

Vortrag beim Kolloquium „Das Autorenkino der Nouvelle Vague“
an der Ludwig-Maximilians-Universität München am 22. Dezember 2009:

Das Autorenkino der Nouvelle Vague als Metafilm

1. Zur Theorie des Metafilms

Während der klassische Film versucht, seine Artifizialität zu verschleiern und sich als unmittelbarer Ausschnitt einer profilmischen Wirklichkeit auszugeben, geht es sogenannten Metafilmen darum, Elemente ihrer Medialität, Narrativität oder Fiktionalität autoreferenziell einholen zu können. Als Filme über Filme bewegen sie sich im Spannungsfeld zwischen der Konstruktion einer fiktiven Welt und der gleichzeitigen Reflexion eben jener Konstruktion. Im Sinne einer "gefilmten Filmtheorie" loten sie Möglichkeiten und Bedingtheiten der medialen Spezifik des Films aus, wobei alle wesentlichen Komponenten der Filmsprache in den Blick geraten.

• Begriffsdefinitionen:

- **Metaisierung** bedeutet im Kontext des Films und anderer Medien Werner Wolf zufolge das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus autoreferenziell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird.
- Die Referenzialität von Film und anderen Medien kann laut Wolf grundsätzlich in zwei Richtungen ausschlagen: Zum einen zeichnen sich etwa Filme in der Tradition des klassischen Hollywoodkinos vorrangig durch **Heteroreferenz** aus, indem sie sich primär auf ihre (Re)Konstruktion von Alltagsrealität oder auch einer imaginären fiktiven Welt beziehen. Die filmischen Zeichen dienen hier vor allem der narrativen Vermittlung und medialen Repräsentation der erzählten Welt. Im Gegensatz dazu zeichnen sich Metafilme durch **Autoreferenz** aus, das heißt die filmischen Zeichen werden in ihrem ästhetischen Eigenwert bzw. ihrem erzählerischen Selbstbezug perspektiviert. Das mediale System rekurriert hier auf sich selbst.

- **Selbstreferenzialität** meint das explizite Ausstellen der eigenen Entstehungsbedingungen und 'Gemachtheit' innerhalb eines Films, wie in der experimentellen Versuchsanordnung in Vertovs *Tschelowjek s kinoapparatom* (1929) oder in Jonzes *Adaptation* (2002). Unter **Selbstreflexion** ist hingegen der implizite Verweis auf die Materialität und Fiktionalität eines Films, seiner medialen Spezifik und den daraus folgenden charakteristischen Prozessen filmischer Bedeutungskonstitution, wie in Hitchcocks *Rear Window* (1954) oder Wenders *Lisbon Story* (1994) zu verstehen.
- Die **werkinterne Metaisierung** bezieht sich nach Wolf auf Elemente oder Aspekte des vorliegenden Werkes – wie die selbstreflexiven Anfangssequenzen in Balls TV-Serie *Six Feet Under* (2001-2005) –, wohingegen die **werkexterne Metaisierung** – etwa die Kritik an *Reality TV*-Formaten in Weirs *The Truman Show* (1998) – auf Elemente oder Aspekte jenseits des vorliegenden Werkes rekurriert.
- Der Begriff der narrativen **Metalepse** meint in Anlehnung an Gérard Genette das fiktionsbrechende Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum usw.) oder umgekehrt. So begibt sich in Forsters *Stranger than Fiction* (2006) eine (meta)diegetische Figur auf die Suche nach ihrer Schöpferin, der fiktiven Romanautorin Karen Eiffel. Der verwandte Begriff der **mise en abyme** (wörtl.: 'in den Abgrund/das Unendliche stellen') stammt aus der Heraldik und bezeichnet eine Abbildung, die sich im Sinne einer visuellen Verdopplung nochmals selbst enthält. In Anlehnung an André Gide, der das Verfahren auf literarische Texte übertrug, ist darunter im weiteren Sinn jede Struktur zu verstehen, die das zentrale Erzählprinzip eines Werks nochmals auf einer Mikroebene enthält, etwa Film-im-Film-Schemata wie in Godards *Le Mépris* (1963).

