

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 191

Artikel: Ça ne doit plaire à personne : Hélas pour moi von Jean-Luc Godard
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867047>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

• • • •

Ça ne doit plaire à personne

HÉLAS POUR MOI von Jean-Luc Godard



«Da Lynn nichts gelesen hat, was ich veröffentlicht habe, geniesse ich es, einmal lauter Gegenteil zu reden: Politik kümmert mich überhaupt nicht. Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, die Wahrheit ist,

dass ich schreibe, um mich auszudrücken. Im Grunde schreibe ich aber für mich selbst. Lynn protestiert gar nicht, es klingt überzeugender (auch für mich) als erwartet.»

Weissgott, es war ein "verantwortlicher" Autor, der sich so vernehmen liess. Die vielzitierten Zeilen aus der Erzählung «Montauk» von Max Frisch helfen vielleicht verstehen, was es mit den neueren Filmen von Jean-Luc Godard auf sich hat. Dessen dritte Schaffensperiode währt nun bald fünfzehn Jahre, seit 1979. Schon zuvor war sein Werkverzeichnis viele Seiten lang und schwer zu überblicken. Unterdessen ist es um rund ein Dutzend weitere Positionen angewachsen. Einige Titel sind obskure Fernsehaufräge, doch sah es früher kaum besser aus in dieser Hinsicht. Da wird es einem künftigen Köchel an Arbeit nicht fehlen.

Viele halten die neuerdings vorherrschende Godard-Manier noch immer für einen blossen Abglanz vergangener Grösse. Sie täten gut daran, spätestens jetzt umzudenken, wo wir bereits das fünfte Jahrzehnt betreten. Der erste Abschnitt erstreckt sich von 1954 bis 1968, ebenfalls über fast fünfzehn Jahre; von 1968 bis 1979 folgt der zweite. Am einfachsten sind die beiden wohl als die Zeit vor und nach Achtundsechzig zu bezeichnen. Was bleibt da für den dritten, den aktuellen Teil der Biofilmographie als Aufschrift noch übrig?

Viele halten die neuerdings vorherrschende Godard-Manier noch immer für einen blossen Abglanz vergangener Grösse. Sie täten gut daran, spätestens jetzt umzudenken.

Keinerlei Zurück, keinerlei Rückhalt

Zu finden wäre ein Ausdruck, der lieber locker um die Idee des "cinéma pur" oder "reinen Films" kreist – und sofort müsste man dann diese Abgrenzung auch wieder enger fassen. Von einer bildnerischen Periode liesse sich beispielsweise reden. Das würde sie von den filmgeschichtlich orientierten Jahren vor 1968

unterscheiden und ebenso von der politisch bestimmten Zeit danach.

In seinen Anfängen, von OPÉRATION BÉTON bis WEEK END, macht Godard Kino in der Art der "nouvelle vague". Die klassischen Vorbilder, heisst das, werden abgewandelt. Von den CINÉTRACTS bis FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS reiht er sich in der äussersten Linken ein, was er nun einmal unabirrbar auf die Art tut, wie er es für zweckdienlich hält. Seit SAUVE QUI PEUT (LA VIE) filmt er ähnlich, wie Maler malen und Musiker komponieren.

Derselbe Dreischritt lässt sich auch anders, psychologisch beschreiben. Die Filme entsprechen anfänglich einer introvertierten Haltung: später einer eher extravertierten, und neuerdings verraten sie wieder völligen Rückzug. Und wenn ein und dieselbe Selbstbezogenheit zweimal auftritt (in der ersten und dritten Periode), so tut sie es offensichtlich unter verschiedenen Vorzeichen.

Denn die frühen Jahre sind auf ein Kino aus, das sich am Überlieferten misst und die Tradition erneuern und übertreffen will. Die späten zielen, im Gegensatz dazu, auf absolute Unvergleichbarkeit, ja ausgesprochene Einzigartigkeit. Der gegenwärtige Zustand beruht gerade auch auf der Einsicht, dass es keinerlei Zurück gibt. Weder die naive Epoche des Kinos noch die naive Epoche revolutionärer Politik kehren jemals wieder. Rückbezüge auf die eine oder andere sind jederzeit zulässig, können aber auch völlig entfallen. Mit andern Worten, ein Rückhalt ist nicht mehr gegeben.

