
Karl Prümm

Godard contra Truffaut

Selbstkonstruktion und Programmentwurf in der Filmkritik der beiden Antipoden

Wenn in den hitzigen politischen und kulturellen Debatten der 1960er Jahre ein Sprecher auftrat, der auf die prägende Rolle eines Einzelnen hinwies, auf eine überragende politische Figur oder auf einen wirkungsmächtigen Autor, dann wurde ihm entgegengehalten, er „personalisiere“. Ein solcher Sprecher war damit eigentlich diskreditiert, denn dies war kein Einwand, dem man wiederum argumentativ begeben konnte. Das Gespräch war zu Ende, der Attackierte verstummte, denn der hier mitschwingende stark moralisierende Vorwurf des „Verzerrens“ und des „Fälschens“ überlagerte alles. Damals war der Blick allein auf das Allgemeine, auf die Verhältnisse und auf die Strukturen gerichtet, nur sie wurden als Determinanten des Handelns, als Erklärungsmuster anerkannt.

Im Folgenden möchte ich jedoch dezidiert „personalisieren“, von Personen ausgehen, ihre Rolle, ihre Funktion und ihre Wirkung umreißen. Auch wenn es um ein kollektives Phänomen geht, um eine Bewegung wie die Nouvelle Vague, bietet sich ein solcher Ansatz zwingend an. Es kann überhaupt kein Zweifel an der Repräsentanz der beiden Personen geben, die hier im Zentrum stehen: François Truffaut und Jean-Luc Godard, die beiden Freunde, die dann zu erbitterten Gegnern wurden. Die Prägnanz ihrer Erscheinungen, die Entschiedenheit ihrer Position, das Markante ihres öffentlichen Bildes, das klar konturierte Imago – all dies ist völlig unbestritten und hat selbst bestimmte Haltungen, Anhängerschaften und Fraktionen ausgebildet.

Die Polarität der beiden Figuren ist von Anfang an auf allen Ebenen erkennbar. Daher muß man von zwei Grundmöglichkeiten der Nouvelle Vague sprechen, von zwei Grundvarianten des Autorenkinos, für das beide stehen. Konflikt und Schisma waren unvermeidlich, es mußte wohl so kommen. 1967 kämpften beide noch gemeinsam für Henri Langlois und die Cinématèque

Française, beteiligten sich an Protestversammlungen und veröffentlichten Solidaritätserklärungen. Die offene Politisierung des Kinos im Gefolge der Ereignisse von 1968 bedeutete dann jedoch für Truffaut eine Grenze, die er nicht überschreiten wollte. Es kam zum Bruch zwischen den beiden, zu einer wirklichen Entzweiung, die nicht mehr gekittet wurde, zu gegenseitigen Verletzungen und Abrechnungen.

Über dieses Schisma, über seine Vor- und seine Nachgeschichte kann man auf verschiedenen Ebenen sprechen. Das Persönliche und Private, die schreckliche Chronik der enttäuschten Hoffnungen und der verlorenen Freundschaft – diese Sphäre des Intimen ist nur bedingt diskursfähig. Allenfalls in aufwendigen und umfassenden biographischen Projekten läßt sich diese Ebene adäquat und detailgenau rekonstruieren. Aber selbst dann wird die „Personalisierung“ an eine Grenze stoßen. Die persönliche Fehde, die in Briefen ausgetragen wurde, soll daher auch ausgeschlossen bleiben. Die Unvereinbarkeiten könnten zum anderen durch eine Konfrontation der Filme, durch einen Vergleich der beiden Oeuvres herausgearbeitet werden. Doch diese Aufgabe ist im Rahmen dieses kleinen Kolloquiums, das zur Miniatur zwingt, auf keinen Fall zu leisten. Der Blick ist eingeschränkter, ist darauf gerichtet, wie beide, Truffaut und Godard, in ihren Anfängen über das Kino sprechen. Beide beginnen ihre Karriere als Filmkritiker, etablieren sich auf spektakuläre Weise mit Texten und für beide ist die Filmkritik von entscheidender Bedeutung. Sie ist Selbstentwurf des *auteurs* und Aneignung der Filmgeschichte. Beide stellen sich immer wieder die Frage: „Was ist Kino?“ Sowohl bei Godard als auch bei Truffaut ist die Grundsatzreflexion immer verbunden mit einer Verkündigung des neuen, des „modernen“ Kinos, das beide in ihren Texten benennen, im Medium der Schrift kenntlich machen und schließlich durch ihre Filme heraufführen, dem sie zum Durchbruch verhelfen wollen. Die frühen Filmkritiken enthalten alles: Sie sind Vorraum der Produktion, Theorie des Mediums, Selbstkonstruktion des „auteurs“ und Aktualisierung der Geschichte. Sie enthalten daher auch bereits alles, was die Prägnanz der öffentlichen Erscheinung ausmacht.