- Tabellarische Zusammenfassung und Zuordnung metaisierender Textelemente:

	<i>Selbstreferenzialität</i>	<i>Selbstreflexion</i>
Markierung der Metaelemente	explizit	implizit
Erzählebene der Metaelemente	<i>discours</i> -bezogen (d.h. auf der Darstellungs- bzw. Vermittlungsebene/Ebene des 'Wie' einer Erzählung)	<i>histoire</i> -bezogen (d.h. auf der Ebene der Handlung bzw. erzählten Welt/Ebene des 'Was' einer Erzählung)
narrative Verfahren	<i>Metalepse</i>	<i>mise en abyme</i>
Referenzialität	vorrangig <i>Autoreferenz</i>	vorrangig <i>Heteroreferenz</i>

Die Unterscheidung zwischen *Selbstreferenzialität* und *Selbstreflexion* und die Differenz zwischen *werkinterner* und *werkexterner Metaisierung* lassen sich nicht eindeutig korrelieren, das heißt Filme mit primär *werkinternen* bzw. primär *werkexternen* Metaisierungsstrategien können sowohl *selbstreferenzielle* als auch *selbstreflexive* Elemente enthalten.

2. Das Autorenkino der Nouvelle Vague als Metafilm: Godards *Le Mépris* (1963)

- Handlungszusammenfassung und -gliederung von *Le Mépris* (1963):

Le Mépris erzählt die Geschichte des Kriminalautors Paul Javal und seiner Frau Camille, deren Ehe durch Pauls Mitarbeit an einer Verfilmung der Homerschen *Odysee* in eine schwere Krise gerät. Der Grund für Camilles steigende Verachtung gegenüber ihrem Mann wird nicht genau spezifiziert. Es wird lediglich nahegelegt, dass Camille sowohl Pauls Einstieg in das kommerziell ausgerichtete Filmgeschäft missbilligt als auch seine offene Gleichgültigkeit gegenüber des Versuchs des Filmproduzenten Prokosch, Camille für sich zu gewinnen. Zudem ertappt Camille Paul bei einem Flirt mit Prokoschs Assistentin Francesca. Im Hinblick auf das Filmprojekt sorgen die Differenzen zwischen Filmproduzent Prokosch, Regisseur Lang und Paul, der als Drehbuchautor die künstlerischen Visionen Langs in einen kommerziell erfolgreichen Film

umarbeiten soll, für Konfliktstoff. Beim Filmdreh in Capri eskaliert die Situation: Paul weigert sich, in das Filmprojekt einzusteigen, Lang schließt den angefangenen Film resigniert ab, Camille verlässt Paul mit Prokosch Richtung Rom. Beide kommen bei einem Autounfall ums Leben.

Die dramaturgische Konstruktion des Films lässt sich in einen Prolog, drei Akte und einen Epilog gliedern: Der Prolog führt am Set der römischen Filmstadt Cinecittà in den selbstreflexiven Ton des Films ein und vergegenwärtigt den glücklichen Ausgangszustand des Ehepaares Javal. Der erste Akt dient der Vorstellung der Figuren(konstellation) und der dramatischen Konfliktsituation sowohl im Hinblick auf die persönlichen Beziehungen der Figuren als auch hinsichtlich des Filmprojekts. Im zweiten Akt gelangt dieses doppelte Konfliktpotenzial zur Entfaltung: Paul und Camille entfremden sich zusehends; das Filmprojekt droht zu scheitern. Im dritten Akt kommt es zur Katastrophe: Camille verlässt Paul und stirbt mit Prokosch bei einem Autounfall, Paul steigt aus dem Filmprojekt aus. Der Epilog zeigt, wie sich Lang und Paul verabschieden. Lang vollendet die *Odyssee*-Verfilmung, Paul möchte an einem Theaterstück weiterarbeiten. Als rückbezogene Klammer zum Prolog wird in der letzten Szene die selbstreflexive Tendenz des Films wiederaufgegriffen.

