

Günter Giesenfeld

Godard und der Mai 68

Ohne auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände mehr als nötig einzugehen, soll der „Mai 68“ in Frankreich hier in bezug auf seine Auswirkungen auf das und seine Erscheinungsformen im Kino dieser Zeit thematisiert werden. Für das Filmmedium sind in diesem Zusammenhang drei spektakuläre Ereignisse relevant: Die „Affäre Langlois“ um die *cinémathèque française*, das Filmfestival in Cannes 1968 und die sogenannten „*états généraux du cinéma*“.

Die „*Cinémathèque française*“ war 1939 gegründet worden, sie gilt als eine Errungenschaft der Volksfront, jenes kurzen Kapitels in der französischen Geschichte, in dem der Versuch einer linkssozialistischen Regierung gemacht worden war. Anfänglich wurde sie durch private Mittel vor allem von Jean Mitry, Henri Langlois und Georges Franju finanziert, später kamen staatliche Zuschüsse hinzu. Für die Entstehung der „*nouvelle vague*“ ist sie von zentraler Bedeutung: Hier machten die jungen Filmkritiker und Regisseure ihre Kinoerfahrungen. Langlois, der Gründer und einzige Leiter der Institution wurde im Februar 1968 entlassen: im Zuge einer vorgesehenen Verstaatlichung wollte man ihn durch einen Verwaltungsfachmann und Politiker ersetzen.

Es gab heftige Proteste und Diskussionen in der Presse. Am 12. Februar gingen Filmregisseure, Techniker und Schauspieler auf die Straße und demonstrierten für den Erhalt der *cinémathèque* in der bisherigen Form und unter ihrem bisherigen Leiter. Zwei Tage später gab es eine neue, viel größere Demonstration mit 3.000 Teilnehmern, bei der es zu Zusammenstößen mit der Polizei kam. Bekannte Filmregisseure wie Godard, Truffaut, Resnais, Renoir und Carné bildeten ein „Verteidigungskomitee“, der Druck wurde, vor allem auch wegen der Beteiligung bekannter „alter“ Ikonen des französischen Kinos, so groß, daß Langlois' Entlassung zurückgenommen wurde.

Filmgeschichtlich darf dieser Vorfall als der Moment betrachtet werden, an dem die *nouvelle vague* endgültig des Status einer alternativen Produktion mit

Manufaktur-Charakter abgelegt hat und sich als die beherrschende Bewegung des französischen Kinos betrachten durfte. Ihre „Erstlingswerke“ lagen schon fast ein Jahrzehnt zurück¹ und waren teilweise erfolgreich gewesen, die wichtigsten dieser Regisseure hatten sich auf dem Markt „etabliert“. Aber mit dieser Entwicklung zu einem neuen „cinéma de qualité“ war die politische Erfahrung der Einheit und der Wirksamkeit öffentlichen Handelns verbunden.

Mit ihrem neuen Selbstbewußtsein agierten diese Filmemacher dann auch während des Filmfestivals im Mai diesen Jahres in Cannes, das durch technische Probleme schon von Anfang an beeinträchtigt war – eine Auswirkung der politischen Streiks dieser Wochen. Als ausschließlich kommerziell orientiertes Festival wurde es von den jungen Regisseuren dieses Mal sabotiert. Viele zogen ihre Filme zurück, so daß kaum eine der wichtigen französischen Produktionen dieses Jahres hätte laufen können. Denn die Filme dieser jungen Regisseure waren die wichtigsten Filme dieser Produktion. Nachdem auch einige Stars abgesagt hatten, trat die Jury unter ihrem Leiter Louis Malle zurück, das Festival wurde abgebrochen. Was da geschah, war unerhört und spektakulär: Das „offizielle“ Kino stellte sich nicht gegen die jungen Regisseure, sondern schloß sich, für die Dauer dieser Ereignisse, ihrem Protest an.

Die Bildung der „états généraux“ war dann der Versuch, die politischen Ziele der Revolte des Mais 68 auf die Filmindustrie zu übertragen. Auslöser war die Tatsache, daß auch an den Filmhochschulen gestreikt wurde. Wie anderswo im Hochschulbereich auch, war diese „Streikbewegung“ vor allem ein Versuch der Selbstbesinnung in der permanenten öffentlichen Diskussion. Man bezog sich durch die Namensgebung zwar explizit auf revolutionäre Traditionen², war aber nicht auf politische Aktionen aus, die Revolte der Filmemacher fand in Kinos und in Theatern statt. Man stritt vor allem um zwei Organisationsmodelle für das Filmwesen: Louis Malle und die älteren Regisseure brachten die Vorstellung eines öffentlichen Filmwesens ein, das neben dem kommerziellen existieren sollte, während Chabrol und die Jüngeren ein revolutionäres Kino wollten, das sich ganz in den Dienst der sozialen und politischen Kämpfe ‚draußen‘ stellen sollte. Die Diskussionen führten zu keinem Ergebnis, brachen mit dem Abflauen der politischen Bewegung des Mais 68 ab, die meisten der Regisseure kehrten zu ihren jeweils laufenden Filmprojekten zurück.

