

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 52 (2010)  
**Heft:** 311

**Artikel:** erst mal sehehn : JLG mit achtzig entlich akzeptiert  
**Autor:** Lachat, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-862880>

### 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:** 12.01.2026

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



1

Allow me to introduce myself,  
I'm a man of wealth and taste.  
I've been around for a long, long year,  
Stole many a man's soul and faith.

...  
Pleased to meet you,  
Hope you guess my name.  
But what's puzzling you  
Is the nature of my game.

Mick Jagger, Keith Richards, «Sympathy for the Devil»

Seine wahre Heimat, versetzt er einmal ungehalten, seien die Kunst des Films und die Internationale der Cineasten, und zwar querfeldein über sämtliche Länder und Staatsbürgerschaften der Welt hinaus. Das bohrende öffentliche Werweissen um seine Herkunft: welches denn nun die gültigen Papiere seien, die einen, die andern oder doch alle zusammen, hat ihm nie die ersehnte und verdiente Ruhe gelassen. Noch vor vier Jahren scheint in seiner Filmografie, siehe da, vrai faux passeport auf, ein kurzes Video, in dem die Fälschung echter Pässe angesprochen ist.

Den einleuchtenden Grund für seine bleibende Nervosität gerade in dieser Frage erhellt eine Biografie von enzyklopädischen 800 Seiten Umfang. Bei Grasset in Paris erschienen, versucht der Band «Godard – Biographie» zum ersten Mal, den enormen Wust von Fakten, Gerüchten und Legenden zu sichten, zu sortieren und kritisch zu würdigen, der die Figur des Jean-Luc Godard umlagert, in den er sich aber auch gern hüllt: immer darauf bedacht, persönliche Beachtung zu generieren, allerdings in der Rolle eines Verächters jeglicher besonderen Beachtung der eigenen Person. Wirkliche oder scheinbare Offenbarungen wirklicher oder scheinbarer Geheimnisse lösen einander ab.

In jungen Jahren, vermerkt Antoine de Baecque beispielsweise, entzog sich Godard gleich zweimal einer Musterungspflicht. Halt mal, was war da bloss? Die eine Eingliederung hätte ihn



## erst mal sehen

JLG mit achtzig endlich akzeptiert

filmbulletin 8.10 hommage 13

wohl nach Algerien oder Indochina deportiert, wo die Waffen der *Grande nation* noch ihre bisher vorletzten Niederlagen bezogen, ehe sie sich in Jugoslawien und Afghanistan neue aufluden. Zugleich hütete sich Godard auch, in die unmittelbar angrenzende Falle zu tappen. De Baecque bezeichnet diesen andern Stolperstein, zwischen stirnrunzelnden Anführungszeichen, als «Rekrutenschule». Die Ausbildung zum Wehrmann wäre Sache eines Heers gewesen, das sich die Kriegsführung, vor der Haustür und in Übersee, ein für alle Mal abgewöhnt hat. Wie dank mancher sonstiger Extravaganz ist die Schweiz auch in dieser Hinsicht global einmalig führend: bis heute unter lauter matten Normalfällen der leuchtende Sonderfall.

### die Landschaft von hinten

Mit der besten von vielen tausend Formulierungen in seinem gesamten Konvolut bereitet der akribische Biograf der alten Ungewissheit ein fast unwiderrufliches Ende: Godard sei ein «französischer Filmemacher schweizerischer Nationalität», heisst es lapidar. Und so verhält sich die Sache, Punktum; die eine Aussage kommt mit ihrem geraden Gegenteil zusammen.

Das Paradox reimt sich wie bestellt, liebt und sucht doch Godard stets alles, was unvereinbar ist mit sich selbst und einzige wieder in seine inneren Widersprüche auseinanderbrechen kann.

Die eine seiner Überspitzungen, die wohl das häufigste Kopfzerbrechen bereitet, lautet, vielzitiert: man müsste die Landschaft von hinten anschauen können. Bekanntlich ist nichts leichter als eben das, nur nimmt sich leider die Ansicht von der Rückseite einer Krete oder vom gegenüberliegenden Ufer eines Sees her anders aus. Die Forderung aber bestünde nun gerade darin, dass die Bilder je von vorne und von hinten betrachtet sich ineinanderblenden müssten, mehr noch: sie hätten simultan in ein und demselben Augenpaar zu erscheinen; besser noch: je eines im rechten und linken. Es ist hier an eine Art gedacht, den Raum multidimensional wahrzunehmen, wie sie nur einem Filmemacher vorschweben kann. Film bedeutet ja auch, in eine Sichtweise zu fassen, was aus eigenem Vermögen in keiner einheitlichen Perspektive unterkommt.

Scheint nur immer die eine Ansicht von etwas auf, während die abgewandte verborgen bleibt und selbst ein Spiegel nur irritiert, dann lässt sich daraus ein ontologisches Problem ableiten. Godard war sicher ein Denker, der schon sehr früh kapierte, dass ihm das Denken verwehrt war, und der daraus die philo-



**(ich lasse schauspieler absolut das tun, was sie wollen, weil ich sie eben den konditionen aussetze, aus denen sie sich retten müssen)**

JLG in *filmbulletin* 1.84

sophische Frage seines Lebens gemacht hat. Die narrativen und dokumentarischen Formen des Films wurden ihm rasch zu eng, also musste ihn alles zum gefilmten und vertonten Essay drängen, für das es zunächst kaum ein Beispiel gab.

