

Joachim Paech

## Ästhetik des Defizitären

### Zur Beziehung von Avantgarde und ‚art cinema‘ am Beispiel J.-L. Godard

Ein junger Mann aus gutem Hause, Jahrgang 1930, in Paris geboren, in der Schweiz aufgewachsen, hat auf der Pariser Sorbonne Ethnologie studiert und ist darüber mit den Filmen von Jean Rouch in Berührung gekommen, die sein Interesse für das Kino geweckt haben. Nachdem er sich zuerst etwas in der Welt umgesehen hat, ist er in Paris mit dem Filmgeschäft (u.a. der Pariser Vertretung der Fox-Film) in Kontakt gekommen und hat zusammen mit seinen Freunden der Pariser Filmkritik in unterschiedlichen Funktionen ein paar Kurzfilme gedreht und Filmkritiken geschrieben, darunter auch für die 1951 gegründeten ‚Cahiers du Cinéma‘. Sein Name ist Jean-Luc Godard, dem nun im Juli 1959 der bis dahin wenig erfolgreiche Produzent Georges de Beauregard die Realisierung eines Films ermöglicht, dessen Geschichte François Truffaut zuvor in der Zeitung gefunden und mit Claude Chabrol zu einem Scénario verarbeitet hatte und das die beiden ihrem Freund Jean-Luc Godard für seinen ersten Film überlassen hatten. De Bauregard riskierte die nicht unerhebliche Summe von 51 Millionen NF für den Film eines Anfängers, dessen Erfolg jedoch von Anfang an in einer Weise geplant war, wie das bisher im europäischen Kino noch nicht der Fall gewesen ist (dazu später mehr). Zur selben Zeit, also Ende der 1950er Jahre, hatten eine Reihe von Filmen Premiere, die den Grundstein für die ‚Nouvelle Vague‘ legten. U.a.: Claude Chabrols *Le Beau Serge* und *Les Cousins*; von Alain Resnais *Hiroshima mon amour*; von Eric Rohmer *Le signe du lion* und von Jean Rouch *Moi, un noir*. François Truffauts erster Langfilm *Les 400 coups* war der gefeierte Sieger des Filmfestivals in Cannes. *A bout de souffle* sollte auf dieser Welle mitschwimmen und ein ebenso erfolgreicher Nouvelle Vague-Film werden. Truffaut und Chabrol sollten daher im Générique des Films prominent genannt und in der Werbung für den Film besonders hervorgehoben werden. Ein junger amerikanischer Filmstar, der bisher vor allem in Filmen von Otto Preminger zu sehen und wenig erfolgreich war, sollte den Glanz von Hollywood hinzufügen. Jean Seberg war damals in den USA mit einem französischen Anwalt verheiratet, der in Paris im Filmgeschäft tätig und ein Freund der Equipe ‚Cahiers du Cinéma‘ war. Überhaupt haben die Freunde in verschiedenen Konstellationen zu dem Film beigetragen und wenn sie nicht wie Chabrol und Truffaut die Story geliefert haben, so haben sie wenigstens zu Dutzenden im Film mitgespielt. Den noch unbekanntten Jean-Paul Belmondo hat Godard aus einem seiner vorangegangenen Kurzfilme *Charlotte et son Jules* (1958) übernommen, der Kameramann Raoul Coutard hatte bereits bei anderen Filmprojekten Georges de Beauregards mitgewirkt. Als die Dreharbeiten am 17. August 1959 begannen, war

vor allem Jean Seberg über die Arbeitsbedingungen entsetzt. Statt einem riesigen Filmteam à la Hollywood glaubte sie es mit einer kleinen Laienspielschar zu tun zu haben. Der Regisseur brach die Dreharbeiten ‚on location‘ häufig mit der Bemerkung ab, er hätte jetzt keine Idee mehr. Es wurde keine Maske gemacht (also nicht geschminkt), die Kostüme, z.B. T-Shirts, wurden im Kaufhaus bei Prisunic gekauft, gedreht wurde nur mit natürlichem Licht und ohne O-Ton, so dass Godard wie zu Stummfilmzeiten bei laufender Kamera Anweisungen gab, nachdem die Dialoge oft erst am Set entstanden waren. Jean Seberg wollte mehrfach aus dem Film aussteigen; am Ende jedoch wurde es ihr erster großer Erfolg. Der Produzent Georges de Beauregard erschien ständig am Set, um Godard zur Einhaltung der üblichen Regeln der Film-Produktion zu zwingen. Ihm bot sich statt geordneter Verhältnisse, die auch von den anderen Nouvelle Vague Regisseuren immer beachtet wurden, das reine Chaos.

