

Einleitung

Die Moderne filmen: Jean-Luc Godard

Als der am 3. Dezember 1930 in Paris geborene Jean-Luc Godard ein Alter erreichte, das man auch bei einem nach wie vor produktiven Künstler nicht mehr ignorieren zu können meint, weil eine wertende historische Situierung an der Zeit sei, widmete ihm der Film- und Literaturwissenschaftler Colin McCabe eine umfangreiche Monografie mit dem Titel *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy* (2003). Der Titel war mit Bedacht gewählt. Er insinuiert einen Interims-Bescheid nur bis dato, die kritische Bestandsaufnahme eines Werkes, das in den 1950er Jahren mit Filmkritiken beginnt, das dann von dem ersten langen Spielfilm *À bout de souffle* (*Außer Atem*, F 1960) an für fast ein Jahrzehnt die Nouvelle vague wesentlich prägt, das sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre vom Kino abwendet und ab 1980 wieder dorthin zurückkehrt und zu Beginn des neuen Jahrtausends, Godard ist 70 Jahre alt, mit *Éloge de l'amour* (*Auf die Liebe*, F/CH 2001) seine absolute Präsenz bekundet. MacCabes Titel legt folglich nahe, dass Godard mit 70 Jahren keineswegs sein Lebenswerk schon abgeschlossen habe. Vor allem spielt er an auf den Titel eines der bedeutendsten englischsprachigen Romane des frühen 20. Jahrhunderts, auf *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) von James Joyce, dem der irische Autor mit *Ulysses* (1922) und *Finnegans Wake* (1939) noch zwei Romane folgen ließ, welche die moderne Prosa vollends revolutionierten. Auch wenn McCabe in seinem Buch Godard und Joyce nicht weiter in Beziehung setzt, nimmt er mit der Assoziation des Filmkünstlers zum längst klassischen Schriftsteller der Moderne eine Situierung vor: »(...) Godard's Film-making is amongst the most important European art of the second half of the twentieth century.«¹ Im fortgeschrittenen Alter zieht der *Filmmacher* Godard somit ein in die *Kunstgeschichte* der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Andere Autoren warteten mit einer solchen Nobilitierung Godards nicht derart lange. Anlässlich von *Pierrot le fou* (*Elf Uhr nachts*, F/I 1965) verkündete Louis Aragon schon Mitte der 1960er Jahre gegen all die »Beleidigungen« und die »Verachtung«, die der damals 35 Jahre alte Godard von der Kritik er-

fahren habe: »Die Kunst von heute, das ist Jean-Luc Godard«; und Aragon, der ehemalige Surrealist, meint dezidiert »eine moderne Kunst«.² Sie sei oft *Collage* und zitiere Ungewöhnliches, Unverständliches herbei, sie zeige die *Ordnung der Unordnung*, sei der *Wahnsinn der Interpretation des Lebens*, sie lehre das *Unsichtbare* – und ziehe deshalb immer wieder Beschimpfungen auf sich.

Das Lob Aragons blieb nicht ohne Widerspruch. 1968, als Godard sich politisch und ästhetisch radikalisiert und das Kino für »am Ende« erklärt hatte, zogen zwei andere Autoren eine andere Bilanz. »Es ist zuviel Kultur in den Filmen Godards; zuwenig in Godard«³, merkte Jean-Paul Sartre, damals noch der Meisterdenker der französischen Kultur, maliziös an. Sartre vermisst in Godards filmischen Collagen die Form. Aus dem gleichen Grund erscheint im gleichen Jahr das Werk Godards von *À bout de souffle* bis *La Chinoise* (*Die Chinesin*, F 1967) in den Augen von Jean Améry geradezu als fürchterliches Missverständnis und als Missbrauch der Freiheit der Kunst: »Die totale Freiheit Godards ist (...) eine Freiheit des Spiels, aber eines Spiels, das keine Regeln hat, und deshalb kaum noch als Freiheit durchgehen kann.«⁴ Es fallen harte Worte bei Améry: possenhaft und wohlfeil schockierend seien Godards Filme, an die Narrenfreiheit würden sie appellieren, nichts würde künstlerisch assimiliert, der Gegenwartsbezug bleibe beim Name-dropping und ermangele des Stils.