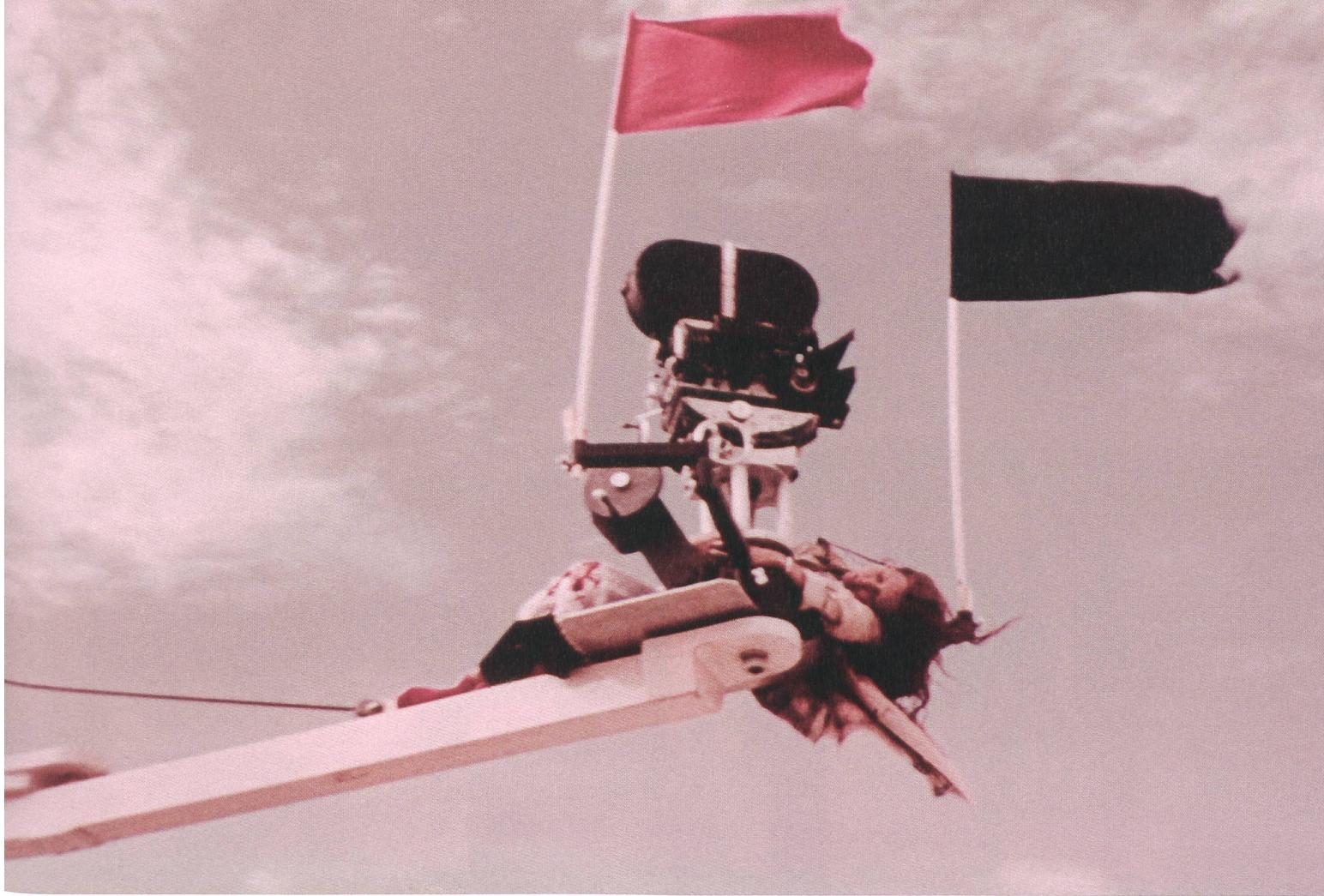
#### der erste film ohne bild

Die *histoire(s) du cinéma* ist oder sind eine mehrstündige Montage, bestehend aus Sprache, Geräuschen, Dialogen, Zitaten und Bildern, die Godard 1998 abschloss und die zu seinen Hauptwerken zu schlagen ist; wie denn im Übrigen so vieles, was mit Film und Kino zu schaffen hat, aber auch mit den weiteren Formen der Audiovision, ein periodisch wiederkehrendes Motiv ist in allem, was er macht. Es braucht eine gewisse Anlaufzeit, ehe das erste Wort zu hören ist, das erkennbar eine Geschichte des oder mehr als eine Geschichte vom Film betrifft. Der Name John Ford lässt aufhorchen, aber da ist schon die dreizehnte Minute erreicht.

Das Ganze gleiche am ehesten dem, meint Godard, was in der Dichtung eine Ode ist, in der Musik eine Ballade, ein Oratorium oder Requiem. Alle Formen seien in der oder den *histoire(s) du cinéma* enthalten, versichert er, bloss gehe dann leider mit den Bildern etwas verloren. Weshalb er den letzten konsequenten

Schritt getan hat: seine Summe des Kinos, wie es geboren und gewachsen oder wie von ihm die Rede war, erschien auch in einer reinen Tonversion auf CD. Damit war in der Tat der erste Film ohne Bild überhaupt entstanden, aber vielleicht auch der letzte.

So gesehen, ist es kein Zufall, wenn eine der seltsamsten Besonderheiten seines gesamten Bestrebens darin bestehen wird, dass Godard den Film zwar vom ersten Tag an als eines der höchsten irdischen Güter preist, dass er ihn aber hinterher, gleichsam mit der andern Hand, fast gar zu zertrümmern versucht. Dabei kann niemand ganz sicher sein, ob es gelingen wird, die Bruchstücke nachträglich sinnvoll zusammenzuleisten, einmal freudig angenommen, bei seinesgleichen lasse sich eine derartige Absicht überhaupt zuversichtlich erkennen. Am Ende wird er, wie so manches Mal zuvor, weder für den angerichteten Scherbenhaufen zuständig sein wollen noch für dessen Instandstellung.



### opération béton

Einmal muss er, als erwiesener Drückeberger, etliche Tage hinter helvetischen Gardinen verbringen, auf dem Zürcher Kasernenareal, das damals wegen der strengen dort kommandierenden Autoritäten gefürchtet war. Nach der Deutschschweiz hat er sich verlaufen, in der irrgen Annahme, er sei dazu ausersehen, beim neu eröffneten Fernsehstudio Bellerive im Quartier Seefeld ein Auskommen als Techniker zu finden. Das Vorhaben schlägt fehl, noch ehe der erste Schritt getan ist; der Häftling wird entlassen und im gleichen Durchgang auch der Anwärter auf den Titel eines TV-Kameramanns.

Immerhin ist sein erster Film, *opération béton*, eine Reportage von den Bauarbeiten zum Staudamm der Grande-Dixence im Kanton Wallis und darf noch ganz als einheimische Produktion gelten. Doch erschöpft sich damit die Reihe der Titel bereits, die als strikte schweizerisch zu betrachten sind, obwohl es später, nach Godards Rücksiedlung aus Frankreich, zu einer langen Folge von Unternehmungen kommen wird, die einen jeweils recht ansehnlichen Teil ihrer Mittel aus hiesigen Quellen beziehen. Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, sollte keine einzelne seiner vielen Produktionen jemals einen überbordenden Aufwand betreiben. Wem alle willkürlichen Restriktionen und lebenslangen Verpflichtungen gelegentlich zuviel werden, der lernt rasch, mit dem Nötigsten auszukommen.

