

Anna-Maria Babin

Die Krise eines Furchteinflößenden. Le Redoutable (2017) über Jean-Luc Godard

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22541>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Babin, Anna-Maria: Die Krise eines Furchteinflößenden. Le Redoutable (2017) über Jean-Luc Godard. In: *Medienobservationen*, Jg. 21 (2017). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22541>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2017/babin-le-redoutable/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Anna-Maria Babin:
Die Krise eines Furchteinflößenden. *Le Redoutable* (2017) über Jean-Luc Godard

Michel Hazanavicius Film Le Redoutable über einen kurzen Lebensabschnitt des Filmvisionärs Jean-Luc Godard lief bereits auf den Filmfestspielen von Cannes und war auch Teil des Programms des Münchner Filmfestes 2017. Kritiker, Professionelle wie Laien, zeigten sich jedoch bis jetzt oftmals gespalten in Hinsicht auf das neue Werk des französischen Regisseurs, der die Filmgeschichte bereits im vielgefeierten Stummfilm The Artist oder in den James Bond-Persiflagen um den Agenten OSS 117 behandelt hat. Denn entgegen aller Erwartungen ist der Film keine Hommage, die eine lebende Legende feiert, sondern die komödiantische Darstellung einer künstlerischen, beruflichen und privaten Krise, die den doch so unerreichbaren Regisseur von seinem Podest hebt. Aber ist dies wirklich ein Sakrileg oder vielleicht sogar genau der richtige Weg, sich diesem Provokateur der Filmgeschichte zu nähern?

Auf Filmfestivals sind nicht nur die Filme sehenswert. Auch die zahlreichen Besucher rufen geradezu danach, näher betrachtet zu werden, eignen sie sich doch dazu, Gedanken anzustoßen. So saß in einer Vorstellung auf dem Filmfest München 2017 eine Frau in der Reihe hinter meinem Kinossessel der HFF, die sich eingehend bei ihrer Begleitung über Michel Hazanavicius' neuen Spielfilm *Le Redoutable* über Jean-Luc Godard beschwerte. Sie habe die Filme Godards nie leiden können. Wieder und wieder habe sie es versucht, aber nie konnten sie die Werke des Mitbegründers der französischen Nouvelle Vague mitreißen. Dennoch beschloss sie, zumindest diesem neuen Spielfilm über Godard noch eine letzte Chance zu geben. Das Unausweichliche geschah: „Ich mochte ihn auch nicht!“

Das Interessante an dieser kleinen Episode ist die Grundlage der Kritik, die nicht mit derjenigen der professionellen Kritik übereinstimmt. Für den Geschmack der unbekanntenen Dame schien noch zu viel Godard in Hazanavicius' Film zu stecken. Dagegen beschwert sich etwa ein Journalist des Tagesspiegels darüber, dass Hazanavicius Godards berufliche Krise nach dem Dreh zu *La Chinoise* „auf dem Niveau einer

Boulevardkomödie erzählt“¹. Der Kritikpunkt hier liegt also eher in der Erwartung, dass ein Film über Godard vielmehr auch einem Film von Godard gleichkommen sollte, eine Erwartung, die *Le Redoutable* nicht erfüllen konnte. Denn dieser Film ist absolut unterhaltendes Erzählkino, ein Format, das wohl nur schwierig Godards Zustimmung erhalten würde. Denn obgleich dieser sich stets für das klassische amerikanische Kino ausgesprochen hat, entfernte er sich selbst in seinem filmischen Schaffen immer mehr von Erzählkonventionen und Traditionen, stets auf der Suche nach Neuem und Provozierendem.

So steht im Mittelpunkt von *Le Redoutable* der große regelbrechende, provokative Regisseur Jean-Luc Godard, eben derjenige, der den Film mit seinem Meisterwerk *A Bout de Souffle* (1958) grundsätzlich erneuerte. Anders als es jedoch momentan im Trend liegt, geht es hier nicht darum, wie Godard zu eben jenem legendären Godard wurde oder welche Relevanz seine Werke für die Filmgeschichte besitzen, ein Punkt, den vor allem die Neue Zürcher Zeitung kritisierte.² Denn dieser Film zeichnet vielmehr zehn Jahre nach diesem ersten Erfolg einen Moment des Scheiterns des schweizerischen Regisseurs nach, persönlich wie auch beruflich.