1 *Chabrol Le beau Serge* 1959, *Truffaut Les quatre cents coups* 1959, *Resnais Hiroshima mon amour* 1959, *Godard A bout de souffle* 1960. 1959 drehten 24 Regisseure ihren ersten Langfilm, 1960 weitere 43.

2 1789 war durch eine Volksabstimmung die Einrichtung der „états généraux“, der Generalständerversammlung beschlossen worden, eines Volksparlaments, in dem auch der „dritte“ Stand vertreten war.

Sie arbeiteten ohne neue Orientierung weiter, weder die Themen, noch Stil und Aussagen der Filme änderten sich.

Nur im Umkreis von Jean-Luc Godard, Chris Marker und Louis Malle entwickelte sich eine gewisse politische Aktivität. Man suchte die Verbindung mit der neuen Filmgeneration der 1970er, die sich nicht so spontan verhielt wie die Vertreter der *nouvelle vague* damals, sondern reflexiver und realistischer eingestellt war³. Ihre Filme wurden durch den Produzenten Pierre Braunberger gefördert, und man gründete eine Organisation, die „Société des réalisateurs de film“, die dann später dafür sorgte, daß beim Festival in Cannes ein neuer Wettbewerb eingeführt wurde, die „Quinzaine des réalisateurs“.

Jean-Luc Godard war an diesen Aktivitäten beteiligt, spielte jedoch daneben und in ihnen eine Sonderrolle. Um sie in ihren mediengeschichtlichen Zusammenhängen würdigen zu können, sollen einige Tatsachen zum Stand der Medien und ihrer Rolle im Mai 68 ins Gedächtnis gerufen werden. Zu dieser Zeit war technisch das Direkttonverfahren entwickelt worden, was eine ganz neue Art ‚realistischen‘ Films ermöglichte und sich prägend nicht nur auf zeitgenössische Strömungen des Dokumentarfilms (*free cinema* und *direct cinema* in England und den USA, *cinéma vérité* in Frankreich, um nur einige zu nennen) auswirkte, bzw. deren Entstehen begünstigte, sondern auch den Spielfilmen der *nouvelle vague* eine neue filmische Sprache ermöglichte. Trotzdem wurde das Fernsehen zum Medium der 68er-Bewegung. Im Fernsehen fand die öffentliche Präsentation der Straßenkämpfe statt, und es gab nicht wenige Fernsehjournalisten, die ihre Sympathie für die Ziele der Revolte deutlich werden ließen. Man kann sagen, daß das Medium der Selbstdarstellung der 68er das Fernsehen war und nicht der Film. Denn auch die Filmemacher, die sich auf Darstellungen oder Interpretationen dieser Bewegung einließen, taten dies erst etwa 10 Jahre später – mit ganz wenigen Ausnahmen: Chris Markers Omnibusfilm *Loin du Viet-nam* (1966), der schon rein von seinem Entstehungsjahr her nur bedingt ein Film über die Revolte sein kann⁴, Markers mit einem Kollektiv gedrehter Film *A bientôt, j'espère* (1968) über einen Streik in Besançon und Godards Reportage *Un film comme les autres* (1968) über die Diskussionen zwischen Studenten und Arbeitern in Nanterre sowie *La chinoise* (1967), auf den noch ausführlich eingegangen werden soll. Interessant ist aber auch, daß einige der profiliertesten Regisseure der *nouvelle vague* in dieser Zeit Doku-

3 Dazu gehören Yves Boisset, Jacques Doillon, Barbneth Schröder, Max Ophüls, Maurice Pialat und Claude Dautet.

4 In diesem Projekt treffen sich zwei Strömungen des politischen Films der Epoche: die filmische Artikulation des Protests gegen den Vietnamkrieg und die internationale europäische Studentenbewegung. In beiden spielte die Selbstreflexion der Filmemacher eine bedeutende Rolle.

mentarfilme oder Reportagen außerhalb Frankreichs drehten: Joris Ivens in Vietnam (*Dix-septième parallèle* 1969), Louis Malle in Indien (*Calcutta* 1969).