Godard war immer umstritten, und er ist es, trotz MacCabes Einfügung ins Pantheon der Kunst des 20. Jahrhunderts, immer noch. Sein *Film socialisme* (*Socialism*, CH/F 2010), der in Cannes 2010 Premiere hatte und den Godard als seinen letzten Film bezeichnete, gilt einigen KritikerInnen schlicht als unverständlich und weltfremd, anderen als weiteres Zeugnis einer Ästhetik, die der Filmkritiker Godard schon 1952 in den *Cahiers du cinéma* umrissen hat und der er bis heute folgt: »Sicher fordert das Kino die Realität heraus, aber es entzieht sich ihr nicht; wenn es in die Gegenwart sich einmischt, dann nur, um ihr den Stil zu geben, der ihr fehlt.«⁵ Alle Filme Godards sind solche Herausforderungen einer immens komplexen, widersprüchlichen und sich permanent wandelnden Realität, sind *Herausforderungen der Moderne*, um ihr eine zeitgemäße Form, einen Stil zu geben, der zugleich von dieser *condition moderne* zeugt. Sie fordern die moderne Welt mit den Mitteln des ästhetischen Modernismus heraus, und dazu gehören die Collage, die Wirklichkeitspartikel ins Werk einmontiert, das Zitat, das Fragment und die ironische Brechung der Fiktion. 1967 hat Godard seine ästhetische Intention klar benannt. Ihm gilt es, das »moderne Leben zu beschreiben, (...) ich beobachte die Mutationen. Um es genau zu sagen, ich lasse den Zuschauer an der Willkürlichkeit meiner Wahl



Jean-Luc Godard

teilnehmen und an der Erforschung allgemeiner Regeln, die eine besondere Wahl rechtfertigen. (...) Ich schaue mir zu beim Filmen, und man hört mich denken. (...) Im Verlauf eines Films – in seinem Diskurs, das heißt in seinem diskontinuierlichen Kurs – habe ich Lust, alles zu machen (...). Man kann alles in einem Film unterbringen. Man muß alles in einem Film unterbringen«⁶. Die *Moderne* begreift Godard als einen gewaltigen *Mutationsprozess*, und er *erforscht* die Regeln seiner Darstellung. Deren Stoff ist ihm die alltägliche Wirk-

lichkeit der Gesellschaft, der Kultur in ihrer unendlichen und heterogenen Vielfalt des Nebeneinander, der Bruchstückhaftigkeit der Elemente, der Bilder und der Töne, der Lebens- und Wahrnehmungsformen. Doch all dies wird nicht widerspiegelt, sondern observiert, zitiert, konstruiert, eben filmisch erforscht. Der *auteur* Godard wählt aus, inszeniert, montiert und reflektiert sein Tun; und die *Reflexion* über die *Kombination der Bilder und Töne* wird zum integralen Bestandteil des Films, zum Modus seiner Wahrnehmung, der dem Zuschauer seinerseits *Reflexion* abverlangt: Er muss den Film, den er gerade sieht, *erforschen*.

Alles unterbringen in einem Film: »Kunst und gleichzeitig Theorie der Kunst. Die Schönheit und gleichzeitig das Geheimnis der Schönheit. Das Kino und gleichzeitig die Erklärung des Kinos«⁷; so Godard 1957 in einem Text über den bewunderten Jean Renoir. Diese *essayistische Ästhetik*, die Godard in den 1950er Jahren als Filmkritiker in Ansätzen erarbeitete, wurde in den Filmen ab 1960 sein Beitrag zur *Nouvelle vague*, zu jener Erneuerungsbewegung im französischen Kino, die schon in ihrer Dekade von immensem Einfluss auf den internationalen Film war. Godard und seine Weggefährten François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer und Jacques Rivette, wie er allesamt zunächst Filmkritiker, verstanden sich als *auteurs*, die ihre subjektive Weltsicht filmische Form werden ließen.⁸ Keiner tat es radikaler als Godard mit Filmen wie *À bout de souffle*, *Le Petit soldat* (*Der kleine Soldat*, F 1963, gedreht 1960), *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (*Die Geschichte der Nana S.*, F 1962), *Le Mépris* (*Die Verachtung*, F/I 1963), *Pierrot le fou* oder *Week-end* (*Weekend*, F/I 1967), die ihn schnell berühmt machten. Godard hat seine ursprünglichen Intentionen bis heute fortgesetzt, mit Filmen wie *Passion* (F/CH 1982), *Prénom Carmen* (*Vorname Carmen*, F 1983), *Nouvelle vague* (CH/F 1990), seinem Videoprojekt *Histoire(s) du cinéma* (*Geschichte[n] des Kinos*, F/CH 1988–1998), bis hin zu *Film socialisme*. Er hat die *Nouvelle vague* »überlebt«⁹; er hat seine Phase der Radikalisierung Ende der 1960er und in den 1970er Jahren überlebt, als er als der Star »Godard« verschwinden wollte, und er hat die Postmoderne überlebt, als deren Vorbote er verschiedentlich gesehen wurde. Er hat sich immer (auch politisch) in die Gegenwart eingemischt. Gelegentlich hat er schnell interveniert mit seinen »offenen Kunstwerken« (Umberto Eco), mit Filmen, die ein dramaturgisches Zentrum immer mehr aufgeben zugunsten des Peripheren, auch des Zufälligen, die essayistisch suchen, abschweifen, erklären, aber nichts beweisen wollen, mit intermedialen Werken, die nicht allein die Filmgeschichte integrieren, sondern auch die anderen Künste, die Literatur, die Malerei und die Musik, die die Bildwelten der Alltagskultur einbeziehen, die Schrift neu einziehen lassen

