

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

Artikel: Rebel with a cause : Filmkritiken und Aufsätze von Jean-Luc Godard in den "Cahiers du Cinéma" von 1952 bis 1960
Autor: Aigner, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867053>

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: 01.01.2026

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

Rebel with a Cause

Filmkritiken und Aufsätze
von Jean-Luc Godard
in den «Cahiers du Cinéma»
von 1952 bis 1960



Die Kunst hat Augen.
Sie braucht sie nur zu öffnen.
Alfred Andersch,
Das Kino der Autoren

Est-ce qu'on sait
pourquoi on aime?
Anne Wiazemsky
in Robert Bressons
AU HASARD BALTHAZAR

War es nicht Novalis, der gesagt hat, Kritik der Poesie sei ein Unding und schwer schon sei zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht? War es nicht Godard, der zwischen Kritik und Poesie (des Kinos) keinen Unterschied machte und deshalb kaum je Kritiken im herkömmlichen Sinne schrieb (die sich auf Werturteile festlegen), sondern theoretische Fragmente hinterliess, die wir bedenkenlos als Teil des Œuvres betrachten dürfen?

Sie zeugen von Respekt und Verehrung, denn was darin aufleuchtet, ist weniger das kritische Moment als die Würde und Anmut der Kunst selbst. Die Reflexion des Kritikers verwandelt sich in eine "Selbstreflexion" des Mediums. Die Leser erfahren mehr über das Kinospezifische als über die Befindlichkeit des Kritikers. Gewiss sind unterschiedliche Formen der Kritik möglich, doch diese ist vielleicht die erhellendste und (positiv) beunruhigendste.

Die Begrenztheit des einzelnen Werks soll im unendlichen Zusammenhang (der Reflexion und der Kunst) aufgelöst werden, sowohl das Sichtbare (das Werk, der Film) als auch das Unsichtbare (die Idee der Kunst, des Kinos) wird erfasst. Die Reflexion betrachtet den Gegenstand nicht mehr nur von aussen, sie wird auch zum konkreten Ausdrucks des Werks.

Diese Arbeit ist Benedict Bogeaus, Producer, gewidmet.

Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Cinémathèque

«... denn man hörte Frauen im Saal ausrufen: Was für ein Schauspieler! Welch ein Irrtum.»¹ Dieses Zitat stammt aus der ersten Kritik, die Jean-Luc Godard für die Cahiers du Cinéma geschrieben hat. Die Januar-Ausgabe des Jahres 1952 war zur Hauptsache Jean Renoir gewidmet, dem Freund und Vorbild der Cahiers-Gruppe. Godards Beitrag, unter dem Titel «Les bizarreries de la pudeur», würdigte NO SAD SONGS FOR ME, eine Hollywoodproduktion von Rudolph Maté, einem geschätzten Kameramann, der etwa für Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock und René Clair gearbeitet hatte, aber als Regisseur kaum Anerkennung fand. Godard stört dies nicht, denn Matés unscheinbarer Film ist ihm ein willkommener Anlass, in prägnanten Sätzen gleich so etwas wie eine Phänomenologie der Kinobilder anzudeuten, und zwar auf spielerische Weise. So sei das Kino eine Kunst des Augenblicks und der Oberfläche, einer Oberfläche jedoch, die etwas Verborgenes widerspiegle. Das Publikum muss die innersten Regungen (Eifersucht, Verachtung, Zuneigung) an den Gesten und an der Mimik guter Schauspieler und Schauspielerinnen ablesen können.

Bereits dieser erste Text zeigt, dass es nicht so sehr darum ging, die Vorzüge und Schwächen eines Werks gewissenhaft abzuwägen, sondern es zuerst einmal, gleichsam als Zündstoff, zu eigenen Gedanken und Vor-

stellungen in Beziehung zu setzen. Für Godard bildete das Kino der fünfziger Jahre eine ästhetische Vorhut, die mit jedem bedeutenden Film (zum Beispiel TO CATCH A THIEF, ÉLÉNA ET LES HOMMES, VIAGGIO IN ITALIA) zu neuen Horizonten aufbrach. Das Kino war zukunftssträchtig, und jeder Film (jede Filmbetrachtung) sollte ein weiterer Schritt zur Erhellung und Verdeutlichung der vielfältigen Möglichkeiten des Mediums sein. Damit dies jedoch nicht zu einer Verkürzung der einzelnen Filme führte, erarbeitete – und besass! – Godard einen Schreibstil, der die Kinoerfahrung nicht eindeutig festlegte. Was in seinen Texten auf den ersten Blick als Konfusion erscheinen mag, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als neugierige und offene Annäherung an das Phänomen Film. Der sprachliche Strudel aus Gedankensprüngen, Assoziationen, Wortspielen und Zitaten (der natürlich auch darin begründet liegt, dass die Texte oft in letzter Minute entstanden sind) versucht, den Enthusiasmus wiederzugeben, den das Filmesehen auslöst, und zugleich der Vielschichtigkeit des filmischen Ausdrucks gerecht zu werden.

Die eingangs zitierte Bemerkung weist aber auch darauf hin, dass der Kritiker Godard eine subtile Pädagogik entwickelte. Filme sind Lernprozesse, eine Schule des Sehens sowohl für den Kritiker als auch für den Zuschauer, und nicht zuletzt für den Regisseur selbst. Vorherrschende Meinungen («Was für ein Schauspieler!») werden untergraben und Bilder

nach ihrem Wahrheitsgehalt, ihrer moralischen Leuchtkraft abgesucht. «Travellings sind eine Frage der Moral.» So hat Godard einmal in einem Gespräch seinen Kritikerfreund Luc Moullet zitiert, und er selbst beanstandete an Stanley Kubricks Kamerafahrten in *THE KILLING*, sie seien von epigonenhafter Nervosität und nicht wie bei Ophüls, dem genialen Regisseur von *LOLA MONTÈS*, von einer Weltanschauung geprägt. Eine bestimmte filmische Technik berührt die Transzendenz nur dann, wenn sie mit künstlerischem Temperament geladen ist.

So hymnisch Godards Texte oft verfertigt sind und so klar sie von seiner Liebe zum Kino künden, so sehr verraten sie zugleich eine eigentümliche Sicherheit des ästhetischen Urteils, besonders wenn man bedenkt, dass Godard seinen ersten grundlegenden Text, «*Défense et illustration du découpage classique*», im Alter von einundzwanzig Jahren schrieb. Was nährte also diese Sicherheit? Sicherheit entsteht aus Traditionsbewusstsein, und dieses holte sich Godard in der Cinémathèque Française, dem heiligen Tempel, in dem Henri Langlois Filmschätze aus aller Welt aufbewahrte und in mehreren Tagesvorstellungen vor dem entzückten Publikum ausbreitete. Godard und seine Mitstreiter Truffaut, Rivette, Chabrol und Rohmer waren die ersten Kinoschüler in der Geschichte des Films. Ihre Lehrjahre verbrachten sie nicht auf Filmschulen oder an Universitäten, sondern beim unermüdlichen Sammler Henri Langlois. Das Pseudonym *Hans Lucas*, das Godard zu Beginn seiner Kritiker-tätigkeit verwendet hatte und dessen Initialen sich mit denjenigen Langlois' decken, kann als versteckte Hommage verstanden werden. (Als erstes ist es einfach die deutsche Entsprechung zu Godards Vornamen.) So wie die jungen Maler der Romantik aufbrachen, um in der Fremde zerklüftete, unbehaute Landschaften zu studieren und in anderen Städten den grossen Meistern zu begegnen und ihnen nachzueifern, so versammelte sich in der Cinémathèque eine neue Kritikergeneration, um das präzise Handwerk eines Howard Hawks oder die überragende Bildgestaltung von David Wark Griffith zu bewundern.