Neben der über Journalisten vermittelten Präsenz der studentischen Protestbewegung im Fernsehen gab es auch den Versuch, mit dem Filmmedium Propaganda und Selbstagitiation innerhalb der Bewegung zu organisieren. Chris Marker und Jean-Luc Godard beteiligten sich zeitweise an der Herstellung der bekannten „ciné-tracts“ (Film-Flugblätter) und nutzten dabei die technischen Ausrüstungen der Filmschulen. Es handelt sich dabei um sehr kurze Filme (heute würden man sagen *spots*), die oft ausschließlich aus Standaufnahmen und Titeln bestanden und nur wenige Tage lang gezeigt wurden, und zwar nicht in Kinos. Sie sollten „von Leuten gemacht werden, die sonst Filme nicht einmal sehen“, so das Selbstverständnis der Mentoren. Chris Marker bildete mit einigen Arbeitern die *Medvedkin-Gruppe*, benannt nach dem sowjetischen Filmpionier, der 1917-1920 der Betreiber des berühmten Kino-Eisenbahnzugs war. Man achtete darauf, daß die nichtprofessionellen Mitglieder dieses und anderer Kollektive selbst an der Technik beteiligt wurden, was in der Regel weniger Probleme machte als häufig die politische Aussage. Hervorgegangen sind aus dieser Bewegung einige längere Dokumentationen über die Streiks in einigen Fabriken: *Flins* (Renault-Werke) und *Rentrée aux usines Wonder* (Akkumulatorenwerk). Ein weitgehend von Arbeitern selbst realisierter Film *Classe de lutte* wurde nur kurz in der Öffentlichkeit gezeigt. Auch Godard hatte eine Gruppe gegründet und ihr den Namen *Dziga Vertov* gegeben. 1969 entstanden innerhalb dieser Gruppe einige kurze politische Filme, die die Handschrift Godards tragen. Sie „trieben die Auflösung des Filmischen so weit, daß sie faktisch kein Publikum mehr fanden“.⁵

Die Erfahrungen, welche die professionellen Mentoren mit diesen Gruppen machten, waren gemischt. Entweder das Ganze drohte zum Amateurfilm abzugleiten (Alltag inklusive Ferien) oder die jungen Kameraleute wollten plötzlich „Kunst“ machen. Nur selten entstand das, was Marker und Godard eigentlich erhofften: authentische Äußerungen der Arbeiterklasse mit möglichst revolutionären filmischen Mitteln. Außerdem hatten die beiden Regisseure durchaus verschiedene Zielvorstellungen im Kopf: Marker strebte die Etablierung von alternativen filmischen und filmwirtschaftlichen Strukturen an, während Godard – prägnant formuliert – letztlich eine revolutionäre Entwicklung in den alten Strukturen auslösen wollte.

Insofern ist es trotz seines Engagements bei den *ciné-tracts* richtig, zu sa-

⁵ Bernd Kiefer in: Filmregisseure, hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart 1999, S. 273.

gen, daß Godards Auseinandersetzung mit 1968 im Rahmen von Kinofilmen stattfindet, die in den professionellen und kommerziellen Strukturen entstanden und dort auch auf den Markt kamen. Man braucht nur die in den entscheidenden Jahren entstandenen Filme aufzuzählen⁶, um zu erkennen, daß seine Produktion innerhalb der traditionellen Strukturen nicht abbrach, sondern die ‚engagierten‘ Filmaktivitäten begleitete, und vielleicht ist es sogar umgekehrt. Mai 68 wurde bei Godard schon 1967 zu einem wichtigen Bezugspunkt in allen seinen Filmen, direkt als Handlungszentrum thematisiert erscheint er jedoch nur in den Filme *La chinoise* und *Tout va bien*. Wie dies geschieht, soll im folgenden untersucht werden.



Das Setting: bürgerlich (alle Bilder aus *La chinoise*)

Der Blick von außen

La Chinoise ist ein Film mit bekannten Schauspielern und bedient sich – im Prinzip – der erzählerischen Mittel des Spielfilms. Eine Gruppe von Jugendlichen Maoisten verbringt die Schulferien in einer Wohnung, die in dieser Zeit frei ist. Am Ende kommen die Inhaber wieder zurück, und die ‚Auszeit‘, die sie und der Regisseur sich geben, ist vorbei. Strikte, fast hermetische Abgeschlossenheit ist auch das Charakteristikum der räumlichen Struktur. Fast alle Szenen