- Der Autorenfilm der *Nouvelle Vague* als Metafilm:
 - Aufbrechen eines geschlossenen Diskursuniversums und einer kohärenten Fiktion zugunsten selbstreferenzieller und selbstreflexiver Erzählstrategien (→ statt Immersion und Illusionierung der Zuschauer: Distanzierung im Sinne eines Brechtschen V-Effekts)
 - Profilieren des *auteurs* als Gestalter und Hervorbringer der erzählten Welt (→ Cameo-Auftritte, Alter Ego-Figuren und heterodiegetische Erzählstimmen)
 - Intermedialität (→ Bezug zur romantischen Malerei, etwa von Caspar David Friedrich und Abbildungen von Brigitte Bardot in *Pin up*-Ästhetik)
 - Intertextualität/Zitathaftigkeit (→ Kompilation verschiedener Genres und Verweise auf die Filmgeschichte)
 - Reflexion filmischer Artifizialität

- besondere Produktionsmodalitäten: Gründung *auteur*-eigener Produktionsfirmen, um zu gewährleisten, dass alle Aspekte filmischer Produktion und Distribution der Kontrolle des Regisseurs unterworfen sind (→ Reautonomisierung filmischen Schaffens)
 - Erneuerung der filmischen Formensprache: Zeichen des Films werden nicht wie im klassischen Hollywoodfilm der jeweiligen Geschichte untergeordnet, sondern in ihrem ästhetischen Eigenwert perspektiviert (→ anti-narrative Haltung: plötzliche Wendungen, Brüche, diskontinuierlicher Stil, *jump cuts*)
 - statt Primat der Heteroreferenz Vorherrschen von Autoreferenz
 - statt Erzähltransparenz des klassischen Hollywoodfilms Entwicklung einer individuellen Handschrift des *auteurs* (Astruc's Forderung eines *caméra stylo*)
 - statt der auktorialen oder personalen Erzählperspektive des klassischen Hollywoodfilms externe Fokalisierung (→ statt Wissensvorsprung der Zuschauer Aufmerksamkeitsaktivierung durch Verfremdung und Überraschungsmomente)
 - Glaube an die Autonomie des Werks und Vorherrschaft des Regisseurs
 - paratextuelle Markierungen: *credits*, Titel, Motti, Widmungen
 - Metalepsen (Fiktionsbrüche) und *mise en abyme*-Strukturen (Film im Film-Erzählungen und visuelle Doppelungen/Rahmungen)
- *Le Mépris* (1963) als Autorenfilm und als Metafilm:
 - Diskussion paradigmatischer Filmausschnitte: Prolog, zentrale Konfliktszene Kunst vs. Kommerz im Vorführraum von Cinecittà und Epilog
 - Metaisierung auf Figuren-, Raum- und Zeitebene
 - Selbstreflexion durch *mise en abyme*-Strukturen
 - Metaisierung durch die unkonventionelle Verwendung filmischer Zeichen (Kamera, Filmbild, *mise en scène*, Montage, Ton, Musik, Sprache)



• Fazit: *Le Mépris* (1963) als Meta-Autorenfilm:

- *Le Mépris* führt das Scheitern der *politique des auteurs* in der *Nouvelle Vague* vor
- ironische (Selbst-)destruktion des *auteurs*
- Autonomie des *auteurs* und seines Werks entpuppt sich als Täuschung
- Anspielung auf die *Odyssee* als Ur-Kunstwerk und Homer als Ur-Autor verweist auf die Spannung zwischen dem Anspruch auf künstlerische Schaffensautonomie und den realen Produktionsbedingungen beim Film
- drei Folgen für das künstlerische Schaffen Godards und der *Nouvelle Vague*:
 1. Zuwendung zu Formen essayistischer Selbstreflexion
 2. Radikalisierung der Tendenz der *Nouvelle Vague* zu Metaisierung, Intertextualität, Vernetzung und Verschachtelung von Filmgeschichte(n) und *œuvreübergreifender gags*/Wiederholungsstrukturen
 3. Verschieben des Blickwinkels von einer produktionsästhetischen zu einer rezeptionsästhetischen Perspektive: Primat des Zuschauers bei der Sinnproduktion