

In: Anja Lauper (Hg.) Transfusionen.
Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit.
Zürich, Berlin, 2005. S. 243–266.

Ute Holl

»Ich kann beim besten Willen kein Blut sehen« Gesellschaftsvertrag und rote Farbe in Godards »Week-end«

»Meine Herren, in hundert Jahren wird man einen schönen Farbfilm über die schrecklichen Tage zeigen, die wir durchleben müssen. Möchten Sie nicht in diesem Film eine Rolle spielen?«

(Joseph Goebbels, 17. April 1945)

Süßes Leben

Nehmen wir also an, das tote Kaninchen kommt wirklich vom Nachbarn Flaubert. Gehäutet, rosa. Wer schleppt es an den Ohren herbei? Die Schwiegermutter. La *belle-mère*, die Verwandte, die Nicht-Bluts-Verwandte, die Vertragsverwandte. Die *Mother-in law* von Roland, *beau-fils*, ein schöner *filou*, der ihr auf den Fersen folgt. Dem ist das Leben der Schwiegermutter schön und gut genug, eingetauscht zu werden gegen eine schöne dicke Erbschaft. Mütterlichkeit wird evaluiert und in bare Münze umgerechnet. Mit dem, was der vergiftete Vater, *beau-père*, außer seinem Namen noch hinterlassen hat, soll *Fifty-Fifty* gemacht werden. Konventionalisierung, Metrisierung und *Maltrisierung* der Verwandtschaft. Kapital-Verwandtschaft. Geordnet wäre dieses schöne Verhältnis durch das Testament, einen Erbvertrag, einen Generationenkontrakt; das Gesetz, das den Geldtransfer und die gesellschaftliche Beziehung zwischen *Mother-in-law* und *Son-in-law* rechtlich regelte. Jenseits des Blutes, jenseits der *beauté*, jenseits des Lustprinzips. Aber die Schwiegermutter will nichts rausrücken, hat das Testament umgeschrieben und sich da hundert Prozent hineingesetzt. Mit dem toten Kaninchen in der Hand kommt sie zurück von Flaubert, der sich schließlich auskennt mit der Realität und ihrer Abbildung, mit Bilderhandel, Bilderhändeln, mit Blicken in Revolutionen und ihrer *éducation sentimentale*. Flaubert ist Spezialist für den Wahnsinn der umstandslosen Eins-zu-Eins-Übertragung von Anschauung in Wissen, wie es die Provinzler betreiben, Leute wie Bouvard und Pécuchet oder eben die Mutter von Corinne, *belle-mère* von Roland, in *Week-end* von Godard. Dieses einfältige Sehen, dieses einfältige Wissen, das einfach auf Maximierung der Vorräte aus ist, muss dringend auf einen revolutionären Stand gebracht werden: »*Il serait temps de traiter la politique scientifiquement!*« Es ist an der Zeit, Politik als Wissenschaft zu betreiben.¹ Das sagt Charles Deslaurier, Advokat und Mächtetern-Redakteur, für Flaubert in dessen Roman *L'éducation sentimentale*. Romane sind, wie Filme, das Geschäft von ständigen Vertretern und Ver-

1. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, Paris, 1905, 216f.

treten. Nehmen wir also an, das tote Kaninchen mitten in Godards Film, in dem erneut über Bilder, Reichtum und Revolution verhandelt wird, ist von Flaubert geschickt. Vom Jahr 1848 an das Jahr 1967. Es ist an der Zeit, Kino als Politik zu betreiben. (Abb. 32)

Laut Zwischentitel in Blau ist die Kaninchensequenz im Film als »Szene aus dem Leben in der Provinz« angekündigt. Bilder als strenge Farbkompositionen: die Schwiegermutter kommt durch den Garten, grünes Gras, grüne Büsche, sehr gelb blühen die ersten Blumen des Frühjahres, vor-österlich gelb, passionszeitgelb. Grelle Farben fangen den Blick, organisieren das Provinzbild, stellen Relationen her, regeln Nachbarschaften auf ihre Weise. Grell ist auch die Stimme der Schwiegermutter: »*pas de question ... kommt gar nicht in Frage!*« Gelb ist der Schal des Schwiegersohns, der den Blick im Bild hin- und herschiebt, Mimikry an die nutzbar gemachte Natur des Gartens, Mimesis im Hinblick auf die Narzissen ringsum; während er versucht, zu verhandeln: die Schwiegermutter soll sich doch auf die Erbteilung 60 zu 40 einlassen, 70 zu 30, wenigstens 90 zu 10! Aber sie weigert sich, meint, das Gesetz hinter sich zu haben, *in-law* zu sein. Hat aber nur einen gelben Schal im Rücken. Da geht der *beau-fils* vom Verhandeln zum Handeln über: schon hat sie den Schal um die Gurgel und ein Messer im Rücken. Das war's, im Affekt. Schwiegermutter ins Jenseits, her mit dem Lustprinzip. *Adieu belle-mère*, sie hat nichts mehr zu ordern. »*Ah! saprelotte, nous allons nous repasser douce, maintenant!*« ruft Deslaurier, als er von der Moreau'schen Erbschaft hört.² »*A nous la belle vie*« ruft die Tochter, die natürliche, nicht *in-law*, die eben dazukommt. Her mit dem süßen Leben, der Erbschaft des schwiegerrechtlich Geregelten, an dessen Grund ein kleiner Mord am Vater und also ein größeres Verbrechen an der Zivilisation zu vermuten ist.

Zum Glück können wir kein Blut sehen. Gerade im Kino nicht und nicht in der Röte des Rots von Techni- oder Eastmancolor, von Roux- oder Thomson- oder Agfacolor. Zum Glück ist es bereits aus mit dem natürlichen Sehen, wie es sich Provinzgärtner noch vorstellen können. Farbe im Film ist gerade das am Licht der schönen Welt, was nicht direkt registriert wird, was, mit und gegen Bazin, gar keinen ontologischen Status beanspruchen kann. »*There is, in fact, no direct [...] link between the colour of the natural world and the colour of the projected film*«, bemerkte Peter Wollen dazu.³ Zwischen dem natürlichen Farbsehen im Garten und dem Farbsehen im Kino steht die ganze Chemieindustrie. Mit ihren vielen Interessen und Gemeinschaften und ihren weißen Westen, auf denen auch niemals Blut zu sehen war, nicht mal rote Farbe.

Godard gibt uns in seinem Film *Week-end* dafür das Bild des – bis auf die weißen Pfötchen – bereits gehäuteten, abgezogenen Kaninchens, das von einer roten Flüssigkeit umspült, umrauscht wird. (Abb. 33) Jetzt sehen wir Rot. Erst leicht anschwemmend, dann wie aus Eimern, Ströme, von rechts und von links. Wir sehen rot als rote Farbe, Changierendes, Abgetöntes, Chrominanz 60-40,

2. Ebd., 137.

3. Peter Wollen, »Cinema and Technology: A Historical Overview« and Discussion, in: Teresa deLauretis/ Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, 1980, (14-25) 24.

70-30, 90-10. Rot in Rot. Woher soviel rote Farbe? Hätte Flaubert das Tier nicht bereits geschlachtet? Das Rot kommt aus einem Off der Provinz, aus den Zentral-Laboren vielleicht, aus den Manufakturen für synthetische Erfahrung, klar, absolutes Rot, losgelöstes. Aber grelle Schreie, ebenfalls aus dem Off, stellen Beziehungen her: das Rot fließt, könnte man meinen, aus dem einst geschlossenen Blutkreislauf der Schwiegermutter, der eben mit Gewalt geöffnet wurde und sich in die Szene ergießt. Ein rotfarbener Einbruch in die schöne Realität der Provinz, eine schockierende Unterbrechung der ruhigen Bahnen des Rentnerdaseins. Ein blutrot überströmtes Kaninchen auf der Terrasse statt eines Opferlammes im Ofen, statt eines Bratens in der Röhre. Es sieht nicht gut aus für den Generationenvertrag.

Wenn sich die Schleusen öffnen, wenn so viel rote Farbe ins Bild schießt, lösen sich auch die Emotionen im Kino. Endlich kann die Empörung löslich werden und in die Gedanken einfließen: die angestaute Empörung über die ganze Gewalt – persönliche und politische, künstlerische und koloniale, historische und fiktionale, sexuelle und verkehrstechnische – die uns bis zur Kaninchensequenz im Film schon eine Stunde lang vor Augen geführt wurde. Mit dem vielen Rot vor Augen lockert sich der kaninchenstarre Blick auf die Zeitgeschichte, die Verkehrsgeschichte, die Kolonialgeschichte, die Liebesgeschichte, die Literaturgeschichte, die Körpergeschichte und den ganzen Mordsplot, der *Week-end* durchzieht. Nicht wir Zuschauenden müssen die Fragmente zusammensetzen, das Rot stellt Relationen her, verbindet Natur und Industrie in einem Blick. Godards Montage verbindet mit Blutrot mehr als nur die Mutter. Gefäße, Bahnen und Ströme aller Welt verbindet Godard mit seinem Rot zu einem Netz, und globalisiert die Gewalt in der Provinz. Das Rot fließt, so könnte man meinen, stellvertretend für alle Missbrauchten, Unterdrückten, Entwürdigten, Kolonialisierten, Vergifteten, Verunfallten und Ermurksten der Welt über Flauberts rosarot gehäutetes Kaninchen.

Laufende Störung

Aber das Rot ist kein Blut, sondern – neben Gelb – einfach eine der ersten schönen Farben, die künstlich hergestellt und in Konzernen konzentriert wurden. »*Pas du sang, du rouge*« wird in seinen Filmen sichtbar, betont Godard. Kein Blut, sondern rote Farbe. Keine Revolutionäre, nur rote Mützen; kein Sein, sondern Scheinen; keine Erlösung, nur Verschiebung; kein Zusammenhang, nur Verweise; keine Geschichte, nur Bilder.

Leuchtendes Rot taucht allenthalben auf in Godards *Week-end*, partizipiert und parasitiert, wie andere Farben, an Kleidern, Autos, Plakaten, hängt sich an Objekte und löst sich wieder von ihnen, erscheint in aller Willkürlichkeit als Kolorierung, Angepinselttes im Bild oder zwischen den Bildern, als Buchstaben auf Zwischentiteln. Rot als Farbe macht sich zum geheimen Agenten eines Übergangs, lässt die Leinwand changieren zwischen Buchstaben, Typographie,

Ornament und Bild, wenn die langen Zwischentitel zuerst Buchstabenmuster zu sehen geben, zuerst rotes Licht in Formen blinken lassen, reines Augenfutter liefern, völligen Unsinn für den literalen Geist, dem dann aber auch der vollständig eingeblendete Satz in Buchstaben nicht einleuchten wird. Rote Farbe, die flackert, stört den Sinn. Rote Farbe, die fließt, auch.