Für den Rest seines Lebens bleibt Godard ein Davongelaufener ohne eine Spur von Altersmilde oder Umgänglichkeit. Doch zieht es ihn immer wieder an den blauen «Léman» zurück, in den die Schweiz und Frankreich sich seiner Länge nach teilen, mit klaren Vorteilen für das kleinere Land. An den malerischen Ufern ist der Autor aufgewachsen, einer Familie von Protestanten teils gallischen, teils eidgenössischen Ursprungs entstammend, doch in Paris ist er zur Welt gekommen. Von den vorgeborenen Godards soll er hie und da behauptet haben, während des Weltkriegs hätten sie heimlich zu den deutschen Okkupantien, jedenfalls zu den Kollaborateuren des Vichy-Regimes gehalten.

### eine der schönsten Landschaften europas

Hinterher wird er in den eigenen frühen Filmen faschistische Tendenzen beklagen, was ihm von Missgünstigen dankbar nachgetragen wird. Mit Blick auf die heranrückende Verleihung eines Oscars ehrenhalber machen derzeit Äusserungen aus seiner bunten Vergangenheit die Runde, die ihn zum ungeständigen Antisemiten stempeln sollen. Doch wenn vielerlei gegen Person und Werk sprechen mag, so ist es wohl Godards ungezelter Neigung zur Provokation zuzuschreiben. Er will förmlich attackiert werden: beißt euch mal die Zähne aus!



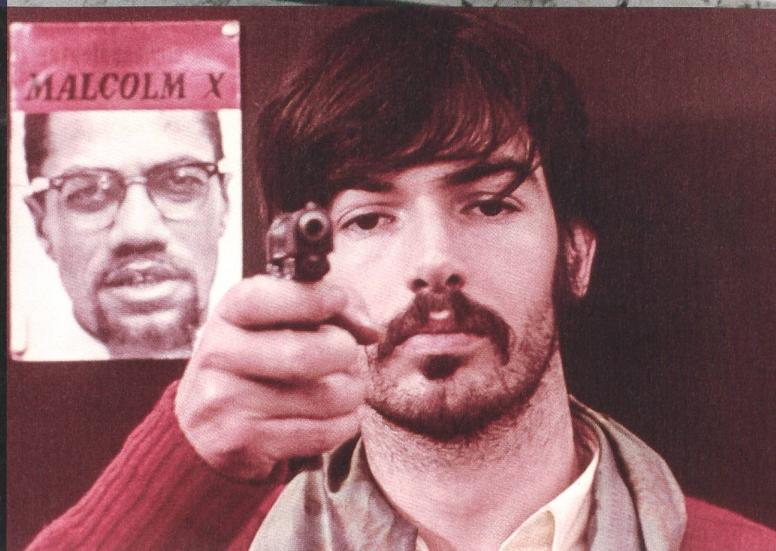
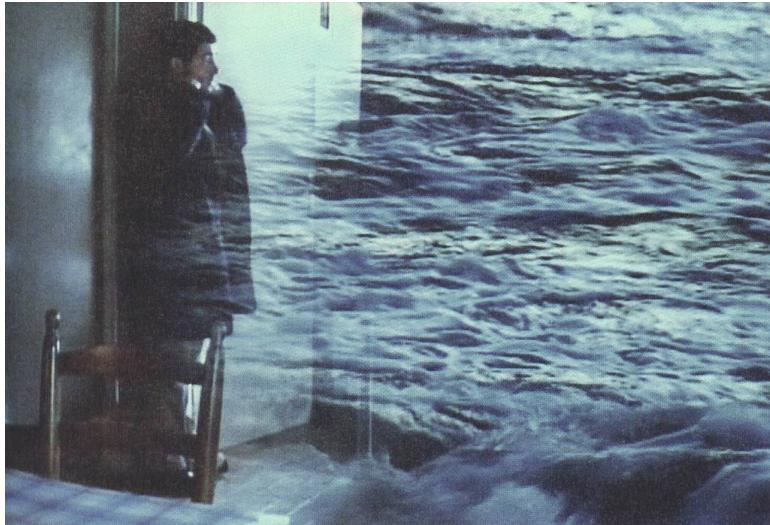
Als «Le Figaro» eine Kritik von Louis Chauvet zu *vivre sa vie* druckt, die Godard unterstellt, er beute das Gesicht seiner Hauptdarstellerin und Gattin Anna Karina aus, bucht er eine ganze Seite des Branchenblattes «La Cinématographie française». In der Handschrift des Inserenten erscheint darin der Satz: «Nehmen Sie's mir nicht übel, Monsieur Chauvet, aber ich liebe meine Frau. Jean-Luc Godard.» Bei einer folgenden Gelegenheit gesteht er öffentlich, selten bedrückt zu sein, ausser etwa dann, «wenn Louis Chauvet ausnahmsweise etwas Lobendes über einen meiner Filme schreibt». «Amis et ennemis», so lautet seine bevorzugte Anrede, wenn er in die Runde oder zur weiteren Welt spricht, mit einer belegten, kratzenden Stimme, die wenig Bereitschaft zu einem Vergleich anzeigt: Freunde und Feinde!

Das nördliche Gestade des Genfersees zählt zu den schönsten Landschaften des Kontinents. Der Verfasser dieser Zeilen kann es glaubwürdig bestätigen, weil selber von dort gebürtig, und sich im Übrigen daran erinnern, ein Jahr seines Lebens, ohne ein gekrümmtes Härchen, in der viel zu warmen Tracht der Schweizer Milizionäre geschwitzt zu haben, lesend oder mit knisternd sauberen Krankenschwestern des sogenannten Frauenhilfsdienstes herumtändelnd und einmal wegen kommuner Insubordination auf ein paar erholsame Tage eingeknastet und mit einer vielhundertseitigen Lektüre beglückt. Niemand mochte glauben, dass so einer in staatsgefährdem Mass renitent sein konnte.

#### anhand eines doppelspiels

Nichts schien weiter weg als die Horden breitstirniger Russen oder schlitzäugiger Chinesen, die da hätten ins Land fallen sollen, nächstens oder mit einer gewissen Verspätung; wer zu lange auf sich warten lässt, der geht, statt in die Geschichte, ins Ammenmärchen ein. Und Absenz ist die höchste Form der Präsenz, wer wüsste es besser als die unerreichbaren Götter? Konfliktprediger, die einen nie enden wollenden Frieden rechtfertigen müssen, wirken in ihrer Erklärungsnot erbarmungswürdig hilfsbedürftig.