Schaffenskrisen aller Art erweisen sich als stets wiederkehrender Topos innerhalb der Medien Literatur und Film. Dabei steht jedes Mal das ambivalente und oftmals ironische Spiel im Vordergrund, trotz dieser kreativen Krise auf Ebene der *histoire* ein künstlerisches Meisterwerk auf der Ebene des *discours* zu erschaffen. Man denke nur an den *Chandos-Brief* von Hugo von Hofmannsthal (1902), in dem der fiktive Autor Seiten über Seiten füllt, auf denen er sich darüber auslässt, kein Wort mehr zu Papier bringen zu können. Federico Fellinis Film *8½* (1963), sowie dessen Musical-Remake *Nine* (2009) von Rob Marshall

¹ Vgl. Andreas Busche: „Etwas stimmt mit diesem Jahrgang nicht“. *Tagesspiegel*. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/cannes-journal-2017-4-etwas-stimmt-an-diesem-jahrgang-nicht/19834372.html>, 22.05.2017. (zit. 12.10.2017).

² Vgl. Patrick Straumann: „*Le redoutable*: Das Porträt eines Meisters“ *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/newsticker/le-redoutable-film-godard-ld.1319859>, 04.10.2017. (zit. 12.10.2017).

behandeln das Zweifeln des Regisseurs hinsichtlich des eigenen Werks und die daraus folgende Flucht in die Welt der Träume und Illusionen, ohne diese jedoch auf die eigene Leinwand bringen zu können. Den Machern dieser Werke wird dabei oft ein autobiografischer Hintergrund unterstellt. Auch von Hazanavivius wird behauptet, er haderte nach dem Misserfolg von *The Search* (2014), der auf das vielgefeierte Meisterwerk *The Artist* (2011) folgte, mit sich und seinem beruflichen Erfolg. Die Auslöser dieser Krisen sind zweierlei und hängen dabei stark zusammen. Zum einen ist der Autor/Regisseur verunsichert in Bezug auf sein eigenes Frühwerk. Dessen oftmals großer Erfolg liegt wie Blei auf den Schultern des Künstlers, was die Angst vor einem Versagen noch vergrößert. Allerdings sucht er dabei oft auch Abstand von genau dem, was ihn so erfolgreich sein ließ. Davon abhängig ist die Zuschauer- oder Lesererwartung. Das, was die Zuschauer weiterhin zufrieden stellen würde, passt auf einmal nicht (mehr) zu den persönlichen Ansichten des Regisseurs oder Autors und seinem Wunsch nach Selbstverwirklichung.

Jean-Luc Godards Krise in Hazanavivius' Film wird aus der Sicht von Godards zweiter Frau Anne Wiazemsky erzählt, deren Memoiren *Un an après* auch die Grundlage dieses Films lieferten. So zeigt sich *Le Redoutable* zunächst als Liebesgeschichte eines jungen Paares, dem zwar nicht die ewige Liebe, aber dennoch eine für beide prägende Zeit vergönnt ist. Bei den Dreharbeiten zu Godards Film *La Chinoise* (1967) verliebt sich der Regisseur (Louis Garrel) in die Hauptdarstellerin, eben jene Anne Wiazemsky (Stacy Martin), und heiratet sie kurze Zeit darauf. Godard erweist sich in dieser Beziehung zunächst als charmant, witzig, liebevoll. Können sie zu Beginn ihrer Ehe die kleinen Probleme des Zusammenlebens noch durch den Satz „So ist das Leben auf der Redoutable“, einem U-Boot, über das sie einen Radiobericht gehört haben, weglächeln, werden die Unterschiede zwischen den beiden schließlich immer größer. So stößt das Paar immer wieder auf Probleme, die vor allem durch Godards Narzissmus, seine Eifersucht, Sturheit und seine beruflichen und ideellen Krisen und Visionen heraufbeschworen werden.