Die Betrachtung der Filmkritik erlaubt eine Rückkehr zu den Anfängen, in denen im Zeichen einer *politique des auteurs* Positionen und Rollen noch identisch schienen. Noch herrscht gegenseitige Harmonie, gegenseitige Wertschätzung und Fürsprache. Beide schreiben vielbeachtete Texte für die *Cahiers du cinéma*. Godard beendet einen Kurzfilm, den Truffaut begonnen hatte: *Une histoire d'eau* (1958). Truffaut wiederum liefert die Drehbuchskizze zu Godards erstem großen Film *A bout de souffle* (1959), stellt dem Freund die durch den eigenen Erstling *Les 400 coups* (1959) gewonnene Reputation zur Verfügung. Beide streiten engagiert für die Filme des anderen, fühlen sich als *Bande à*

part, um einen Filmtitel von Godard aufzugreifen.

Die Gemeinsamkeiten der filmkritischen Texte sind offenkundig. Truffaut und Godard begeistern sich beide für die selbstverständliche Gradlinigkeit des amerikanischen Kinos, beide schätzen Hitchcock über alles, beide schwärmen aber auch für Bergman, Rossellini und Renoir. Ihre Hausgötter sind absolut identisch, dies gilt auch für die Schreibstrategien, die nur auf ein einziges Ziel ausgerichtet sind, den *auteur* auch im Film zu etablieren, ihn wahrzunehmen, ihn zu beschreiben und ihn so zu legitimieren. Beide revoltieren gegen die philosophische Ausrichtung der französischen Filmkritik in jenen Jahren und ersetzen diese Orientierung durch ein ausgeklügeltes Spiel mit literarischen Analogien, das aber nicht weniger spekulativ und überspannt erscheint als die philosophischen Referenzen. Joseph Mankiewicz wird beispielsweise von Godard mit Alberto Moravia und mit André Breton in Verbindung gebracht. Godard geht bei diesen Abenteuern des Benennens voran. Man kann es nur als phänomenal – oder als präpotent – bezeichnen, wie der 19jährige in seinen Artikeln unter dem Pseudonym Hans Lucas über den gesamten Kosmos der Literatur wie der Filmgeschichte verfügt, wie er durch aufblitzende Namen und durch halbsbrecherische Querverbindungen einen einzigen Raum der künstlerischen Originalität konstruiert.

An diese Vorgabe schließt der zwei Jahre jüngere Truffaut an. In den *Cahiers du cinéma* entwickelt er das Konzept einer *critique en relief*, einer Kritik mit einer doppelten historischen Tiefendimension, einer literarischen und einer filmischen. Die enge Verknüpfung ist für die Filmkritik der beiden konstitutiv: Der Romancier dient als Präfiguration des filmischen *auteurs*, der *auteur* wiederum ist das entscheidende Wahrnehmungs- und Ordnungsprinzip der Kritik, die alles beherrschende Grundfigur bei Godard und Truffaut. Godard überspringt in seinen frühen Texten noch entschiedener als Truffaut die technischen Aspekte des Filmemachens, literarisiert noch radikaler das Medium. Noch 1958, nach der Erfahrung der ersten Kurzfilme, steigert sich Godard geradezu in einen antitechnischen Affekt hinein:

Nein! Kino ist etwas anderes!, schreien unsere patentierten Techniker, und erst einmal ist es ein Beruf! Eben nicht, das Kino ist kein Beruf. Es ist eine Kunst. Es ist nicht das Team. Man ist immer allein, beim Drehen ebenso wie vor der weißen Seite. Für Bergman bedeutet Alleinsein Fragen stellen. Und Filme machen, darauf zu antworten. Es ist unmöglich, auf klassischere Weise modern zu sein.¹

Die frühen Texte von Godard setzen sich selbst beständig unter Definiti-

1 Bergmanorama (1958). In: Godard Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950 – 1970). München 1971. S. 81.

onszwang. Ein für alle mal wollen sie behaupten, was das Kino ist. Die Festlegungen, die Godard trifft, sind elementar. Kino wird zugleich als „Schrift“ und als „Akt des Sehens“ definiert. In dem zitierten Bergman-Porträt heißt es:

Grob gesagt, gibt es zwei Arten von Regisseuren. Die, die mit gesenktem Kopf durch die Straßen laufen, und die, die mit erhobenem Haupt dahergehen. Die ersten sind, wenn sie sehen wollen, was um sie herum vorgeht, gezwungen, häufig und plötzlich den Kopf zu heben und ihn mal nach links und mal nach rechts zu drehen, um mit einer Reihe von Blicken das Feld zu erfassen, das sich ihrem Blick bietet. Sie *sehen*. Die zweiten sehen nichts, sie *betrachten* und richten ihre Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt, der sie interessiert. Wenn sie einen Film drehen, sind die Einstellungen der einen flüssig (Rossellini), die der anderen auf den Millimeter genau (Hitchcock). Bei den einen wird man zweifellos ein disparates, aber der Versuchung durch den Zufall ungeheuer offenes Drehbuch vorfinden (Welles), und bei den anderen Kamerabewegungen, die nicht nur bei den Dreharbeiten von einer ungeheuren Präzision sind, sondern die ihren eigenen abstrakten Wert als Bewegung im Raum haben (Lang). Bergman gehört eher zur ersten Gruppe, der des frühen Kinos, Visconti zur zweiten, der des genauen Kinos.²

Ein fürwahr radikales Konzept: Alle Elemente des Kinematographischen, Drehbuch, Schnitt, Montage, Kamerabewegung, werden dem subjektiven Blick des Regisseurs zugewiesen, sind unmittelbare Funktion der Weltaneignung, der Wahrnehmung und des Sehens. Technik und Apparatur werden verkörperlicht, in eine Bewegungslinie des *auteurs* verwandelt, sie erhalten eine vegetative Selbstverständlichkeit, eine Geschlossenheit, die jede technische Partikularität oder Arbeitsteiligkeit strikt abweist.

Der gleiche definitorische, alles umfassende Gestus erhält bei Truffaut nun aber eine ganz andere Färbung.

Es gibt zwei Arten von Regisseuren: die, die beim Entwurf und der Verwirklichung ihrer Filme dem Publikum Rechnung tragen, und die, die das nicht tun. Für die ersteren ist das Kino Schaukunst, für die zweiten ein individuelles Abenteuer. Es führt zu nichts, den einen oder den anderen den Vorzug zu geben, es ist einfach so. Für Hitchcock wie für Renoir und überhaupt für alle amerikanischen Regisseure ist ein Film mißlungen, wenn er keinen Erfolg hat, das heißt, wenn er das Publikum nicht berührt, an das der Autor ständig gedacht hat, vom Moment an, als er sich für das Thema entschied, bis zur Fertigstellung des Films. Während Bresson, Tati, Rossellini, Nicholas Ray die Filme auf ihre Weise drehen und dann das Publikum auffordern, ihr Spiel mitzuspielen, machen Renoir, Clouzot, Hitchcock, Hawks ihre Filme fürs Publikum, sie prüfen ihre Arbeit ständig, um ganz sicher zu sein, daß ihr zukünftiges Publikum bei der Stange bleibt.³