Von dem Bäumlein wechsle dich rund um die einen oder andern echten oder echt falschen Pässe und Beweisstücke ist einiges bewusst oder unbewusst in den frühen Quasi-Thriller *le petit soldat* eingeflossen. Um Ärger mit den Pariser Behörden zu vermeiden, die ihn als *insoumis* oder Dienstflüchtigen sowieso schon im Auge haben, dreht Godard seinen langen Zweitling in den Strassen von Genf. Anhand eines Doppelspiels versucht der Held, der Verfolgung sowohl durch die Agenten der OAS wie des FLN zu entgehen; denn statt blutrünstiger Stalinisten und freiheitsdurstiger Demokraten bekämpfen einander in der Rhonestadt die Partisanen eines französischen wie die eines unabhängigen Algeriens: die «Organisation Armée Secrète» auf der einen und der «Front de Libération Nationale» auf der andern Seite.



Trotz aller Vorsicht wird *le petit soldat*, der sich demonstrativ davor drückt, Partei zu ergreifen, von der Zensur rundweg, also auch für den Export aus Frankreich verboten. Da und dort flackert der Faschismus-Vorwurf auf; auch «Anarchismus von ganz rechts» ist zu vernehmen. Der Film bleibt indessen schlecht bekannt, wie manche andere von Godards Arbeiten, die de Baecque auf hundertvierzig beziffert, samt und sonders gerechnet. Einige der obskursten sind heute wohl nur ihrem Autor gegenwärtig, der sich bald einmal jeder Nötigung entledigt, Profit zu erwirtschaften. Was er jeweils dreht, wird entweder ein bisschen Kasse machen oder dann eben gar keine. Wen schert's?

#### der griff in die kasse

Es ist schwer zu vergessen, wie er einmal unangemeldet am Filmfestival von Locarno auftauchte, unterm Arm zwei Büchsen: Ich habe etwas Neues von mir dabei! Da, seht ihr? Bloss, was war es doch schon wieder: ein Titel aus de Baecques endloser Liste oder vielleicht doch etwas ganz anderes, das es irgendwann noch auszugraben gilt? Wie immer, «ein Ausserirdischer» lautete unter Spöttern das Wort jenes bestimmten Tages. Komm' herein, wenn keiner nach dir fragt, und bleib' draussen, wenn du erwartet wirst. Deine Rede sei: jaja vielleicht, vielleicht nein-nein.

In seinen Memoiren beschreibt der Produzent Antoine Bourseiller einen Auftritt Godards wie folgt: «An einem Tag im Februar 1962 betritt ein Mann meines Alters, zweunddreissig Jahre, mein Büro. Er trägt einen grauen Übermantel und eine grosse schwarzerandete Brille; er hat das Lächeln eines Kindes und eine zögerliche Art zu reden, doch seine Gedanken sind schnell, sie werfen mit Funken und Metaphern nur so um sich. Mitten in einem Satz hält er inne, ein leises Erstaunen macht sich breit im Raum; dieser Mann ist schon anderswo, er hat die Welt hinter sich gelassen. Ohne Vorwarnung hat er mich versetzt; er streift seine Brille ab, reinigt sie mit einem makellosen Taschentuch, seine Augen schauen ins Leere; er zündet sich eine maisgelbe Gitane an und setzt die Brille wieder auf.»

Dass sich biografische Episoden auf der Leinwand niederschlagen, kommt regelmässig vor. In einer Szene von *à bout de souffle* sucht der Held eine Freundin aus vergangener Zeit wieder auf und nutzt ihre kurze Abwesenheit, um Bares aus dem Kleiderschrank zu schnappen. Etliche bezeugen, Godard habe länger im Ruf eines notorischen Kleptomanen gestanden. Sein berüchtigter Griff galt als ausgerechnet der Kasse der Filmzeitschrift «*Cahiers du cinéma*», für die er regelmässig schrieb. Hans Lucas nannte er sich pseudonym in seinen Jahren als Kritiker. Im Pariser Journalismus war es üblich, sich mit notfalls auch mehr als einem geheimnisvollen *nom de plume* zu tarnen.



5

**(Truffaut, Rivette und ich haben das kino geliebt, bevor wir Frauen geliebt haben, bevor wir das geld liebten, bevor wir den kampf liebten)** JLG in filmbulletin 1.84

#### mein und dein

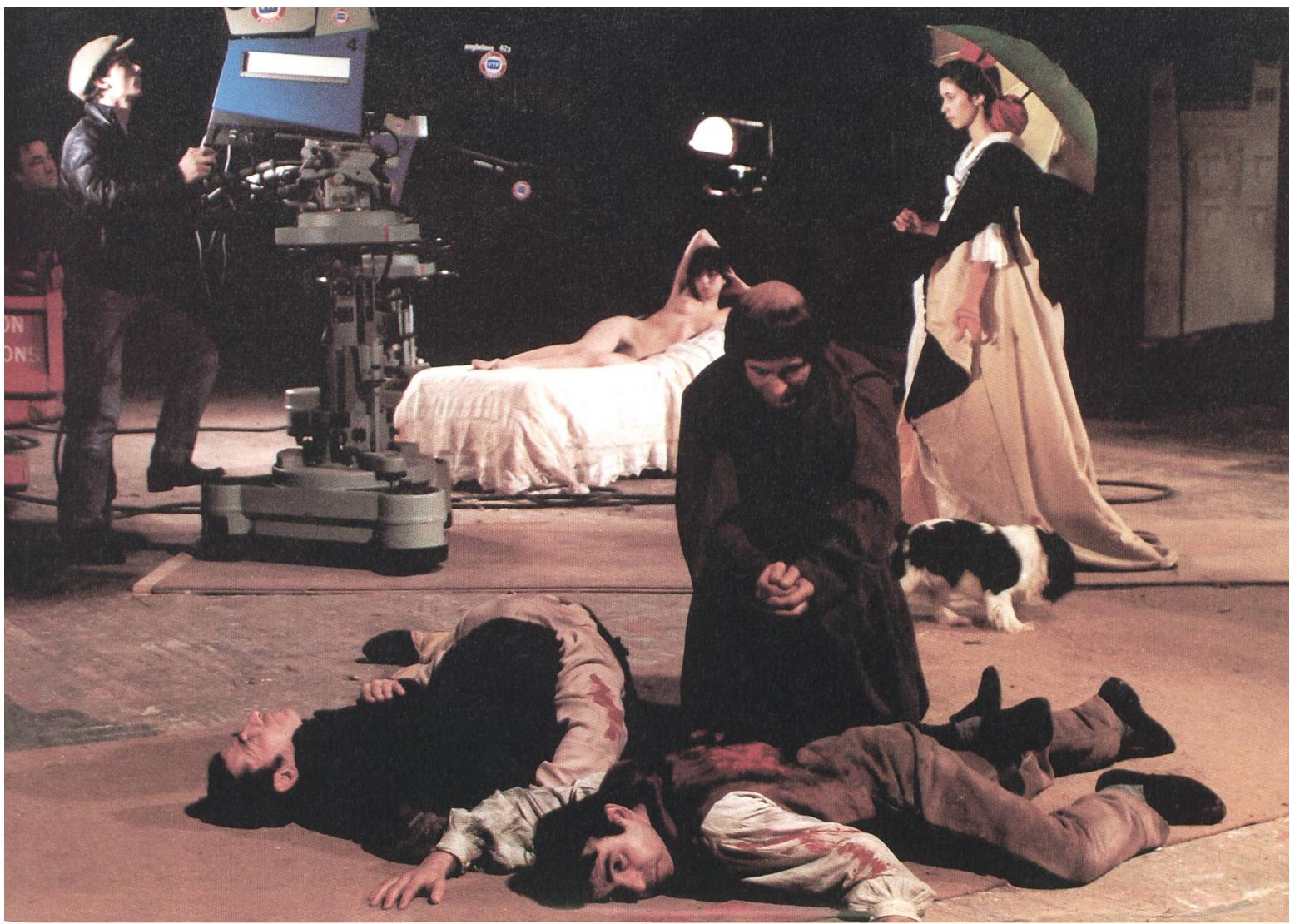
Seine solid gepolsterte Familie war es offenbar gewohnt, von Genf, Lausanne oder Paris aus den Schaden zu begleichen, den ihr Sprössling wiederholt anrichtete. «J'ai honte» ist ein Ausdruck, den er immer etwa wieder einwirft, hierin ganz der Protestant, aber auch das verwöhnte Kind. Ich schäme mich: er sagt es aus sichtlich treffendem Anlass und schiebt dabei verstohlen nach Vergebung, doch tut er es ohne übertriebene Schuldgefühle oder ungespielte Verzweiflung. Ihr könnt ja gar nicht anders als nachsichtig sein. Weiss ich doch. Respektiert meine Scham.

