
Stefan Reinecke

Godard und Vietnam

1.

1967 war Vietnam das Symbol für eine neue Weltsicht: Jenseits der Blöcke schienen sich in der Dritten Welt nationale, antiimperialistische Bewegungen zu bilden. Für die Intellektuellen im Westen war dieser Krieg ein Identifikationsmuster. David gegen Goliath, Arm gegen Reich, Bauernarmee gegen Bomber, die Idee einer egalitären Gesellschaft gegen den US-Neoimperialismus, der die Gewalttätigkeit der US-Gesellschaft exportierte. In den 60ern betrat auch der politische Intellektuelle vehement die Bühne, der seinen Elfenbeinturm verließ.

Vietnam wurde zum Traumland der linken Intellektuellen. Dort kämpfte das Volk, das in den Metropolen meist lieber vor dem Fernseher saß. Susan Sontag hat in ihrem Essay *Reise nach Hanoi* 1968 den Realitätsschock beschrieben, der ihr in Vietnam widerfuhr: „Am Anfang erging es mir dort absurderweise etwa so, wie wenn man einen Filmstar kennenlernt, von dem man jahrelang geträumt hat und den man nun, da er vor einem steht, viel kleiner, unscheinbarer, erotisch weniger anziehend findet, als man sich ihn vorgestellt hatte.“

Das ist Geschichte. Vietnam wurde in den 80ern zum Symbol, das die Abgründe des linken Engagements zu bezeichnen schien. Vietnam führte nach 1975 Kriege mit Kambodscha und China; eine realsozialistische Diktatur, regiert von einer Nomenklatura. So wurde Vietnam ein zweites Mal zum Symbol: für das Falsche, Trügerische, das die westliche Linke in den 60ern getan hatte. Die Fahnen, auf die man früher Parteilichkeit gemalt hatte, wurden eingerollt; meist nicht stillschweigend, sondern im Rampenlicht. Die verkaterte Abkehr von den Idealen von gestern ging oft mit einem beherzten Ja zur zuvor bekämpften westlichen kapitalistischen Demokratie einher.

2.

Dies ist eine Folie unseres Blicks, wenn wir heute betrachten, welche Rolle Vietnam in den Filmen von Godard in den 60ern spielt. In jedem Film nach *Pierrot le Fou* (1965) kommt Vietnam irgendwie vor. Am Rande, wie in *Masculin, féminin* (1966), einem Portrait der Pariser Jugend, das um Pop und Politik, um Liebe (und vor allem Sex) und Arbeit kreist und eine deutliche Ahnung der Rebellion von 1968 ist. Und zentral in einem Beitrag Godards zu *Loin du Viet-Nam*.

Masculin, féminin spielt im Winter 1965. Jean-Pierre Léaud spielt einen jungen Mann, der mit den Kommunisten sympathisiert, aber eigentlich interessiert ihn die Schlagersängerin Madeleine. Boy meets girl, das ist das Zentrum, drumherum die Politik, und der Versuch, in 15 Kapiteln ein Bild der französischen Jugend zu entwerfen. Die Geschichte im Zentrum, drumherum Schriftinserts, zum Beispiel das berühmte „Die Kinder von Marx und Coca-Cola“, Einschübe, die den Fluß der Erzählung unterbrechen, kommentieren, konterkarieren, zusammenfassen. Schriftzeichen, wie Graffiti.

Es geht um Zeichen. Vietnam ist ein Zeichen für Rebellion, ein Morris Cooper für Konsum. „Wer ist der Mittelpunkt der Welt“ fragt Paul in dem Gespräch Madeleine – gespielt von Chantal Goya, einer aufstrebenden Schlagersängerin übrigens. „Ich natürlich“ antwortet sie.

Masculin, féminin antizipiert 1968: Pop und Politik, das Engagement und der neue Narzißmus, sind nicht das gleiche, aber sie sind noch dicht beieinander. Godard tut in *Masculin, féminin* etwas Einfaches: Er dokumentiert diese Zeichen, er wertet sie nicht. „Der Philosoph und der Cineast spiegelt die Wesensart und Weltanschauung einer Generation wider“, so ein Insert.

3.