⁶ Unter anderen: 1966: *Masculin – féminin*, *Pierrot le fou*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Loin du Viet-Nam*; 1967: *La chinoise*, *Week-end*, 1968: *Le gai savoir*, *One plus one*, 1970: *Tout va bien*.

spielen in der Wohnung, die Straße als Hauptaktionsfeld der Revolte kommt praktisch nicht vor – und wenn, ist sie menschenleer. Eine Handlung findet nur als verbale Auseinandersetzung statt, die Figuren sind die meiste Zeit damit beschäftigt, abstrakte politische Positionen zu rekapitulieren, zu bekämpfen oder zu verteidigen. Als Gestaltungsmittel erscheinen: das öffentliche Reden, das Rezitieren von Texten, Interviews, bei denen (mit einer Ausnahme) die Fragen ausgeblendet sind, und Schrifteinblendungen. Selbst ‚Beziehungsgeschichten‘ wie die Liebe zwischen Guillaume und Véronique sind anscheinend nur interessant als Demonstrationsmaterial, etwa zu der Frage, ob man zwei Dinge gleichzeitig tun kann. Wichtigstes ‚Handlungs‘element ist die Selbststagnation in fast totaler Isolierung. Verbindungen nach außen gibt es nur durch Rundfunksendungen (Radio Peking) und durch Gäste, die zu Schulungszwecken eingeladen werden. Der Film zeigt eine Versuchsanordnung, ist ein politisches Textbaustein-Labor.



Yvonne

Damit tritt die Rolle des Arrangeurs, des Erzählers ins Zentrum des Interesses. Zwangsläufig erscheint er auch als der Autor oder Sammler von Schrifttexten, die eingeblendet werden und sogar so etwas wie eine eigene narrative Struktur präsentieren – wie etwa der Bandwurmsatz „Les impérialistes sont encore vivants ...“, der über den ganzen Film hinweg immer wieder weiter ergänzt wird, wobei die früheren Satzteile parallel dazu in Vergessenheit geraten. Zusammen mit einigen Off-Kommentaren gibt es eine kontinuierliche Kommunikation zwischen diesem Erzähler (Godard?) und dem Zuschauer, über die Figuren hinweg oder an ihnen vorbei. Schon dieser Tatbestand schafft Distanz,

ebenso wie die fiktiven Interviews, die nicht selten die Grenze zur Denunziati-
on oder Entblößung überschreiten. Es blamieren sich in diesen Szenen von
Schauspielern dargestellte soziopolitische Typen: die Naive vom Lande und
Gelegenheitsprostituierte (Yvonne), die Bankierstochter (Véronique), das KP-
Mitglied (Henri), der anarchistische Exilrusse (Kirilow) und der Student und
Schauspieler Guillaume, dem als einzigem eine gewisse Selbstironie zukommt.



Véronique

Eine in mehrerer Hinsicht herausragende Szene des Films ist das Gespräch
in der Eisenbahn zwischen Francis Jeanson und Véronique. Ihr (zufälliger)
Mitreisender ist kein Schauspieler, der eine Figur darstellt, sondern Redakteur
der Zeitschrift *Le temps modernes*, der als dieser im Film auftritt. Er widerlegt
mit ruhiger geduldiger Autorität die unausgegorenen politischen Phrasen Véro-
niques (der maoistischen Linken). Véronique hat gegen sein Wissen und die
Überzeugungskraft seiner Argumente keine Chance, mit denen er – einer gän-
gigen Interpretation folgend – die Aktionen der 68er als Jugendstreich einer
verwöhnten bourgeoisen Jugend darstellt. Obwohl auch diese Szene von Text-
einlagen begleitet ist, hat sie, als scheinbar improvisierter Dialog zwischen ei-
ner Filmfigur und einem Menschen der zeitgenössischen Realität⁷ einen beson-
deren Charakter, der das hier gefällte Urteil durch eine äußere Instanz so stark

⁷ Die Darstellerin der Véronique, Anne Wiazemsky, kannte zwar Jeanson, weil er auf dem Gym-
nasium ihr Philosophielehrer war, worauf im Dialog auch angespielt wird. Aber sie sitzt ihm
hier als Véronique gegenüber, „ihr Text – wenn man es so ausdrücken kann – ist nicht von ihr,
denn ich war es selbst, der ihn ihr soufflierte“, bekennt Godard in *Cahiers du cinéma* 194, Ok-
tober 1967, zit. nach Godard sur Godard 327.

betont, daß es als Fazit des ganzen Films erscheinen kann. Es gibt weitere Hinweise darauf, daß der Erzähler es auch so verstanden wissen will, so etwa das dilettantische Vorgehen Véroniques bei der einzigen wirklichen Aktion der Gruppe in dieser Zeit, dem Attentat auf den sowjetischen Kulturminister Scho-lochow. Aber der Befund ist nicht eindeutig, zumal keine der damaligen politischen Parteien oder Fraktionen der Linken als Perspektive auszumachen ist.