Rot im Kino wie Rot in der Malerei ist nicht halb so autonom wie Gelb, Blau und Weiß. Rot, wenn es den Aggregatzustand wechselt, wechselt auch die Bedeutung. Wenn Rot flüssig wird, aus Ritzen quillt, aus Fahrstühlen, hinter Vorhängen oder unter Fingernägeln hervor, müssen wir an Blut denken. Rot, wenn es an Messern klebt, von Kettensägen tropft, weiße Tücher rot färbt oder, wie in *Week-end*, unter Verbänden hervorsuppt und sich in Strömen über eine Windschutzscheibe ergießt, Rot, wenn es im Bild fließt, wie es überhaupt nur in Filmbildern fließen kann, darf nicht einfach rote Farbe sein, sondern schreit nach Blut. Rot, auch wenn es frei flottieren will, auch wenn es sich von seinen Objekten trennen und einfach Farbe werden will, verweist, wenn es fließt, den Blick auf Blut, richtet den Blick auf Wunden, und damit auf die Verletzbarkeit der Körper. Deshalb können wir manchmal nicht hinsehen, obwohl auf der Leinwand nur fließendes Rot erscheinen kann. Rot unterhält ein ambivalentes Verhältnis zum Sehen im Kino.

Rot steht, was das Sehen angeht, in einem Substitutionsverhältnis zum Blut, ist Ersatz, der seinerseits, jeder Teufel weiß es, nicht nur für das pure, sondern für das integrale Leben, Biographie und Seele, eintreten muss. Blut, andererseits, wenn es auf der Leinwand erscheint, verweist auf die Verletzbarkeit der Körper und kann, als Riss im Bild, die Verletzbarkeit der eigenen imaginären Integrität vergegenwärtigen. Schlagartig, jenseits allen Bewusstseins, verunsichert der Blick auf eine Wunde die Grenzen und Befestigungen des eigenen Körperbildes und verursacht Schwindel, Ohrensausen, Kreislaufschwäche. Blut unterläuft die Augen der Zuschauer und richtet sich direkt an den Blick. In der christlichen Malerei, erklärt Georges Didi-Huberman, wird durch Blut im Bild beides zugleich sichtbar: die Zerrissenheit der Existenz und die Bahn oder das Band, das mit Gott verbindet. Martyrium und Bündnis im selben Strich.⁴ Blut hieß im Altarbild, den geschundenen Körper hervorzuzerren aus dem Verborgenen der Geschichte, *aletheia*, Theorie, Autopsie, selber sehen, den Blick auf die Wunde legen – und zugleich den Pinsel, zugleich die Farbe geben, die den Körper im Bild noch zum ganzen macht: *Ecce homo*, sieh da, der heile Mensch. Blut ist in dieser Malerei »Operator der Sichtbarkeit«,⁵ so kann man mit Georges Didi-Huberman lesen, die Integration des Schauens in die Heilsgeschichte. Das ändert sich, wenn das Blut zu fließen beginnt. Dann ist es Wunder oder Kino, jedenfalls Subversion der Heilsgeschichte, ein Einbruch des Gegenwärtigen, ein Schrecken, ein *Choque*, der die Assoziationen des Zuschauers unterbricht, wie Walter Benjamin im Kunstwerksaufsatz warnte, und die Zügel des Denkens dem Apparat in die Hand gibt.⁶

4. Georges Didi-Huberman, »Blut der Bilder« in diesem Band S. 24

5. Ebd., 25.

Rot, wenn es in *Week-end* beispielsweise in satten Strömen über die Windschutzscheibe eines verunglückten Autos fließt, richtet das Augenmerk auf die Krise der Sichtbarkeit im Vergegenwärtigen, sei es durch ein Wunder, sei es im Kino. Nichts ist mehr zu sehen durch die blutverschmierte Windschutzscheibe, die ja, wie das Kinodispositiv, möglichst durchsichtig bleiben sollte, damit es im Auto sicher vorangeht. Rot in diesem Bild ist zugleich Störung des Sehens, der Sichtbarkeit und ein überdeutlicher Verweis auf Bildstörung. Rot besorgt die Desintegration des Rotsehens aus der kunsthistorisch kodifizierten Heilsgeschichte. Rot, das fließt, vergegenwärtigt die Unzuverlässigkeit des Blicks. Wo das Blut visueller Operator der Heilsgeschichte war, schießt Rot in *Week-end* als Heillosigkeit in die Geschichte ein. Der Exzess der Farbgebung, der Farbeinschüttung im Kaninchenblutbild gibt Zeit, das Hin und Her zwischen Sehen und Wissen, Wahrnehmen und Denken oszillieren zu lassen und Fragen aufzuwerfen nach den Verhältnissen, die immer zunächst unblutig daherkommen.

Week-end beginnt wie jedes normale Wochenende an einem Freitag, und wie jedes normale Wochenende damit, dass Pläne geschmiedet werden. In diesem Fall ist es nicht nur der Mord am Vater, der schleunigst über die Bühne gebracht werden muss. Die Eheleute, Corinne und Roland, entwerfen mit ihren jeweiligen Liebhabern außerdem das Komplott, den jeweils anderen, sobald das väterliche Geld flüssig gemacht ist, umzulegen. Die sozialen Verträge, Ehe- und Erbschaftsvertrag, stehen im Dienst des Kalküls, das ausgehalten, getragen und angefeuert wird durch eine Passion, die, passend zur österlichen Jahreszeit im Film, saisonales Blut und Erlösung verspricht.

In dieser stets mit dem Blut der anderen kalkulierenden familialen Welt im Kleinen zeigt sich, so will es ein blauer Zwischentitel, zugleich die gesamtgaullistische Gesellschaft im Größeren mit ihrem automobilisierten Verkehr, in dessen Unfälle sich Corinne und Roland stürzen, um den Vater, bevor er stirbt, noch rechtzeitig und rechtskräftig enteignen zu können. Die ordnenden Verkehrsregeln gelten so lange, wie sie dem eigenen Fortkommen nutzen. Die letzten Vorsprünge lassen sich dann nur auf Kosten anderer Verkehrsteilnehmer – Beifahrer, Radfahrer, Trampler und, mitten auf der Chaussee, Kaninchen – durchsetzen, so dass tote Körper in Blutlachen den Weg säumen.

Aber auch die kleine gaullistische Welt ist wieder nur ein Teilsystem des größeren, brutaleren imperialistischen Welthandels, der ebenfalls als Kreislauf imaginiert wird, der aber eben Blut und Passion nicht sehen lässt, mit denen er kalkuliert. In schönen roten Buchstaben auf Gelb schickt Godard *SHELL* in *Cinemascope* dafür durchs Bild, eine Geschichte von Öl und Transporten, Chemie und Abtransporten, *Global Player*, Gegenspieler von *Standard Oil*, Mitspieler der Interessengemeinschaften um Farben, Synthesen und künstliche Welten, wie sie sich in den Kriegen des 20. Jahrhunderts global entwickeln konnten. Vorgeschichte der Wahrnehmung des 21. Jahrhunderts: nicht nur Treibstoff, nicht nur

6. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.2, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt/ M. 1980, (431–469) 464.

die berühmten Drogen, nicht nur Farben und Stoffe, sondern auch Medien sind Monster, die chemisch kartellierte Vernunft gebären. Auch diese wirft der Welt-handel in der französischen Provinz ab. Deutsche Kameras, angloamerikanische Emulsionen und schließlich, 1967 ganz neu, japanische Kassettenrecorder, mit dem sich Vaters Stimme aufzeichnen und ihrerseits transportieren lässt, damit aktenkundig werden kann, dass er der Tochter nicht nur seinen Namen, sondern auch seinen Besitz überträgt. Erbschaft des Vaters und Erbschaft dieser chemisch synthetisierten Zeit. Erbschaften, die nicht nachlassen, die Welt unserer Wahrnehmung zu ordnen, auch wenn wir alles nur für süßes Leben halten. Die Notbremse der Geschichte ist in Godards Filmen das durchs Bild mäandernde Rot, das den Gang von Erbverträgen, den Verkehr und den Fluss der Bilder unterbricht: durch signalrote Objekte wie Bierkisten, Regenmäntel, rote Pullover oder rote Autos, die in roten Flammen aufgehen. Nirgends dagegen taucht das Rot als Signal auf: das einzige Rot, das im tödlichen Verkehr des Wochenendes von *Week-end* offensichtlich fehlt, ist das Rot einer Ampel. Rote Farbe dient diesem Film nicht zur Regelung des Verkehrs, nicht zur Übermittlung von Botschaften, sondern stellt die Wahrnehmung selbst auf eine historische Probe: im *Crash*-Test von Sinnlichkeit und Denken soll die Geschichte des Rots als *Histoire(s) du cinéma*, als Geschichte durch das Kino und als Kinogeschichte erscheinen.

Kalter Entzug

Week-end handelt vom Appetit Anregen und Appetit Verderben, davon, wie man den Motor und das Motorische anwirft durch Sensorisches, vom Anheizen und Abkühlen. *Week-end* handelt vom Begehren lassen und davon, wie der Mangel das Innerste ans Globale knüpft. *Week-end* handelt vom unter die Erde bringen und realisiert es durch Bilder-Entzug. Corinne, kleine Kore, kleine Tochter der zyklischen Nacht, bohrt der unterirdischen Mutter – Persephone, *Out-law-Mother* – das Messer ins Provinz-Fleisch. Am Ende des Films isst Corinne den eigenen Ehemann, verputzt ihn, nagt ihn ab, spült ihn runter, inkarniert das Fleisch, das ja in der symbolischen Ordnung des Herrn auch ihr eigenes sein soll. Am Anfang des Films hingegen ist sie selbst Fleisch. Kaum in Unterwäsche zum Verzehr dargeboten auf einem Tisch, vor einem gleichmütig dreinblickenden Herrn und dessen frei schwebender Aufmerksamkeit. Er ist Zuschauer wie die Kinozuschauer, die symmetrisch zu ihm platziert sind, wie gespiegelt vor der Leinwand, und, wie er, direkt vor der ausgezogenen Frau, die auf dem Tischtuch angerichtet ist, halbnah amerikanisch, unseren Augen angemessen als Realität. Bei allem Überfluss an solcher Sinnlichkeit aber wird dieser Szene die Farbe entzogen. Plötzlich fehlt jedes kleinste Rot, kleinste Blau, kleinste Grün. Grau in grau erscheinen Corinne und ihr Verehrer vor hellem Gegenlicht. Der Mann, angeblich Liebhaber, Amateur, ist nur ein grau getöntes Phantom, Doppelgänger und Stellvertreter der Zuschauenden im Saal. Gleich-

zeitig Indikator eines erbarmungslos Voyeuristischen, das uns in den inneren Gaullismus blicken lässt, ins Niemandsland des eigenen Begehrens, das ein geometrisches Feld der Kinoprojektion zum Lichtspielsaal moduliert. *Vis-à-vis* des Voyeurs lernen wir die Spielchen mit Licht und Farben auf der Leinwand als Machtspielchen kennen, sehen selbst die Bemächtigung unseres eigenen Blicks durch das Kino. Licht wird technisch hinter den Blick geführt, die Farben sind desinteressiert, Chrominanz ist gelöscht. Mit dem angestrengten Blinzeln ins Gegenlicht, das, wie das Plieren in einen Pornoschlitz, die schöne wärmende Wahrnehmung in der Skopophilie plötzlich physisch und angestrengt werden lässt, merken wir, dass etwas fehlt. Bildqualität! Alles sieht aus, wie Fernsehen eben aussah in den Sechzigern. Schwarzweißgetönt. So kommt uns der eigene Blick in die Sicht: Was ist es, das ihn stört, und was, das ihn anzieht – das Ausgezogene der professionellen Verführerin oder das Wohlerzogene des Amateurs? Die schemenhaften Gestalten? Das Licht, das von außen eindringt? Oder überhaupt das Kinobild, das heruntergekühlt ist auf die Temperatur von Fernsehen? Hier, gleich am Anfang des ganzen Films – wie am Anfang jedes einzelnen spät-kapitalistisch freien Wochenendes – wird ein Mangel an Realität ins Bild gesetzt, Karfreitag, die Frage nach dem Glück des Ganzen aufgeworfen, der Bildraum aufgerissen, die Kluft zwischen Blick und Bild, die Kluft zwischen Medien, die sich eben das Gefecht liefern, nicht zuletzt im Hinblick auf die Herrschaft über das Rot.⁷ Jeden Freitag wird das Begehren zum Rasen gebracht, auf die Jagd nach Objekten geschickt, werden Anschlussstellen markiert und Ströme zum Fließen gebracht angesichts der imminnten Einkehr von Sonntag, Erfüllung und Endlichkeit, von *belles-mères* und *beaux-pères*, von rituellen Braten, rituellen Fahrten und rituellen Verstopfungen, vom Nullpunkt des Begehrens. Medial wird jeden Freitag das Begehren zum Rasen gebracht und lässt doch nur etwas Wissen vom Rasen der Medien selbst.