Godards Entscheidung, Vietnam stets als Zeichen zu zitieren, in Erinnerung zu rufen, war Ausdruck einer ästhetisch-politischen Reflexion. In *Loin du Viet-Nam*, einem Omnibusfilm, gedreht von Resnais, Godard, Lelouch, Varda, Ivens, montiert von Chris Marker, erklärt Godard, was Vietnam bedeutet. *Loin du Viet-Nam* (1966) ist eine Art Agit-Prop-Film – er will das Publikum zum Engagement anstiften. Doch *Loin du Viet-Nam* ist auch essayistisch, fragmentarisch; kein Film, der alles weiß.

Unser Blick ist klüger als der Film, er kennt den weiteren Fortgang, zerstört Hoffnungen und enttäuschte Projektionen. Ist *Loin du Viet-Nam* nur noch das Dokument eines Irrtums? Oder mehr? Gibt es einen Punkt, an dem der

Agitprop, der uns heute zweifelhaft erscheint, so realitätshaltig und komplex wird, daß er aufhört, Agitprop zu sein?

Entweder, so heißt es am Ende des Films, erkennt der Westen, daß er sich vollständig umwandeln muß oder er wird einen weltweiten Vernichtungskrieg gegen die Armen führen müssen. Vietnam ist das Menetekel der westlichen Welt: in ihr erkennt der Westen seine Fratze. Dieses, mit apokalyptischer Rhetorik aufgeladene Szenario mag uns heute seltsam erscheinen. Interessant ist die Frage, die hinter dieser Antwort steht: die nach unserem Verhältnis zu Vietnam, das ein durchaus brüchiges, schwieriges ist – mit einer Fahne, einem Bekenntnis, einem symbolischen Schulterschluß ist da nichts getan. Schon der Titel suggeriert Differenz, Distanz, Nicht-Identisches: Fern von Vietnam.

Am Anfang sehen wir einen US-Flugzeugträger: dynamische Bilder, sie stammen von Claude Lelouch. Jets werden mit Bomben und Raketen bewaffnet. Diese Bilder verraten eine gewisse Faszination: Zum einen zeigen sie so etwas wie Schönheit, die aus Perfektion entsteht, zum anderen den Krieg als Arbeitsvorgang. Dieser Aspekt rückt, durch die folgenden Bilder, die Vietcong-Soldaten zeigen, die sich perfekt in einem Reisfeld tarnen, in den Vordergrund. Der Krieg erscheint als Ausdruck von zwei Produktionsformen.

Die US-Army ist den Vietnamesen technologisch weit überlegen – aber diese Überlegenheit garantiert den Sieg nicht. Die Technik versteht die Bedingungen nicht, auf die sie trifft. Die Vietnamesen hingegen wissen die Bedingungen für sich auszunutzen.

Marker kommentiert: „Arme Technik gegen reiche Technik, und auf seiten der Amerikaner: Unkenntnis des Gegners.“ Und deshalb prophezeit Marker: „Die Vietnamesen beugen sich nicht. Sie erleiden ein alltägliche Verbrechen. Aber es ist ein unnützes Verbrechen.“ Eine helllichtige Analyse, nicht nur weil sie sich bewahrheitete, sondern weil dieser Blick materialistisch ist, nicht nur moralisch. Das macht diese Szenen und den Kommentar realitätshaltig.

Loin du Viet-Nam hat zwei Zentren, zwei Monologe. Einer stammt von Alan Resnais. Dort sehen wir Claude Ridder, einen fiktiven Schriftsteller gespielt von Bernard Fresson, in seiner Wohnung. Der andere stammt von Godard. Beide umkreisen das gleiche Thema: der westliche Intellektuelle und Vietnam. Ridder sitzt in einem abgedunkelten Raum, redet, assoziiert, spricht von Handeln, das nicht möglich ist, vom Wunsch, Partei zu ergreifen, vom Zögern, von der quälenden Erörterung der eigenen Privilegien. Ridder sagt: „Ich beurteile die anderen im Namen eines Glücksfalls“. Doch das Drama dieses Monologes ist nicht mehr nur das des westlichen Intellektuellen, der an sich selbst verzweifelt. Ridder sagt: „Dies ist der erste Krieg in der Geschichte, den jedermann zur gleichen Zeit sehen kann.“ Und: „Aber er passiert in einem Mö-

belstück.“ So weist dieser Monolog auf das Neue, Mediale: der erste Krieg, der vom Fernsehen repräsentiert wird. Weil der Blick auf den Krieg, das Empfinden des Krieges mediatisiert ist, ist dieser Blick auch korrupt.