2 Ebenda S. 85.

3 Alfred Hitchcock. *Rear Window* (1954). In: François Truffaut: Die Filme meines Lebens. Auf-

Ein pragmatisches, wertungsloses Konstatieren bestimmt beide polar angelegten Definitionen, doch bei Truffaut kommt eine entscheidende Bezugsgröße ins Spiel, die bei Godard überhaupt nicht existent ist: das Publikum. Es ist erstaunlich, mit welcher Prägnanz in der Hitchcock-Kritik aus dem Jahre 1954 Truffauts eigenes, für sein Kino fundamentales Konzept eines Publikumsregisseurs vorentworfen ist. Truffaut stellt sich ganz auf die Seite von Hitchcock und Renoir, er trägt dem Publikum von Anfang an Rechnung, integriert das Publikum in die Form seiner Filme, die für die Zuschauer komensurabel bleiben muß. Nie sprengt er die Form, die an den Künstlerroman und die Künstlernovelle des 19. Jahrhunderts anschließt. Kino ist auch für Truffaut Schrift. Aber im Unterschied zu Godard entzieht sich Truffaut den Verfahren der Fragmentierung, dem Zerlegen und dem Partikularen. Er integriert und versöhnt. Truffaut ist von Anbeginn an ein klassischer Publikumsregisseur.

Schon früh, im Jahre 1950, plädiert Godard *Für ein politisches Kino*, das er jedoch mit Kategorien begründet, die das Politische entschieden transzendieren. In aktuellen sowjetischen Propagandafilmen entdeckt er in den Gesichtern der Akteure einen nicht mehr zu steigernden Ausdruck des Glücks und der Verklärung. Allein diese Intensität der Expression fesselt Godard, der Ausdruck von Überzeugungen, nicht die Programme und Manifeste, die dahinter stehen. Das vollkommene Durchdrungensein von einer Mission, das Sich-Einsfühlen mit der Realität erzeugt nach seinen Beobachtungen Bilder einer Ekstase, einer religiösen „Verzückung“, einer „Kosmogonie“. Sein Text ist konsequent mit religiösen Begriffen durchsetzt, um die „tiefe Erfahrung des Politischen“, die er im sowjetischen Kino manifestiert sieht, überhaupt in Worte fassen zu können.⁴ Das politische Kino das ist für den jungen Godard ein mitreibendes Schauspiel der Leidenschaften, der Begeisterung und der dynamischen Bewegung. Hier wird eine Tiefendimension erkennbar, die wohl auch für Godards eigene politische Filme gültig ist, die aber in dieser Weise, mit diesem religiösen Vokabular, mit dieser Rückhaltlosigkeit niemals mehr ausgesprochen wird.

Neben den grundsätzlichen und wegweisenden Definitionen will Godard immer wieder das neue, das moderne Kino aus der Anschauung herausmodellieren. Das Bahnbrechende will er markieren, kenntlich machen, aus der Differenz zum Konventionellen ableiten. *Moi, un Noir* von Jean Rouch ist so ein Film, dem Godard begeistert die Umschreibung „Neues Kino“ zugesteht. Gerade seine fehlende Perfektion mache seine entscheidende Qualität aus, öffne die Augen und lasse die herkömmlichen Produkte als „fast unerträglich“ er-

sätze und Kritiken. München 1979. S. 84.