Es gibt seitdem keine unschuldige oder naive Sehweise mehr. Die

Filme der *Nouvelle Vague* im besonderen und das europäische Kino der sechziger Jahre im allgemeinen reflektieren immer auch ein Stück Filmgeschichte.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich Godards Aufmerksamkeit für rhetorische Figuren und den besonderen Stil eines Regisseurs. Sein enzyklopädisches Filmwissen, das in den Texten als Zitat, Vergleich und Anspielung durchscheint, führte ihn zu einer «Umwertung aller Werte». Zumindest in den Augen der etablierten Filmkritik, denn im Grunde ging er recht behutsam vor. Einerseits würde Godard Rimbauds Diktum, man müsse unbedingt modern sein, gewiss unterschreiben. Seine Texte strahlen Aufregtheit und Neugierde aus, er ist immer auf dem Sprung, den Geist der Zeit einzusatmen, das Unerwartete und Schockartige einzufangen. Andererseits umreissen für ihn die Begriffe Tradition und Modernität nichts an die Vergangenheit Geheftetes beziehungsweise an das Neueste Gebundene. Sie bezeichnen vielmehr einen dialektischen Sprung, der sich ästhetisch, nicht zeitlich fassen lässt. So preist Godard in «*Futur, présent, passé*» Abel Gances *NAPOLEON* aus den zwanziger Jahren als revolutionären Wurf, bahnbrechend und immer noch packend, lehnt aber die letzten Versuche in Polyvision desselben Regisseurs ab, weil seine Art, den Bildrahmen zu sprengen, inzwischen von Renoir, Welles oder Rossellini aufgenommen und höchstwahrscheinlich überzeugender ausgeführt wurde. Es gilt also das Avancierte auch im Vergangenen aufzuspüren oder das Neue aufgrund einer verfehlten Ästhetik zu verwerfen. Ebenso wirken die unverhofft auftauchenden Nahaufnahmen in den Filmen des Pioniers Griffith so grenzenlos modern, weil hier das Zeichenhafte die Schönheit des bezeichneten Gesichts oder Gegenstandes heraustreibt. (Damit ist Godard übrigens nicht weit von der linguistischen Theorie des "signifiant" und "signifié" entfernt.)

Montage, Hollywood und französische Klassik

Die Erläuterung zu Griffith findet sich in «*Défense et illustration du découpage classique*», dem gewichtigen Aufsatz, der im Septem-

ber 1952 in den *Cahiers* erschien und für vier Jahre der letzte Beitrag war. Der Titel steht in gezielter (und gewagter) Analogie zu einer berühmten Abhandlung des französischen Dichters Joachim du Bellay (1522 bis 1560): «*Défense et illustration de la langue française*». Es wird eine Verbindungslinie von der eleganten und präzisen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, dem Jahrhundert Diderots, zu den neuesten, vor allem amerikanischen, Filmen gezogen. Wenn sich Godard auf den Klassiker Diderot berief, stand dahinter natürlich auch die Absicht, die Regisseure aus Übersee der Öffentlichkeit als autonome Künstler bewusst werden zu lassen. Denn das achtzehnte Jahrhundert widersetzte sich nicht nur dogmatischer Regelsetzung im Gebiet der Poetik, sondern verteidigte die erhabene Inspiration und Schöpferkraft des Künstlers. Diderot wird zum Mitstreiter der «Politik der Autoren», weil aus seiner Sicht der Künstler nicht mehr in eine Kultur eingebettet war, die dieser darzustellen und zu glorifizieren hatte. Im Gegenteil, der moderne Künstler, an keine traditionellen Kriterien gebunden, suchte nach Diderot das Überraschende und Schockartige.

Der Klarheit und Konzentration eines Dialogs von Racine oder Corneille entspricht der nüchterne, geradlinige Stil einiger Hollywoodregisseure, deren Kunst von der Kritik – weil sie die architektonische Makellosigkeit und Brillanz der Ausführung sprachlich nicht zu fassen vermag – unterschätzt wird. Als Kronzeugen ruft Godard La Bruyère, Delacroix und Fénelon auf, einen Schriftsteller, dessen Geist schon scharf und kritisch aus dem siebzehnten ins achtzehnte Jahrhundert hinüberleuchtet. Nach Fénelon sollte das Erhabene in einem gewöhnlichen Licht erscheinen und den Eindruck von Leichtigkeit vermitteln, ohne jedoch etwas von der aussergewöhnlichen Erfindungsgabe, mit der es freigelegt wird, einzubüssen. Die klassische Einstellungsfolge nicht zuletzt des Hollywoodkinos verwirklicht dieses Konzept transparenten Einfallsreichtums auf überzeugende Weise, nicht zuletzt auch dank ihrer psychologischen Kraft.

Godards Bemerkungen in diesem Aufsatz lesen sich wie eine Erwiderung auf Überlegungen André Bazins, des bedeutenden Filmkritikers und

Chefredakteurs der Cahiers du Cinéma. Bazin hatte unter dem Eindruck neorealisticer Filme (Rossellini, Visconti, de Sica) und der Arbeiten von Orson Welles und William Wyler eine Verschiebung der filmischen Gestaltungsweise wahrgenommen und theoretisch untermauert. Die Einstellungsfolge begleitet prozesshaft jedes Stadium der Filmproduktion, sei es als Drehbuch, als zeitlich zergliedernde Inszenierung des Raumes oder als Montage am Schneidetisch. (Was Inszenierung, Einstellungsfolge und Montage trennt oder wo sich diese Begriffe überschneiden, lässt sich hier nicht weiter ausführen. Godard selbst wird zu dieser Frage in einem späteren Aufsatz, «Montage mon beau souci», einige Andeutungen vorbringen.) Bazin nannte jene Einstellungsfolge klassisch – man könnte sie auch als eine unsichtbare bezeichnen –, welche im amerikanischen Kino der dreissiger Jahre ihren Höhepunkt erreichte. Sie gehorchte einer Logik der Handlung (etwa Konzentration auf bedeutungsvolle Details oder Einstellungswechsel auf jene Person, die gerade spricht), die bewirken sollte, dass sich der Zuschauer des arbiträren Bildablaufs nicht bewusst wird. Die Montage, so Bazin, erzeuge Sinnhaftigkeit auf abstrakte Weise. Disparates und Unzusammenhängendes könne in einen glaubhaft scheinenden Zusammenhang gebracht werden, noch unterstützt vom Realismus des Filmbildes. Manipulation und Verformung kennzeichnen unzählige Montageeffekte. In den Filmen der vorhin erwähnten Regisseure verdrängt eine neue Inszenierungsweise immer mehr die klassische Konstruktion: die Tiefeninszenierung. Die Tiefenschärfe erlaubt, eine ganze Sequenz in einer einzigen Einstellungsfolge zu drehen. Entsteht durch die Montage Bedeutung, indem ein Ausschnitt der Wirklichkeit in sukzessive Einstellungen zerlegt wird, so gewinnt das Filmbild dank der Tiefenschärfe eine räumliche und logische Einheit, die nicht zerlegt zu werden braucht, um Bedeutung zu vermitteln. Die räumliche Dichte wird transparent, die grundlegenden Strukturen der Wirklichkeit werden enthüllt. Der Zuschauer wird nun nicht mehr in eine Einstellungsfolge gezwungen, sondern aufgerufen, die dramatischen Bedeutungsteile aus der Einstellung herauszufiltern. Die lange

CAHIERS DU CINÉMA



THE WRONG MAN
Regie: Alfred Hitchcock

AOÛT - SEPTEMBRE 1956 • 62

LES FILMS



Le faux coupable aperçoit celui qui l'a doublé (Henry Fonda dans *The Wrong Man*).

cinéma et son double

THE WRONG MAN (LE FAUX COUPABLE), film américain de Alfred Hitchcock. Scénario : Maxwell Anderson et Angus MacPhail. Joueurs : Robert Burks, Henry Fonda, William L. Kuehl. Musique : Bernard Herrmann. Montage : George Metcalfe. Réalisation : Alfred Hitchcock. 1956. 100 min. Noir et blanc. 16 mm.