Ridder sagt: „Die Sudanesen, 50.000 Tote im Jahr. Wen stört das? Das ist so wie mit Börsenkursen: Vietnam ist am höchsten notiert, der Sudan am niedrigsten, Kurdistan ein wenig matt.“ Die Bilder schieben sich vor die Wirklichkeit, die dahinter kaum noch zu entziffern ist: der Protagonist verzweifelt an dem Punkt, an dem Aufklärung mittels technischer Massenmedien umschlägt in Gegenaufklärung. So befragt sich in dieser Passage der Film auch selbst: Und er rechtfertigt seinen Titel: kaum Kriegsbilder, fern von Vietnam. Es geht um uns, die Konsumenten der Bilder. Mit einem naiven Verständnis von Sender und Empfänger, von Botschaft und Wirkung, ist dies nicht mehr darstellbar. So überschreitet *Loin du Viet-Nam* den Agit-Prop – nicht, weil das Ziel fraglich ist, sondern weil die Situation mehr Komplexität erfordert.

Überall Fragezeichen und Doppeldeutigkeiten. Auch wie einmütig die Franzosen gegen den US-Krieg sind, ist für Ridder zwiespältig: „40 Millionen Antikolonialisten in Frankreich. Man hat das nicht so gemerkt während des Algerienkrieges.“ Es gibt keinen Ausweg, zumindest keinen eindeutigen: weder im Abwenden noch in der Identifikation. Und auch nicht in den Parolen: Ridder würde gern revolutionär sein. Aber wie geht das, wenn sich Arbeiter und Direktoren wie „Assoziierte benehmen, assoziiert auf verschiedenen Ebenen desselben Wohlstandsunternehmens.“?

Diese Situation wird nicht denunziert: Ridder ist niemand, der bekehrt werden muß, der unter irgendeinem falschen Bewußtsein leidet, das zu kurieren wäre – er bringt einfach die Widersprüchlichkeit der linken, bürgerlichen Intelligenz auf den polemischen und depressiven Punkt.

Godards Monolog ist Ergänzung, Widerspruch, Variation zu Resnais Kunstfigur Ridder – und ähnlich schonungslos. Ridder ist der verzweifelte Konsument von Bildern, Godard der verzweifelte Produzent. Am Anfang blicken wir in das Objektiv einer Kamera. Godard schaut durch eine Mitchell-Kamera und redet, analysiert, versucht seine Gedanken zu ordnen. Eine Reflexion, kein Vortrag. Wir blicken in das Mitchell-Objektiv, abwechselnd sehen wir Godard und Kamera im Profil. Wir beobachten jemand, der uns beobachtet. In dieser doppelbödigen Konstruktion werden wir, das Publikum, Teil der Inszenierung.

Schon dieses Setting ist eine Aussage. Hier spricht kein seiner Rolle gewisser bürgerlicher Intellektueller, der als rasonierender Beobachter das Publikum mit seinen Erkenntnissen vertraut macht. Diese Rolle ist problematisch geworden. Es gibt, angesichts von Vietnam, keine unabhängigen Beobachter mehr.

In dem Monolog beschreibt Godard das Drama des bürgerlichen Intellektu-

ellen, der weiß, daß seine Rolle fragwürdig geworden ist. Soll er sich engagieren? Was heißt Engagement, nicht als Meinung, sondern lebenspraktisch? Für ihn als Regisseur? Vor einem Jahr wollte er nach Vietnam reisen, aber Hanoi verweigerte die Einreiseerlaubnis. Weil, so sagt er fast stammelnd, nach Worten suchend, er jemand sei „mit einer vagen Ideologie“, „jemand dem sie nicht trauen konnten.“ Godard rechtfertigt die Weigerung Hanois, weil „ich Dinge hätte machen können, die ihnen mehr geschadet als genutzt hätten.“ Und als Illustration und Bekräftigung dessen, sieht man nun nicht mehr Godard und die Kamera, sondern Bilder aus Vietnam.

Diese Selbsteinschätzung siedelt nahe an jenem Masochismus bürgerlicher Intellektueller, die ihre Klasse verlassen wollen. Godard erklärt sich selbst zu einem unzuverlässigen Subjekt – darin schwingt die Selbstverleugnung, der Selbsthaß der Intellektuellen an, die ganz in der Sache aufgehen wollen.