Am Anfang vom *Week-end* aber erhebt Corinne ihre Stimme. Sobald Corinne das Wort ergreift, sobald sie anfängt zu sprechen, ein paar obszöne Szenen für den Amateur, sobald sie ihm von offenen Bademänteln, geöffneten Vorhängen, vom Verbergen spricht und vom Vernaschen, auf das sie keine Lust habe, wird die Zirkulation angeregt, verliert sich alle Kohärenz bürgerlichen *Comportements* in lustiger Partialisierung, hier eine Öffnung, dort eine. Lauter unblutige Sachen. Vom Zuschauer zum Zuhörer mutiert oder mutiliert, kann der Mann im Bild gar nicht genug, den Hals nicht voll kriegen. »*Et c'est tout? ... et c'est tout?*« Mehr will er. Freitagssyndrom. Alle Erregung ist jedoch dramaturgisch und technisch schon auf die Seite der Wörter hinübergeregelt und auf den Klang und die Tönung der Stimme. Corinne plaudert über Abenteuer, die sich als Fragmente aus Batailles »Geschichte des Auges« erweisen, kleine Orgien in Hausmannsküchen, freie indirekte obszöne Rede, ausziehen, Blicke arrangieren, Mösen in Milchschälchen, kombinatorische Abenteuer an Körperöffnungen, da, wo sich das Lustprinzip seine Erfüllung an der Realität so vorstellt. »Wahrheit oder Alp-

7. Rot ist fernsehtechnisch das größte Problem der elektronischen Bilder, gründlich ungelöst auf den Markt geschickt im NTSC Format, und immer noch unschön auf PAL oder SECAM.

traum?« fragt der Amateur. »Ich weiß es nicht«, antwortet Corinne. Geld oder Leben, hätte er fragen können, Lust oder Tod, Rot oder Blut, hätte Godard andere zitiert. Hier wird experimentiert. Mit Bildern, mit Repräsentanzen, mit Substitutionen als Reizübertragung zwischen Physis und Psyche, Übersetzungsarbeit zwischen Bild und Vorstellung, zwischen Halluzination und Motorik, Übertragung von Wortbesetzung und Sachbesetzung, als »freier Verkehr«:⁸ Transformation also, präzise jene Operation, die in der Tradition der Malerei das Blut im Bild übernehmen sollte, halbwegs zwischen Körper und Symbol eine *imitatio Christi* zuzulassen, die nicht mimetisch, sondern magisch etwas in Gang setzt, selber Wunder hervorbringen, die Verbindung herstellen konnte zwischen Sichtbarkeit und Seele.⁹ Den Schmerz zugleich inkarnieren und heilen. Das Kino nach Godard aber müsste die Partialisierung, die Wunden, die Öffnungen offen halten. Nichts verbinden. Kein Künstlerverband. *Pas du sang, du rouge*.

Die Szene dieses farblosen Settings, in dem die Analysandin auf Tisch liegt anstatt auf der Couch, dem Blick des Analytikers ausgestellt, operiert mit der Isolierung der Sinne. Während das Kameraauge zoomend und schwenkend durch den Raum mäandert, auf der Suche nach dem verlorenen Blick, plaudert Corinne immer weiter. Allerdings wird, nach der Farbe, dabei auch die Stimme entzogen, die Worte gehen unter in hoch geregelter Musik.¹⁰ Eine neue Kluft tut sich auf, neuer Raum für Freitagbegehren, unbefriedigtes Hören. Verlorene Stimme, verlorene Farbe, das Kino wird plötzlich in seine Sub-Strukturen abgekühlt. Weniger komplexe Information, dafür das Anheizen der Partizipation, akustisches und optisches Dranbleiben wird verlangt. Kühle auf Seiten des Mediums macht, mit McLuhan, mehr Hitze auf Seiten des Körpers. Hunger auf Mehr, »... et c'est tout? ... et c'est tout?«, wird angefacht: Ursprung der Retribalisierung in *Week-end*, deren blutige Rituale uns Godard im Kino und in Rot vor Augen führt. Ursprung einer Retribalisierung, wie Marshall McLuhan sie für alle amateurhaften Benutzer elektronischer Medien prophezeit hat, in einem Buch, dessen Urheberrechte übrigens seiner Frau Corinne gehören: Corinne McLuhan.

Was wir sehen im Kino, das Vergnügen des Amateurs, das Vergnügen der Hippies und unser eigenes, ist nicht das süße Leben, *belle vie* oder *High Life*, sondern einfach Audiovision, geregelte Werte, *son et image*, rote Farbe, wo man Blut pulsieren lassen wollte. Ein Gemeinsinn wird verwehrt, das Ich fällt auseinander. ANAL-YSE ruft ein Zwischentitel in Blau. Zur Ordnung, zur Ökonomie. Aber da ist es bereits geschehen. Das Medium hat sich gemeldet. Inversion der Kanäle, Umsturz der Sitzordnung: getestet wird der, der zuhört, Analytiker wird Analysand. Der Liebhaber steht auf der Probe. Jetzt hören wir mit Ohren, sehen mit

8. Vgl. Sigmund Freud, *Die Metapsychologischen Schriften*, zit. nach Didi-Huberman, »Blut der Bilder«, in: *Transfusionen*, a.a.O., 46.

9. Vgl. dazu Didi-Huberman, »Blut der Bilder«, *Transfusionen*, a.a.O., 41.

10. Sehr viktorianisch gibt die englische Version im Untertitel die ganze buchstäbliche Ausschweifung zu lesen, wie sie weder in der französischen Originalversion noch in der deutschen Synchronisation zu hören wäre. Viktorianisch »geiler Geist« sei literarischer. Die Aktivierung der Partialtriebe, die bekanntlich auch die Briten so scharf macht, darf offenbar als physische im möglichen Medium Kino nicht getestet werden.

Augen, die bereits bedient sind. Jetzt müssen wir, mit oder ohne Marshall, mit oder ohne Corinne, wissen, dass es um Effekte, nicht um Bedeutung geht, und alles wird anders: Die Tochter tischt im Namen von Vater Bataille uralte Männerphantasien auf und lässt den Voyeur im Kinoverkehr auf seinen eigenen Blick krachen. Trieb hat sich als Strategie erwiesen, absolute Alienation. Hier wird nicht Vorstellung repräsentiert, dies ist ein Bild. Corinne, die spricht, spricht im Namen von, verweist auf die Heteronomie, die gefräßige Augen regiert. Jetzt, da die offenen Stellen am Leib überprüft wurden, jetzt, da die einzelnen Fakultäten des Sehens und Hörens gegeneinander ausgepegelt wurden, kann die Farbzufuhr wieder einsetzen, um zu testen, wie Bilder und Medien die Ökonomie des Begehrens zwischen Sinnlichkeit und Subjektivität regeln. Das Kino hat seine Klüftungen markiert. Film-riss. *Week-end* geht los. (Abb. 34)

Zirkulationen

Wir müssen also davon ausgehen, dass alles Rot zu Testzwecken in die große Zirkulation von *Week-end* einfließt, und dass auch alle revolutionäre und nicht revolutionäre Lust, die es abwirft, diesem Testbild unterliegt. Die Politik der Bilder steht zur Disposition und genauer, partialer, physischer, die Frage danach, wie viel Blut oder Blutersatz ein Gesellschaftskörper so braucht, um als Ganzes mit Gemeinsinn zu erscheinen. Wie viel Rot ein modernes Gemeinschaftswesen in seine Organe gießen muss, um Passion und Rationalität auszubalancieren, um Effekte des Zusammenhalts, aber keine der Retribalisierung zu erzeugen: um uns, kurz, nur seinen besten Willen aber kein Blut sehen zu lassen. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um einen bürgerlichen Staat, eine repräsentative Demokratie oder um eine Befreiungsbewegung wie die *Front de Libération Seine et Oise* handelt, die am Ende des Films die Opfer des unmenschlichen Verkehrsaufkommens wieder in den menschlichen Stoffwechsel und Kreislauf integriert, indem sie sie brät und frisst. Es ist an der Zeit, rote Farbe als Politik zu betrachten.

Week-end zeigt zuerst, dass das Kino künstlichen Zusammenhang und Gemeinsinn gerade nicht durch Farbeffekte erzeugt, wie es noch die Nationen mit ihren bunten Flaggen gern tun, sondern vielmehr durch Kamerabewegung oder Montage. Corinne und Roland landen, kaum dass sie ihre Erbschleicherei im schnellen Sportcoupé begonnen haben, im Stau. Der Stillstand aller Auto-Bewegung gab – soviel zur erneuten Konkurrenz der Medien – bekanntlich zur bis dahin längsten Bewegung der Kamera auf Schienen Anlass, zum Rekord unter den Aufnahmen. Godards Kino der Attraktionen. In Konkurrenz zum Auto handelt Godard auch aus, welches Medium um 1967 die Realität Frankreichs bildet, denn das Autofahren hat vor den alten Medien immerhin den Vorzug, dass es sich garantiert nicht vorwerfen lassen konnte, Wirklichkeit nur abzubilden, nur zu repräsentieren: das Auto war von Anfang an nicht nur Status-Symbol, sondern immer auch dynamischer Operator, realitätsproduzierende Maschine. Das

Auto stellte landschaftliche, nationale, individuelle, generations-, geschlechts- oder klassenspezifische Wirklichkeiten her. Als *voiture* lag es außerdem ziemlich dicht am Kino, das seinerseits die Wirklichkeit im Sehen konstruiert, im *faire voir* des Dispositivs. Die Selbstbewegung des Autos, die nationale Körper mit der allgemeinen Automobilisierung in den sechziger Jahren am nachhaltigsten strukturiert, wird also von Godard zunächst einmal sistiert, um in zynischer Kritik des reinen Kinos eine letzte visuelle Gesamtschau der französischen Gesellschaft diesem Medium vorzubehalten: in angeblicher Echtzeit einer fünfminütigen Kamerafahrt.¹¹ Entlang der verstopften Chaussee lässt sich französisches Leben noch einmal in einem öffentlichen Tableau aufnehmen, repräsentativ und repräsentierend. Im bewegten Bild vom Stau hängt noch einmal alles zusammen, zeigt sich der ganze Volkskörper, dessen Blutbahnen die Straßen sind und die vertraglich gesicherten Generationen-, Geschlechter- und Verkehrsverhältnisse, die sicher stellen, dass keiner auf der Gegenfahrbahn, gegen die Richtung, gegen den Sinn der Bewegung anfährt. Wer es trotzdem tut, exekutiert automatisch an sich selbst die im Auto-Kapitalismus implementierte Todesstrafe, *peine capital*, die Unfall heißt.