Godard und Bazin erklären filmtechnische Fragen zu einer Frage der Moral, beide heben die Objektivität der Fotografie hervor, mittels derer eine von Gewohnheiten und Vorurteilen gereinigte Wahrnehmung ermöglicht wird.

Einstellung erfordert Beobachtungsgabe und Unterscheidungsvermögen. Der Zuschauer ist der gezielten Wahrnehmung des Regisseurs viel weniger ausgesetzt.

Gerade diese kalkulierte Wahrnehmung ist es, von der Godard in seiner Darstellung ausging, um aufzuzeigen, dass die klassische Einstellungsfolge bei einigen modernen Autoren eine inszenatorisch weiterhin bedeutsame Rolle spielt. Die berechnete Konstruktion oder das stilisierte Arrangement ist kein Eingriff in die Freiheit des Zuschauers, sondern ein Mittel, das unverbrüchlich zur kinematographischen Ausdrucksform gehört. «Im Kino denken wir nicht, wir werden gedacht», formuliert Godard herausfordernd. Wohl verlangt das moderne Kino einen offenen und aufmerksamen Zuschauer, aber dessen Freiheit hängt nicht davon ab, was für Einstellungen in einem Film vorherrschen. Es ist gefährlich – dies ist gegen Bazin gerichtet –, Stilfiguren mit einer bestimmten Philosophie zu besetzen und zu einer vorgegebenen Weltsicht umzudeuten.

Godard zog es vor, die Realität des Filmhandwerks, das mehr von Moral und Perspektive denn von religiösmetaphysischen Konzeptionen bestimmt ist, zum Ausgangspunkt einer Poetik des Films und seiner Autoren zu nehmen. Er bewundert den Montagekünstler Eisenstein und den Wirklichkeitssucher Murnau gleichermassen, weil beide sich ihrer Mittel äusserst bewusst waren und, auf verschiedenen Wegen vielleicht, dasselbe Ziel anstrebten: das Kino als Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu etablieren. Er findet, dass die analytische Sehweise Howard Hawks' in *TO HAVE AND HAVE NOT* die Verwirrungen des Herzens besser erfasst als William Wyllers – von Bazin gerühmt – Tiefeninszenierung in *THE BEST YEARS OF OUR LIFE*. Die klassische Konstruktion ist in den in die Zukunft weisenden Filmen von Mankiewicz, Robson, Preminger und Hawks weiterhin gegenwärtig und hat ihren Höhepunkt keinesfalls überschritten. Jedes technische Verfahren führt in den Händen unterschiedlicher Temperamente zu einer jeweils anderen Bedeutung. Oder ein anderes Sujet erfordert eine andere Annäherungsweise. In Godards einfühlsamer Beschreibung lautet dies so: «Da, wo Preminger den Kran braucht, verwen-

det Hawks bevorzugt den "Anschluss" in der Achse: die Ausdrucksformen ändern sich nur mit den Sujets; nicht aus sich selbst zieht das Zeichen seine Bedeutung, sondern aus dem, was es darstellt, aus der gespielten Szene. Nichts ist falscher, als in der klassischen Einstellungsfolge eine Sprache zu sehen, die den höchsten Grad an Perfektion vor dem Zweiten Weltkrieg gefunden hätte, mit Lubitsch in Amerika und Marcel Carné in Frankreich, so als entspräche sie einer autonomen Denkweise, die mit gleichem Erfolg bei egal welchem Sujet angewandt werden könnte. Was ich bei Gance, Murnau, Dreyer, Eisenstein bewundere, das ist das Talent dieser Künstler, von der Realität zu nehmen, was das Kino am besten zu feiern vermag. Klassisch ist die Einstellungsfolge seit langem, und es wäre sicher beleidigend für Lubitsch, würde man sich vorstellen, er hätte unbedingt mit den Theorien seiner Vorgänger brechen wollen.»³

In der indirekten Auseinandersetzung mit Bazin ging es allein um die Sache. An anderen Textstellen gibt es durchaus grundlegende Berührungspunkte zwischen Godard und Bazin. Beide erklären filmtechnische Fragen zu einer Frage der Moral, beide heben die Objektivität der Fotografie hervor, mittels derer eine von Gewohnheiten und Vorurteilen gereinigte Wahrnehmung ermöglicht wird. Nur betonte der eine mehr das Durchscheitern der Realität, während der andere eher die Spannung zwischen Wirklichkeit und Fiktion untersuchte. Die Kunst, meinte Godard in Baudelaires Nachfolge, trägt mit der Wirklichkeit einen Kampf um die Schönheit aus. Gewiss, der Künstler wählt die Natur zum Vorbild. Gleichzeitig aber entfernt sich das Kino von einer entweder vorbestimmten oder beliebigen Wirklichkeit und erschafft einen imaginären Raum organisierter Verdichtung. Kunst ist und verlangt gesteigerte Wahrnehmung und Bewusstheit.

Vom Drehbuch zum Film (und zurück)

Neben der Aufmerksamkeit für einen Regiestil, der technische Mittel genau und überlegt einsetzt (Hitchcock ist ein Paradebeispiel), macht sich in den frühen Kritiken ein erstaunliches Interesse für das Sujet

bemerkbar. Inhaltsbeschreibungen nehmen einen nicht unbedeutenden Platz ein. Die Cahiers-Gruppe hatte ja polemisch – ein Film, so die geläufige Kritik, "behandelt" ein Sujet – die *mise en scène* zum eigentlichen Sujet eines Films ausgerufen. Wenn auch seine eigenen Filme ein unerbittliches Zeugnis von der Krise des Drehbuchs ablegen, so verkündete der junge Godard noch, ein gelungenes Drehbuch sei die Voraussetzung zu einer gelungenen Inszenierung. Wohl begleiten Widersprüche Godards kritische Annäherungen, aber dieser hier ist nur einer, wenn wir den Ausdruck "scénario" auf seine buchstäbliche Bedeutung einengen. Wie alle Künste ist auch der Film eine Herausforderung, die den Regisseur nicht allein im Augenblick der Produktion gänzlich beansprucht, sondern ihm auch davor und danach moralisches Engagement und ästhetische Reflexion abverlangt. Es gibt eine Zeit der Beobachtung und Inspiration, die Voraussetzung ist zur Tätigkeit des Filmens, zur *mise en scène*. Das Drehbuch als mögliches Bindeglied zwischen Vorbereitungsphase und Ausgestaltung birgt bereits jenen radikalen Stilwillen in sich, von dem dann jede Einstellung des beendeten Werks durchdrungen sein muss, um im «Lichte der Wahrheit» (Godard über Roberto Rossellini's *INDIA*) zu erstrahlen. In genau diesem Sinne beklagte Godard in seiner ersten Hitchcock-Kritik, das französische Kino vernachlässige das Richtige und Wahre. «Man muss nur verstehen, dass alle Erfindung in den amerikanischen Filmen, ihre Jugend, darauf beruht, aus dem Sujet wieder den eigentlichen Beweggrund der Inszenierung zu machen, dass das französische Kino immer noch von irgendeinem Glauben an die Satire lebt und dass es Gefahr läuft, über seine Neigung zum Hübschen und Pittoresken, über seine Tristan-und-Isolde-Geschichten das Richtige und Wahre zu vernachlässigen, anders ausgedrückt, im Nichts zu enden.»²