Véronique (oder Anne Wiazemsky?) und Francis Jeanson

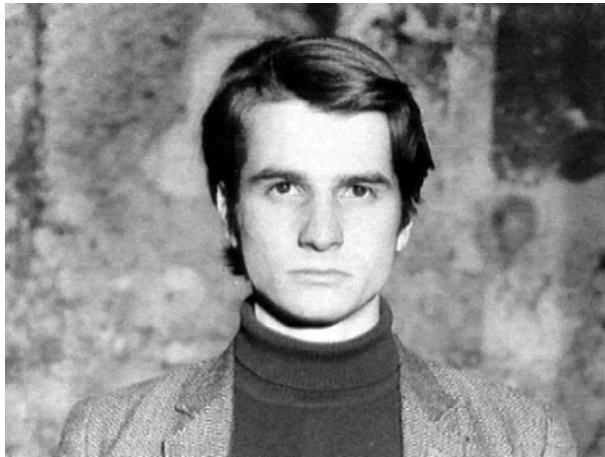
Man könnte, auf der Suche nach einem „Boden unter den Füßen“ innerhalb der ungreifbaren Vielfalt der akkumulierten Versatzstücke auch auf den Schluß verweisen, in dem eine eventuelle Zukunft für die Figuren, die nun die Woh-

nung verlassen müssen, angedeutet wird. Vor allem die Figur des Schauspielers Guillaume wird zum Gegenstand auffälliger, um nicht zu sagen aufdringlicher Assoziationen mit der durch Zwischentitel erfolgenden Anspielung auf Goethes Entwicklungsroman *Wilhelm Meister*. Kurz zuvor schreibt einer an die Wand eines zerstörten Hauses: „Théâtre année zéro“. Guillaume geht hinein und findet mitten in den Trümmern gläserne Käfige vor, in denen halb nackte Frauen sich durch Klopfen bemerkbar machen: Offenbar wollen sie befreit werden. Er schaut von der einen zur anderen, dann in die Kamera. Währenddessen lesen wir auf fragmentierten Zwischentiteln: „La vocation théâtrale de Guillaume Meister“. Der Spot, der sein Gesicht erhellt hat, verlischt und die surreale Szene ist vorbei. Nun verkauft er Obst und Gemüse an einem einsamen Stand am Ufer (mit der Fortsetzung der Titel: „et ses années d’apprentissage“), dann werden ihm die Salatköpfe an den Kopf geworfen, schließlich kehrt er in die Wohnung zurück, in der bereits die aus dem Urlaub zurückgekehrten Schwestern von Véronique aufräumen. Dazwischen dann: „et ses années de voyages sur le chemin d’un véritable théâtre socialiste“, und er tröstet die von der Liebe Enttäuschte mit Versen von Racine.



Guillaume geht ins (zum?) Theater

Theatralische Sendung, Lehrjahre, Wanderjahre, Wilhelm Meister ist jetzt 1968 auf der Suche nach einem wahrhafte sozialistischen Theater – ein vager, durch die literarischen Interpretationsangebote eher verwirrender Hinweis auf eine Entwicklung des Künstlers Guillaume, der parallelisiert wird durch banalere Perspektiven der übrigen. Diese „letzte Einstellung des Films“ (Zwischentitel) will (soll) ganz offensichtlich die Hoffnungslosigkeit relativieren: Man



Wilhelm Meister im „Théâtre année zéro“: Das Weibliche, hinter Glas

habe zwar keinen „großen Sprung nach vorn gemacht, aber doch die ersten Schritte eines langen Marsches“, resümiert Véronique, indem sie die Fensterläden schließt, der Erzähler erklärt durch einen Zwischentitel das Ende des Films zum „Ende eines Anfangs“ und wird mit allen diesen Schlußpirouetten zum nachsichtigen, politisch nicht greifbaren väterlichen Sympathisanten. Godard hat zwei Jahre später in einer Selbstkritik moniert, daß er nicht deutlicher Partei ergriffen habe. Er nennt *La Chinoise* einen „reformistischen“ Film, der seine eigenen Fehler aufdecke und beweise, „daß ich es nicht vermochte, mich mit den richtigen Leuten zu verbinden, und daß ich es vorgezogen habe, allein und