Wo Autos, Geld, Sex und Blut frei zirkulieren sollten, lassen die Bilder in *Week-end Wracks* auftauchen, strömende rote Farbe und fuchtelnde Schauspielere, die sich sichtlich selbst inszenieren, eine Rolle spielen, deklamieren, posieren. Im Stau sind es Statisten, arrangiert nach einer soziologischen Normalverteilung, statistische Statisten, die an unserem parallel fahrenden Blick vorbeiziehen und den großen Bewegungstrieb hupend in kleine Partialtriebe zerfallen lassen, die plaudern, picknicken, sich Bälle zuwerfen, Schach spielen und bei laufendem Motor die Charaktermaske wechseln.¹² Reisende verbinden sich zu Gruppen, verkuppeln und verkoppeln sich wie eine kleinstädtische Wochenendvariation der Sadeschen Endloskörperketten. Unblutig, solange nicht jemand aus der Reihe tanzt, die Überholspur nimmt, wie Roland und Corinne, die sich beißend, kratzend und Haare ziehend durcharbeiten müssen, um Vaters Erbe rechtzeitig in den eigenen Kanal umzuleiten. Sonst ist der Stau eine lustige Gesellschaft, die nichts von ihren blutigen Rändern in den Blick kriegt. Anders als die Kamera, die das blutrote Ende der Schlange abbildet. Die *voiture*, das zeigt Godard an dieser Stelle, macht blind, die Kamera macht sehen. Am Ende des Staus erfahren wir den Anfang des Schrecklichen, eine schöne Bescherung, Autowracks, reglose Körper, und ein Polizist, der alles regelt. Die ganze Spannung der langen Fahrt endet *en passant*, *en passage*, die Kamera schwenkt weiter. Das »gaullistische Ritual« des *Week-end*, das – wie später ein Zwischentitel in *Blau* erklärt – die großen französischen Revolutionen ersetzt hat, endet ohne Finale, ohne Guillotine, ohne Passion, ohne Fall der Regierung, schlicht im

11. Vgl. dazu Manfred Schneider, »ENTROPIE *tricolore*. Die Logik der Bilder in Godards *Weekend*«, in: Michael Wetzel/ Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, 1994, 235–248.

12. Später wird in einer kurzen Zwischenszene auf die statistische Filmförderung als Unfall oder Unfüg hingewiesen: »*Siamo gli attori della coproduzione italiana*«, rufen Statisten, die nur am Rand des Geschehens herumsitzen, weil sie offenbar im Produktionsplan auftreten mussten.

Unfall. Rotes wie Blut allerdings kommt schon ins Bild und legt passioniert von der Verletzbarkeit des Menschen Zeugnis ab, von seiner Endlichkeit, aber eben nicht mehr vom versprochenen Heil. Das Blut ist nur eine Lache roter Farbe auf der Landstraße, so lächerlich, dass man darin beim besten Willen kein Blut sehen kann. Die Kamera zieht gleich weiter, hinter dem Auto von Corinne und Roland, hinter dem Geld her.

Pas du sang, du rouge. Gegen die Ökonomie klassischer Kinoerzählung verweigert Godard das Heil, das sich in der Tradition der Malerei am spektakulären Ort des Blutes bildet, verweigert den Sinn, der sich im Blutrot als Vergegenwärtigung von Gedächtnis materialisieren soll, verweigert die Kompassion, die sich dank der Sichtbarkeit einer Wunde durch die Anschauung einstellen soll. Im Gegenteil, der Blick und seine schönste Falle, das Rot, werden als Unzuverlässigstes im Kino vorgeführt. Wie in der Szene zwischen Corinne und ihrem Liebhaber sehen wir, wenn schon kein Blut, so doch den auf dem Unfallschauplatz herumirrenden blutdürstigen Blick als unsern eigenen. Die Lust auf Blut, der Durst nach Sinn drängen uns durchs Bild wie Roland und Corinne die Gier nach Geld durch den Stau. Am Ende ist aber kein Blut, kein Sinn, kein Geld.¹³ Der Sinn folgt nur der Zirkulation selbst, der *grande circulation* des Verkehrs, des Geldes, des Bluts, das als rote Farbe um die Leere kreist und uns als Sensation aus den Bildern trifft. Am Ende stiftet das Kino bei Godard kein bisschen Realität, nicht einmal die Wochenend-Realität eines nationalen Landschaftsbildes, die das Auto der globalen Gemeinschaft der Automobilisten liefert. Es stiftet nur das bisschen Rot, das nötig ist, um jede Realität zu stören und jede Zirkulation als Verkehr, Umlauf und Stoffwechsel zu stoppen.

Farbkorrekturen

Rote Farbe zieht uns nicht in die Heilsgeschichte, sondern in die Geschichtlichkeit eines Films. Nicht nur ist die Röte des Rots von Technicolor anders als die von Agfafilmen, die Lippen und das Blut im »deutschen Farbenfilmverfahren«¹⁴ ein anderes Erlebnis als das amerikanische, die chemischen Formeln der Farben, subtraktive und additive Verfahren, die Lichtempfindlichkeiten, Lampen und Filtertechniken sind in den dreißiger Jahren andere als in den fünfzigern, sechzigern oder siebzigern. Ein Rot ist nicht ein Rot ist nicht ein Rot, um vom Blut ganz zu schweigen, das dafür fließt. Der Wettlauf um den Farbfilm, der in den zwanziger Jahren zwischen Technicolor, Eastmancolor und Agfacolor als nationalen Konkurrenzen um die Kinowelt ausbrach, und auch das verrückte Unterliegen des raffinierteren Kodachrome in Hollywood gehorchte dem Ideal

13. Genau deshalb auch verweigert Godard die »klassischen Erzählformen« des Kinos und geht zurück zum grotesken Schauspiel des vorindustriellen Kinos, der MacSennett-Komödien, zurück zu den Inszenierungen von Frauen, die sich selbst darstellen, in die Kamera blicken, es auf Verbindung und Verbindung zwischen Schauspielern und Zuschauern anlegen und die Geschlechterdifferenz zum Hauptthema des Auftritts machen.

14. Vgl. Walter Rahts, »Agfacolor, das deutsche Farbenfilmverfahren«, in: *Der Deutsche Film. Sonderband 1940/ 1941*, 156.

des Totalen, der Logik von Imperien. Dass das Militär die Farbfilmentwicklung freundlich unterstützte, um Technologien der Feindaufklärung¹⁵ zu erhalten, ging einher mit dem Wunsch, Farbe im Kino solle die Ganzheit und Grenzen der Reiche sinnlich realisieren, in die Körper integrieren, über die enge Begrenzung literaler Rationalität hinweg.

Die Chemie stimmte zunächst jedoch noch nicht. Am Anfang störte der Farbfilm die Wahrnehmung und damit die kohärente Konstitution von Realität. Anstatt Inkohärenzen zu überpinseln, produzierte Farbe im Film Risse und Sprünge und hielt diese als sichtbare und unerträgliche offen. Das beunruhigte schon die ersten Kritiker. Rudolf Arnheim berichtet vom Erlebnis einer *choquehaften* Zertümmung von Aura durch kinotechnisch reproduzierte Farbe. Ihm war, wenn auch nur für einen kurzen Moment, die notorisch harmonische römische Landschaft als Horrorvision erschienen: »Nachdem ich meinen ersten Farbfilm gesehen hatte und das Kino verließ, hatte ich ein schreckliches Erlebnis – ich sah die Welt als Farbfilm. Die Albanerberge standen als ordinäre, weiche lila Farbe hinter einer Kette von dunkelgrünen Pinien, gekrönt von einem smaragdgrünen Himmel – alles war schreiend in seinen giftigsten Farben und gab ein chaotisches, unmenschliches, disharmonisches Bild.«¹⁶ Arnheim hat nach dieser Erfahrung, die er im Artikel »*Perché sono brutti i film a colori*« 1936 in der Zeitschrift *Scenario* in Rom beschrieben hat, Farbe im Film als Mittel und Möglichkeit absoluter Verfremdung begriffen.

In frühen Filmästhetiken, bei Eisenstein, Pudovkin und Vertov, war es stets die Montage gewesen, die vermeintliche Kohärenzen sozialer Oberflächenanschauungen, das Glatte oder Ideologische am Bild, zu sprengen hatte, um darunter die Krise der Verhältnisse als Wirklichkeit sichtbar zu machen. Kino sollte nachdrücklich nicht Mimesis sein, Nachahmung der Welt, sondern deren Dekonstruktion und Rekonstruktion. Siegfried Kracauer hatte 1938 in der filmisch aufgenommenen und übertragenen Farbe eine mögliche Korrespondenz zweier historischer Zeiten gesehen. Er hat das speziell am Beispiel von abgefilmter Malerei, also am Schnittpunkt zweier künstlerischer Medien beobachtet, an dem sich eine neue historische Realität bildet: »Eine Illusion, die dadurch vertieft wird, daß der Film mit einem Schlag das Vergangene in die Gegenwart rückt«,¹⁷ Repräsentation also im buchstäblichen Sinne als erneute Vergegenwärtigung der Verhältnisse. Farbe behält das Moment des Bedrohlichen, des Einbruchs, der Überrumpelung und zugleich das einer absoluten Verunsicherung des Blicks. Obwohl Béla Balázs 1930 sein früheres Urteil widerruft und sich mit der Möglichkeit eines künstlerischen Farbfilms versöhnt, bleibt diese Furcht vor der fatalen Verführung des Blicks, die nicht zufällig in einer langen kunsthistorischen Tradition von *disegno* als männlichem und *colore* als weiblichem Prinzip in

15. Andrew Dudley, »The Post-War Struggle for Colour«, in: *The Cinematic Apparatus*, a.a.O., (61-75) 63.

16. Rudolf Arnheim, »Bemerkungen zum Farbfilm« (1935), in: ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*, Frankfurt/ M. 1979, (47-52) 50.