Die Mediokrität des französischen Kinos ist Folge der mittelmässigen Lebenseinstellung seiner Repräsentanten, die sowohl jedem Risiko aus dem Weg gehen als auch die Poesie des Alltags übersehen. Trotzdem teilte Godard mit Truffaut das Interesse für durchschnittliche, unbeachtete französische Filme – die aber

Das Kino entfernt sich von einer vorbestimmten oder beliebigen Wirklichkeit und erschafft einen imaginären Raum organisierter Verdichtung. Kunst ist und verlangt gesteigerte Wahrnehmung und Bewusstheit.

Die Leitsterne Griffith, Murnau, Welles, Renoir, Hitchcock und Ray trübten Godards Blick für kleine Filme und unscheinbar wirkende Regisseure keineswegs. Lobte er Norbert Carbonnaux' letzten Film, *LE TEMPS DES ŒUFS DURS*, für seine persönliche Note oder Pierre Chenals *RAFLES SUR LA VILLE* für seine frischen Dialoge, so tat er dies in respektvoller Weise. Auch ein ausgesprochen kommerzieller oder selbst ein missratener Film kann kinematographische Rosinen, versteckte Qualitäten enthalten. Ebenso schätzte er *L'EAU VIVE* von François Villiers des bescheiden vortragenen Inszenierungsstils wegen. Das schöne Drehbuch Jean Gionos verlange eben keine kühne Metamor-

FILMBULLETIN 6.93 **53**



Une jeune Française 57 : Françoise Arnoul dans *Sait-on jamais...* de Roger Vadim.

Des épreuves suffisantes

SAIT-ON JAMAIS... film franco-italien en CinemaScope et Eastmancolor de Roger Vadim. Scénario et dialogues : Roger Vadim. Images : Armand Van der Linde. Musique : Jean André. Montage : Victoria Mercanton. Interprètes : Françoise Arnoul, Christian Marquand, Robert Hossein, Franco Fabrizi, etc. : U.C.I.L. Tena - Carol Film di Roma, 1957. Distribution :



SAIT-ON JAMAIS ...?
Regie: Roger Vadim



UNE VIE
Regie: Alexandre Astruc

phose; technische Brillanz hätte etwas Anmassendes gehabt. Es ist die ungestellte Wiedergabe des Geschehens, die dem Malerischen Aktualität einhaucht. Alltägliche Eindrücke, so Godard, stattdessen den Film mit Poesie aus. «Kurz, diese abwechselnd klare und trübe Durance, dieses Mädchen im rotgelben Pullover auf einem Motorroller, all dies trägt einen hübschen Namen, es heisst Poesie.»⁸

In diesem Zusammenhang bemerkte Godard, pures Unterhaltungskino berühre sich in seiner Themenwahl oft mit den bedeutendsten Werken der Literatur. Mit polemischer Spitze verglich er Frank Tashlin, den die Kritik als gewieftkitschigen Entertainer einstufte, in seinem Erzählgestus mit dem Literaturklassiker Voltaire. Auch bei Tashlin – der als ehemaliger Schöpfer von Zeichentrickfilmen viel von der phantastischen, überbordenden Welt des Cartoons in seinen Filmen aufbewahrte – gehe es um die Missgeschicke eines Paares, das an seinen Zänkereien fast zerbricht. Und in *ARTISTS AND MODELS* führe der Regisseur den Gipfel der Dummheit vor, aber eben einer reflektierten Dummheit, wie sie auch Flaubert in «Bouvard et Pécuchet» ausgedrückt hat. Grobschlächtiges und Feinsinniges liegen im Kino nicht selten nah beieinander, und der Zerstreuungswert lässt sich vom Kunstwert nicht immer unterscheiden. Und doch verhält es sich so, dass eine Sequenz aus einem amerikanischen «film noir» mehr von Kafkas bizarr-realistischen Träumen enthält als eine getreue und «sorgfältige» Verfilmung von «Der Prozess». Godard sah ganz richtig, dass die hohe Kunst (der Literatur, der Musik, der Malerei) im zwanzigsten Jahrhundert in Bruchstücke zerfallen ist. Jeder noch so unbeachtete Hollywoodfilm konnte ein unvermutet hell schimmerndes Fragment einer einstmals vielleicht absoluten Kunst in sich tragen. Der Kritiker ist zum Spurenleser geworden, der sich nicht mehr auf kategorisches Rüstzeug verlassen kann, sondern von der Überzeugungskraft leuchtender Eindrücke, die schockartig hervortreten, auszugehen hat.

Bereits der Philosoph Walter Benjamin hatte in den dreissiger Jahren in einem Aufsatz («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit») darauf hinge-

Godard verkündete, es lohne sich, für Hitchcock die Schule zu schwänzen, um das Sehen zu lernen.

«Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden.»

wiesen, dass die Wahrnehmung von Filmbildern die träge Wirklichkeit zu sprengen drohte, andererseits aber auch einer rasanten und hektischen Veränderung der Lebenswelt entsprach: «Unsere Kneipen und Grossstadtstrassen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschliessen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen ... Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschheit an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Massstab der Privatexistenz jeder Passant im Grossstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Massstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.»

Weiter hatte Benjamin, wenn auch kritisch relativierend, festgestellt, dass im Kino geniessende und beurteilende Haltung nicht wie im Bereich der Malerei auseinanderfällt. So sei das Publikum im Kinosaal durchaus in der Lage, dem anarchischen und genialen Zauber eines Chaplin zu applaudieren, während es vor einem Gemälde Picassos sich wieder in einen konventionellen, reaktionären und in einen kritischen, elitären Teil spalte.

Hitchcock, poète maudit

Godard hält sich ganz eng an diese Problematik, wenn er etwa den Publikumsliebbling Alfred Hitchcock als Schöpfer von Formen feiert und seine Verfahrensweise, die sich dem Unscheinbaren und Flüchtigen zuwendet, mit dem bereichernden Pinselstrich der Impressionisten vergleicht. An Hitchcock führte er exemplarisch vor, wie sehr das Kino den Kinderschuhen entwachsen und von einem Stilwillen geprägt ist, der die Vielfalt der Erscheinungen überzeugender als die Philosophie oder der Roman zu erfassen vermag. So entdeckte Godard in einer kurzen Grossaufnahme von Henry Fondas Gesicht