*A bout de souffle* ist dennoch ein klassisch erzählender Spielfilm. Er ist in drei große Teile gegliedert. Der erste Teil erzählt die Bewegung des Kleinkriminellen Michel Poiccard, der unterwegs zum Mörder an einem Polizisten wird, von Marseille nach Paris, wo er eine amerikanische Freundin, Patricia, trifft. Der dritte Teil zeigt die Flucht Michels vor der Polizei in Paris und seinen Tod auf der Straße, nachdem ihn Patricia an die Polizei verraten hat. Der Mittelteil, der fast eine halbe Stunde (von insgesamt 87 Minuten) lang ist und ein Drittel des ganzen Films einnimmt, spielt ausschließlich in Patricias kleinem Pariser Hotelzimmer. Er ist eines der vielen Filmzitate, diesmal von Godards Kurzfilm *Charlotte et son Jules*, der ebenfalls komplett in einem kleinen Zimmer spielt.<sup>1</sup>

Berühmt wurde Godards *A bout de souffle* allerdings nicht aufgrund seiner klassischen Dramaturgie, sondern wegen der vielen Verstöße gegen die traditionellen Regeln. Das beginnt bei der unorthodoxen Produktionsweise auf der Straße ‚on location‘ ohne zusätzliches Licht und ohne O-Ton mit Handkamera und speziellem hochempfindlichem Schwarz/Weiß-Filmmaterial. Der Schwerpunkt liegt bei der Postproduktion, wo der Ton nachsynchronisiert wurde und die Montage Einstellungen und Sequenzen überhaupt erst festlegte. Die berühmten Diskontinuitäten, Jump Cuts und falschen Anschlüsse sind ja nicht beim Drehen entstanden, sondern beruhen auf bewussten Entscheidungen bei der Montage des gedrehten Materials. Hier bekommt der Film auch die charakteristische Beschleunigung, unbekümmert um kontinuierliche Handlungsabläufe. Die ‚Ästhetik des Defizitären‘, die hier sichtbar wird, ist

---

<sup>1</sup> Zur Entstehungsgeschichte des Films und insbesondere zu den Dreharbeiten im Hôtel de Suède s. Ventura, Claude; Villetard, Xavier 1993, Hôtel de Suède, Zimmer 12. Auf den Spuren von ‚Außer Atem‘ (Godard), P-572, 80 Min.

die radikalere Antwort der Nouvelle Vague auf das ‚cinéma de qualité‘, dessen Kritik Ausgangspunkt des neuen französischen Films und seiner ‚politique des auteurs‘ (Bazin/Truffaut) gewesen ist. Sie knüpft stilistisch an die Trümmerästhetik des italienischen Neorealismus (vor allem Rossellinis ‚Roma città aperta‘, 1945) und in ihren filmtechnischen Voraussetzungen an Verfahren des französischen ‚cinéma vérité‘ an. Von Jean Rouch und Edgar Morin war 1960 die *Chronique d'un été* erschienen, ein Dokumentarfilm im Stil einer Sozialstudie der französischen Gesellschaft, ein Vorgehen, das Godard vor allem in seinen Filmen *Masculin/féminin* (1965) und *Deux ou trois choses que je sais d'elle* wiederholt hat. *A bout de souffle* nimmt eher den Charakter einer Reportage in einer Großstadt in einem bestimmten sozialen Milieu junger Leute an. Die Menschen sprechen Alltagssprache, sie werden von einer versteckten Kamera beobachtet, der Kriminalfall könnte so auch für das Fernsehen gedreht worden sein. Die beiden Inauguralfilme der Nouvelle Vague, Truffauts *Les 400 coups* und vor allem Godards *A bout de souffle* machen auch deutlich, dass die Erneuerer des französischen Kinos durchaus beabsichtigen, auf das Fernsehen zuzugehen. Auf der anderen Seite lehnt sich Godard unverkennbar an Strukturen des klassischen Hollywoodfilms an. Er zitiert das Star-Wesen nicht nur im Film, sondern bedient sich ausdrücklich eines Hollywood-Stars, eben Jean Seberg, für seinen Film. Auch künftig wird Godard mit Brigitte Bardot, Jane Fonda, Yves Montand, Nathalie Bay, Alain Delon u.v.a. immer wieder bewusst Stars in seinen Filmen verwenden.