Der Ausgangspunkt dafür ist der Misserfolg ihres gemeinsamen Films. *La Chinoise* stellt eine bruchstückhafte Inszenierung von fünf Studenten, die gemeinsam Marx und vor allem Mao zitieren, dar und erweist sich als solche nicht gerade als Publikumsliebbling und somit nicht als Garant für Erfolg. Bereits bei der Pressekonferenz vor der

Uraufführung ist der Interviewer nicht in der Lage, sich an den korrekten Titel zu erinnern. Im Kinosaal selbst herrscht Stille. Godard lässt die Blicke umherschweifen und erwischt den Veranstalter des Film-Festivals, auf dem der Film zum ersten Mal gezeigt wird, beim ausführlichen Gähnen über die Ereignisse auf der Leinwand.

Die scheinbar hier beginnende berufliche Krise und ihre weiteren Auslöser und Folgen lassen sich auch an anderen, eher versteckten Stellen entdecken. In Form eines Running Gags wird Godard bei der Teilnahme an den Pariser Protestmärschen im Mai 1968 in Unfälle verwickelt, die wieder und wieder seine Brille zerbrechen lassen. Das Komödiantische dieser Unfälle ist aber nur eine Verkleidung der Symboltracht dieser Szenen. Denn das Zerbrechen von Brillen hat bereits seit Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1930) stark symbolischen Charakter. Damals stand das reine Zeigen der zersplitterten Brille für die Ermordung des Schiffsarztes, der diese getragen hat, was damals im Zuge der neuen Montagetechniken revolutionär war. In *Le Redoutable* ist die zerbrochene Brille ein Symbol für die Seh-Krise des Regisseurs. Godard selbst fühlt sich in seinem Schaffen vor allem von den Erwartungen der Zuschauer behindert und möchte sich mehr und mehr von den ihn beengenden Konventionen des Filmemachens entfernen. Seine Abkehr von diesen liegt vor allem in seinen radikalen politischen Einstellungen. Sozialismus und Maoismus haben ihn gepackt und diese Leidenschaft will er auch filmisch verarbeiten.³ Dieser inneren Wandlung entsprechend lehnt er sein altes filmisches Erbe und sein altes Ich ab. Dieser Godard ist tot, er überlässt die weitere Herstellung solcher Filme von nun an viel lieber François Truffaut. Der Siegeszug des sozialistischen Films wird jedoch ausbleiben, Godards filmischer Blick zerbricht wie seine Brille. Getoppt wird das Ganze, als ein Polizist ihn, blind ohne seine Brille, und seine Frau aufhält. Als sich Godard zu erkennen gibt, entschuldigt sich der Polizist mit den Worten, dass er ihn ohne seine Brille einfach nicht erkannt hatte.

³ Auch während der Protestmärsche filmt er die Geschehnisse mit seiner Handkamera. Diese Bilder werden später Teil der *Cinétracts*, einem Projekt zusammen mit Alain Resnais, Chris Marker und anderen französischen Regisseuren, die die Ereignisse im Mai 1968 filmisch festhalten wollten.

Die Frage, die der Film in dieser Szene stellt, lautet, wer Godard ist, wenn er nicht mehr Godard sein möchte? Ist es überhaupt möglich, seiner eigenen Legende zu entfliehen?