Dem Hin und Her zwischen aggressiver Herausforderung und beleidigtem Rückzug entspricht der Umstand, dass sein Schaffen sich auffällig in grell kontrastierende Perioden gliedern wird. Die Phasen lassen sich am besten einer Art Farbenlehre folgend einteilen, in ähnlicher Weise, wie es bei gewissen Malern schon des neunzehnten, vor allem aber des zwanzigsten Jahrhunderts geschehen ist. Eine derartige Aufgliederung ist insofern angebracht, als Godard zwar gewiss mit den Theoretikern der «Nouvelle Vague» davon ausgegangen war, statt eines blossen Derivates der vorgegebenen Disziplinen könne die Siebte Kunst nur aus eigener Perfektion und völliger Unabhängigkeit heraus ganz sie selbst schon sein oder, im andern Fall, es hoffentlich noch werden.

Doch von solchen puristischen Argumenten wich dann seine persönliche Praxis immer häufiger und weiter ab. Mehr und mehr lockte ihn die Nähe zur Malerei und damit seltener etwa zur Musik oder zum Bühnenschauspiel. Dennoch entstand mit *one plus one*, der die Rolling Stones im Tonstudio bei der Erarbeitung ihres Klassikers «Sympathy for the Devil» zeigt, einer der Schlüsselfilme zum Rock'n'Roll. Folgerichtig hob Godard das Bild über das Abgebildete: ähnlich, wie er und seine Mitstreiter dazu neigten, das Kino über Augenhöhe zu hängen. Was ein wahrer Cineast war, setzte sich damals in die vorderste Reihe, um verehrungsvoll auf die Leinwand *hinaufschauen* zu können und damit sehnüchtig in eine Welt abseits des Alltagstrots.

#### der traum der (nouvelle vague)

Godard gedieh so zu einem schlagenden Beispiel dafür, wie schwer, ja fast unmöglich es ist, Film als solchen schlechthin zu betreiben, ohne automatisch Anleihen bei der einen oder andern der verwandten Künste zu machen. Von den Mitgliedern der historischen Jungtürken-Gruppe war François Truffaut derjenige, der praktisch von Anfang an dem *cinéma impur* ausdrück-



lich das Wort redete: einer Unreinheit, wie er es vorlaut nannte, die es zu dulden und dann in aller Form zu postulieren galt. Seine Arbeiten jedenfalls knabberten ungeniert von Literatur und Theater.

Immerhin hatte Truffaut das Ur-Skript von *à bout de souffle* aufgesetzt, aus dem Godard dann, als sich der Verfasser verhindert sah, seinen Erstling machte. Sonst trennte vieles die beiden, bis hin zur unterschiedlichen Lebensspanne. Der Versuch, Konkurrenten zu werden, schlug fehl; quer dazu stand die Unvereinbarkeit der Charaktere. Dabei lagen die Zwei mit der Frage des Eigentums, auch des geistigen, in einem gemeinsamen Widerstreit. Eines der Motive, das Godard in der ersten Fassung von *à bout de souffle* zugesagt haben dürfte, ist der Klau. Es musste ihn gerade an Antoine Doinel erinnern. Truffauts quasi-autobiografischer Held in *les quatre cents coups* unterscheidet Mein und Dein noch mit einer knabhaften Vieldeutigkeit.

Eine weiterführende Spekulation käme zum Schluss, auf so etwas wie Diebstahl sei jene Generation geradezu angewiesen gewesen, indem sie sich selbst ausdrücklich und unverlangt als epigonal auswies. Alles, was dem Film Rang verliehen hatte, so kam es ihr vor, war von den erwählten Meistern schon unüberbietbar vorexerziert worden: Murnau, Lang, Renoir, Hitchcock, Welles, Bergman, Rossellini und die andern. Den Nachgebo- renen schien einzig die Nachfolge zu bleiben, die sich freilich

auch leicht als freibeuterische Nachahmung verunglimpfen liess. Demnach wöhnten die Piraten, dankbar seufzend ihr Schicksal Schultern zu müssen, aber das Missverständnis hätte grösser kaum sein können.