als Dichter zu arbeiten.“⁸

Was hier „als Dichter arbeiten“ genannt wird, scheint mir nicht ein „Fehler“ zu sein, sondern Godards filmische Argumentationsmethode zu benennen, die er trotz der hier formulierten Einsichten kaum je aufgegeben hat. Um mich aber nicht in den einander oft widersprechenden Selbstcharakterisierungen Godards zu verlieren, will ich mich an den Erzähler halten. Ich sammle Befunde zur Beschreibung nicht dessen, was „de Godard“ ist, sondern dessen, was „du Godard“ ist. Der Erzähler erscheint als ein Arrangeur von Fragmenten der 68er-Realität, was Texte, Verhaltensweisen, Aktionen von Menschen ebenso umfaßt wie Symbole, Formeln und jene Mischung aus inszenierten Erkenntnis- und Agitationsabläufen, die die Isoliertheit der Figuren in diesem Film produziert. All dies verwendet der Erzähler als Spielmaterial, und der Inszenierung dieses Spiels wird größte Sorgfalt gewidmet, sein Ablauf hat rituelle Züge und scheint von einem sehr bewußten künstlerischen Impetus gesteuert. Der Erzähler vermittelt uns immer seine offenbar absolute Sicherheit bei der Organisation dieses Spiels, das Fragmentarische tritt mit dem Anspruch klassischer Formbewußtheit auf. Er gestaltet die Haltung jenes Intellektuellen, der im Film nicht auftritt, und seine Reaktion auf den Mai 68: Er ist Zeuge und will es sein, hat aber das Bedürfnis, in einem politischen Sinn anonym zu bleiben. Gleichzeitig scheinen die Ereignisse seine individuellen künstlerischen Ausdrucksformen zu modifizieren, sie lösen die Suchen nach einer Filmsprache aus, die ihnen adäquat sein könnte. Der Erzähler stellt die formale Konstitution einer künstlerischen Identität an die Stelle eines politischen Reifungsprozesses.

Was für *La Chinoise* nur erschließbar ist, wird im folgenden Film *Tout va bien* von 1972 offen thematisiert. Dieser Film ist eine seltsame Kombination von cinéastischer Selbstreflexion, erneuten Versuchen der Darstellung des Themas „Mai 68“ und einer konventionellen Liebesgeschichte.⁹ Die beiden Protagonisten dieser Liebesgeschichte, dargestellt von den teuren internationalen Stars Jane Fonda und Yves Montand, geraten in den Mai 68 hinein und werden von ihm verändert, aber ihre Affäre stellt letztlich alltägliche Probleme aus. Yves Montand ist ein Filmregisseur und Jane Fonda eine amerikanische Journalistin, und beider berufliche Krise, die durch eine unfreiwillige Verwicklung in eine Fabrikbesetzung ausgelöst wird, ist ebenfalls für ihr jeweiliges Me-

8 Gespräch mit Jean-Paul Fargier und Bernard Sizaire, in *Tribune Socialiste*, 23. 01. 1969, zit. nach Godard sur Godard, S. 335

9 Für *La Cinoise* hatte es Godard für „nicht nötig“ erklärt, die Liebesgeschichte zwischen Guillaume und Véronique auszuführen, darüber habe er in früheren Filmen schon gesprochen. „So war es dieses Mal nicht nötig, ein Drama zu machen, also nicht nötig, einen Film zu machen“ Jetzt, mit *Tout va bien* liegt wieder „ein Film“ vor. (ebda., S. 306)

tier gängig, getreu dem skandierten Spruch zu Beginn: „Tout ça bougerait énormément, à chaque classe son mouvement“. Damit will ich sagen, daß auch die selbstreflexive Ebene des Filmemachers, in dem wir versucht sein könnten, Godard zu sehen, inszeniert als Monolog neben einer großen Mitchell-Kamera¹⁰, sich mit relativ allgemeinen Anspielungen begnügt und nicht mehr als einen spielerischen Umgang mit den Problemen des Filmemachens im Allgemeinen (Geld, vgl. die Anfangsszene) und im Besonderen (die Herausforderung des Mai 68) darstellt. Wesentlich interessanter ist da der Versuch, nun auch größere dramatische Einheiten und Allegorien zu konstruieren, wie etwa die Puppenstuben-Theaterkulisse, auf der mehrere Räume der Fabrik gezeigt werden und simultane Szenen möglich sind, und die Szene im Kaufhaus am Ende, die, mit immensem Aufwand inszeniert, eine Art Choreographie der Revolution ablaufen läßt, vor einer langsam, jenseits der Kassengrenzen im lateralen Travelling hin- und herfahrenden Kamera, und bei der man fast geneigt ist, eher das inszenatorische Timing zu bewundern, als sich Gedanken über die Diegese zu machen. Denn in der Szene steckt noch eine Meta-Allegorie: Die Revolte ist mit der Kamerabewegung synchronisiert, erscheint den Erfordernissen der Inszenierung einer genau kalkulierten surrealen Spielfilmszene total unterworfen.