Als Erweiterung dieser Brillen-Problematik wird er zu seinem Leidwesen gerade auf diesen Protestmärschen oft genug von Fans und Filmenthusiasten erkannt, die ihn auf seine alten Filmerfolge wie *A Bout De Souffle* ansprechen. So mancher fordert weitere Filme mit Jean-Paul Belmondo, denn der sei schließlich auch sehr lustig. Obgleich Belmondo das letzte Mal erst drei Jahre zuvor in Godards Film *Pierrot le Fou* mitwirkte, arbeitet er zu dieser Zeit sehr oft mit dem Regisseur Philippe de Broca an einer Reihe von sehr erfolgreichen actiongeladenen Komödien, die nur wenig mit dem Kino Godards gemeinsam haben. Das Unvermögen und der Unwille Godards, dem Publikum das zu bieten, was es sich wünscht, sowie die stetigen Hinweise seiner Fans erinnern unwillkürlich an *Stardust Memories* (1980) von Woody Allen. Dessen Protagonist, der fiktive Regisseur Sandy Bates, wird nach einem fehlgeschlagenen filmischen Experiment immer wieder auf „the old, funny ones“ unter seinen Filmen angesprochen. Anders als der reale Godard lässt sich der fiktive Sandy jedoch überreden und beendet seinen nächsten Film mit einem Happy End. Jedoch verlässt er nach der Uraufführung alleine und nachdenklich den Kinosaal.

Godards linksradikale Ansichten finden aber trotz allem auch nicht unbedingt die Anerkennung, die er sich wünscht. Auf Studentenversammlungen an der Sorbonne wird ihm ein Mikrophon in die Hand gedrückt, die Studenten erhoffen sich von dem berühmten Regisseur starke Worte der Unterstützung. Aber Godard will vor allem provozieren. So bezeichnet er die Juden als neue Nazis und stellt die Frage, wer dann wohl die neuen Juden seien. Er wird daraufhin des Saales verwiesen. Eines der Probleme ist dabei auch, dass Godard nicht aus diesen Kreisen stammt. Sein Vater war der Besitzer einer Privatklinik in der Schweiz und seine Mutter kam aus einer angesehenen Bankiers-Familie. Daher wirft ihm im Film der italienische Regisseur Bernardo Bertolucci vor, nicht die wirklichen Hintergründe der proletarischen Bewegung verstehen zu können.

Godards Überzeugung bringt ihn sogar so weit, gemeinsam mit Truffaut, Polanski und Louis Malle die Filmfestspiele von Cannes im Jahr 1968 aus Solidarität mit den Studenten bei den Pariser Maiunruhen absagen zu lassen. Und das, obwohl er und Anne doch vor allem nach

Cannes gefahren sind, um einen Freund bei dessen Premiere in Cannes zu unterstützen. Aber Freunde und seine Beziehung verlieren im Angesicht des Sozialismus ihre Bedeutung für Godard. Das Ganze mündet schließlich in der Gründung der Filmgruppe *Dziga Vertov*. Obgleich jedoch hier ein Konsortium von gleichberechtigten Filmemachern gemeinsam etwas erschaffen will, ist auch hier wieder Godard derjenige, der versucht, mit lautem Gerede seine eigenen Ansichten durchzusetzen und weiter zu provozieren.

Godard provoziert aber nicht nur als Person. In seinen Filmen stehen vor allem seine Stilmittel für seine Rebellion gegen das Konventionelle. Dementsprechend belässt es auch Hazanavicius durchaus nicht bei einer Nacherzählung der Ereignisse, ohne auf den Stil Godards einzugehen. Es begegnen dem Zuschauer etwa Anspielungen auf die Kamerafahrt aus *Les Mephisto*, die als eine der längsten der Filmgeschichte gilt, sowie das Spiel mit Wechseln von Farbe und Schwarz-Weiß oder auch von Positiv zu Negativ, was vor allem an Godards Filme in den ausgehenden 60er Jahren oder an seine Experimente mit Videoästhetik erinnert. Aber diese Anspielungen sind alle hochgradig ironisiert und werden sogar oftmals von den Figuren selbst betrachtet und besprochen. Neben dieser offenkundigen selbstreflexiven Ebene des Films erscheint er auf diese Art daher nahezu ‚selbstrezeptiv‘. Godard betrachtet sich selbst wie auch seinen eigenen Stil, während er von seinen Zuschauern, innerhalb und außerhalb der Leinwand, betrachtet wird. So unterhalten sich Godard und seine Frau in einer Szene darüber, wie unsinnig und scheinbar motivationslos in Filmen Nacktheit eingesetzt werde, und stehen dabei selbst vollkommen nackt im Zimmer.