Ist das wirklich so? Und wenn: Ist diese Haltung nicht fahrlässig, blind für die kommunistische Unterdrückungsgeschichte? Das kämpfende Volk als neues Über-Ich des Intellektuellen? Und das eingedenk dessen, was man auch 1966 über den stalinistischen Terror gegen intellektuelle, kosmopolitische Volksfeinde wußte, der sich stets gegen Leute mit „vager Ideologie“ richtete?

Ich glaube: Nein. Gewiß schwingt in Godards Monolog Verachtung der eigenen Rolle an. Aber der Kontext dieser Rede ist nicht ideologisch, sondern an Erfahrung orientiert. Und die Erfahrung heißt: „Es ist schwierig, über Bomben zu reden, wenn sie einem nicht auf den Kopf fallen.“ Das ist der Kernpunkt dieses Textes: die Differenz zwischen dem Autor, uns, dem Publikum und dem, was in Vietnam geschieht, auszumessen. Die filmische Praxis zu diesem Godard-Satz ist vielleicht Harun Farockis Film *Nicht lösches Feuer* (1969), in dem Farocki einen Text über die Wirkung von Napalm liest und sich danach eine Zigarette auf der Hand ausdrückt.

Godards Lösung heißt: „Vietnam in sich selbst zu schaffen.“ Dann räsoniert er, daß dies für ihn heißt, Streiks in Frankreich zu filmen. Doch zwischen „mir und dem Arbeiterpublikum, das sich meine Filme nicht ansieht, besteht der gleiche Einschnitt wie zwischen mir und Vietnam.“ Godard kämpft, wie er sagt, gegen den „wirtschaftlichen und ästhetischen Imperialismus des amerikanischen Kinos.“ Aber für diesen Kampf hat das Arbeiterpublikum nichts übrig.

Auch in dieser Passage balanciert Godard zwischen Ideologie und Erfahrung. Die Ideologie lautet, reliefartig zusammengefaßt: der Kampf der französischen Arbeiter und des vietnamesischen Volkes ist die gleiche Front – und Godard, der Filmemacher, muß sich dazu in Beziehung bringen. Aber dieses Muster unterläuft Godard gleichzeitig. Er sagt: Vielleicht muß ich Filme über Streiks drehen – und dieses „vielleicht“ markiert die Grenze, die zwischen Su-

chen und Dogmatismus verläuft. Dieser Text beschreibt Trennlinien, zwischen Vietnam, dem Arbeiterpublikum, Godard. Er liefert kein Programm zur Aufhebung dieser Trennungen. Dieser Text beschreibt keine Aufhebung der Widersprüche im Kitsch, keinen Weg vom unglücklichen, vereinzelt Intellektuellen-Ich zum proletarisch-revolutionären Wir. Das Godard-Ich bleibt Beobachter – in einem dialektischen Umschlag rekonstruiert sich Godard gerade durch den schonungslosen Zweifel am eigenen Selbst in der Rolle des unabhängigen Intellektuellen.

Genau darin erweist sich die Radikalität dieser Selbstbefragung. Godard erfindet keine neue Rolle, keine Formel, die ihm, dem zweifelnden Künstler, ein bescheidenes, aber sicheres Plätzchen an der Seite der Massen zuweist. Godards Rolle bleibt prekär – nicht weil die politischen Ziele unklar wären, sondern weil der Blick auf die Erfahrungen, die Unterschiede verdeutlicht.

Auch Godards Text ist eher eine Versuchsanordnung, wie Farockis Film, eher Experiment als Versammlung von Thesen.

Der Monolog von Claude Ridder, der Resnais-Figur, ist geschliffener, von heute aus gesehen politisch wahrscheinlich klüger, weitblickender. Ridder kritisiert die Bilder, Godard versucht, richtige zu finden. Das ist schwieriger, gefährlicher, und näher am Irrtum gebaut.

Camera eye – so der Titel von Godards Beitrag – ist eher eine Selbstbefragung als eine politische Erklärung. Und nur auf dieser Folie kann man auch die vielleicht seltsamste Szene des Films verstehen. Wir sehen Dokumentaraufnahmen eines Bombenangriffs auf ein vietnamesisches Dorf. Darin ist eine Szene montiert, in der Godard an der Mitchell-Kamera dreht und kurbelt, so wie man an einem Flak-Geschütz dreht und kurbelt, wenn es gilt, feindliche Flugzeuge abzuschießen.