4 Für ein politisches Kino (1950). In: Godard Kritiker. S. 12 – 14.

scheinen. Die Mischung aus „Reportage“ und „Inszenierung“ ist für Godard das Besondere, das eine neue „Poesie“ eröfne. Technik wird auch dieser Eloge radikal verkörperlicht, zur Geste gemacht: „Es gibt in *Moi, un Noir* ein paar Kranfahrten, die Anthony Mann zur Ehre gereichen würden. Das Schöne an ihnen ist aber, daß sie mit der Hand gemacht sind.“⁵

Mit einem Phantasie Reichtum, der seinen späteren Filmexperimenten in nichts nachsteht, entwickelt Godard immer neue Formen einer Verkündigung, einer suggestiven Überwältigung der Leser. „Ein Regisseur ist auch ein Missionar“ ist ein Text über Roberto Rossellini überschrieben, ein Doppelporträt, denn in einen missionarischen Gestus verfällt auch der Autor Godard. Im journalistischen Alltag könnte sein Textspiel leicht als Anmaßung oder gar als Fälschung erscheinen. Godard extrapoliert aus der intimen Nähe zu seinem Idol, aus der eindringlichen Kenntnis seines Werks eine wörtliche, eine fiktive Rede, „läßt“ Rossellini sprechen, imaginiert eine Poetik, die mit der eigenen Theorie des Filmischen identisch ist. So erreicht er eine Verschmelzung der Stimmen, eine Symbiose der Verkündigung. Rossellini und Godard proklamieren unisono, als doppeltes Ich, ein Kino des bloßen Zeigens, der reinen Präsenz:

Nicht umsonst heißen die Objektive der Kamera so. Man muß versuchen, sich den Menschen mit Objektivität und Respekt zu nähern. Man hat nicht das Recht, eine abstoßende Person zu filmen, wenn man gleichzeitig die Absicht hat, sie zu verdammen. Ich erlaube mir nie ein Urteil über meine Personen. Ich begnüge mich damit, ihr Verhalten und ihre Gesten zu zeigen. Ich glaube, es war Balzac, der zu Beginn der letzten Kapitel seiner Romane sagte: ‚Und jetzt sprechen die Tatsachen für sich selbst!‘ Und den Dingen auf den Grund gehen, das heißt genau nichts anderes. Man muß an diesen äußersten Punkt gelangen, an dem die Dinge von selbst sprechen.⁶

Godard spricht mit Rossellini über sich selbst, über seine Filme, über das Programm der Nouvelle Vague.

Ganz anders sind dagegen die Gewichtungen bei Truffaut. Seine Liebeserklärungen und seine Aneignungen gelten einem ganz anderen Kino, einer ganz anderen Grunddefinition:

Das Kino – das, das ich liebe – begreift schon bald die Notwendigkeit, Geschichten zu erzählen, weiterhin die Notwendigkeit, an den Kinoeingängen ein paar Bilder anzubringen: der Zug von La Ciotat lernt zu entgleisen, der Fischer in seinem Kahn übt sich im Umkippen. Das Kino mit seinen festumrissenen Genres wird geboren: Western, Thriller, sophisticated comedy. Das Kino wird amerikanisch geboren und bleibt es bis heute. Das ist eine ebenso unumstößliche

5 Erstaunlich. *Moi, un Noir* von Jean Rouch.(1959) In: Godard Kritiker. S. 126/27.

6 Ein Regisseur ist auch ein Missionar. Jean-Luc Godard läßt Roberto Rossellini sprechen. (1959) In: Godard Kritiker. S. 139.

Gewißheit wie die, daß alle Genres heroisch sind.⁷

Erst mit dem Erzählen beginnt nach Truffaut jenseits der selbstevidenten Realität die eigentliche Geschichte des Kinos, mit der Inszenierung, mit der spektakulären Transformation der Dinge, die eben nicht von selbst sprechen, sondern die in Formen und Regeln gebracht werden müssen. Die Genres und die Muster, sie stören Truffaut nicht, ganz im Gegenteil, sie sind in seinen Augen eine „heroische“ Bewältigung der rohen Wirklichkeit, ein unverzichtbares Mittel.