17. Siegfried Kracauer, »Film und Malerei«, in: ders., *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt/ M. 1994, (53-57) 54.

der Kunstgeschichte besteht: »Beim Farbfilm wird der Blick oft in eine Tiefe stürzen wie in eine Versenkung und wird nicht so leicht ohne Ruck in der nächsten Sekunde wieder loszureißen sein.«¹⁸ Auch Rudolf Arnheim begreift, wenn er später Perspektiven der Farbfilmontage entwickelt, die Farbe vor allem als ein Problem der Beziehungen zum Objekt, der Organisation von Blicken und Intensitäten. Im Unterschied zum »praktischen« Gesichtssinn¹⁹, der anhand der Farbe einfach Gegenstände identifiziert und zum Gebrauch unterscheidet, wird erst das »ästhetische Sehen (das nicht mit der ›Freude an der Natur zu verwechseln ist)«²⁰ Raum und Relationen zwischen den Gegenständen bearbeiten. Verschiedenen Farbtönungen setzen die Gegenstände und Felder im Bild nicht nur in Beziehung zueinander, sondern gestatten, zum ersten Mal in der Filmgeschichte, ein musikalisches Verfahren in der Bildlichkeit: zwei Gegenstände können in einem Bild in das »Feld der Polyphonie« eintreten. Das gilt nicht nur im Sinne der Harmonie, der Mäßigung, der emotionalen Eintracht, der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben, sondern auch im Sinne der Reibung: Erst die Farbe eröffnet die »Möglichkeit der Disharmonie«²¹ im filmischen Bild. Erst das Rot macht das Blut suspekt.

Sergej Eisenstein hat später, 1946, ein ähnliches Farbkonzept der Beziehungen entworfen, ebenfalls auf der Basis des musikalischen: »Weder der Gegenstand eines Malsujets noch das Objekt einer Fotografie gebären die Farbe. Sondern die Musik eines Gegenstandes und der besondere lyrische, epische, dramatische innere Klang eines Sujets. Nicht die gegenständliche Farbe eines Rasens, eines Straßenpflasters, eines Nachtcafés oder eines Wohnzimmers bestimmt deren Farbe im Film. Sondern die aus der Beziehung zu ihnen geborene Sicht auf sie.«²² Relationen und Energie, durch Farbe ins Bild gesetzt, hätten nach Eisenstein historische Realität zu konstituieren, Thermodynamik also eher als Mechanik. Die »Urkraft der Farbe«²³ solle »in die Einstellung einfließen, sich über ihre Ränder hinaus ergießen und die Symphonie der Farben einbringen, die aus den Gefühlen und Gedanken zum Geschehen erwächst.«²⁴ Wie bei Godard ist für Eisenstein Blut nicht etwas, das als Evidenz und Naturalismus ins Bild kommt, sondern ein Motiv, das sich wie ein musikalisches Thema durch den Film zieht und eine farbfilmische Translation verlangt: »Das Thema Blut wird durch rote Farbe ausgedrückt. Im »Requiem« setzt es als roter Mützenrand von Dansas ein.«²⁵

18. Béla Balázs, *Der Geist des Films. Schriften zum Film II*, hg. v. H. H. Diederichs und W. Gersch, München/ Budapest, 1984, (51-205) 148.

19. Rudolf Arnheim, »Bemerkungen zum Farbfilm« in: *Kritiken und Aufsätze*, a.a.O., 50.

20. Ebd., 50.

21. Ebd., 49.

22. Sergej Eisenstein: »(Erster Brief über die Farbe (1946))«, in: ders., *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Berlin 1988 (177-183) 177.

23. Ebd., 178.

24. Ebd., 178.

25. Ebd., 185.

Obwohl es in den dreißiger Jahren in den Avantgarden konstruktivistische Experimente mit Farbfilm gibt, wird Farbe erst seit den sechziger Jahren zur intendierten Irritation gewohnter Anschauungen genutzt. Dann erst sollte Farbe bewusst Räume, verborgene Beziehungen und Emotionen ins Bild setzen, die im bürgerlichen Leben eben ausgeblendet werden sollten. Erst dann war es an der Zeit, politische Ideologien durch Farbe zu korrigieren. 1959 dreht Chabrol seinen ersten Farbfilm, *A Double Tour*, auch ein Wochenenddrama, das in einer Sonntagsidylle in der Provence den Terror *bourgeois* Rituale sichtbar macht. Die Farben in Antonionis *Deserto Rosso* aus dem Jahr 1964 lassen die Ängste und Irritationen einer Frau als das verborgene gesellschaftliche und chemische Gift sichtbar werden, das die Normalität ihrer gesättigten Existenz als Industriellen-gattin in Ravenna stört. Die seltsam unklaren, gelbtönenden Farben verbinden die diffusen und unscharfen Gefühle der Protagonistin unmittelbar mit der Wahrnehmung der Zuschauer. Farbe überträgt das Unbehagen als Verstörung der Augen. Pasolini drehte, nach einigen kürzeren Filmen,²⁶ 1967 *Edipo Re* als ersten Farbfilm, in dem er Sophokles' Stück kühl nacherzählt, und die Abgründe psychischer Verstrickungen einerseits in Bewegungsmustern, insbesondere aber in der Farbgebung aktualisiert, das heißt, in eine Gegenwart des Films einbrechen lässt. Eine feine Psychophysik der Farben überträgt das Unerträgliche an den Verhältnissen in den Zuschauerraum, kaum wahrnehmbar, kaum ins Medium der schriftlichen Kritik zu übersetzen. Andersherum haben Kritiker die Farben lange nicht erwähnt, und Farbe im Film gehört, nach Frieda Grafe, zum Verdrängten des Kinos.²⁷

Ganz offenbar führte Farbe zur Wahrnehmungsstörung besonders unter Kritikern. Nicht immer in dem alienatorischen Sinne Arnheims. Kracauer, ganz anders, sah sie nicht als Künstliches, sondern im Gegenteil als Eindringen naiver Natürlichkeit in den Film, als ungute Verbindung des Kinos mit einem »trivialen Begriff von Natur«,²⁸ einer Natur, deren »diffuses Gemisch von Farben«²⁹ schlechterdings nicht zu einem künstlerischen Blick auf die Welt zu organisieren sei. Farbfilm zeichne sich durch eine Abhängigkeit von der Natur aus, die für künstlerische Verfahren ungeeignet sei: »Der Gedanke an den vollkommenen Farbenfilm machte mir Sorgen. Denn die Naturtreue ist nicht immer von Vorteil für die Kunst«, schrieb Béla Balázs 1924, nachdem er zum ersten Mal das »blaugrüne Originalfarbenspiel mit dem weißen Schaum«, das Meer in Farbe, auf der Leinwand gesehen hatte.³⁰ Was er damals in den Verdacht der Naturtreue stellte, dürfte von hoher Künstlichkeit gewesen sein, Bilder vermutlich auf Zweifarbenfilm-Material, das bunte Wirklichkeit simulierte aus »den Grundfarben von Blaugrün und Rotorange, womit die meisten Farben der Natur und

26. Nach *La Ricotta* (1962), dieser bitteren und heillosen Käsepassion, 1966 die *EPISODE LA TERRA VISTA DALLA LUNA*, *Che cosa sono le nuvole?* (1967).

27. Vgl. Frieda Grafe, »Farbfilmfest. Eine Retrospektive der Berliner Festspiele«, in: dies., *Filmfarben*, Berlin 2002, (15-39) 15.

28. Siegfried Kracauer »Zur Ästhetik des Farbenfilms«, in: *Kino*, a.a.O. (48-53) 50.

29. Siegfried Kracauer, »Film und Malerei«, in: *Kino*, a.a.O., 55.

30. Béla Balázs, »Der sichtbare Mensch«, in: *Schriften zum Film 1*, hg. von H. H. Diederich, W. Gersch und M. Nagy, (45-143) 129.

vor allem der Hauttöne zufrieden stellend wiedergegeben werden konnten.«³¹ Gerade das aber gehört zum ideologischsten am Werk der chemischen Farbfilm-entwicklung: Zufrieden stellend waren die Abbildungen der Hauttöne in den ersten Farbfilmverfahren nur für rosige Bleichgesichter, Schneewittchen und Rosenrot, denn die Chemiker hatten in ihrer Priorisierung der Hautfarben nichts dagegen unternehmen wollen, dass dunkle Haut in ihren Techniken einen Grüntich aufwies: Rassismus erschien in technische Verfahren implementiert auf der Leinwand.³²

Immerhin schien die Wirklichkeit des Farbfilms einer konventionellen Wahrnehmung der zwanziger Jahre so nahe zu kommen, dass Balázs darin keine Möglichkeit zur Stilisierung entdeckte. Für ihn war Kunst »Reduktion«, Farbfilm hingegen ließ Zeiten und Räume exzessiv oder aber einfach diffus werden, nichts für ein Denken, das sich aus dem Kontrapunkt der Montage konstituiert. Für Arnheim war die »Unabhängigkeit vom ›Wirklichen« das entscheidende Kriterium für filmische Ästhetik, und der Farbfilm daher suspekt.³³ Noch 1938 schrieb er: »Was aber das Künstlerische anlangt, so sehen wir, wie z. B. die maschinelle Farbaufzeichnung einerseits die Ausdrucksmittel des Bildes vermehrt, andererseits die mechanische Abhängigkeit der Abbildung vom Urbild verstärkt und damit die Freiheit des Künstlers verhindert.«³⁴ Béla Balázs sah die Möglichkeit von Stilbildung ebenfalls nur »im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films«³⁵ oder in einer sekundären »Untreue« der Filmfarben gegenüber der Natur. Während die ersten Schwarzweißfotografien ihre Betrachter sofort als Selbsteinschreibung der Natur verzauberten, stand die Farbfotografie, solange sie nicht nur viragiert oder nachträglich koloriert war, also immer in einem traumatischen Verhältnis zur Wirklichkeit.³⁶ Entweder galt sie als zu abhängig von der Wirklichkeit oder aber als Natur verfälschend. Entweder zu treu oder zu untreu. Immer markierte gerade die Farbe die Wunde der Wirklichkeit, für unsere Wahrnehmung abhängig zu sein vom Medium ihrer Abbildung. Die giftigen Bildchen früher Farbfilme erinnerten damit auch an die Unzuverlässigkeit menschlicher Wahrnehmung, die ganz offenbar nur durch Gewöhnung und Training gelernt hatte, die unerträglich zufällige Welt in ihrem »diffuse[n] Gemisch von Farben«³⁷ zu einer erträglicheren zusammen zu halluzinieren. Farbaufnahmen erinnerten an das mögliche Auseinanderfallen des Sinns und der Sinne, wenn sich neue Verhältnisse im Weltbild einstellten. Weil irgend etwas farblich aus dem Bild heraus stach, weil sich durch Farbgebung neue Relationen

31. Gert Koshofer, »Die Filmfabrik Wolfen und ihre Farbfilme«, in: *Die Filmfabrik Wolfen. Aus der Geschichte*, Heft 4, Wolfen 1999, (6-28) 21.

32. Vgl. Brian Winston, *Technologies of Seeing*, London, 1996, 41.

33. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt/ M. 1979, 318.

34. Ders., »Neuer Laokoon. Die Verdopplung der künstlerischen Mittel untersucht anlässlich des Sprechfilms«, in: *Kritiken und Aufsätze*, a.a.O., (81-112) 110.