#### erlaubte und unerlaubte fehlschläge

Die Einsicht stand Godard und seinen Freunden noch bevor, wie leicht es war zu behaupten, Filme könnten mit minimalem Aufwand realisiert werden, währenddem es sich in Tat und Wahrheit sehr schwierig anliess, mit Methoden wie beim Ausverkauf den Meisterwerken der Vergangenheit auch nur nahe zu kommen. «Der Traum der "Nouvelle Vague", als wir Kritiker waren und unsere ersten Filme drehten, war es – und es ist mein Traum geblieben –, für fünf Millionen Dollar einen Film auf einer der grossen Bühnen der MGM in Hollywood zu machen.» Nebenbei vermerkt ist die MGM inzwischen unter dem gefürchteten *chapter 11* konkursreif gemanagt, von schamlosen Finanzgauklern geplündert. Als Godard mit solchen Eingeständnissen aufwartete, war er sich bewusst, einer groben Fehleinschätzung aufgesessen zu sein. Schneller als erwartet hatte die Sache eine andere Wendung genommen: weg von den industriell gefertigten historischen Vorbildern, hin zu handwerklichen Formen des Films. Bastaleien waren zwar kaum unbekannt, sie wurden aber



jetzt ernstgenommen, zuvorderst von den überraschten Filmemachern selbst. Plötzlich schien es weniger dringend, Hollywood oder Cinecittà nachzuahmen. Dank einer eigenen Technik war ein eigener Stil entstanden, der höchstens als einstweiliges Hilfsmittel gedacht war. Neu wurde er zu einem Zweck an sich. made in usa wird Godard eine seiner beiläufigeren Arbeiten nennen. Im Gegensatz zum Titel zeigt sie an, dass der Traum, amerikanischer zu werden als die Amerikaner, ein Hirngespinst hat bleiben müssen. Das Problem, wurde er inne, besteht darin, «dass in Hollywood enorme Summen in kurzer Zeit ausgegeben werden, weshalb es unzulässig ist, Fehler zu machen. Missrät eine Aufnahme, darf ich's nur noch einmal versuchen. Sind zweihundert Figuranten im Spiel samt Greta Garbo oder Marilyn Monroe, ist futsch dann eben futsch. Gerne möchte ich mir den Fehlschlag erlauben: neunundzwanzig Drehtage vermasseln und alles Brauchbare noch am dreissigsten hinbiegen.»

#### diesseits des technicolors

Bis dahin lassen sich seine Filme kaum noch einer definierten Richtung, geschweige denn einer Nationalität zuordnen, vereinzelt sogar nur schwer einem bestimmten Autor. Mehr oder weniger gelungen und beachtet, oftmals obskur, sind sie künftig meistens eines, nämlich godardesk, was sich da und dort getrost auch als: chaotisch lesen lässt. Die artisanalen Verfahren bringen in allen Phasen der Produktion, angefangen bei den fast immer flüchtig und wenig verbindlich skizzierten Skripts, eine deutlich erhöhte Mobilität mit sich; sie tragen dann entscheidend dazu bei, dass jemand wie Godard alle paar Jahre unbekümmert seine Vorstellungen wieder umkrepeln kann. Auf diese Weise kommen bei ihm, intuitiv und ungeplant, versteht sich, die famosen Perioden zustande. Sie finden ihren frühesten Ansatz noch beim Schwarzweiss, das sich halb freiwillig, halb durch die historischen Umstände genötigt an die Klassik anlehnt. Darin eingeslossen sind die vermeintlichen oder tatsächlichen faschistischen Tendenzen, die im Nachhinein kaum noch jemand ernstnehmen mag. Es hat Jahrzehnte gebraucht, um einen ungezähmten Widerspenstigen wie Godard einzuzuordnen, der so viel Energie vergeudet, um nur ja jede mögliche Rekrutierung in Kategorien zu unterlaufen.

**(im kino kann es nur liebesgeschichten geben. Wenn es kriegsfilme sind, so ist es die liebe der knaben zu den waffen, wenn es gangsterfilme sind, so ist es die liebe der knaben, leute zu beklauen)** JLG in filmbulletin 1.84

filmbulletin 8.10 hommage 21

Bis gegen 1960 wurde zwar schon kunterbunt gedreht, aber so gut wie alles, was an Bildgestaltung ins Gewicht fiel, war in Schatten, Helligkeiten und Graustufen vorgegeben, vorgedacht und entworfen. Noch zeichneten das Technicolor und vergleichbare Verfahren die Sättigungen und Tönungen zu prall, zu tief, zu klar, zu plakativ, zu gefällig, zu wenig durchmischt und in jeder Hinsicht zu wenig realitätsgetreu, ganz abgesehen von der Schwerfälligkeit der benötigten Apparaturen. Die je dreiminütigen *ciné-tracts* Nummer 7 bis 10, 12 bis 16, 23 und 40 begleiteten den Aufruhr des Pariser Mai 1968; es sind Godards bald einmal letzte Arbeiten, die noch «in den Farben schwarz und weiss» gehalten sind, wie sich die Filmemacher jener Zeit gern ausdrücken.

**(ich ändere alle paar minuten meine meinung)**

Immerhin entstehen in dieser grundlegenden Phase nebst *à bout de souffle* noch mindestens fünf weitere von seinen denkwürdigen Filmen. Bei *vivre sa vie*, *bande à part*, *une femme mariée*, *alphaville* und *masculin féminin* macht das Schwarzweiss zweifellos einen stattlichen Teil des eigentümlichen Reizes aus. Eine gequälte Spannung wird spürbar zwischen frivoler Abkopferung einerseits und, untergründig, einem noch unklaren, höchstens ange deuteten Bruch mit der unerreichbaren Überlieferung.

Einen eher beiläufigen Film, *les carabiniers*, nennt der Autor, dem es sonst widerstrebt, Erklärungen abzugeben: «eine Fabel, eine Apologie, in der das Realistische einzig der Verstärkung des Imaginären dient. Weshalb die Handlung und die Ereignisse, die darin beschrieben sind, sich überall und nirgendwo abspielen könnten: zur Linken, zur Rechten oder auch stracks über die Strasse. Zudem sind die wenigen Figuren nicht situiert, weder psychologisch noch moralisch und schon gar nicht soziologisch. Alles trägt sich auf der animalischen Ebene zu, und das Animalische ist aus vegetativer, sogar mineralischer Sicht gefilmt, das heisst in einer brechtschen Perspektive. Die Titelhelden vertreten weder eine Macht noch die eine oder andere Regierung. Sie vertreten den König, das ist alles, wie in den Märchen; und dieser Film ist ein Märchen, das auf Fakten fusst.» In diesen ereignisreichen Jahren verhält sich Godard am ehesten nachvollziehbar konsequent statt, wie es nachmals der Fall sein wird, oft schwankend bis beliebig. «Ich ändere alle paar Minuten meine Meinung» ist lediglich als einer seiner flotten Sprüche zu werten, mit denen er von sich reden macht; nur wenige Jahre danach wird der Satz ernstgenommen werden wollen. Der Übergang zur Farbe fällt mit einer brüsken politischen Umorientierung zusammen. Der Cineast, der noch den Ungebundenen gab und sich widerspruchslos nachsagen liess, doch ein schlecht Verkappter von der Ultrarechten zu sein, kippt mit den Revolten in den Strassen der Hauptstadt auf die Gegenseite.