Die überlegene Professionalität der Inszenierung, aber auch das Fehlen der schriftlichen Ebene und eines durch Anspielungen und Zitate hergestellten literarisch-philosophischen Bezugsgeflechts schränken die Aussagemöglichkeiten dieses Films ein und akzentuieren zugleich das Narrative. Trotzdem iost der Film ein Zeitdokument für die Haltung der Intellektuellen im Mai 68, für ein Engagement, das radikale Stellungnahmen und radikale Akte in einer gleichgültigen Umgebung vollzieht. Damit ist auch er weder historische Reflexion noch eingreifende Handlung, also all das eben nicht, was die *états généraux* wollten. Godard spielt mit dem Kino so wie die Kinder der Bourgeoisie mit der Politik spielen. „Ich spiele, du spielst, wir spielen Kino“ schrieb Godard in einem „Brief an meine Freunde, um zu lernen, zusammen Filme zu machen“¹¹.

Wie das Leben, wie ein Roman

In Godards Film von 1965 *Pierrot le fou* findet sich folgende Dialogstelle:

Marianne: Das Leben ist immer anders, als man es sich vorstellt. Ich wünsche es

¹⁰ Eine Anspielung auf Godards Beitrag zu dem Gemeinschaftsfilmbild *Loi du Viet-nam*.

¹¹ Erschienen in *L'avant-scène du cinéma* Nr. 70, Mai 1967. „Faire du cinéma“ kann auch heißen „sich aufspielen“.

mir wie einen Roman: klar, übersichtlich und logisch. Aber das ist es niemals.
Ferdinand: Doch, Vielleicht mehr, als man es im Allgemeinen annimmt.

Die beiden einander widersprechenden Aussagen kann man auf Godards Filme anwenden: Diese sind wie das Leben, nämlich nicht klar, nicht übersichtlich, nicht logisch. Und Godards Filme sind nicht wie das Leben, sie sind nicht, wie dieses, klar, übersichtlich, logisch. Mit anderen Worten: Sie sind von einem Künstler gemacht, der das Leben weder erklären noch imitieren will. Er will die Erklärungen zerstören, die im Leben über das Leben gegeben werden. Es gibt keinen Widerspruch mehr: Das Leben tut so, als sei es ein Roman (Film), also muß die Kunst darauf aufmerksam machen, daß dies nicht so ist.

Das Verhalten – das Reden – der beiden Protagonisten in *Pierrot le fou* ist von differierenden Gefühlen geprägt, die aus ihrer Situation, aus der Situation junger Menschen in dieser Zeit resultieren. Bei ihm gibt es eine große Angst vor Klarheit und Logik, bei ihr die Sehnsucht nach Bezugspunkten. Ihre Spiele, die weitgehend den Inhalt des Films ausmachen, sind von den ihnen jeweils vertrauten logischen Systemen bestimmt. Sie werden nacheinander zu Propagandisten bestimmter Programme, die sie nie wirklich anwenden. Rollen, Handlungskonzepte, die aus Filmen oder der Ideologie ihrer politischen Umgebung, deren Rohmaterial aus Reflektiertem im doppelten Sinn des Wortes bestehen.

Das Aus- und Einklinken in Abläufe, in Handlungsklischees oder Filmplot-Fragmente geschieht durchaus mit provokativ-demonstrativer Emphase. Auch die Naivität der Figuren und zuweilen auch des Erzählers ist eine solche Pose. Die Figuren werden zu Karikaturen des Welt-schöpfenden und Welt-ordnenden Künstlers. Ihre Neigung, ‚das Leben auszuprobieren‘, ist eine filmische Umsetzung von Godards eigener Attitüde, das Filmen auszuprobieren, ‚jouer au cinéma‘. Dieses prinzipiell spielerische Verhältnis zu den Potentialen des Kinos setzt eine doppelte Reduktion des klassischen Künstlerbildes voraus. Das Spielerische, wie es auch in die Komödie münden könnte, ist ins Auktoriale gewendet. Dabei scheint, wie Ferdinand am Ende bei seinem Spiel mit dem Dynamit, Godard die Kontrolle über sein Spiel mit dem Fundus filmischer, literarischer, bildungsbürgerlicher Elemente zu verlieren, verhält sich aber auch – das meine ich mit ‚ins Auktoriale gewendet – diesem Vorgang gegenüber spielerisch. Das Ganze kann so nie zu einem Spiel mit dem Feuer werden, mit dem etwa ein Alain Resnais die Welt zu beleuchten versucht.