Eine mehrdeutige Szene. Man kann sie als etwas planen Versuch verstehen, zu zeigen, daß Kameras Waffen sein können. Oder als eine pathetische, recht pompöse Solidaritätsgeste. Am ehesten scheint sie mir eine Art Traumbild zu sein. *Camera Eye* dokumentiert die Ohnmacht des Regisseurs Godard. Die Flucht in die Ideologie, in die abstrakte Rolle als Unterstützer des Kampfes des Volkes, verweigert sich Godard. Nur in dieser Montage träumt er sich aus der eigenen Ohnmacht heraus.

4.

In *La Chinoise*, ebenfalls 1967 entstanden, führt Godard den Diskurs von *Camera eye* weiter. Er zeigt fünf politisierte junge Franzosen, die meisten Maoisten, bei dem Versuch, die ML-Theorie in Zusammenhang mit dem eigenen Leben zu bringen. *La Chinoise* ist ein Film in klaren, reduzierten Farben: rot,

blau, gelb. Das ist die visuelle Umsetzung der Sehnsucht nach Klarheit, nach dem Begriff, dem Wort, der Theorie – und gleichzeitig der Reduktion auf klare, unverfälschte Wahrheit. Die Fünf reden über große Dinge, die richtige revolutionäre Kunst, das sozialistische Theater, die richtige maoistische Linie, das richtige terroristische Attentat. Mit *La Chinoise* bricht Godards radikal mit dem Erzählkino: keine Psychologie mehr, kaum Handlung, die Figuren als eine Teststrecke für Worte. Natürlich kommt auch Vietnam vor – theoretisch als Beispiel, daß die Russen die Revolution verraten haben und nur Mao der entschlossenen Kampf zuzutrauen ist. Veranschaulicht wird dies in einer Theaterzene, in der sich eine der fünf als Vietnamesin verkleidet und hinter einer Mauer aus Mao-Bibeln gegen US-Imperialisten kämpft.

La Chinoise ist, wie *Masculin, féminin* ein ahnungsvoller Film, der zeigt, was kommt. In *Masculin féminin* lautete die Parole noch „Frieden in Vietnam“, hier geht es um den Sieg im Volkskrieg. *La Chinoise* antizipiert die Exerzitien der ML-Kader, der maoistischen Sekten, die nach 1968 das Erbe der Studentenbewegung antraten. Godard, der zehn Jahre älter war als die Protagonisten der Revolte, mag mit dem Maoismus sympathisiert haben, mit der schwärmerischen Begeisterung für die Kulturrevolution. Aber das ist nicht so wichtig. *La Chinoise* ist kein maoistischer Agitpropfilm, sondern eine Studie, eine Übung, eine Probe, die um zwei Fragen kreist. Ästhetisch um die Frage, wie ein Kino aussehen kann, daß so weit wie möglich von Hollywood entfernt ist. Und politisch um die Frage, was die Revolution, was Vietnam mit uns zu tun hat.

Der Film verschweigt nicht die Tendenz zur autoritären Verhärtung, die der Versuch mit sich bringt, sein eigenes Leben nach abstrakten Idealbildern zu formen. Einmal tritt ein realer Studentenführer auf, der über Marxismus-Leninismus doziert – und die fünf Figuren trauen sich kaum Fragen zu stellen, aus Angst, es könnten die falschen sein.

In einer knappen, vielleicht der dramatischsten Szene des Films scheint zusammengefaßt zu sein, was die revolutionäre Theorie mit Alltagsgesten, Alltagssituationen, der Liebe, eigener Erfahrung zu tun hat. Und wie man die Frage nach diesem Zusammenhang in einem theatralischen Beispiel beantworten kann, in der die Liebe zum didaktischen Exempel wird:

Wir sehen in dieser Szene Guillaume (Jean Pierre Léaud) und Veronique (Anne Wiazemsky). Sie sitzen einander gegenüber an einem Tisch, beide über Skripte gebeugt. Im Hintergrund eine blaue, eine rote Lampe, ein Plattenspieler. Jemand läuft durch das Zimmer und rezitiert einen Text über Kunst und Revolution. Im off hören wir: „Die Werke ohne künstlerischen Wert, auch wenn sie politischen Standpunkt fortschrittlich sind, bleiben unwirksam. Wir müssen den Kampf an zwei Fronten führen. Wir müssen in Kunst und Literatur den Kampf an zwei Fronten führen.“ Dann folgender Dialog:

Er sagt: „Den Kampf an zwei Fronten führen, das finde ich zu kompliziert.“ Dixiemusik ertönt. Pause.