in *THE WRONG MAN* das Aufscheinen exakter Wahrheit (Kino, wieder, als Augenblickskunst, als Ort gesteigerter Emotion). Das Phantastische verschwimmt sich mit dokumentarischer Schärfe. Im Kampf um eine Neubewertung des Kinos bildeten Hitchcocks Filme einen wichtigen Bezugspunkt, da sie die ästhetische (für Godard folglich auch moralische) Entwicklung des Mediums beispielhaft aufzeigten und mit ihrer Leuchtkraft bewiesen, dass sich die radikale Welt-sicht eines «poète maudit», der Hitchcock in den Augen seines Bewunderers war, gegen die Normen der Filmindustrie durchsetzen konnte. Seine Filme der fünfziger Jahre sind klassische Lehrbeispiele – erfüllt von einer wunderbaren Architektonik –, weil kein einziger technischer Handgriff nicht zur Verdeutlichung, Verfeinerung oder Bekräftigung des Gezeigten beiträgt. Hitchcocks Inszenierungsweise, die ein faszinierendes Spiel der Blicke vorführt, sich der besonderen Atmosphäre von Orten aussetzt und selbst den Zufall mit makelloser Notwendigkeit versieht, führte Godard in seinen Kritiken zu einer intensiven Beschreibung des Räderwerks, das Hitchcocks Fiktionen in Gang setzt – ohne jedoch das Geheimnisvolle daran zu zerstören. Wie der grosse Regisseur der Technik seinen Stil aufzwingt, erklärte Godard folgendermassen: «Hitchcock beweist uns, dass eine technische Neuerung nichts wert ist, wenn ihr nicht auch eine formale entspricht, in deren Schmelztiegel sie das prägt, was man Stil nennt. Und auf die Frage Was ist Kunst? hat Malraux schon richtig geantwortet: das, wodurch die Formen zum Stil werden.»⁵ Hitchcock verfügt über eine schillernde Ausdruckspalette, die von langen Einstellungen mit innerer Montage bis zu kurzen, atemberaubend rhythmischen Bildfolgen reicht. Auch wenn er Stilfiguren wiederholt, setzen sie doch einen jeweils anderen Akzent, da Hitchcock die Inszenierung von einer Situation abhängig macht und nicht einfach ein formales Feuerwerk auf-führt. Deshalb wirken seine Filme wie musikalische Variationen und gewinnen synthetischen Charakter. Godard verkündete, es lohne sich, für Hitchcock die Schule zu schwänzen, um das Sehen zu lernen.

Dieselbe Aufmerksamkeit für Situationen und Menschen bekunde

auch Roger Vadim in *SAIT-ON JAMAIS ...?*, dessen Drehbuch zwar konventionell sei, aber Menschen und Zustände des Jahres 1957 schildere. Wie Hitchcock geht Vadim nicht von der Technik, sondern vom Darzustellenden aus. Seine Inszenierung entwickelt er aus den Situationen, in denen sich die Schauspieler befinden: «Vadim wird bald ein grosser Regisseur werden, weil es nie eine theoretische und abstrakte Einstellungsidee ist, die ihm die Idee zu einer Szene gibt, sondern gerade im Gegenteil eine szenische Idee, anders gesagt, eine dramatische Idee, die ihm eine Einstellungsidee gibt.»⁶

Diese Lebendigkeit und die Beschäftigung mit jenen Menschen, denen er täglich begegnet, bewahren Vadim vor dem der Wirklichkeit entrückten und falschen Pathos der sogenannten «qualité française». Schon zu Beginn der sechziger Jahre distanzierte sich Godard von Vadim, doch damals standen die Pole Hitchcock und Vadim für die Möglichkeit eines neuen Kinos. Der eine, weil er Filmlektionen erteilte, der andere, weil er diese aufzunehmen verstand.

Erinnerung an die Montage

In «Montage mon beau souci» thematisierte Godard noch einmal, was er schon vier Jahre zuvor in «Défense et illustration du découpage classique» dargelegt hatte. Er versuchte wiederum, die Montage als wichtigen Teil der filmischen Arbeit sichtbar zu machen. Auch wenn sich die Geschichte der Montage wie ein Zurückdrängen ihrer Bedeutung liest, betont Godard gleichwohl, Inszenierung und Montage liessen sich nicht gefahrlos trennen. Wohl setzt auch er die Montage mit der rhythmisch gegliederten Zeit gleich, er stellt aber dennoch eine Wechselbeziehung mit der mise en scène fest: «Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden, aber was jenes im Raum vorauszusehen versucht, sucht dieses in der Zeit ... Zu wissen, wie lang eine Szene dauern darf, ist schon Montage, ebenso wie es noch zu den Drehproblemen gehört, sich um die Anschlüsse zu kümmern.»⁴ Godards Aussagen in diesem kurzen Aufsatz sind präzise, bescheiden und praxisgerecht. Er verfährt keine These, die einzig der langen Einstellung

ARTISTS AND MODELS
Regie: Frank Tashlin

et de railler dans le drame. Audire qu'à ce petit jeu un Tashlin ti vait deux Billy Wilder. Le fait que l'on n'apprend pas à faire la face au meilleur garsman de Bob (Le fils de Visage pâle). Il serait on aloi de réfléchir sept ans avant d'entendre que Chéri, ne fais pas le te est une copie puisque le met-

garçon le plus naïf qui vous vient à l'esprit, cherchant à démontrer qu'ils s'adorent, grâce à quoi ils ont vite fait de se haïr. Le bonheur n'est pas gai, dit Max Ophüls, parce que la gaieté est le contraire du bonheur, surenchérit Frank Tashlin. Artistes et Modèles n'est pas pour lui donner tort. Pas de film plus désolant, plus atroce d'hu-



Wirklichkeitserfassung zuspricht oder im Gegenteil die Montage zur Königin der Filmkunst erklärt. Seine Gedankengänge beziehen sich fast immer auf die konkrete Erfahrung des Filmesehens und lassen den Leser in den Zaubervald filmischer Konstruktion hineinblicken. Weder Inszenierung noch Montage stellen für Erfindung und Improvisation eine Grenze dar. Die Leinwand spiegelt nicht die Inszenierung, sondern gibt den dialektischen Prozess wieder, in den Drehen und Schneiden eines Films eingebunden sind.

Astruc, Franju, Rouch

Begehren und Aufbegehren zugleich prägen Godards Texte, erkunden sie doch einerseits behutsam die Ästhetik der klassischen Autoren und setzen andererseits Wegzeichen, die ganz im Sinne des aufrührerischen Geistes eines Rimbaud an die Schwelle zum Unbekannten führen. Tradition und Modernität bezeugen, wie schon dargelegt, aus der Sicht des jungen Kritikers gleichermassen die Vitalität des Mediums. Die Bildkompositionen der frühen Filmpoeten Griffith und Murnau schlagen den Zuschauer weiterhin in Bann. Erzählt ein jedes Kunstwerk von einer Reise in die Kindheit und ruft beschwörend den eigenen Ursprung in Erinnerung, so bedeutet auch ein wirklich modernes Kino eine Rückkehr zur Quelle der Pioniere.

Unter den neuen französischen Regisseuren waren es besonders drei Namen, die Godard mit einem Kino der Zukunft verband: Alexandre Astruc, Georges Franju und Jean Rouch. Gewiss sind alle Kritiken Godards aus dem Verlangen entstanden, das Filmhandwerk nicht nur darzulegen, sondern gleichzeitig zu erlernen, doch die zu den drei Autoren verfassten Texte weisen wohl am bestimmtesten und nachhaltigsten darauf hin, dass im französischen Kino ein realer und natürlich auch filmästhetischer Machtwechsel stattfinden sollte. In der Besprechung von Astrucs *UNE VIE* werden die Namen von Velazquez, Baudelaire, Ramuz, Hardy, Faulkner, Maupassant und Manet nicht zitiert, um Beweisführungen zu untermauern, sie werden vielmehr «hervorgezückt», um dem französischen Filmestablishment ästhetische Programme entgegenzu-

terre et l'outrage universel au 19e, Pam, Poum de notre enfance.