Am deutlichsten erscheint die Selbstrezeption jedoch vor allem bei den Diskussionen über Godards Kampf mit seiner eigenen Legende, die sich aus seiner Sicht nicht mit seiner eigentlichen Person deckt. Der Schauspieler Louis Garrel spielt die Filmrolle Godard und lässt diesen Godard sich darüber beschweren, als Person Godard die ihm aufgezwungene Rolle des legendären Regisseurs Godard zu spielen. Dabei fängt sein Blick in einer Szene kurz die Kameralinse ein, um diese Reflexionsebenen zu verdeutlichen. Der Zuschauer beobachtet einen Schauspieler, der sich in seiner Rolle darüber beschwert, nur eine Rolle zu spielen und sich dabei der Beobachtung des Zuschauers immer bewusst ist.

Egal, wie sehr sich Godard jedoch von diesem filmischen Ich entfernen möchte, egal, wie sehr er auch seinem eigenen Stil entfliehen möchte, er wird immer wieder davon eingeholt. Gen Ende des Films, am selben Tisch, an dem ihr Godard einst seinen Heiratsantrag machte, sitzen sich Godard und Anne gegenüber und unterhalten sich über Belanglosigkeiten, während Untertitel auf das eigentliche Gespräch hinweisen. Auch hier erinnert die Szene nicht nur an Godard, sondern auch an einen weiteren Film Woody Allens. In *Annie Hall* (1967) unterhalten sich die beiden Protagonisten über Photographie. Die Untertitel zeigen, was sie währenddessen über ihr Gegenüber denken. Was bei Woody Allen noch der Beginn einer Liebesgeschichte war, ist bei *Le Redoutable* ein verbissenes Gespräch über das Ende einer Beziehung, die Godard in seiner Sturheit jedoch nicht loslassen will. So sehr Godard dem Bild von ihm selbst entfliehen will, kann er dennoch nur auf diese ihm eigene filmische Weise mit seiner Frau kommunizieren, nur noch per Untertitelung.

Dieser absolut ironische Umgang mit Godards Stil wie auch etwa die hochgradig komödiantische Darstellung Louis Garells lassen den Film nicht gerade als reine Hommage an Godard, die Legende des Films, erscheinen. Aber kann oder sollte man einem Regisseur nur huldigen, indem man versucht, sein Werk nachzubauen? Könnte man nur mit einem absoluten Godard-Werk eine Godard-Hommage erschaffen? Das bleibt zu bezweifeln. Könnte dies ein anderer Regisseur bewerkstelligen, würde Godard ja nicht benötigt werden. Man denke dabei an das Debakel des Psycho-Remakes von Gus Van Sant (1998), der sich anmaßte, nahezu jede Originaleinstellung des Films von Alfred Hitchcock (1960) zu kopieren, wahrscheinlich um sich mit dem Meisterregisseur zu messen. Hazanavicius gibt dem Zuschauer keinen Godard-Film, aber er gibt ihm, was Godard verweigert hat, nämlich unterhaltendes Erzählkino. Denn alles in Allem ist der Godard aus diesem Film eben nicht unfehlbar, wie Hazanavicius einem Journalisten von *The Guardian* in Cannes erklärt: „Some people probably think me telling Godard’s story is blasphemy. My friends were worried. But he’s not my hero or my God. Godard is like the leader of a sect and I’m an

agnostic.”⁴ Godard erscheint in Hazanavicius‘ Werk so als ein Provocateur, der seinesgleichen sucht und auf diese Art den doch so furchteinflößenden Charakter verliert, den ihm die Filmgeschichte verliehen hat. Aber letztendlich scheint dies doch genau dem zu entsprechen, was Godard wollte, nämlich sich selbst zu entfliehen.

⁴ Stuart Jeffries: „Godard is not God!’ ... Michel Hazanavicius on his film about France’s most notorious director” The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2017/may/17/michel-hazanavicius-jean-luc-godard-interview-redoubtable-cannes>, 17.05.2017. (zit. 12.10.2017).