35. Béla Balázs, »Der sichtbare Mensch«, in: *Schriften zum Film I*, a.a.O., 129.

36. Vgl. dazu auch Julia Schmidt/ Hendrik Feindt: »Farbe im Film – ein traumatisches Verhältnis?«, in: Heike Klippel (Hg.), *Frauen und Film*, Heft 58/ 59, *FarbeFilmMusik*, Frankfurt/ M., 1996, 59-75. Frieda Grafe widerspricht dem in: »Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung«, Gespräch mit Mikol Gimes, in: *Filmfarben*, a.a.O., (47-68) 66.

37. Kracauer, »Film und Malerei«, in: *Kino*, a.a.O., 55.

im Bild herstellen, und weil jenseits von jeder bewussten Intention des Regisseurs neue künstliche Gestalten und Effekte im Film auftauchen konnten, war Farbe den Produzenten und Kritikern gleichermaßen unheimlich. 1932 hatte Arnheim prophezeit: »Daß wir uns in absehbarer Zeit bunte Bilder ansehen können, ohne daß sich uns der Magen umdreht, ist höchst unwahrscheinlich.«³⁸

Er hatte Recht. Der erste Abend füllende deutsche Farbfilm, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, »ein wirklichkeitsfremder Lustspielstoff«,³⁹ wurde 1939 produziert, konnte aber erst 1941 einen ersten Abend füllen, weil die Männer im Labor auf Befehl des Propagandaministers Goebbels hin die Farbwerte der Frauengesichter und der umliegenden Natur ausbalancieren mussten: Goebbels wollte die Aufführung verhindern »weil er ihm farblich nicht gut genug war [...] Goebbels fand seine Farben »abscheulich bunt und unnatürlich«. Er sagte, das Gras sei braun, die Menschen sähen aus wie Puppen und die amerikanischen Farbfilme, die mit gekaperten Schiffen »erobert« wurden, seien tausendmal besser.«⁴⁰ Wenn gerade in den Farben die Kohärenz des Wahrnehmungsraumes verletzt werden konnte, musste nationalsozialistische Kinopolitik mit Grund »strenger Farbzensur«⁴¹ unterliegen.

Die Geschichte des Farbfilms gehört für Deutschland in die kriegsvorbereitende Geschichte aller Anstrengungen, im Namen möglichst simulier- und steuerbarer politischer Verhältnisse die technische Qualität aller medialen Inszenierungen so zu steigern, dass beim besten Willen kein Unterschied mehr zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Politik, Unterhaltung und Massenmobilisierung zu entdecken wäre.⁴² Farbe stellte das Gefühl für die Realisierung einer Gemeinschaft bereit, die versprach, einen rationalen Gesellschaftsvertrag durch Heil zu ersetzen: Volksfarbempfinden. Daher war Farbfilm ein Projekt, das die Reichsfilmkammer mit besonderem Engagement förderte und das von Goebbels und insbesondere dem Reichsfilmintendanten Fritz Hippler penibel überwacht wurde.⁴³ In eiliger Konkurrenz zum ersten Dreifarbfilmverfahren auf einer Schicht, dem Monopack, wie er anfangs der dreißiger Jahre in den USA als Eastmancolor entwickelt worden war, wurde in Deutschland – nach den Zweischichtsystemen Ufacolor und Opticolor – endlich das subtraktive Agfa-Negativ-Positiv-Verfahren Agfacolor entwickelt. Nachdem es durch »Farbzensur« und Förderung seitens des Propagandaministeriums gelungen war, die Farben einigermaßen zu standardisieren, die Sensibilisatoren und Farbkuppler in die jeweiligen Filmschichten zu bannen, nachdem die Farbe im Hinblick auf die Relationen von Lichtschwingungen und chemischer Körnung domesti-

38. Arnheim, *Film als Kunst*, a.a.O., 318.

39. Boguslaw Dzewniak, *Der Deutsche Film, 1933-45. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, 668. Meine Kursivierung, U. H.

40. Veit Harlan zit. nach Francis Courtade/ Pierre Cadars, *Geschichte des Films im deutschen Reich*, München 1975, 235.

41. Dzewniak, *Der Deutsche Film*, a.a.O., 689.

42. Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berlin 2002, 282.

43. Vgl. etwa: Richard Schmidt/ Adolf Kochs, *Farbfilmtechnik. Eine Einführung für Filmschaffende. Mit einem Geleitwort des Reichsfilmintendanten Dr. Fritz Hippler*, Berlin 1943; Gert Koshofer, »Die Filmfabrik Wolfen und ihre Farbfilme«, in: *Die Filmfabrik Wolfen*, a.a.O., 6-25.

ziert und stabilisiert war, wurde durch einen Vertrag zwischen der Ufa, der Afifa und der I.G.-Farben ab 1937 die serienmäßige Produktion in den chemischen Werken Wolfen vereinbart. Zur I.G. Farben aber gehörte präzise die Politik, das Rot zu perfektionieren und das Blut nicht sehen zu lassen. Daß die I.G. eine heimliche, verborgene und natürlich nicht natürliche Tochter in den USA hatte, die *General Aniline and Film Company*, die den Zweiten Weltkrieg verdeckt und unschuldig überstand und erst unter den Kennedys an die Oberfläche kam, ist eine weitere Subgeschichte im Verhältnis von Farbfilm und antizyklischer Geschichtlichkeit: eine weitere kleine Kore-Geschichte, eine weitere *l'histoire de Corinne*, eine *l'histoire d'oeil* aus dem Labor.⁴⁴

In Babelsberg, wo ab 1937 auch serienmäßig in Farbe produziert und kopiert wurde, konnte das deutsche Wangenrot nun exklusiv auf Agfacolor perfektioniert und vom »aufwendigen« amerikanischen unterschieden werden.⁴⁵ Jetzt ließ sich das marzipanhaft rosige Antlitz von Kristina Söderbaum, der blutjungen Eroberung Veit Harlans, nach dem offiziellen Handbuch der Farbfilmtechnik beliebig auf Tages-, Kunst- oder Mischlicht reproduzieren.⁴⁶ Bis in die fünfziger Jahre galt Söderbaums Aussehen als schön natürlich. Da ist die Politik der Farbbilder nachhaltiger als die der Verfassungen. Auf der Basis des Farbfilms bildete sich ein sinnlicher Volkskörper, der resistent gegen alle Systemwechsel war. Vielleicht deshalb auch musste Farbe, wie Frieda Grafe betont, das Verdrängte des Kinos bleiben.⁴⁷ Seit der sehr roten Jacke von Münchhausen, die 1942/ 43 auf Agfacolor frech demonstrierte, wie man sich selbst aus einem schrecklichen Sumpf zieht, wurde das Rot aus Bitterfeld über die Programme des Propagandaministers hinaus vor allem in Märchen, Historienschinken, exotischen Abenteuern und Musicals zur Hyperrealisierung eingesetzt.⁴⁸ Noch das diente der Konstruktion einer Realität, die vorführte, was einfach nicht mehr wahr sein, aber sichtbar gemacht werden konnte. Farbgebungen, die Wirklichkeiten zwischen Leinwand und Wahrnehmung synthetisieren, sind geschichtliche Handlungen. Farbkorrekturen auch.

I.G. Geschichte

Godard nimmt in seinen *Histoire(s) du Cinéma* ein einschneidendes Moment dieser Geschichte des Farbfilms auf: 1945 filmte George Stevens, Leiter einer Einheit des *Army Signal Corps*, die Befreiung von Auschwitz, Dachau und Ravensbrück auf 16mm-Farbfilm.⁴⁹ Für das Jahr 1945 markiert Godard den Farbfilm als Operator für einen Riss in der historischen Realität, der nicht durch

44. Vgl. dazu Joseph Borkin, *Die unheilige Allianz der I. G. Farben. Eine Interessengemeinschaft im Dritten Reich*, Frankfurt/M. 1979, 176ff.

45. Vgl. dazu Koshofer, »Die Filmfabrik Wolfen und ihre Farbfilme«, in: *Die Filmfabrik Wolfen*, a.a.O., 24.

46. Vgl. Richard Schmidt/ Adolf Kochs, *Farbfilmtechnik*, a.a.O., 77ff.

47. Frieda Grafe, »Tomaten auf den Augen«, in: *Filmfarben*, a.a.O., (47-68) 48.

48. Vgl. ebd.

49. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, Bd. 1, (*Toutes les Histoires*), München 1999, 15.

Montage, sondern durch das Medium und seine Geschichte zustande kommt. In Stevens' Fall benutzt das *Signal Corps* Farbe eben nicht als Signal, sondern als mediale Irritation filmischer Historiographie. Nicht nur was an Schrecken gezeigt wird, sondern auch wie es vorgeführt wird, produziert den Schock: nicht im Schwarzweiß der Wochenschauen, sondern in Farbe. In Farbe, die im Zweiten Weltkrieg einerseits der schönen Welt der Fiktionen und Hyperrealitäten, andererseits den unbeschwerten *Home-Movie*-Amateuren vorbehalten war, wird plötzlich sichtbar, dass die Realitäten immer schon nebeneinander existiert, dass sie sich schon immer bedingt haben: die heimatlichen Idyllen und die Konzentrationslager, die chemische Industrie und die Zwangsarbeit, Farbwerke und Todeskommandos, das Rot und die kalkulierte Vernichtung. Farbe ließ auch sichtbar werden, dass nationale und epochale Begrenzungen der Verbrechen nicht immer haltbar sind. In seinem gaullistische Wochenende auf Frankreichs Chausseen setzt dann Godard zusammen, was im bürgerlichen Kontext als Gewalt geteilt sein muss, sich aber nicht trennen lässt: geschäftige Gewalt und gewaltiger Sex, idyllische Straßenszenen und Unfälle in Autowracks, Mohnblumen am Straßenrand und Blutlachen auf der Chaussee, der bürgerliche Erbschleicher Roland und der Revolutionär St. Just, Zitate von Brecht und die brennende Emily Brontë, weiße Haut und schwarze Masken, die Gewalt in den Kolonien und die Guerillataktik in den Städten ... und an dieser Stelle flackert das Gedächtnis des Kinos erneut und lässt die Szenen aus dem Stau ein, in welchem die französischen Touristen jetzt nicht mehr als Teilnehmer eines spät kapitalistischen *déjeuner sur l'herbe* erscheinen, Picknicker im Stau, sondern als Brotaufstrich der Revolutionäre. Geschmacklos muss der Schock sein, damit Gewalt nicht als köstliche Kulturleistung goutiert werden kann. Das filmische Rot, die Farbfilmfarbe selbst muss ihren Platz in der Ökonomie der Gewalt zurückerhalten. Rot muss als transformiertes Blut sichtbar werden, um den Kreislauf zu unterbrechen, der Politik in schöne Bilder verwandelt.