Wenn Godards erster Spielfilm *A bout de souffle* sein erfolgreichster, berühmtester und zugleich neben Truffauts *Les 400 coups* zum Inbegriff der französischen Nouvelle Vague geworden ist, dann hat der Film selbst dazu beigetragen, indem er den Bruch zwischen Tradition und Erneuerung, Standard und Autorenexperiment markiert. Er wurde zur Leitkone einer internationalen jungen Filmemachergeneration und deren filmisches Manifest und zum Kultfilm der Generation vor 1969, dem Jahr, in dem auch die Nouvelle Vague ausläuft. Der Erfolg verdankt sich aber auch einer völlig neuen Werbestrategie, mit der Georges de Beauregard den Film regelrecht ins öffentliche Bewusstsein ‚gepuscht‘ hat. Zum ersten Mal wurde ein Presseattaché nur für diesen Film abgestellt. Während der Dreharbeiten waren ständig Journalisten anwesend, die über die Stars inmitten chaotischer Zustände am Set berichteten. Bevor der Film im März 1960 uraufgeführt wurde, stand bereits fest, dass er ‚le plus mauvais film de l'année‘ und zugleich ‚un film génial‘, ‚le chef-d'oeuvre de la Nouvelle Vague. Le Citizen Kane du jeune cinéma français‘ sei. Die Freunde von der Filmkritik und die jungen Stars der Nouvelle Vague haben tüchtig die Werbetrommel gerührt, Truffaut z.B. meldete sich in der Zeitschrift ‚Radio Cinéma Télévision‘ zu Wort, während Michèle

Manceaux im L'Express vom 23 Dezember '59 ironisch kommentiert: „Cette semaine, le tam-tam parisien qui fait et défait les réputations répand un son flatteur. De Jacques Becker à Jean Aurenche, des anciens jusqu'aux nouveaux, de bouche à l'oreille, on se murmure : ‘Savez-vous que le premier film de Jean-Luc Godard est excellent.’“ Und Luc Moullet, ebenfalls Filmkritiker und Filmemacher schließlich fasst die Ereignisse folgendermaßen zusammen : „Die vier Monate vor der ersten öffentlichen Aufführung von *About de souffle* am 16.März 1960 haben der Gruppe um Jean-Luc Godard („la bande de Jean-Luc Godard“) eine Bekanntheit wie nie zuvor vor der Premiere eines Films verschafft; der Prix Jean Vigo und der Preis der deutschen Filmkritik 1960, eine Schallplatte mit der Filmmusik (von Martial Solal), ein Ciné-Roman nach dem Film und Sondernummern in vielen Filmzeitschriften, darunter der Cahiers du Cinéma (Nr. 101, 1960) taten ihr übriges. Das bedeutet, dass der Erfolg von *A bout de souffle* auch (!) das Resultat einer damals in dem Maße völlig neuen Werbekampagne gewesen ist, die ihn zum Kultfilm machte im Gegensatz zu Truffauts *Les 400 coups*, der sich wie auch die späteren Filme Truffauts, ausdrücklich im Rahmen der französischen Filmkultur bewegte.<sup>2</sup>

Ich fasse zusammen. *A bout de souffle* ist bei seinem Erscheinen im März 1960 ein Film, der die Erfolge der ersten Filme der Nouvelle Vague von François Truffaut und Claude Chabrol sowohl voraussetzt als auch die Erneuerung des zunächst französischen Films in eine neue Richtung drängt, was später zu Spannungen zwischen vor allem Truffaut und Godard führen wird. Der Film kommt in allen Belangen sowohl klassisch-konventionell als auch mutig erneuernd daher. Er bedient sich vorhandener Strukturen wie des Star-Systems ebenso unbekümmert wie er scheinbar eiserne Regeln der raum-zeitlichen Konstruktion filmischer Abläufe in der Montage verletzt. Er greift eine überwunden geglaubte Ästhetik des Neorealismus auf, indem er sie mit dem zeitgenössischen ‚cinéma vérité‘ verbindet, deren filmtechnische Voraussetzungen er übernimmt und das er thematisch fortsetzt. Der Reportage-Charakter des Films rückt ihn in die Nähe der ‚live‘-Ästhetik des Fernsehens, das Godard mit seinen Filmen nach 1969 bis 1972 dann auch bedient. *A bout de souffle* ist am bedeutsamen filmgeschichtlichen Bruch und Übergang zu den 1960er Jahren in Europa ein Schwellenfilm in einer Position, die ihm an dieser Stelle eine besondere Bedeutung zugewiesen hat.