Der Durchfall des Publikums, des Autors oder von beiden

In der Zwischenperiode wird, vorübergehend, der Beifall von einer bestimmten Seite gesucht. Allerdings geschieht das fast immer vergeblich. Die Ausrichtung auf andere hält sich vom ersten Tag an bis heute innert enger Grenzen. Es braucht schon einen hervorragenden Grund (einen ideologischen zum Beispiel), damit sich Godard herbeilässt, gefallen zu wollen. Am

Übergang von der zweiten zur dritten Phase fällt er dann, Ende der siebziger Jahre, entsprechend hart zurück in sein schroffes: «Ça ne doit plaire à personne».

Mit Zustimmung darf nicht gerechnet werden, und es kommt auch selten welche zustand. Wo sich vereinzelt und zaghaft Wert-schätzung zeigt, nimmt er sie gleichmütig ent-gegen, möglichst neutral. Benötigt wird der Applaus ja nicht. Immer ist Godard drauf und dran, jeden Anklang von aussen als suspekt zurückzuweisen. «Vous m'aideriez à trouver du financement», erhalten unvorsichtige Bewun-derer als Auskunft. Die Einladung zur Mithilfe beim Finanzieren klingt, als habe das Verehren-dürfen seinen selbstverständlichen Aufpreis, und sie ist von durchaus entsprechender Wirkung.

Vor letzten Konsequenzen schrekt er aller-dings auch immer wieder zurück. Bequemt er

Oder da war (wie er besonders gern zitiert) im Krieg gegen die Chilenen jener peruanische General, der seinen Truppen zuriel: Mir nach. Kein Soldat rührte sich, der Kommandant zog allein los. Er wurde gefangengenommen, und der Krieg war aus. «Ähnlich gehen manche meiner Filme zu Ende», versichert der Erzähler und fügt hinzu: «C'est triste, mais tout le monde rit.» Ein Rückhalt wird, wie man sieht, eben tatsächlich vermisst. Und da bricht einer alle Brücken ab, selbst die vor ihm liegenden.

Entlang der Linien und auf den Feldern der Schwerkraft

Was er thematisiert, sind mehr und mehr die unendlich vielfältigen Beziehungen zwischen den Sujets und Figuren. Gewiss, so etwas wie ein Gegenstand oder eine Gestalt erscheinen jeweils

an einem gewissen bevor-zugten Platz. In ALLEMAG-NE NEUF ZÉRO ist es das wiedervereinigte Deutsch-land, das Europa nach Schleifung der Berliner Mauer. In HÉLAS POUR MOI wird der Gott der Christen Fleisch und Blut in der massigen Person Gérard Depardieu und besucht die lieblichen Gestade des Genfersees, schweizeri-scherseits, versteht sich.

Doch es wird dann kaum etwas von dem An-gesprochenen abgehandelt oder dramatisiert, noch kommt es im üblichen Sinn zu einer Darstellung. Worum es möglicherweise geht, befindet sich einfach am Schnittpunkt der mei-sten Verbindungslien, und es kommt entspre-

chend häufiger vor als die andern Dinge; doch kann sich auch um diese noch allerhand Weiteres drehen. Die Verknüpfungen tauchen aus einer Art von "stream of consciousness" hervor, und sie gehen in dem Bewusstseinsstrom auch wieder unter.

Bis heute sind Begriffe wie Assoziation, Collage oder Versatz, wiewohl unterdessen reichlich abgegriffen, bei Godard richtig am Platz. Bloss liegt das, was man die Aussage nennt, längst nicht mehr in den Themen, Motiven und Figuren selbst beschlossen, noch kommt es durch die Art und Weise ihrer Präsentation zustande. Einzig in den Spickeln und Leerräumen zwischen den Stilfiguren und thematischen Partikeln ist



So gut wie nichts von dem, was den Zuschauer beschäftigt, will Godard in den Film hineingesteckt haben. Nur lauter Missverständnisse scheinen möglich.

sich trotz allem zum Gespräch, geniesst er es, lauter Gegenteil zu reden. So gut wie nichts von dem, was den Zuschauer beschäftigt, will er in den Film hineingesteckt haben. Nur lauter Miss-verständnisse scheinen möglich: nichts anderes als der Durchfall des Publikums, des Autors oder von beiden in Permanenz.

