln einschaltet, die auf den Revolutionskalender Bezug nehmen,[39] zeigt sich der versprengte Revolutionär als Künder eines radikalen kulturellen und sozialen Bruchs, dessen es demnach am Ende der 1960er Jahre ebenso bedarf wie am Ende des Ancien Régime. Historische Bezüge sind also im Rückblick erkennbar, nicht aber während der historischen Ereignisse selbst. Erst dem Beobachter kann es gelingen, Zusammenhänge zu erkennen, nicht jedoch demjenigen, der aus der Teilnehmerperspektive unmittelbar in die Historie hineinstolpert.

Präsent wird Geschichte erneut, als Roland und Corinne den beiden Müllmännern begegnen. Der Araber und der Schwarze tragen nacheinander ihre Sicht auf die Geschehnisse vor, die sich in jenen Weltgegenden ereignen, welche sie repräsentieren. Der Schwarze berichtet vom Optimismus, der im heutigen Afrika herrsche. Er sei Resultat des revolutionären Handelns der afrikanischen Massen. Afrika habe eine Unterdrückung erfahren, die mit derjenigen vergleichbar sei, die die Nazis über Europa gebracht hätten. Daher müsse es sich jetzt gegen den Nazismus erheben. Der Schwarze zeigt sich zuversichtlich, dass es den afrikanischen Völkern gelingen werde, sich zu befreien und den Prozess zu einem erfolg-

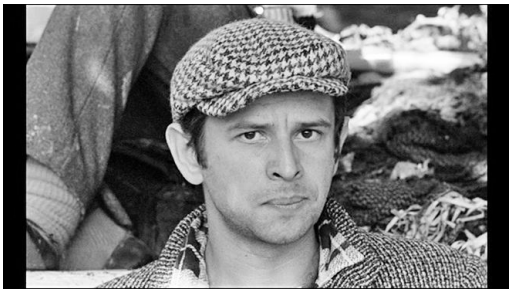
37 Ebd., S. 63.

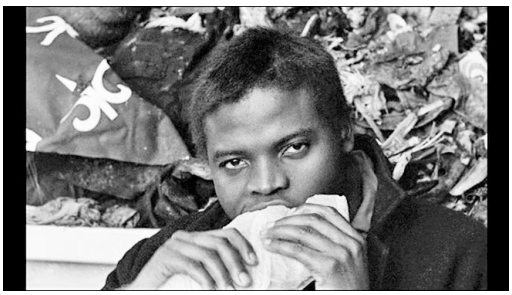
38 Ebd., S. 49f.

39 Ebd., S. 97f., 104.

reichen Abschluss zu bringen. Auch der Araber betont, dass die Stunde der Befreiung gekommen sei. Die Freiheit eines Schwarzen müsse genauso viel gelten wie diejenige eines Weißen. Freiheit sei nicht ohne Gewalt zu gewinnen. Man befinde sich im Krieg mit den USA, könne diesen jedoch in Ermangelung von Waffen nicht wirklich führen. Daher müsse man andere Taktiken wählen. Es gelte, am elektrischen System anzusetzen, das das Leben im Westen aufrechterhalte, und dieses durch Sabotageaktionen schrittweise in die Knie zu zwingen.[40] Während dieser traktathaften Ausführungen, die sowohl an die Vorträge vor der Zelle Aden-Arabie in *La Chinoise* erinnern wie auch an die Filme, die Godard, teilweise im Rahmen der Gruppe Dziga Vertov, in den Jahren nach *Week-end* realisieren sollte, nimmt die Kamera nicht den Sprecher in den Blick, sondern den jeweils anderen, der unverwandt den Zuschauer anblickt und von seinem Brot isst.

Abb. 9 u. 10: Der Schwarze und der Araber, während der jeweils Andere seine politischen Positionen vorträgt. Visualisierung der Geschichtstheorie.





40 Ebd., S. 70–72.

So werden die Positionen entindividualisiert und als Ausdruck der Befreiungshoffnung der unterdrückten Völker Afrikas und Arabiens inszeniert. Die nichtwestliche Welt scheint eine Alternative zur Apokalypse zu bieten, die Godard über Frankreich hereinbrechen lässt. Wenn der Film keine gelingende Zukunft für den Westen mehr zu formulieren weiß, können der Araber und der Schwarze diese stellvertretend für die People of Colour des globalen Südens imaginieren. Problematisch wird es jedoch, wenn die Geschichte in die politischen Forderungen hineindrängt, und zwar sowohl durch Montage als Geschichte des Films wie diskursiv als geschichtstheoretische Legitimierung der Hoffnung auf revolutionäre Veränderungen.