On voit que Tashlin garde le meilleur souvenir de Lubitsch, celui de *Cluny Brown* et de *To be or not to be*. La comédie américaine est morte. Soit.

Vive la comédie américaine.

dé-
ent,

Jean-Luc GODARD.

ken (New-Jersey), le 19 février 1913. Dès 1931, il travaille à Messinger. De 1934 à 1937, il dessine le comic-strip *Van* le cinéma, en étant scénariste de *Variety Girl* (Hollywood) et les scénarios de *The Fuller Brush Man* et de *Palafree* (Hollywood).

Alle Kritiken Godards sind aus dem Verlangen entstanden, das Filmhandwerk nicht nur darzulegen, sondern gleichzeitig zu erlernen.

Godards Arbeiten zeugen von einer spielerischen, unbekümmerten Freude an den Bildern, die wunderbarerweise Leben gewinnen, und von einer ständigen Reflexion darüber, was die Bilder bedeuten.

schleudern. Wer nicht mitkommt, bleibt auf der Strecke. *UNE VIE*, stellte Godard in diesem Zusammenhang fest, lässt den nach ästhetischen Anhaltspunkten suchenden Betrachter ständig im Stich. Glaubte man Astruc an einer bestimmten Stelle zu fassen, so taucht er gleich woanders wieder auf. («Ailleurs» setzte Godard bezeichnenderweise als Überschrift für seine Kritik.) Astruc ist ein Liebhaber des Plötzlichen und Unverhofften. Er berührt und durchbricht immerzu die Grenzen des eigentlichen Drehortes. Filmt er ein Zimmer, so vermittelt er ebenfalls die Vorstellung vom Meer in der Nähe. Wirkungen zeigt er nicht mehr mit Einstellungswechseln oder dramaturgischen Tricks, sondern innerhalb der Einstellung, wie es bereits die Amerikaner Richard Brooks oder Nicholas Ray vorgemacht haben.

Auch Georges Franju gehörte damals zur jungen Garde französischer Regisseure. Franju beleuchtete einen anderen Aspekt desselben Themas, das Astruc behandelt hatte. Zeigte Astruc den Wahnsinn hinter der Realität, beschreibt Franju umgekehrt die Realität hinter eben diesem Wahnsinn. Dies ist nicht nur ein Wortspiel und Zeichen der Kontextualität, sondern beweist, wie spielerisch und gewandt Godard die Vielschichtigkeit filmischer "Texte" sprachlich einzufangen wusste. Ein "einfaches" Wortspiel offenbarte eine komplexe Beziehung. Auch der Text über Franju drückte etwas von der Unruhe aus, die das französische Filmschaffen erfasst hatte. Godard stellte die Namen altgedienter Regisseure und Drehbuchautoren wie Duvivier, Cayatte, Carné, Hunnebel, Clément, Prévert, Achard, Wheeler, Aurenche, Bostin in eine Reihe, um diesen die Frische und Originalität entgegenzuhalten, die sowohl Drehbuch als auch Inszenierung von Franjus *LA TÊTE CONTRE LES MURS* auszeichnen: «So wie man amour-fou sagt, wird man von Franjus erstem langen Film sagen: cinéma-fou. *LA TÊTE CONTRE LES MURS* ist ein Irrenfilm über Irre. Es ist also ein Film von einer irren Schönheit.»⁹

An *MOI, UN NOIR* bewunderte Godard den offenen Blick, den Jean Rouch mit seiner Kamera auf die Erlebnisse einer Gruppe von schwarzen Arbeitern in Treichville richtete. Die Akteure werden zu eigenständigen

Personen, und der Betonung ihrer ausserfilmischen Existenz (sie stellen ihre Lebenssituation dar) haftet nichts Zufälliges an. Rouch begleitet ihre Handlungen, nachdem er diese im Rahmen des Möglichen logisch organisiert hat. Der Film ist äusserst vielfältig und berührt einmal das Fiktive, dann wieder das Dokumentarische.

Doch diese Wechselbeziehung, meinte Godard, kommt nicht wie durch ein Wunder zustande, sondern verdankt sich der bestimmten Wahl, die jeder Regisseur, nicht nur Rouch, zu treffen hat. Einen Spielfilm kann man nicht wie einen Dokumentarfilm drehen. Murnaus *SUNRISE* verlangt eine andere ästhetische Haltung als Flahertys *NANOOK OF THE NORTH*. Erst wenn diese Wahl getroffen ist, kommen die beiden Ebenen dialektisch wieder zusammen. «Denn schliesslich gibt es keine Halbheiten. Entweder die Realität oder die Fiktion. Entweder man inszeniert, oder man macht Reportage. Man entscheidet sich grundsätzlich entweder für die Kunst oder für den Zufall. Entweder für die Konstruktion oder für das aus dem Leben Gegriffene. Und warum das? Weil man, entscheidet man sich in tiefstem Herzen für das eine oder andere, doch automatisch wieder auf das andere oder das eine kommt.»¹¹ *MOI, UN NOIR* ist in radikaler Weise ein Dokumentarfilm und trifft sich gerade dadurch wieder mit der radikal stilisierten Künstlichkeit von *LOLA MONTÈS*, einem Film von Max Ophüls. Doch nicht nur dies, auch die künstlerische Anstrengung verbindet die beiden Filme.

Heute, da die Wirklichkeit buchstäblich im Verschwinden begriffen ist und die Medien Bruchstücke davon gleichmässig aufsaugen und in pure Simulation verwandeln, liesse sich Godards scharfe Trennung kaum mehr durchsetzen. Die Begriffe Fiktion und Realität haben einiges an Deutlichkeit verloren (Godard selbst hat ja in den Filmen der achtziger Jahre die veränderte Lage reflektiert). Im Zusammenhang mit den filmischen Beispielen jedoch (Rouchs Reportagestil gewinnt theatralische Züge, Griffiths Epos *BIRTH OF A NATION* wird zu einem nüchternen Bericht über Moral) ist die Argumentation des jungen Kritikers immer noch stichhaltig.

Die amerikanischen Freunde

Boten einige französische Regisseure Gelegenheit, eine neue Art des Filmens zu erläutern und nicht zuletzt auch durchzusetzen, entzündete sich Godards Lust an der Beobachtung, «die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht» (Goethe), doch am meisten am amerikanischen Kino, dessen Farbigkeit, Erfindungskraft und Gefühlsbetontheit den jungen Kritiker immer wieder begeisterte. Die hymnischen Kritiken umrissen die krude, bereits die Popart ankündigende Modernität eines Frank Tashlin, die besessene Inszenierungsweise eines Nicholas Ray, den geradlinigen und durchdachten Stil eines Anthony Mann und bestimmten somit den Formenreichtum und die Lebendigkeit, die damals Hollywood noch kennzeichneten. Godard liess sich als Kritiker nicht von Objektivität und Eindeutigkeit leiten, sondern hob Widersprüche und Gegensätze hervor, die den Filmen als work in progress Rechnung trugen und den unabgeschlossenen Prozess künstlerischer Tätigkeit herausstrichen. Nähe und Ferne, das Konkrete und das Abstrakte, Fiktion und Realität, Zufall und Konstruktion, Tradition und Aktualität, Pathos und Demut, Einfachheit und Komplexität – alle bedeutenden Autoren brachten in ihren Werken dieses dialektische Wechselspiel zum Ausdruck, und es war Aufgabe des Kritikers, die Spannungen, die dieses erzeugte, nicht zu vermindern, sondern als der künstlerischen Sprache Eigenstes zu erkennen. In diesem Sinne zeugen Godards Arbeiten von einer spielerischen, unbekümmerten Freude an den Bildern, die wunderbarerweise Leben gewinnen, und von einer ständigen Reflexion darüber, was die Bilder bedeuten. Unbeirrtes Nachdenken, kritisches Neuerwägen und Filmbegeisterung schliessen sich nicht aus.