## rouge

Allerdings nimmt seine Art, sich nun als rabiater Umstürzler mit Parteiprogramm darstellen zu wollen, und zwar gerade auch durch passende Filme aller Art, nahezu parodistische Formen an. Und er mag sich, nachträglich gesehen, dem Verdacht kaum entziehen, der Widerspruch sei ihm bewusst geworden. Farbe im Singular oder im Plural, quer durch das Spektrum, dominiert fürderhin praktisch den gesamten weiteren Verlauf der Dinge. An die Stelle des vormaligen Kniefalls vor den Klassikern der Leinwand tritt die Huldigung an die Malerei.

Den Anstoß dazu geben die Demonstrationen rund ums Quartier Latin. In einem weiteren, mehr von den technischen Umständen her geprägten Sinn trägt aber die allgemeine Ablösung des Schwarzweiss durch die Farbe ein Übriges bei. Gewiss, das Rot greift die Transparente, Plakate, Flugblätter des Widerstands auf. Zugleich aber stellt es auf der Skala der Kopierwerke diejenige Farbe dar, die noch für länger besonders leuchtend zeichnet, wiewohl ohne zu schreien. Anders gesagt, es verhält sich damit nur noch zum Teil wie zuvor im Hollywood des frühen Dreistreifen-Technicolors, das mit dem Blau und Grün seine liebe Mühe hatte, weniger mit dem Gelb oder Grau. Gold wurde damals mit besonderer Innigkeit bevorzugt, eben so, wie es dem kommerzfrohen Geist der kalifornischen Filmfabrik geziemte.

Die Phase mündet, röter geht's nimmer, in *la chinoise*, dem zweifelos durch und durch «maoistisch-chinesischsten» Film aller Zeiten, der auch die Farbe schlechthin hymnisch besingt und dem Schwarzweiss nur noch wenig Raum und Hoffnung lässt. *pierrot le fou*, *deux ou trois choses que je sais d'elle*, *week-end* und *le gai savoir* runden die Periode zwei im Wesentlichen ab, die bis in die ersten siebziger Jahre hinein dauert. Ein verirrter einzelner *Ciné-tract* mit der buchhalterisch zweifelhaften Nummer Eins-neun-sechs-acht trägt schlicht und simpel den Titel *rouge*. Von allen neunzehn Folgen der Serie ist er ganz allein in Farbe gehalten.

## «images faites en télévision»

Zwischen *one plus one* und *tout va bien* setzen die unübersichtlichen gut dreissig Jahre von Godards Rastlosigkeit ein, in der so oft auch eine gewisse Ratlosigkeit zu stecken scheint. Noch einigermassen unverfranzt heraustrennen lässt sich zu Beginn eine gelbe Phase, die der «Farbe van Goghs» nachspürt, namentlich etwa in *détective*. Danach kehrt das Blau des «Léman» regelmässig wieder und sieht sich gegen das Weiss der Dampfschiffe und das Grün der Uferpärke abgesetzt. Damit wird eine diffuser abgegrenzte letzte Periode eröffnet, die sich zwischendurch nur vage von einer teils gegenläufigen, teils parallelen abhebt und stellenweise auch mit ihr über Kreuz kommt.



Die Heimkehr nach der Ortschaft Rolle am Genfersee, heisst das, bestimmt den Charakter und die Dauer der Spätzeit mit; aufgefasst als eine Art von freiwilligem Exil, versucht die Rück-siedlung in die Schweiz zu unterstreichen, dass Godard eine Abkehr von Paris und seinen aufbrandenden und verebbenden Modeströmungen vollzogen hat. Länger als je erwartet werden konnte, halten mittlerweile die Auswirkungen der «Nouvelle Vague» auf den französischen Film an, nämlich bis heute. Der Einfluss ist nachhaltig genug, dass es zu keiner Wiederholung des Phänomens unter andern Vorzeichen und in verjüngter Besetzung hat kommen können. Dabei ist sie so oft von diversen Gruppierungen angekündigt worden und wäre weiterhin so sehr erwünscht wie vonnöten.

Die Dekaden erstrecken sich jetzt amorph und ziellos vor sich hin, ähnlich, wie es die Filmografie Godards spätestens von 1980 an tut. Statt in die Kinos verschlägt es seine Werke häufiger in die Museen, 1992 etwa ins «Museum of Modern Art» in New York. Zu keinem dauerhaften Ergebnis führt die vorübergehende Distanz, auf die er zur herkömmlichen Technik geht, um sich eigenen frühen Versuchen mit dem Video zu widmen. Von «télévision» möchte er lieber reden und genauer von «images faites en télévision», ohne allerdings diese Neubestimmung des alten Wortes in festen Umlauf bringen zu können.

#### das Leben der gemälde

Ein Vortrag von 1976 in Bern legt dar, wie Godard mehrere hundert-tausend Schweizer Franken in Geräte aller Art gesteckt und dabei immer seltener noch mit der Filmkamera gearbeitet hat. Mehr und mehr Aufnahmen realisiert er mit der «Televisionskamera» und testet so die vorläufige technische Begrenztheit dieses Instruments, der aber, ihm zufolge, erhebliche Stärken entgegenstehen sollen. Eines der Ergebnisse dieser zeitraubenden und kostspieligen Experimente ist das audiovisuelle Gebilde *numéro deux*. Die elektronisch aufgenommenen Bilder hat er hinterher mit der Filmkamera vom Bildschirm weggekopiert und das ursprüngliche Fernseh- in ein echt gefälschtes Kinostück umgewandelt, das denn auch regulär verliehen wird.

Bei all dem will Godard keinesfalls als Neuerer erscheinen, sondern ist darauf bedacht, sich aus den geltenden Zwängen in Produktion und Vertrieb persönlich zu lösen, die er am eigenen Leib erfahren hat. Mit dem nur mittelteuren *le mépris* kam er einmal, 1963, den erträumten Bedingungen nahe, in jeder Beziehung, also auch und gerade, was die Pressionen der aufs Geschäft bedachten Investoren angeht. Als den wichtigsten einzelnen Vorteil der elektronischen gegenüber der fotochemischen Aufzeich-



nung erachtet er es, die Abläufe vereinfachen zu können. Nach wie vor sind Filme von Hollywood-Qualität sein Ziel, doch den zensierenden Bedingungen des amerikanischen Systems glaubt er sich dabei entziehen zu können.