Mehr als alles andere liebt er aber die Distanzierung vom eigenen Tun. «Ich bin nicht der Autor», sagt er dann von einem Film, «nur dessen bewusster Organisator.» Oder: «Verschie-dene Unternehmungen sind mir missraten. Die Produktionen waren schlecht geplant. Ich muss-te sie vorzeitig zu Ende bringen. Da waren Ver-träge, Termine.»

eine Substanz zu finden: sozusagen entlang der Linien und auf den Feldern der Schwerkraft.

Alle Welt und alles in der Welt verfügt ja über so etwas wie eine Aura, eine Bereitschaft (oder Valenz), mit den andern Menschen und Dingen eine Verbindung einzugehen. Es ist etwas Unsichtbares, das einen jeden und ein jedes umgibt. Doch verhüllt es den Kern nicht, im Gegenteil, es enthüllt ihn. Kaum macht der Maler, Fotograf oder Filmemacher auch nur einen Schritt übers naive Abbilden hinaus, hat er, bewusst oder unbewusst, mit der Gewinnung dieses besonderen Stoffes, aus dem Bilder sind, begonnen.

Mehr als die Summe der Teile des Ganzen

Ihrer Beschaffenheit nach ist die begehrte Substanz nicht zuletzt von (beispielsweise) erotischer Art. Tatsächlich ist der bei Godard so auffällig häufige weibliche Akt von der vermutlich dichtestmöglichen Aura eingeschlossen, die man sich denken kann. Doch um einen individuellen Effekt ist es Godard kaum je zu tun (und schon gar nicht um einen obszönen). Gefragt ist nur das Zusammenspiel von mehr als einer simultanen Wirkung. Auf die Interaktion, auf die aktuelle Spannung kommt es an.

So gelangt letztlich das zur Darstellung, was niemals die Mitte einnehmen kann, nämlich

Raum dazwischen, daneben, davor, dahinter, darüber oder darunter, also gerade dort, wo es beim Hinschauen zunächst einmal nichts zu sehen gibt. (Und das ist ja zwischen den Beinen einer nackten Frau nicht der Fall.)

So gerechnet, ist etwas, *ein Bild*, mehr oder weniger gleich null – ähnlich, wie einmal keinmal ist. «Ceci n'est pas une image juste, c'est juste une image.» Aus dem Fundus Godardscher Maximen ist das wohl noch immer der Kernsatz der Kernsätze. Sinngemäß zu übersetzen wäre er zum Beispiel mit: So etwas wie ein richtiges Bild existiert nicht, es kann höchstens ein Bild richtig existieren.

Doch selbst wenn man mehr als eines zusammennimmt, beinhaltet die Kombination zunächst nicht mehr als eine Möglichkeit. Ein wirklicher Gewinn schaut erst heraus, wenn sich die Bilder zu etwas Drittem finden. Was aus der Fügung resultiert, ist mehr als die Summe der Teile des Ganzen. Ohne Dreizahl (oder Dreischritt) keinerlei Montage, Assoziation oder Collage, auch kein Versatz oder Bild oder Film.

Perspektive und Symmetrie, Raumton und Klangfarbe

Godard gibt wieder, was er in der Welt sieht und hört, *wie* er es sieht und hört. Er ist ein Malermusiker, ein Gestalter von Raum und Zeit.

Bilder und Töne präzisieren die Perspektive, sie schärfen den Durchblick und verfeinern das Gehör. Weissgott fast ein Gott, vertritt er um ein Haar noch den "reinen Film". Verantwortung gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, im Grunde filmt er für sich selbst: um sich auszudrücken. Doch wie sehr er auch in die Nähe eines sich selbst genügenden "cinéma pur" gerät, kurz vor dem fatalen letzten Schritt hält er ein. Seine Filme haben zwar keinen Inhalt (mehr), aber jeder von ihnen hat Inhalte in reicher wilder Beliebigkeit.