In den frühen filmkritischen Texten von Godard und Truffaut sind die sich gegenseitig ausschließenden Grundorientierungen festgelegt, lange bevor beide ihre ersten Einstellungen gedreht haben. Aus den Kritiken, aus der zur Schrift gewordenen Anschauungen bringt Godard ein Autorenkino hervor, das den Prozeß des Schreibens als Modell bewahrt und ihn zugleich aufhebt. 1967 beansprucht Godard eine Durchdringung von Filmen und Leben, von Reflexion und Handeln, von Fühlen und Denken für sich:

Ich schreibe meine Drehbücher nicht, ich improvisiere bei den Dreharbeiten. Diese Improvisation kann aber nur die Frucht einer vorangegangenen inneren Arbeit sein, und sie setzt Konzentration voraus. In der Tat mache ich nicht nur Filme, wenn ich drehe, ich mache meine Filme, wenn ich träume, wenn ich esse, wenn ich lese, wenn ich mit Ihnen spreche.⁸

Godard geht noch einen Schritt weiter: Alles wird ihm zum Film, aber alles wird auch in der Reflexion, in der Selbstdistanz gebrochen. Film – das ist für ihn der sich selbst schreibende, sich selbst denkende, sich negierende, sich beständig erneuernde Text: „Ich schaue mir beim Filmen zu, und man hört mich denken. Kurz, das ist kein Film, das ist versuchter Film, der sich auch als solcher darstellt.“⁹

Das Ich, die Subjektivität als beständiger Bezugspunkt, als permanente Selbsterkundung, das Ich als Raum, als Bühne und als Medium der Schrift – das ist das Konzept von Michel de Montaigne, das Godard für den Film aktualisiert. Die unendliche Reflexion, die Erkenntnis und Selbsterkenntnis des Kunstwerks, die Einheit von Leben und Kunst – das wiederum verweist auf Friedrich Schlegel und die Frühromantik, die Godard ebenso ganz selbstverständlich für seine Poetik des Kinos beansprucht. Die intellektuelle Subjektivität als Provokation, das *Ecce homo* des öffentlich Denkenden, Sich-Selbst-Schreibenden erneuert mit nicht weniger Pathos Friedrich Nietzsches.

7 George Cukor: *It Should Happen to You*.(1954) In: Die Filme meines Lebens. S. 104.

8 Man muß alles in einem Film unterbringen.(1967) In: Godard Kritiker: S. 176.

9 Ebenda.

François Truffaut geht sehr viel bescheidener ganz in den Spuren von Balzac. Auch er ist der panoramatische Erzähler, der weit ausgreift, der seine Geschichten zyklisch anlegt und zyklisch organisiert, der die Figuren und ihre Differenzierung in den Mittelpunkt seiner Filme stellt. Voller Enthusiasmus huldigt Truffaut seinem großen Vorbild, sein ganzes Werk kann als „Altar für Balzac“ gelten. Als Antoine Doinel in *Les 400 coups* einen Aufsatz „Mein eindrucksvollstes Erlebnis“ schreiben soll, memoriert er buchstabengetreu eine Passage aus dem Roman *La recherche de l'absolu* von Honoré de Balzac und wird dafür von dem stupiden, verständnislosen Lehrer vor der Klasse als „Fälscher“ gedemütigt. Antoine läßt sich in seiner Verehrung jedoch nicht beirren, baut sich zu Hause einen kleinen Altar mit dem Buch und dem Porträt des Autors. Truffaut nimmt die kultische Geste unmittelbar auf, zeigt eine aufgeschlagene Balzac-Seite, die das ganze Bild ausfüllt, definiert so seinen Film als Denkmal für Balzac.