Der Schrecken an Stevens' Farbfilm aus den Konzentrationslagern steuert das angeblich »Unvorstellbare« aus dem Register der Sinnlichkeit zurück ins Bewusstsein, und dabei verfilmt das »Farbenimperium«, wie Joseph Borkin das Kartell der deutsch-amerikanischen Chemie-Industrie nannte, sich selbst. Der Farbfilm geht zurück an die Orte, wo die blutigen Spuren seiner Produktion im Zweiten Weltkrieg sichtbar werden. Zwar war Kodak in Rochester im Hinblick auf den Wettlauf um transportablen Farbfilm nicht nur erbittertster Gegenspieler der I.G. Farben, zwar gehört Kodak nicht zur Standard Oil, mit der die I.G. Farben kapital- und produktionstechnische Verflechtungen durch den Krieg hindurch aufrecht erhielt und intensiviert, dennoch importierte Kodak durch den ganzen Krieg Photomaterial aus Deutschland und aus deutsch besetzten Gebieten: die Maschen der Kriegsproduktion lassen sich nicht einfach isolieren.⁵⁰

50. Vgl. dazu u. a. John S. Friedmann, *The Nation*, 26. März, 2001, zit. nach <http://www.thenation.com/doc.mhtml?i=20010326&s=friedman>. 6.9.2004: »New information recently uncovered at the National Archives reveals that subsidiaries of the Eastman Kodak company traded with Nazi Germany long after America had entered the war. [...] Though there is no current evidence that Kodak headquarters in Rochester, New York, exercised direct control over its operations in Germany during the war, it did control branches in neutral

Godard nennt das Moment, das Stevens' Film herstellt, das einer Auferstehung, einer »résurrection« des Dokumentarfilms nach seinem Martyrium von 1939–44. Eine Blasphemie selbstverständlich, die sich gegen ein akkomodiertes Verhältnis von Glauben, Wissen und Politischem wendet. Erst die Integration der Farbe als mediale und materielle Sinnlichkeit in das Sehen im Kino rehabilitiert das Kino als Wahrnehmungs- und Denkform. 1945 wollte niemand sehen, was Stevens auf Farbfilm dokumentiert hatte. »L'horreur en couleur de ce que l'on n'avait pas voulu voir.«⁵¹ Die Farbe verstörte die akkomodierte Anschauung des Schreckens.

1951 dann, fährt Godard fort, drehte Stevens seinen erfolgreichsten Film in schwarzweiß, *A Place in the Sun*, ein Remake von *An American Tragedy*. Darin spielt Montgomery Clift einen Bösewicht, der – anders als in der Romanvorlage von Theodore Dreiser und in Stroheims Filmversion – nicht Clyde Griffiths heißt, sondern George Eastman. So hieß auch der alte Erfinder der Filmperforation, in dessen Firma in Rochester das Eastmancolor erfunden wurde, der erste Monopack-Farbfilm, der leichter war und dichter ans Geschehen gebracht werden konnte als das schwere Dreifarbensystem von Technicolor. Das aber war die Voraussetzung nicht nur der farbigen Propaganda gewesen, sondern auch der filmischen Nachkriegs-Reeducation, Reorganisation der Moral, der geplanten Wiederauferstehung der Wahrnehmung – und damit zugleich einer zweiten Phase der Propaganda, wie Godard betont: amerikanische Wahrheit, wie sie nach 1945 das Kino weltweit vor allem auf der Ebene der Farbe, der Raumkonstruktionen, des Emotionalen organisieren wird. Deshalb und dennoch markieren Stevens' Filme die Renaissance des Kinos als Historiographie. »Et si Georges Stevens n'avait utilisé le premier film en couleur à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil. 39-44: martyre et résurrection du documentaire.«⁵² Filmfarbe sprengt das Gefüge der Zeit und bricht in den Raum der Historie ein. Godard dreht *Week-end* auf Eastmancolor. Französische Regisseure, wenn sie Kino als historisches Medium wahrnahmen, hatten nach dem Krieg die Option, ihre Filme in den Farben von Agfacolor, dem deutschen Farbfilmverfahren zu drehen, oder auf Gevacolor, Dokument der deutschen Besetzung von Belgien, oder auf sovim, dem demontierten Agfa-Verfahren, wie es als »sojwetisches« zurückkehrt und erst später als DS-1 in der Sowjetunion massengefertigt wurde.⁵³ Oder aber auf Technicolor oder Eastmancolor, den wichtigsten Farbverfahren des amerikanischen Kinos, das eben dabei war, die französische Filmindustrie lahm zu legen: historisch und ideolo-

Switzerland, Spain and Portugal – all of which did business with the Nazis, providing markets and foreign currency.« Ebd.

51. Alain Bergala, »La couleur, la Nouvelle Vague et ses maîtres des années cinquante«, in: J. Aumont u. a. (Hg.), *La couleur en Cinéma*, Milano/ Paris 1995, (126–136) 128.

52. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, Bd. 1, (*Toutes les histoires*), München 1999, 15.

53. Zu den weiteren Derivaten des Agfa-Verfahrens und damit der I. G. Geschichte vgl. die ausführliche Liste aller Materialien von »fremden« Herstellern auf der Grundlage des Agfacolor-Verfahrens nach 1945 von Gert Koshofer, »Die Agfa-Color-Film-Abkömmlinge« in: *Die Filmfabrik Wolfen*, a.a.O., (65–71) 67ff.

gisch legitimiert durch filmische, farbfilmische Coups wie den von George Stevens.⁵⁴ *Pas du sang, du rouge* begründet das neue Imperium.

Godards Kunst in *Week-end* besteht darin, das farbige Umkehrverfahren von Eastmancolor gründlich zu pervertieren. Eisensteins schöne Idee, dass »ein Gedanke als Farbe aufflammt«⁵⁵, setzt Godard in historisch kritische Farbenästhetik um. Farbe ist in dieser Methode, nach Frieda Grafes Worten, »mehr Trieb als Bedeutung«,⁵⁶ oder, medientechnischer formuliert, mehr Effekt. 1964 schrieb Marshall McLuhan: »Concern with effect rather than with meaning is a basic change of our electric time, for effect involved the total situation and not a single level of information movement«⁵⁷. Es war an der Zeit, Effekt als Politik zu analysieren. Die Analyse von Rot und Blut war als Rückkopplung historischer Wahrnehmungstechniken an ihre Produktionsgeschichte durchzuführen. Im Lichte dieses – nach Eisenstein – Aufflammens der Röte des Rots lässt Godard in den Zusammenstößen von *Week-end* Fragmente einer Farbpolitik der Bilder aufscheinen.

Eine sehr rote Feder hängt über den Mützenrand von Jean-Pierre Léaud, als er in *Week-end* über eine sehr grüne Wiese schreitet. Auf der hinteren Bildebene verhandeln Corinne und ein rauchender Roland über heimwerkliche Gewalt, Messer unter Kopfkissen, Beile im Schuppen. Léaud, kostümiert als Mitglied des revolutionären Wohlfahrtsausschusses, zitiert schreiend aus einem hochgehaltenen Buch Reden St. Justs. Fuchtelnd, historisierend, wird konstitutionelle Gewalt verhandelt: »Freiheit ist Gewalt wie das Verbrechen!« Und zwischen beiden Bildebenen blitzt die farbwerkliche Gewalt auf.

Nach einem Zwischentitel in Blau, der die Kontinuität VON DER FRANZÖSISCHEN REVOLUTION ZU DEN GAULLISTISCHEN WOCHENENDEN konstatiert, schließt Jean-Pierre Léaud als St. Just auf der grünen Wiese erneut das korrupte Verhältnis von Wahrnehmung und Politik als korrumpierendes Verhältnis von Beziehung und Verfassung kurz. Glühender Anti-Rousseauismus trägt seine Rede ins Deklamatorische: »Sollte man glauben, dass der Mensch sich in der Gesellschaft gruppiert hat, um glücklich und vernünftig zu sein? Nein! Man sollte eher glauben, dass er der Ruhe überdrüssig und auch der Weisheit der Natur [...] dass er sein Leben sinnlos und elend einrichten wird [...] Ich sehe nichts als nur Verfassungen, die aus Gold, Hochmut und aus Blut entstanden sind und ich sehe überhaupt nirgends die Humanität und die gerechte Mäßigung, die das Fundament des Sozialvertrages sein sollte!« Humanität und Mäßigung sind eben die Mythen, die nicht nur jedes gaullistische Wochenende, sondern auch das Kino als Grundverfassung bürgerlicher Individuen aufliegen lässt. Das Kino aber nur dann, wenn es gutbürgerliche Rituale, *belle-parenté*, Erbschaften, Wochenendbesuche und das alltägliche Schlachten nicht Ton-in-Ton illustriert, sondern in befremdliche Farben taucht.

54. Vgl. dazu Dudley, »The Post-War Struggle for Colour« in: *The Cinematic Apparatus*, a.a.O., 67ff.

55. Eisenstein, »(Erster Brief über die Farbe (1946))«, in: *Das dynamische Quadrat*, a.a.O., 180.

56. Frieda Grafe, »Licht im Auge – Farbe im Kopf«, in: *Filmfarben*, a.a.O., (40-46) 40.

57. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge/ MA/ London 1994, 26.

Der Sozialvertrag nach Rousseau realisiert eine Reihe von Überführungen und Transformationen: den Übergang vom Naturzustand in den bürgerlichen Stand; vom Instinkt zur Gerechtigkeit; von der Gewalt zum Recht; vom körperlichen Trieb zur Herrschaft der Stimme der Pflicht; von der natürlichen Freiheit und dem unbeschränkten Recht gewaltsamer Aneignung zur bürgerlichen Freiheit und dem bürgerlichen Recht auf Eigentum⁵⁸. ... präzise die Übergänge, die im Laufe des gaullistischen *Week-ends* gegen den Sinn historischer Zeit zurückgedreht werden.⁵⁹ Rousseaus Plan sieht die Überführung überall unterstellter physischer Gier in abstrakte und vernünftige Selbstregelung eines gesellschaftlichen Gesamtkörpers vor. Die Moral, die in dieser Transformation entsteht, wäre die Einlösung einer radikalen Selbstherrschaft, wie Rousseau sie gleich am Anfang seines Manifests als »Sorge um sich« zum Versprechen des Ganzen erklärt.⁶⁰ Jenseits aller Reflexion dieser Prozedur an ihrer schriftlichen und medialen Exekution konnte im 18. Jahrhundert kaum sichtbar werden, inwiefern dieses Prinzip nur unter Maßgabe eines rigiden Systems der Selbstkontrolle Unabhängigkeit und Freiheit versprechen kann.⁶¹ *Week-end* wiederum lässt die Dynamik der Selbstreflexivität einer »Sorge um sich« auf den Schienen der Medien zirkulieren, nach denen die Subjekte der französischen Nachkriegsgesellschaft verfasst und längst kollektiviert sind, wenn sie »sich selbst als Moralsubjekt zu konstituieren«⁶² haben. Auf einer Ebene des Films erscheint daher zunächst die entropische Bewegung einer allgemeinen Nivellierung und Kommodifizierung der Verhältnisse.⁶³ Rote Farbe jedoch ist in diesem Kontext eingeführt als Refraktion des Blickes, als Einbruch der Ent-Egalisierung in die Indifferenz. Dafür wird der Blick im Kino, und das wäre die soziale Prozessierung, zugleich affiziert und alieniert, zum Oszillieren zwischen Wissen und Sehen gebracht. Rot ist kein Blut, trägt aber historische Gewalt auf der Filmschicht, im Bild und im Blick. Nicht ein »Gemeinwesen als Ganzes«⁶⁴ ist, wie idealerweise bei Rousseau, aus der »völligen Entäußerung jedes Mitglieds« zu erwarten, sondern der Schock und die Lenkung des Blicks im Kino geben einen Einblick in die alienatorische Verstrickung »jedes Mitglieds« in geschichtliche Gewaltverhältnisse. *Week-end* ist ein sehr moralischer Film. Godard insistiert, deklamatorisch wie St. Just, darauf, dass es sich im Kino aber auch darüber hinaus in einer Welt, die von Autos und künstlichem Sehen bewegt ist, um einen *medialen* Prozess sozialer Konstituie-