Während der Ausführungen der beiden Sprecher werden immer wieder Rückblenden eingeschnitten. Zunächst erscheint Joseph Balsamo, dann der deklamierende Saint-Just, der fatale Unfall, der zu dem großen Stau auf dem Weg nach Oinville geführt hatte, der Stau selbst, die Auseinandersetzung auf dem Parkplatz beim Aufbruch von Corinne und Roland, das Paar, wie es auf einer Straße entlanggeht, wiederum Balsamo, schließlich Tom Thumb, der neben den Überresten Emilys sitzt. Derweil sind die beiden Männer zur marxistischen Geschichtstheorie übergegangen, um ihre Erwartung einer revolutionären Erhebung der Völker des globalen Südens zu legitimieren. Engels habe gezeigt, dass sich die Menschheit von einem Zustand der Wildheit zu einer primitiven Barbarengesellschaft entwickele, was mit dem Übergang von einer Clangesellschaft zu einer Stammesgesellschaft einhergehe. Mit der Bildung von Stammesverbünden wie bei den Irokesen sei eine weitere, höhere Stufe barbarischer Gesellschaften erreicht, woraus sich dann die Militärdemokratie wie im antiken Griechenland

und im alten Rom entwickelt habe. Eine vergleichbare Stufe hätten die präkolumbianischen Zivilisationen, die Inkas, Mayas und Azteken, erreicht, die zur Zeit der Ankunft der Spanier kurz davorgestanden hätten, sich zu einer Klassengesellschaft zu entwickeln. Hier brechen die Ausführungen ab, da der Müllwagen nach Oinville gelangt ist. Corinne und Roland machen sich eilig davon, die Kamera folgt ihnen. Der geschichtstheoretische Großentwurf bleibt so diskursiv wie visuell unvollendet. Die Gegenwart berührt er nicht; zur Stützung der revolutionären Zukunftserwartungen der Sprecher kommt es nicht.

Dadurch, dass die Rückblicke auf das bisherige Geschehen in die Ausführungen des Schwarzen und des Arabers eingeschaltet werden, vergewissert sich der Film nicht nur seiner eigenen Vergangenheit.[41] Dem Zuschauer wird durch die neue Rahmung nahegelegt, die bekannten Szenen neu zu sehen: Saint-Just erscheint mit seinem revolutionären Pathos als Vordenker der afrikanischen Befreiungsbewegungen. Balsamo wird lesbar als tatkräftiger Provokateur, der gegen ungerechte Herrschaft kämpft. Der große Autounfall wird in einen Zusammenhang mit Sabotageaktionen gebracht, mit denen Unterworfene asymmetrische Kriege führen. Auch die Hippies finden hier ihren Ort, indem der Gang einer von oben gefilmten jungen Frau, in dem Gewand der Hippies und mit einem Gewehr über der Schulter, in die Ausführungen über den Stammesverbund der Irokesen montiert wird. Wenn jedoch ausgerechnet Tom Thumb erscheint, als der Schwarze über Engels und dessen Gewährsmann Lewis Henry Morgan spricht, liegt der Gedanke nahe, dass deren große Erzählung vom stufenweisen Aufstieg der Menschen möglicherweise ebenso haltlos sein könnte wie die Worte Toms. Zwar erlaubt es, so legt die Montage nahe, tatsächlich plausible Bezüge zwischen Ereignissen und Situationen herzustellen und daraus Handlungsanleitungen zu entwickeln, wie es die beiden Repräsentanten der People of Colour vorführen. Die Gegenwart erreicht dieses Geschichtsbild aber nur außerhalb von Europa, nur hier kann es den Weg in eine bessere Zukunft weisen, während es in der kapitalistischen westlichen Moderne allenfalls dazu dienen kann, die eigene Vergangenheit zu strukturieren. Den Untergang, den der Zuschauer bestaunen durfte, antizipiert es nämlich in seiner linearen Fortschrittsperspektive nicht. Durch die filmische Präsentation der Engels'schen Geschichtstheorie erfolgt eine Absage an das westliche lineare Geschichtsmodell mit seiner inhärenten Fortschrittsidee.

Das evolutionäre Stufenmodell, das von den wilden Gesellschaften über die Barbarei zur Zivilisation führt, wird vom Film von zwei Seiten in die Zange genommen. Zum einen demonstriert die Handlung, dass der primitiven Stammesgesellschaft die Zukunft gehören kann, wenn sich zuvor die kapitalistische Zivilisation selbst zerstört hat. Kommunismus findet sich hier allenfalls in der Verteilung von Menschenfleisch unter allen Mitgliedern des Stammes und einer Beuteteilung, die Körper und Dinge gleichermaßen betrifft. Zum anderen wird eine formale Parallele konstruiert, die dazu genutzt wird, die geschichtstheoretische Großerzählung und den Film zugleich zu delegitimieren. Formal entspricht nämlich die lineare Geschichtsauffassung jener linearen Kameraführung, mit welcher der Stau am Beginn der Reise gefilmt worden war. Das Auge des Betrachters wurde dabei in die Katastrophe, den Unfall mit vielen Toten, geführt. Am Ende der linearen Geschichte wie der linearen