Wenn es Godard auch nur einmal gelingt, sein altes Vorhaben in die Tat umzusetzen, dann am ehesten in einem seiner fraglos schönsten Werke, *passion* verfährt 1982 mit lebenden Gemälden, und zwar auf eine Weise, wie es bis dahin praktisch unbekannt war und die sich seither kaum noch jemand zu imitieren getraut hat. Der Film zeigt Teile, Fetzen, Splitter von Geschichten, die sich in stetem Umlauf befinden und kollidieren wie Sterne und Kometen. Aber sämtliche Bewegungen streben, von allen Seiten her, einem Zentrum zu, dem Drehpunkt der gesamten Anlage.

#### alle wollen immer alles verstanden haben

Ein fiktiver polnischer Regisseur ist vertraglich angehalten, eine Geschichte zu erzählen, arrangiert und filmt aber stattdessen fast nur einzelne Ansichten. Es sind Gemälde aus der Epoche vor Erfindung des Films: erstarrte Kunst, die Bewegung aus dem Stillstand heraus markiert, ohne sie wirklich abbilden zu können. Da ist ein Arm mit dem Schwert zu sehen, dort die Haltung der Nackten Maya, etwas von Rembrandt oder El Greco: ein Faltenwurf, ein Licht, ein Schatten; aber auch das Federn eines Hon-

da Civic, wenn sich zwei gutgenährte Männer gleichzeitig in den Wagen setzen, einer durch die vordere Tür, der andere durch die hintere und beide von ein und derselben Seite her. Isabelle Huppert, wie sie den Kopf dreht, ohne ein Lächeln, ist eine moderne Entsprechung zu den Werken der Alten; selbst Michel Piccoli ist es, hustend, fluchend, rauchend am Flipperkasten.

Statt eine Geschichte in Bilder zu zerlegen, heisst das, werden die Bilder in Geschichten zerlegt. Es wäre verwegen, das Ganze von Godards Methoden, das sehr viel komplizierter und unordentlicher ist, auf einen einzigen eleganten Satz zu reduzieren, der noch dazu von ihm selber sein könnte. Aber Wesentliches ist damit umschrieben. Sehr vieles hat bei ihm mit Umkehrungen von manchmal nur wortspielerischer Art zu tun, angefangen bei der Landschaft, die sich leider immer nur von einer, das heisst von der falschen Seite her darbietet.

Eine Geschichte sei ein Gebilde, das einen Anfang, eine Mittelstrecke und ein Ende umfasse, nur eben manchmal in einer andern als in der vorgeschriebenen Reihenfolge. Bringt jemand die Chuzpe noch auf, dieses meistverwendete Godard-Zitat ein weiteres Mal geltend zu machen? Ach, fegt er gelegentlich die fruchtlosen Diskussionen vom Tisch: «il n'y a rien à comprendre». Wieso wollen immer alle alles verstanden haben, das versteht er nicht. Und «je ne sais pas» ist sowieso der häufigste Satz, der dem notorischen Melancholiker entfährt.



### alles kapiert? keine ahnung.

Eine Visionierung des jüngsten film socialisme im Internet erweist sich keineswegs als zwecklos. Was immer es ist, das die un durchdringliche umspannende Maschine hier absondert, es passt bestens in die Sphäre dieses surrealen Dingsbums', das alles mit allem verbindet und nichts mit nichts, um eine über randvolle Leere auszugießen. Nur die, die Godards Filme der letzten zehn Jahre gemieden haben, können noch den Kopf schütteln oder sich gar aufregen und unangebrachte Fragen stellen. Es sind freilich die Allermeisten, die keinerlei Interesse mehr aufbringen können, und sie dürften zahlreich bleiben. Da werden Rhythmen, eine Kontinuität und eine Kohärenz gesucht, die sich in jeder Hinsicht ihren herkömmlichen Formen verweigern. Die Bilder prallen aneinander und fliegen auseinander wie nirgendwo sonst und ergeben einen Sinn, der noch zu erfinden sein wird oder andernfalls zerflattert. Der Ton besetzt einen Raum, den kein Mensch kennt. Alles hört sich unerhört an. Die Sprache unterliegt keiner Beschränkung auf die sogenannte Aussage oder Bedeutung. Bald heißt etwas etwas, bald etwas nichts, bald nichts etwas, bald nichts nichts. Stille, Schweigen, Schwarz. «C'est fini, tout ça.» Das Publikum atmet auf. Alles kapiert? Keine Ahnung. Doch dann geht's wieder von vorne los. Ungeschnörkelt drängt sich die Schönheit überall vor,

wo ein Platz ist für sie, selbst im Netz mit seinen abrupten Stotterschüben. Sie allein trägt ihren Sinn und ihren Zweck in sich; aber sie ist überall und nirgendwo: leicht zu finden, schwer zu fassen, bald verschwunden. «'Tis here, 'tis here, 'tis gone.» Sehen geht über reden, verstehen, erklären, berichten, zergliedern, verbreiten, werten. «Seeing is believing.» Film heißtt: in die Sichtbarkeit rücken; es heißtt aber auch: in den Schatten stellen. «You ain't seen nothin' yet.» Keiner weiss, was noch kommt. Aber man wird es gesehen haben müssen.

Pierre Lachat

s.12..13: 1 Jean-Luc Godard in soigne ta droite 1987, 2 Jean Seberg in à bout de souffle 1960; s.14..15: 3 week-end 1967, 4 one plus one 1968; s.16..17: obere reihe, v.l.n.r.: Mascha Meril und Bernard Noël in une femme mariée 1964, Molly Ringwald in king lear 1987, éloge de l'amour 2001, notre musique 2004; untere reihe, v.l.n.r.: histoire(s) du cinéma 1998, Anna Karina in vivre sa vie 1962, Geneviève Galéa in les carabiniers 1963, Lex de Brujin in la chinoise 1967 s.18..19: 5 le mépris 1963, 6 passion 1982; s.20..21: 7 Jean-Paul Belmondo und Anna Karina in pierrot le fou 1965, 8 film socialisme 2010; s.22..23 obere reihe, v.l.n.r.: une femme mariée 1964, nouvelle vague 1990, histoire(s) du cinéma 1998, le petit soldat 1960; untere reihe, v.l.n.r., Maruschka Detmers und Jacques Bonnaffé in prénom carmen 1983, Michel Subor in le petit soldat 1960, histoire(s) du cinéma 1998, Laurence Maslia und Gérard Depardieu in hélas pour moi; s.24..25: 9 soigne ta droite 1987, 10 Jan-Luc Godard in soigne ta droite 1987