58. Vgl. dazu Jean-Jacques Rousseau, *Gesellschaftsvertrag*, Stuttgart 1977, 22f.

59. Vgl. dazu Schneider, »ENTROPIE tricolore«, in: *Der Entzug der Bilder*, a.a.O.

60. Rousseau, *Gesellschaftsvertrag*, a.a.O., 6.

61. Vgl. Michel Foucault, *Die Sorge um Sich. Sexualität und Wahrheit III*, Frankfurt/ M. 1986, 307.

62. Ebd.

63. Vgl. dazu Schneider, »ENTROPIE tricolore«, in: *Der Entzug der Bilder*, a.a.O. Auch Kaja Silverman und Harun Farocki haben in diesem Sinne die Konstruktionen der »Gleich-Gültigkeit« in *Week-end* untersucht: in einer rasanten Analyse, ausgehend vom Prinzip einer allgemeinen Äquivalenzierung und Kommodifizierung aller Verhältnisse und Dinge, verstehen sie *Week-end* als Nivellierung aller Differenzen, als Analyse des Kapitalismus und des Begehrens, in dem »der Phallus dem Anus immer wieder das Feld räumen muß« (131), eine wahrhafte Analyse, wie der Film sie selbst fordert: dasselbe in Braun, wenn man so will, Kaja Silverman/ Harun Farocki, *Von Godard sprechen*, Berlin 1998, 102-133.

64. Rousseau, *Gesellschaftsvertrag*, a.a.O., 17.

ring handelt – *pas du sang, du rouge*. Darin lässt sich aber auch eine Chance entdecken, wie sie Benjamin im Kunstverkaufsatz entwarf: »In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren.«⁶⁵ Die Zerlegung der totalitären Gesamtwahrnehmung in ihre Elemente, das Herunterkochen von *Sex-and-Crime*-Bildern in eine Analyse der Sinnlichkeit ist historische Bearbeitung, die medialisierter Vergemeinschaftung oder Tribalisierung entgegenwirkt. Godards Kino will die identifizierende Kompassion zu einem realen Anderswerden machen, das den Bogen des Begehrens über die »Sorge um sich« hinaus spannt. Die Farbe und insbesondere das Rot lassen Historisches »mit erstaunlicher Kraft ins Heute« einbrechen, doch gerade nicht, wie das Beispiel der roten Mützenfeder von St. Just missverständlich nahe legen könnte, als Signal oder als Symbol, noch als schattierende Verräumlichung der Bildflächen, sondern als Energie- und Kraftverhältnisse, als Vektoren politischer Geschichten des Kinos. (Abb. 35)

Detribalisierung

Dass Rot als Operator eines Oszillierens im Blick auf das Bild eine exponierte Stellung in der Politik von *Week-end* einnimmt, zeigt spätestens der letzte Teil des Films, der die Guerillero-Truppe der Befreiungsarmee *Seine et Oise* zeigt. Diese Leute, Flussmenschen am Busen des Müßiggangs, verkörpern mit ihrem Leben in den Wäldern eine hippieske »Sorglosigkeit um sich« und zelebrieren, emanzipiert von allen bürgerlichen Verträgen, anarchistische Verfassungslosigkeit: Erbschaften werden nicht erschlichen, sondern Reichtum schlicht mit Gewehren enteignet, Konkurrenten werden nicht von der Straße gefegt, sondern ganz ohne Verkehrsordnung zu Tode gebracht, Frauen werden nicht auf einem ordentlich bürgerlichen Mittagstisch zum Verzehr und Verkehr angerichtet, sondern stehen, bevor sie im Eintopf landen, jedermann umstandslos zum Missbrauch zur Verfügung. Dennoch ist diese Gemeinschaft, die alle Klischees Rock musizierenden Gruppen- und Groupieverhaltens freundlich bedient, unter einem Potenz markierenden Führer schön hierarchisch organisiert. Stammesgesellschaftlich meint man. Zitate von Friedrich Engels aus dessen Text über die Irokesen-Forschung seiner Zeit halten dieser naturgesellschaftlichen *Farce* verzweifelt philologische Differenzierungsstrategeme entgegen. Wie Engels den Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates in der durch Verwandtschaftsverhältnisse, Zucht und Töpferei regulierten primären Gewalt sucht,⁶⁶ so schlägt auch Godards Film den Bogen vom Problem verwandtschaftlicher Gewalt zum automobilisierten Tribalismus. Geschichte als Vergesellschaft-

65. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, a.a.O., 451.

66. Friedrich Engels, »Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen«, in: *Karl Marx und Friedrich Engels. Ausgewählte Werke*, Moskau 1975, 473-609.

tung erscheint, so könnte man sagen, ein Mal als Tragödie, zum zweiten Mal als *Farce* und zum dritten Mal als Godardfilm.

Rot fließt indifferent unter den Guerilleros, als Fluxus-Rot, und verweist gleichermaßen auf Farbe, Blut und Künstlichkeit. Gefesselte Bauern und Bürger müssen die blutroten Flecken auf der leinwandweißen Schürze des Kochs anschauen wie Platons Höhlenzuschauer einst die schwarzen Schatten der Dinge. Kleckerndes Blutrot in dieser Medien-Stammeskultur führt, wird es als Blut betrachtet, weniger zum Schock als zum Ekel, zum Überdruß, zur Teilnahmslosigkeit. Die Bilder lassen sich im Hinblick auf Rot und Blut aber jederzeit invertieren, pervertieren, revertieren: das ist das Flaubert'sche Vergnügen an *Week-end*. Sex, Blut und Verkehr werden in den Ritualen *à la Seine et Oise* quater Farbe sehr heiß gekocht und der Koch wiederum ist das organisatorische Zentrum der Gruppe, Künstlerkoch, *auteur-réalisateur*. In den Bildern aus den wilden Wäldern vervielfacht und vervielfältigt Godard das Mediale und zeigt damit, dass das differenzierende Rot, als Einheitsfarbe für Einheitsfronten eingesetzt, zum fröhlichen Missbrauch und zu trauriger Wissenschaft führt. Die sorglosen Guerilleros im Film betreiben den Umgang mit Medien als unqualifizierten Gebrauch eigentlich komplexer Technik: Radios werden benutzt, um darin die Stimme von Sendern und Empfängern zu finden, die sich mit Namen von Filmtiteln melden. Ein Medium wird als Inhalt eines anderen angerufen, die Sui-suffizienz der Apparaturen wird bedient, und aus diesem Service an der Mediengesellschaft entsteht ein Ritual der Gemeinschaft. Der Volksfrontgemeinschaft, die sich unter dem Rot versammelt, als sei damit das Blutvergießen auf die richtige Seite der Geschichte manövriert. Das alles vollzieht sich sehr strikt nach McLuhans Verständnis der Medien: »*The nonspecialist electric technology retribalizes.*«⁶⁷ Damit hat Godard sich der Aporie des eigenen Verfahrens exponiert: das heiße Medium Film kann kein analytisches sein, solange es platonisch höhlenartig funktioniert. Es muss in seine Elemente heruntergekühlt, in seine Funktionen und Strategeme zerlegt werden, Realitäten müssen gegeneinander durchlässig gemacht werden, deren mediale Geschichten auch. Von McLuhan könnte Godard auch die Inspiration zu *Week-end* genommen haben, denn genau anlässlich seiner Analyse von heißem, und das heißt nicht-partizipativem und also unpolitischem Medieneinsatz, der zu Indifferenz und Abstumpfung führt, erinnert McLuhan an einen besonders wenig Erfolg versprechenden Einsatz von Kino:

An Associated Press Story from Santa Monica, California, August 9, 1962, reported how nearly 100 traffic violators watched a police traffic accident film today to atone for their violations. Two had to be treated for nausea and shock. [...] Viewers were offered a \$ 5.00 reduction in fines if they agreed to see the movie, Signal 30, made by the Ohio State police. It showed twisted wreckage and mangled bodies and recorded the screams of accident victims.⁶⁸

67. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, a.a.O., 24.

68. Ebd., 30.

McLuhan gab dem Experiment nicht viel Chancen, denn »it is obvious that numbness is the result of any prolonged terror [...] the price of eternal vigilance is indifference.«⁶⁹ Godards Film aber ist die Inversion der heißen Prinzips Kino, sein kalter Entzug von Schrecken: Rot statt Blut als Konstitution medialen Verstehen jenseits völkischen Verkehrs.

69. Ebd.

Dieser Text hätte nicht geschrieben werden können ohne die initiale Inspiration durch Anja Laupers Forschungen zur Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des Blutes und durch die unnachgiebige Kritik Armin Schäfers an einer früheren Version.

Gewidmet ist dieser Text Melissa Logan von den *Chicks on Speed* und Ted Gaier von den *Goldenen Zitronen* anlässlich ihres Hochzeits-Wochen-Endes in Frankreich, im September 2004. *Du rouge*, das kann auch ein Gläschen Rotwein sein.

Die Autoren

Claudia Blümle, lic. phil., Assistentin am Lehrstuhl für Neuere Kunstgeschichte des Kunsthistorischen Seminars Basel.

Gabriele Brandstetter, Dr. phil., Professorin für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Anne von der Heiden, Dr. phil., Leiterin der Forschungsgruppe »Das Leben schreiben. Medientechnologie und die Wissenschaften vom Leben (1800 – 1900)« an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Frank Hiddemann, Kommissarischer Direktor der Evangelischen Akademie Thüringen in Neudietendorf, leitet die Ressorts Medien, Kunst und Kultur.

Georges Didi-Huberman, Dr. phil., Philosoph und Kunsthistoriker, lehrt an der Ecole des Hautes Etudes en sciences sociales in Paris.

Ute Holl, Dr. phil., Akademische Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte und Theorie künstlicher Welten der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Anja Lauper, lic. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsgruppe »Das Leben schreiben. Medientechnologie und die Wissenschaften vom Leben (1800 – 1900)« an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Karin Leonhard, Dr. phil., Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt.

Gerhard Neumann, Dr. phil., Professor emeritus für Neuere Deutsche Literaturgeschichte am Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Myriam Spörri, lic. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin im NF-Projekt »Unsichtbare Feinde – infizierte Körper: Politische Metaphern der Bakteriologie/ Immunologie 1880 – 1930« an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich.

Margarete Vöhringer, M. A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Kulturtechniken an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Joseph Vogl, Dr. phil., Professor für Geschichte und Theorie künstlicher Welten an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar.

Jörg Wiesel, Dr. phil., Assistent für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel.

||qu||||

Herausgegeben von
Claus Pias und Joseph Vogl

Transfusionen
Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit

Herausgegeben von
Anja Lauper

diaphanes