41 Bergala, Godard au travail, S. 375.

Erzählung steht in *Week-end* also deren Zusammenbruch. Die Fortschrittsidee bleibt Idee, die der Wirklichkeit nicht adäquat ist. Die lineare Erzählung wird als zugehörig zur modernen Gesellschaft begriffen und verfällt damit unweigerlich dem Verdikt, das filmisch über diese gesprochen worden ist. Die Fülle der Destruktionen, die Godard aufbietet, erweist sich als Mittel zur Dekonstruktion eines linearen Geschichtsbildes und der Linearität der Erzählung. Sie gelingt, weil Godard sie nicht nur auf der Ebene des Plots betreibt, sondern sie formal doppelt, indem er lineare Kameraführung und lineare Geschichtstheorie, Erzählung und moderne Fortschrittsidee in Bezug setzt und durch die Montage die Hoffnung auf stufenweisen historischen Fortschritt unterläuft.

Was bleibt also nach der Linearität? Die Katastrophe? Tatsächlich führt *Week-end* noch zwei weitere Geschichtsmodelle an. Mit der primitiven Stammesgesellschaft der Hippies, die auf die Selbstzerstörung der modernen Gesellschaft folgt, wird ein zyklisches Geschichtsmodell aufgerufen. Geschichte durchläuft dabei mehrere Stadien, um schließlich wieder zu ihrem Anfang zurückzukehren. Nach der Katastrophe stünde dann der Beginn einer neuen Geschichte. Erst wenn der Nullpunkt durchschritten ist, kann Neues entstehen. Dass die Hippies in einer schönen Auenlandschaft siedeln und somit im Reich der Natur verankert sind, während sie die zerbrechende Zivilisation nur aufsuchen, um Beute zu machen, verstärkt diesen Gedanken zyklischer Wiederkehr, der die Natur bestimmt. Vorbereitet wurde dieses Konzept durch Phänomene schauspielerischer Wiedergängerei, die in den Film eingestreut sind: So tritt Jean-Pierre Léaud in aufeinander folgenden Szenen als Saint-Just und als junger Mann in der Telefonzelle auf.

Abb. 11 u. 12: Jean-Pierre Léaud als Saint Just und Mann in der Telefonzelle. Visualisierung eines zyklischen Geschichtsmodells.

Juliet Berto betrauert den verunglückten jungen Pariser und ist ebenso Mitglied der kannibalistischen Hippies wie Anne Wiazemsky, die wir zuvor als Zuhörerin beim Mozartkonzert auf dem Bauernhof gesehen haben. Das von Georges Bataille entlehnte Ei, das in Corinnes Erzählung zwischen ihren Beinen lag, wird gedoppelt, wenn der Koch der Kannibalen ein Ei über einer seiner makabren Zutaten zerschlägt. Derartige Phänomene zyklischer Wiederkehr sind allerdings kaum bedeutungstragend, sondern wirken zufällig. Das zyklische Geschichtsbild eröffnet keinen neuen Sinnhorizont. Unterstützt wird diese Einsicht wiederum auf formaler Ebene, denn es findet seine Parallele in der kreisenden Kamerafahrt während des Konzertes auf dem Bauernhof. Die Musik Mozarts in Verbindung mit der Kamerabewegung trifft sich auf formaler Ebene mit dem zyklischen Geschichtsmodell, da auf diese Weise zwar ästhetisch reizvoll, aber primär selbstreferentiell dekonstruiert wird. Einen gültigen Sinnhorizont, der über die Erzählung hinausweist, bietet es nicht.

Das dritte aufgerufene Geschichtsmodell ist letztlich ein metaphysisches. Verkörpert wird es durch jenen Stein aus der Sammlung Tom Thumbs, den Emily Brontë bedauert, weil er keine Verwendung durch den Menschen gefunden habe.

Abb. 13: Nachdenken über einen Stein. Visualisierung eines metaphysischen Geschichtsmodells.