MAN OF THE WEST von Anthony Mann, dessen Westernfilme auch André Bazin bewunderte, war gewissermassen das kinematographische Beispiel für Godards dialektische Sichtweise. In Anthony Manns Einstellungen verbindet sich das Reflexive mit dem Instinktiven, was ihnen eine geradezu vegetabile Schönheit verleiht. *MAN OF THE WEST* kommt einer erneuten Erfindung des Westerns gleich: «Ganz wie der Regis-

Die Trennung von künstlerischer Inspiration und kritischer Reflexion wird bei Godard aufgehoben.

seur von THE BIRTH OF A NATION mit jeder Einstellung den Eindruck erweckte, er erfinde das Kino, so erweckt jede Einstellung von MAN OF THE WEST den Eindruck, Anthony Mann erfinde den Western wieder wie, sagen wir, der Strich von Matisse den Strich von Piero della Francesca. Im übrigen ist das mehr als ein Eindruck. Er erfindet ihn wieder. Ich habe wirklich wiedererfinden gesagt, anders gesagt: zeigen und zugleich beweisen, erneuern und zugleich kopieren, kritisieren und zugleich schaffen; kurz: MAN OF THE WEST ist ein Kursus und zugleich ein Diskurs, in dem die Schönheit der Landschaft zugleich die Erklärung ihrer Schönheit ist, das Rätsel der Feuerwaffen zugleich das Geheimnis dieses Rätsels, die Kunst zugleich die Theorie der Kunst.»¹⁰

Bereits in einer Kurzbesprechung von drei Filmen Jean Renoirs hatte Godard auf die Gleichzeitigkeit von Theorie und Praxis hingewiesen, und später hat er erklärt, das Schreiben sei eine Vorbereitung auf das Filmhandwerk gewesen, und jetzt, da er filme, scheine seine Erfahrung als Kritiker weiterhin in seiner Arbeit auf. Die Trennung von künstlerischer Inspiration und kritischer Reflexion wird bei ihm aufgehoben. Grenzen interessieren ihn, weil sie überschritten werden können. Einer definitiven Wahl zieht er den Schwebezustand vor, wie er ja auch, eine Bemerkung des Kunsthistorikers Elie Faure aufnehmend, verkündete, man müsse nicht die Dinge filmen, sondern das, was sich zwischen den Dingen befinde.

Nicholas Ray, dessen HOT BLOOD und THE TRUE STORY OF JESSE JAMES Godard nicht allzu überschwänglich lobte, galt es dennoch vorbehaltlos zu verteidigen, da er sich mit jedem Film «on dangerous ground» (so hiess einer von Rays Filmen) bewegte und das Kino in einer Weise verkörperte, die ans Absolute grenzte. Da Ray dabei immer eine moralische Sichtweise vertrat, musste ein Drehbuch, das er nicht vollkommen ernst nahm, oberflächlich bleiben. Auch wenn HOT BLOOD in dieser Hinsicht Schwächen aufweist, schreibt Godard, beweist doch jede Einstellung dieses Films in Cinemascope, dass Ray ein gewisses Interesse für die Handlung aufbrachte. Godard erwähnt, Ray filme leicht von oben herab, seit er in Cinemascope drehe. (Die kurze Bemerkung

verrät wiederum, wie genau er seine bevorzugten Autoren beobachtete und dass er alles andere als ein nachlässiger Kritiker war.) Schon die Tatsache, dass Rays Kino reine Augenweide sein kann, bringt ihm die Verehrung des jungen Kritikers ein. Die schreiendsten Farben, bewusst aufgetragen, schrecken den (Kino-) Alltag aus seiner Ruhe auf. Am Schluss seiner ersten Ray-Kritik fragt Godard jedoch, ob es genüge, nichts als das Kino zu verkörpern und gänzlich darin aufzugehen. Vielleicht befürchtete er, dass bei einem Cineasten, der jede Frage in eine Kinofrage verwandelt, das Leben (und die Erfahrung, die es vermittelt) ausgeklammert bleibe. Der Blick des Kinos fällt nämlich auf die Welt. Die Fiktion fängt das Leben ein, das Leben durchdringt die Fiktion. Dies geschieht aber nicht in versöhnlicher und harmonischer, sondern in schmerzreicher und gewaltsamer Weise, denn die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben besteht einzig als Erlösungsgedanke (eine Art ästhetische Eschatologie) und nicht als etwas, das bereits zu verwirklichen wäre. Lässt sich fast jeder Gegensatz dank eines dialektischen Sprungs überwinden, so erscheint dieser Sprung, wenn es darum geht, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben, äusserst zweifelhaft. Doch angesichts BITTER VICTORY – dritte und letzte Kritik, die Godard zu einem Ray-Film schrieb – macht sich eine ursprüngliche und kindliche Freude darüber bemerkbar, dass Ray ansonsten trennende Kategorien niederreisst und der schmerzliche Konflikt zwischen Kunst und Leben für die Dauer dieses Films zurückgedrängt wird. In Godards enthusiastischen Worten: «BITTER VICTORY ist, was er ist. Es gibt nicht auf der einen Seite die Realität, den Konflikt zwischen Leutnant Keith und dem Hauptmann Brand, und auf der anderen Seite die Fiktion, den Konflikt zwischen Mut und Feigheit, Angst und Bewusstheit, Moral und Freiheit, zwischen was weiss ich und was weiss ich. Nein. Es geht weder um Realität noch um Fiktion, noch darum, dass die eine die andere überholt. Es geht um ganz was anderes. Worum? Um die Sterne vielleicht und um Menschen, die gerne die Sterne betrachten und träumen.»⁷ Hier wird angedeutet, was die Einheit von

Kunst und Leben ermöglichen könnte: eine vollkommen poetische Seinsweise. Denn das Poetische ist das eigentlich Unerschöpfliche und absolut Sphärenhafte.

Im August 1959 begannen die Dreharbeiten für A BOUT DE SOUFFLE, Godards ersten Spielfilm. Eines seiner letzten Werke heisst NOUVELLE VAGUE. Wieder eine Reise, in der Vorwärtsbewegung und Rückkehr zum Ursprung verwoben sind. Der Regisseur ist dem Kritiker treu geblieben.