ins Filmbild. Er war einige Zeit dem amerikanischen Kino in einer Art Hass-Liebe verbunden, und er wurde Ende der 1960er Jahre ein *Ikonoklast*, ein Bilderstürmer, der Tabula rasa machen wollte mit dem Kino überhaupt; er war Existenzialist, Strukturalist und Poststrukturalist, Marxist, Maoist, Feminist – und immer ein *Modernist*, ein Suchender nach Bildern und Tönen und nach neuen Regeln, sie zu verknüpfen, um seiner Epoche, der Moderne, einen Stil zu geben.

Godard. A Portrait of the Artist at Eighty. Das wäre an der Zeit. Es kann hier nicht entworfen werden, aber einige Facetten sollen erscheinen. Das sind zunächst zwei Themen, zwei zentrale Themen im Werk von Godard: die *Liebe* und der *Krieg*. Norbert Grob widmet sich in seinem Beitrag den Frauen-Figuren Godards in ihrer Modernität und in ihrem Geheimnis, das sie den Männern bleiben. Andreas Rauscher verfolgt das Thema des Krieges, das Godard beschäftigt vom Krieg in Algerien, dem in Vietnam bis zum Krieg im ehemaligen Jugoslawien. Ivo Ritzer befasst sich mit Godards Arbeit mit *Genres*, mit seiner Hass-Liebe zum amerikanischen Kino. Oksana Bulgakowa geht Godards Versuch nach, im Jahr 1968 das Kino zu sprengen und anzuschließen an die sowjetische *Avantgarde*. Josef Rauscher stellt Godard als einen *Film-Philosophen* dar, der in und mit Bildern und Tönen denkt. Oliver Keutzer folgt den Spuren der *Intermedialität* als einem ästhetischen Konzept Godards. Jürg Stenzl führt das weiter und analysiert Godards *Verwendung von Musik* am Beispiel von Beethoven in einem Kurzfilm, der Godards Heimat, die Westschweiz, zum Thema hat. Ich selbst folge Godard in jenes *imaginäre Museum der Moderne* des 20. Jahrhunderts, das seine *Histoire(s) du cinéma* sind.

Der Autorin und allen Autoren gilt mein herzlicher Dank für ihr Engagement. Peter Latta von der Deutschen Kinemathek in Berlin ist zu danken für die Preisgabe von Schätzen aus deren Fotoarchiv. Michelle Koch hat freundlich fordernd und dann mit viel Tatkraft zum Werden des Heftes beigetragen. Sie sei hiermit symbolisch umarmt.

Bernd Kiefer
Mainz, im August 2010

1 Colin MacCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, New York 2003, S. XIV. — 2 Louis Aragon, »Was ist Kunst, Jean-Luc Godard?«, in: *Film* 1 (1966), S. 6–13, hier S. 7. — 3 Jean-Paul Sartre, »Conversazione a cura di Lello Maiello e Umberto Silva«, in: *Filmcritica* 191 (1968), zitiert nach Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, München 1978, S. 26. — 4 Jean Améry, »Jean-Luc Godard oder Das Mißverständnis der künstlerischen Freiheit«, in: ders., *Werke: Aufsätze zur Literatur und zum Film*, Stuttgart 2003, Bd. 5, S. 516–534, hier S. 530. Der Essay erschien zuerst im *Merkur* 22 (1968). — 5 Jean-Luc Godard, »Vorherrschaft des Sujets«, in: ders., *Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film*

(1950–1970), München 1971, S. 17–21, hier S. 19. Die umfangreichste Sammlung von Godards Schriften liegt vor in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, hrsg. von Alain Bergala, 2 Bde., Paris 1998. — 6 Jean-Luc Godard, »Man muß alles in einem Film unterbringen«, in: ders., *Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film* (s. Anm. 5), S. 176–177. — 7 Jean-Luc Godard, »Jean Renoir«, in: ders., *Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film* (s. Anm. 5), S. 68–71, hier S. 70. — 8 Vgl. Norbert Grob/Bernd Kiefer/Thomas Klein/Marcus Stiglegger (Hg.), *Nouvelle Vague*, Mainz 2006. — 9 Vgl. Serge Daney, »Die Nouvelle Vague überleben«, in: ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin 2000, S. 32–41.