Der Stein habe lange vor dem Menschen bestanden, und er werde fortdauern, entweder indem er verarbeitet werde oder indem er einfach weiterhin da sei, ohne dass ihm eine Funktion oder eine Bedeutung zugewiesen werde. Der Stein steht für eine reine Dauer, in der es weder linearen Fortschritt noch zyklische Wiederkehr gibt, sondern nur schiere Existenz – diese erstreckt sich bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Stein von Menschen genutzt und damit Teil der menschlichen Geschichte wird. Der Übergang von der Zivilisation in die metaphysisch aufgeladene Weite der Natur beschäftigte Godard bereits in einigen vorherigen Werken und sollte ein wichtiges Thema in Filmen wie *Sauve qui peut (la vie)* (1980), *Éloge de l'amour* (2001) oder *Notre musique* (2004) werden. Besonders eindringlich war er bereits in *2 ou 3 choses* in Szene gesetzt worden: Zu sehen ist in mehreren Einstellungen eine in der Vertikalen gefilmte Kaffeetasse. Auf dem Espresso bewegt sich der Schaum – und sukzessive scheint sich dessen Materialität zu verflüchtigen und zu einem fernen Abbild des Universums zu werden. Kosmos und Dinglichkeit der Alltagswelt werden so durchsichtig aufeinander. In *Week-end* geht es weniger poetisch zu, und doch legt die lange Einstellung auf den in der Hand Emilys liegenden Stein nahe, hinter der Apokalypse, die ans Ende der menschlichen Geschichte führt, nach einer Dauer zu suchen, die menschliches Handeln und Verstehen transzendiert. Diesen Sinnhorizont hatte bereits die zweite Tafel des Films eröffnet, auf welcher *Week-end* als »un film égaré dans le cosmos«[42] vorgestellt wurde. Allerdings bleibt alles, was nur dieser Welt der reinen Existenz angehört, funktionslos und damit sinnlos. Es kann – mit Emily – nur betrauert werden, da es nicht Teil der Geschichte geworden ist. Wenn die lineare wie die zyklische Geschichtsvorstellung auch ihre Gültigkeit verloren haben, so liegt der Sinn nicht jenseits der Geschichte. Es bleibt eine Aporie: Die menschliche Geschichte und das menschliche Geschichtsdenken sind an ihr Ende gekommen, außerhalb der Geschichte findet sich aber nur eine Natur, die erst im Horizont der Geschichtlichkeit Sinn erhält.

Eine Antwort für Sinnsucher bietet keines der evozierten Geschichtsmodelle: Am Ende der linearen Fortschrittsgeschichte steht die Katastrophe; das zyklische Modell inkludiert rohe Gewalt, die sich nicht mit der in der Konzertszene von der Musik Mozarts repräsentierten Suche nach Schönheit verbinden mag, die obendrein keinen Resonanzraum mehr in der modernen Welt findet; die nichtmenschliche Geschichte besitzt zwar metaphysische Erhabenheit, dies jedoch um den Preis, dass der Mensch und seine Geschichten und damit das Thema von Godards Kino ausgeblendet werden. Insofern steht am Ende des Films eine radikale Leere: Alle Sinnangebote,

42 »Ein Film verloren im Kosmos«.

um sich selbst narrativierend in großen Zusammenhängen zu verorten, bleiben hohl. Allenfalls den People of Colour, die den Befreiungskampf gegen die westliche Welt führen, wird eine in die Zukunft und damit über den Film hinausweisende Perspektive geboten. Doch auch ihr Theoretisieren erscheint dem linearen Fortschrittsdenken – in seiner marxistischen Variante – verpflichtet und entrinnt so nicht den destruktiven Kräften, die der Linearität innewohnen. *Week-end* hat derart konsequent Sinnangebote zerstört, die Ansprüche der Kunst unterminiert, die Gesellschaft implodieren lassen und die menschlichen Beziehungen entseelt, dass schließlich nur bleibt, das Ende der Geschichten und des Kinos auszurufen. Radikal und total ist diese Destruktion, weil sie nicht nur mit diskursiven Mitteln erfolgt, sondern ihre Entsprechung in der Form findet. Indem Plotelemente und formale Gestaltung in ein Verhältnis gegenseitiger Durchdringung gesetzt werden, vermag sich der Film selbst nicht mehr dem Strudel der Zerstörung zu entziehen, der auf der Handlungsebene erzeugt wird. Während sich in Godards vorherigen Arbeiten das Kino gegenüber dem Scheitern von Figuren und Gesellschaft auf der Handlungsebene als bevorzugtes Beobachtungsmedium und als Sinnmaschine behaupten konnte, um sich in ein Verhältnis zur Welt zu setzen, wird diese Unterscheidung in *Week-end* aufgegeben. Daher stirbt am Ende des Films mit der Geschichte auch das Kino.

Jan-Hendryk de Boer *ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Institut der Universität Duisburg-Essen. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Ideen-, Gelehrten- und Universitätsgeschichte des Spätmittelalters und der beginnenden frühen Neuzeit. Zurzeit arbeitet er an einem Forschungsprojekt zur Geschichte des Papsttums im 14. Jahrhundert.*
E-Mail: jan-hendryk.de-boer@uni-due.de