Er: „Ich verstehe nicht, wie du zugleich Musik hören und schreiben kannst.“ Veronique macht die Musik aus.

Sie: „Guillaume, liebst du mich?“

Er: „Natürlich liebe ich dich.“

Sie: „Ich hab’s mir überlegt, ich liebe dich nicht mehr.“

Er: „Was soll das?“

Sie: „Ich liebe dein Gesicht nicht mehr, deine Augen, deinen Mund, die Farbe deines Pullis. Du langweilst mich.“

Er: „Ich verstehe nicht.“

Sie: „Du wirst schon verstehen.“

Sie macht den Plattenspieler wieder an, Klaviermusik.

Er: „Veronique, erklär’s mir. Warum machst du das?“

Sie: „Ich liebe dich nicht mehr. Du hinderst mich am Arbeiten. Die Liebe mit dir ist viel zu kompliziert. Ich liebe dich nicht mehr.“

Pause. Klaviermusik ertönt.

Sie: „Hast du jetzt verstanden?“

Er: „Ja, es macht mich wahnsinnig traurig. Aber ich habe verstanden.“

Sie: „Siehst du, daß man sehr gut zwei Dinge zugleich tun kann? Damit du verstehst, mußten wir es durchführen: Musik und Sprache. Wir müssen an zwei Fronten kämpfen.“

Sie macht die Musik wieder an und schreibt.

Er: „Du hast mir auf jeden Fall Angst gemacht.“

Sie: „Ich habe auch oft Angst.“

Diese Szene ist ein Spiel, ein Ausprobieren, wie die revolutionäre Parole und Ästhetik und die eigene Produktion und die eigene Rezeption von Kunst – wie Schreiben und Musik hören – zusammenpassen. Wie das Große und die eigene Erfahrung zusammenpassen. Eine verspielte Szene, aber nach Regeln, die an Brechts „Maßnahme“ denken lassen. Ein Experiment, das durchgeführt werden muß. Härte ist spürbar, die Unterordnung der Subjekte, ihrer eigenen Beziehungen, unter das große Ganze, die in den ML-Sekten später bizarre Blüten trieb. In *Masculin, Feminin* ging es um Sex, um Wünsche, Hedonismus, um Hunger nach Erfahrung. In *La Chinoise* geht es um die richtigen Erfahrungen, die man machen muß.

5.

Und heute? Was bedeutet die Art und Weise, wie sich Godard, Resnais, Marker und Sontag damals mit Vietnam befaßt haben, für heute?

Heute hört man manchmal den Stoßseufzer, daß damals zumindest noch alles klar gewesen sei: bad und good guy politisch exakt unterscheidbar, dort der Versuch, mit Bomben ein marodes Operettenregime im Sattel zu halten – dagegen ein nationaler Befreiungskampf, dessen Legitimation unbestreitbar war. Heute hingegen, heißt es mit Blick auf ethnische Kriege auf dem Balkan und in Afrika, sei nicht mehr klar, wer warum kämpft. Dazu findet sich in Resnais' Monolog eine interessante Beobachtung: Auch Ridder sehnt sich im Anblick der US-Bomben auf Vietnam nach dem klaren Feindbild von gestern. Und das hieß: Deutsche Faschisten. Er sagt: „Tapfere Amerikaner. Ich verdanke Ihnen mein Leben, ich werde sie immer lieben. Nur daß die Amerikaner die Deutschen der Vietnamesen sind. Alles wird komplizierter.“

Alles wird komplizierter. Und der Konflikt früher, damals, wird im Rückblick immer einfacher, der aktuelle ist immer viel komplizierter, überfordernd in seinen Loyalitätsansprüchen. Und aus dem aktuellen Dilemma führt kein Weg zurück in die frühere Eindeutigkeit.

Wir wissen mehr als Godard und Resnais damals, wir wissen, wie es weiter ging. Klug werden wir nur, wenn wir diesen Vorsprung relativieren können. Und dann kann man aus diesen Texten und Bildern so etwas wie ein Modell gewinnen. Sie zeigen, daß ein Engagement möglich ist, das die Widersprüche nicht nur nicht verschweigt, sondern zuspitzt. Ein Engagement, das nicht dumm macht.