Aufschlußreich ist der Blick des Einen auf den Anderen. Godard, der die Reflexion so stark macht, schaut dabei schärfer, durchdringender, seine Charakterisierungen sind treffend. 1965 beschwört er in einem *monologue intérieur* die Erinnerung an Truffaut. Reminiszenzen an seine Filme vermischen sich mit persönlichen Begegnungen. Es ist ein liebevolles und poetisches Porträt, das so entsteht, aber es ist auch nicht ganz ohne kritische Untertöne. Godard, der den Weg der Avantgarde und der Minorität gewählt hat, vermerkt nicht ohne Distanz den weltweiten Ruhm seines alten Freundes, dessen Namen, dessen Schriftzug *Truffaut, Paris*, so konstatiert er, die Zuschauer überall, „in Chile, in Singapur, in Montreal, in Yokohama, in Helsinki“ hinter seinen Bildern entziffern würden. Truffaut ist also der in allen Kulturen respektierte, von jedem identifizierte Autor. Godard mahnt den Erfolgreichen, sich selbst nicht zu vergessen, den eigenen Bildern treu zu bleiben. Die Mahnung kleidet er in seinem Schlußsatz in die Gewißheit, Truffaut sei gegenwärtig der einzige Regisseur, „der immer ernsthafter wird“.¹⁰ Zwischen Feststellung und Aufforderung changiert bereits die Überschrift dieses Erinnerungstextes: „Lernt François“. Godard ordnet Truffaut eine Grundfigur zu, die diesen Regisseur auf das glücklichste definiert: die Überblendung. Das Kino von Truffaut ist in der Tat eine „Überblendung“¹¹, ein bruchloser, gleitender Übergang von der Tradition in das eigene, mit dem Vergangenen auf solche Weise untrennbar verbundene Bild.

Dieser Text hat einen Vorgänger, auf den er offenkundig rekurriert, Truf-

10 Lernt François (1965). In: Godard Kritiker. S. 165.

11 Ebenda S. 164.

fauts Besprechung von *Vivre sa Vie* aus dem Jahre 1962. Auch dieser Text ist von Respekt getragen. Truffaut bewundert die Produktivität des Freundes, die Geschwindigkeit, mit der seine Filme entstehen. Er will Godards „Lob“ singen, aber auch hier ist eine gewisse Distanz unüberhörbar. Das Eigentliche, das Bewegende der Godardschen Filme entzieht Truffaut dem filmkritischen Diskurs, der sich nun deutlich verändert hat, der von der Skepsis des nun als Regisseur agierenden Autors gekennzeichnet ist: „Ich werde nie versuchen, die *physische* Freude und den *physischen* Schmerz, den gewisse Momente in *A bout de souffle* und in *Vivre sa Vie* einem vermitteln, übers Schreiben denen mitzuteilen, die sie nicht empfinden.“¹²

Die Mitteilungsverweigerung hat aber auch damit zu tun, daß Truffaut mit einem „Unbehagen“ zu kämpfen hat, Godards Wechsel zwischen dem „Konkreten“ und dem „Abstrakten“ macht ihm arg zu schaffen. Dies ist nicht sein Kino, und am Ende wirkt das Lob dann doch gezwungen und aufgesetzt. Er rettet sich in das Einverständnis der frühen Texte, in die Grundüberzeugung der beiden Kritiker, daß es allein auf die „Gefühlsbewegung des Künstlers“ ankomme, beschwört noch einmal die gemeinsamen Idole:

Das bewegende Kino, darauf kommt es an, das ist fesselnd, gleichgültig, ob diese Emotion wissenschaftlich hervorgebracht wird, wie bei Hitchcock und Breton, oder ob sie, wie bei Rossellini und Godard, einfach daraus entsteht, daß sich die Gefühlsbewegung des Künstlers mitteilt.¹³

Godard war jedoch diesem Lob längst enteilt. Sein Kino erschöpfte sich nicht mehr darin, „Gefühlsbewegungen des Künstlers“ mitzuteilen, beanspruchte inzwischen weit mehr. Die Wege hatten sich getrennt, selbst die wohlwollende und die protegierende Kritik wollten so recht nicht mehr gelingen.

12 *Vivre sa Vie* von Jean-Luc Godard (1962). In: Die Filme meines Lebens. S. 249.

13 Ebenda.