Godard verhält sich eher pirouettenhaft, seine Filme sind Operetten mit echten Toten, sein Kino könnte man auch als absurden Karnevalismus bezeichnen, eine Formulierung, die – um es ebenfalls mit einer Pirouette zu sagen – deshalb auf ihn zutrifft, weil sie Unvereinbares verbal zusammenfügt, ohne die

so entstandenen „Sätze“ grammatisch oder inhaltlich zu reflektieren. Aus der Spannung, die diese unmögliche Symbiose enthält, scheint die Faszination hervorzugehen, die sein Kino für viele hat, oder der Horror, Schauer, den es anderen verursacht. Jean-Michel Frodon hat geschrieben: „Godard unternimmt einen virtuosens Rundumschlag, der alles enthält, was sein Kino seit *A bout de souffle* ausmacht, auf wackeligen Füßen, aber dynamisch“¹². Frodon verwendet das Wort „bancale“, was soviel bedeutet wie „hinkend, wackelnd“ und in dieser Bedeutung vor allem von Möbeln gesagt wird, die nicht fest stehen, weil ihre Beine verschieden lang sind. Frodon fährt fort: „Mit *Pierrot le fou* ist der Querkopf Nr. 1 des französischen Kinos drauf und dran, ein Markenzeichen (label) zu werden. Er „macht in Godard“. Und das macht er gut und ist dabei lustig, böse, traurig und so was von intelligent.“¹³

Diese Einschätzungen möchte ich entwenden und vielleicht nicht im Sinne ihres Urhebers zum Ausgangspunkt für eine weitere Überlegung machen. Ein zwiespältiges Verhältnis zur Bourgeoisie und zur bürgerlichen Kunst führt nicht zum Austrag der konkurrierenden Fliehkräfte, sondern zu einer, bildlich gesprochen, taumelnden Hingabe an die Eingebungen des Augenblicks. Nicht die Reflexion, sondern der passive Reflex wird bei Godard zum Synonym und Symptom der künstlerischen Kreativität. Und das beeinträchtigt – infiziert sozusagen – auch die Integrität des Autorenfilmers Godard. Er ist nicht jene souveräne Instanz, die mit sicherem Gespür und einem klaren Gestaltungswillen filmische Abläufe entwirft. Aber genau diese Haltung vermittelt der jeweilige, man könnte sagen super-auktoriale Erzähler in den Filmen, wodurch aus diese Haltung zur Pose erstarrt.

In solchen ästhetischen Konstruktionen manifestiert sich das Endstadium einer künstlerischen Protestbewegung – und zwar schon, als sie in der Realität noch Chancen zu haben schien – als Widerspruch zwischen der allwissenden Attitüde und den naiven Eingebungen einer romantischen Hingabe an selbstgemachte Mythen, persönliche Allegorien, mit denen Tiefsinn zugleich erzeugt und dementiert wird.

Die Entwicklung Godards unter dem Einfluß von 1968 kann – unter Hinnahe der Vereinfachungen, die solchen Resümées inhärent sind – gesehen werden als die Herausbildung eines Jargons der Uneigentlichkeit (also nicht ei-

12 „J.-L. G. boucle en un viruose envol tout de qui compose, de manière bancale mais dynamique, son cinéma depuis *A bout de souffle*“. Jean-Michel Frodon: *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, S. 57. Die gängige Übersetzung von „bancale“ ist „krummbeinig“.

13 Ebenda, S. 57f. „Avec *Pierrot le fou*, le trublion n° 1 du cinéma français est en passe de devenir un label. Il fait « du Godard », il le fait bien il le fait drôle, et méchant, et triste, et intelligent, ô combien.“

nes Stils), bei dem die Mitteilung immer mehr hinter der Pose verschwindet. Godards Kunst ist von einer formalen Intellektualität, deren artistische Virtuosität immer in Gefahr ist, in der Bedeutungslosigkeit zu enden.



Eröffnungssequenz von *La chinoise* ¹⁴

14 vgl. *Nouvelle Vague*, „Das wichtigste Zeichen, das Leitmotiv des Films, ist die erhobene Hand. Hände von Verunglückten, von Frauen, von Männern.“ Hanno Möbius, in diesem Heft. Siehe auch das Umschlagbild.