Kaum ein anderer Film misst zum Beispiel den Raum des Tons so unendlich sachte und doch kraftvoll genug aus, wie es HÉLAS POUR MOI tut. Da lärmst es nicht etwa, wie in den Dolby-Produktionen der Frühzeit, triumphierend quer übers Parkett hinweg und klopft und brüllt



eine Art von magischem, gleichmässigem Fluidum. Egal, woraus es quillt, sichtbar wird das zauberhafte Etwas immer anderswo als erwartet (auch vom Zuschauer aus gesehen). Es hat seinen

irgendwo hinter Kopf und Rücken einen unwirklichen Raum ab.

Von der Mitte her kommend greift vielmehr etwas nach beiden Seiten hin aus, und noch lieber bewegt es sich von aussen wieder nach innen zurück. Ein Frontalton prallt dann dem Publikum statt in die Ohren auf die Stirn, unmittelbar vors Auge. Er gibt zu hören, was Symmetrie wirklich bedeutet: diese Achse mit ihren Feldern links und rechts, und indirekt gibt er es auch zu sehen. Wir nehmen wahr, wie Bild und Ton einander ebenso bedingen wie verstärken, je nachdem auch schwächen oder vernichten.

Seher-Hörer

Unmerklich verschieben sich nunmehr die vorherrschenden Farben auf ein Komplementärverhältnis von Rot und Grün zu. Das Schwarz-Weiss der frühen "nouvelle vague" scheint unendlich fern, das Nur-Rot der politischen Phase restlos gelöscht. Gelb, die Farbe Van Goghs, dominierte die ersten Jahre der gegenwärtigen bildnerischen Periode. Seit kurzem schwindet es zusehends dahin. Das Grün der Abhänge und Rebberge zwischen Genf und Lausanne stellt jetzt die Grundierung und hebt vornehmlich Artefakte wie Möblierung oder Karrosserien, aber auch einen gelegentlichen Mohn am Strassenrand leuchtend rot hervor. Der See spielt eine Hauptrolle, doch nicht kraft seines Blaus. Für diese Farbe hat Godard offenbar wenig übrig, aber das kann sich noch ändern.

Kein anderer lebt das Filmemachen mit der gleichen abenteuerlichen Absolutheit aus. Selbst Irrtümern und Fehlschlägen belässt sie noch den Geruch von etwas Genial-Scharlatanischem und Seherischem, also auch Hörerischem. Denn kein Zweifel, Godard hat es geschafft. Er ist dort angelangt, wo er schon immer hingelangen wollte. Nicht einmal mehr mit sich selbst ist er jetzt zu verwechseln. Alles von ihm ist am Ende gleich: eins, ein einziger Film. Man kennt am besten alles, um zu begreifen, oder beliebige Teile oder auch keinen Teil. Gefallen muss ja nichts, niemandem.

Pierre Lachat

Kein anderer lebt das Filmemachen mit der gleichen abenteuerlichen Absolutheit aus. Selbst Irrtümern und Fehlschlägen belässt sie noch den Geruch von etwas Genial-Scharlatanischem.

Die wichtigsten Daten zu HÉLAS POUR MOI:
Regie und Buch: Jean-Luc Godard; Kamera: Caroline Champetier, Julien Hirsch, Laurent Hincelin, Blaise Bauquis, Charly Huser, Philippe Benoit; Musik: Darling, Bach, Holliger, Schostakowitsch, Beethoven, Tschaikowsky, Honegger, Kanchelli; Ton: François Musy, Pierre-Alain Besse, Nathalie Vidal.
Darsteller (Rolle): Gérard Depardieu (Simon Donnadieu), Laurence Masliah (Rachel Donnadieu), Bernard Verley (Abraham Klimt), Jean-Louis Loca (Max Mercure), François Germond (Pfarrer), Jean-Pierre Miquel (anderer Pfarrer), Anny Romand (Pfarrerin), Roland Blanche (Zeichenlehrer, Bibliothekar), Marc Betton (Arzt), Michel Barras (Besitzer des Hotel Homme), Pascale Vachoux (Besitzerin des Hotel Homme), Christine Hernandez (Serviererin), Thierry Wegmuller (Jugendlicher), Gilbert Isnard (Bahnwärter), Monique Couturier (alte Serviererin), Vincent Siegrist