Thomas Aigner

Verzeichnis aller Kritiken und Aufsätze von Jean-Luc Godard in den «Cahiers du Cinéma»

¹ Les bizarreries de la pudeur (NO SAD SONGS FOR ME, Regie: Rudolph Maté), Nr. 8, Januar 1952*

² Suprématie du sujet (STRANGERS ON A TRAIN, Regie: Alfred Hitchcock), Nr. 10, März 1952*

³ Défense et illustration du découpage classique, Nr. 15, September 1952*

Mirliflores et Bécassines (ARTISTS AND MODELS, THE LIEUTENANT WORE SKIRTS, Regie: Frank Tashlin), Nr. 62, August-September 1956

Le chemin des écoliers (THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, Regie: Alfred Hitchcock), Nr. 64, November 1956

⁴ Montage mon beau souci; Nr. 65, Dezember 1956

Futur, présent, passé (MAGIRAMA, Regie: Abel Gance/Nelly Kaplan), Nr. 67, Januar 1957

Rien que le cinéma (HOT BLOOD, Regie: Nicholas Ray), Nr. 68, Februar 1957

Au petit trot (COURTE-TÊTE, Regie: Norbert Carbonnaux), Nr. 70, April 1957

⁵ Le cinéma et son double (THE WRONG MAN, Regie: Alfred Hitchcock), Nr. 72, Juni 1957

⁶ Des preuves suffisantes (SAIT-ON JAMAIS ...?, Regie: Roger Vadim), Nr. 73, Juli 1957

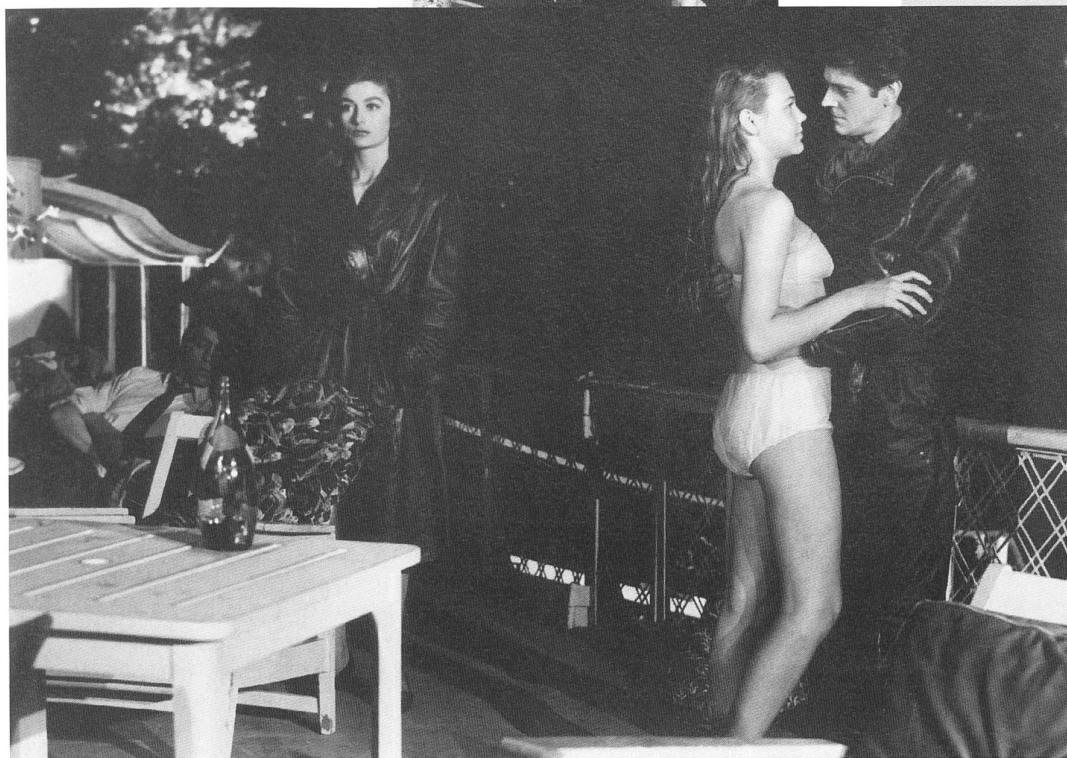
Hollywood ou mourir (HOLLYWOOD OR BUST, Regie: Frank Tashlin), Nr. 73, Juli 1957

Le cinéaste bien-aimé (THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, Regie: Nicholas Ray), Nr. 74, August-September 1957

Bio-Filmographie de Jean Renoir (Notizen zu LA NUIT DU CARREFOUR, SWAMP WATER, ÉLÉNA ET LES HOMMES), Nr. 78, Weihnachten 1957

⁷ *Au-delà des étoiles* (BITTER VICTORY, Regie: Nicholas Ray), Nr. 79, Januar 1958
Un bon devoir (Notiz zu THE KILLING, Regie: Stanley Kubrick), Nr. 80, Februar 1958
Rétrospective Max Ophüls (Notizen zu CAUGHT, LE PLAISIR), Nr. 81, März 1958
Une bonne copie (Notiz zu THE WAYWARD BUS, Regie: Victor Vicas), Nr. 81, März 1958
Esotérisme farfelu (Notiz zu LE TEMPS DES ŒUFS DURS, Regie: Norman Carbonnaux), Nr. 82, April 1958
Sympathique (Notiz zu RAFLES SUR LA VILLE, Regie: Pierre Chenal), Nr. 82, April 1958
Saut dans le vide (MONTPARNASSE 19, Regie: Jacques Becker), Nr. 83, Mai 1958
Bergmanorama, Nr. 85, Juli 1958
⁸ *Une fille nommée Durance* (L'EAU VIVE, Regie: François Villiers), Nr. 85, Juli 1958
Voyez comme on danse (THE PAJAMA GAME, Regie: George Abbott/Stanley Donen), Nr. 85, Juli 1958
Travail à la chaîne (Notiz zu THE LONG HOT SUMMER, Regie: Martin Ritt), Nr. 85, Juli 1958
Ailleurs (UNE VIE, Regie: Alexandre Astruc), Nr. 89, November 1958
⁹ *Georges Franju*, Nr. 90, Weihnachten 1958
Chacun son Tours, Nr. 92, Februar 1959
¹⁰ *Super Mann* (MAN OF THE WEST, Regie: Anthony Mann), Nr. 92, Februar 1959
Le conquérant solitaire (LES RENDEZ-VOUS DU DIABLE, Regie: Haroun Tazieff), Nr. 93, März 1959
Dura Lex (Notiz zu LA LOI, Regie: Jules Dassin), Nr. 93, März 1959
¹¹ *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens*, Nr. 94, April 1959
Des larmes et de la vitesse (A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE, Regie: Douglas Sirk), Nr. 94, April 1959
Une loi obscure (LA TÊTE CONTRE LES MURS, Regie: Georges Franju), Nr. 95, Mai 1959
Le passe-temps retrouvé (Notiz zu THE PERFECT FORLOUGH, Regie: Blake Edwards), Nr. 95, Mai 1959
Cannes 1959 (Notiz zu INDIA, Regie: Roberto Rossellini), Nr. 96, Juni 1959
Franc-tireur (Notiz zu TARAWA BEACHHEAD, Regie: Paul Wendkos), Nr. 96, Juni 1959
Le Brésil vu de Billancourt (ORFEU NEGRO, Regie: Marcel Camus), Nr. 97, Juli 1959

Fotolegenden und Beiträge zum «Petit journal du cinéma» sind in diesem Verzeichnis nicht aufgeführt. Die mit * gekennzeichneten Artikel sind unter dem Pseudonym Hans Lucas erschienen. Die Godard-Zitate sind, mit zwei Ausnahmen, von Frieda Grafe übersetzt.



LA TÊTE CONTRE LES MURS
 Regie: Georges Franju



Amok Aimee et Jean-Pierre Mocky, dans *La Tête contre les murs* de Georges Franju

GEORGES FRANJU

Comme on dit l'amour-fou, du premier long-métrage de Franju, on dira cinéma-fou. *La Tête contre les murs* est un film de fou sur les fous.
(d'après une œuvre d'Alfred, Philippe, Maurice, Félix)



LES FILMS



Federico Fellini (1920 – 1993)