---

<sup>2</sup> Meiner Darstellung liegt die umfassendste Geschichte der Produktion von *A bou de souffle* von Michel Marie: *A bout de souffle. Jean-Luc Godard. Etude critique*. Paris (Nathan) 1999 (= Reihe Synopsi) zugrunde

Aber was hat das alles mit der ‚Avantgarde in Europa‘ zu tun? Vielleicht gar nichts, so dass *A bout de souffle* sich aufgrund seiner Ambivalenz aller avantgardistischen Zuschreibungen entzieht. Die konventionelle Seite des Films, die kommerzielle Orientierung seiner Produktion, seine klassische Dramaturgie und Anleihen beim Star-System Hollywoods haben ihn aus avantgardistischer Sicht ausgeschlossen. Künftige Filme Godards werden diese konventionelle Seite fortsetzen, darunter die Literaturverfilmung *Le mépris* (1963) nach Malaparte mit Brigitte Bardot, Jack Palance und dem Auftritt Fritz Langs. Dennoch ist Godard in Überlegungen zum europäischen Avantgardefilm prominent vertreten, allerdings erst mit Filmen nach dem Ende der Nouvelle Vague, angefangen bei seinen Filmen *Le gai savoir* (1968) bis etwa *Vladimir et Rosa* (1971), d.h. mit den explizit ‚politischen‘ Filmen im Kern der ‚Groupe Dziga Vertov‘, die in Kooperation mit Jean-Pierre Gorin entstanden sind. Hier firmiert Godard mit Fotofilmen (den sog. Ciné Tracts, 1968), Fernsehbeiträgen und ersten Videoversuchen als ein in die politische Bewegung eingreifender Operator und Medien-Experimentator. Seine Adaption brechtscher Theaterästhetik und –theorie verbindet ihn mit den entsprechenden Versuchen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatten um eine neomarxistische politische, also eingreifende Kunst. In Filmzeitschriften wie der englischen ‚Screen‘, die den ‚brechtschen Godard‘ betont, oder in Büchern wie Colin MacCabes‘ vom ‚bfi‘ herausgegebenen ‚Godard: Images Sounds, Politics‘ (1980) geht es ausschließlich um „Godard since ‚68“ (MacCabe), um das politische ‚Counter Cinema‘, während die Filme davor und danach (d.h. nach seiner Rückkehr aus Canada und den USA (Filmprojekt ‚The Story‘), beginnend mit *Sauve qui peut la vie*, 1979) keine Rolle spielen.

Aus heutiger Sicht halte ich es dagegen für sinnvoll und werde das auch zu begründen versuchen, Godard bereits mit seinem ersten Film *A bout de souffle* zur Geschichte der Filmavantgarde in eine besondere Beziehung zu setzen. Auch dies vor dem Hintergrund von Debatten, die weniger nach der politischen Funktion von (Film-)Kunst, die Godard selbst auch immer wieder relativiert und ironisiert hat (z.B. in *La Chinoise*, 1967), sondern nach der Funktion künstlerischer Avantgarden überhaupt fragten und dem europäischen Film dabei eine bestimmte Rolle zugewiesen haben.

Ausgangspunkt für eine neue Einschätzung der Filmavantgarde seit den 1960er Jahren ist in den USA die Gründung der ‚New American Cinema Group‘ im Herbst 1960, also gleichzeitig mit dem ersten Jahr der Nouvelle Vague in Frankreich. Mit der COOP bekam die Film-Avantgarde in den USA ein Zentrum, von dem aus es möglich wurde, ein Vertriebssystem für Filme aufzubauen, die alternativ zu Hollywood dennoch nicht wie bisher weitgehend

unsichtbar bleiben, sondern in speziellen Kinos oder auf Festivals gezeigt und gesehen werden können. Mit der filmischen Avantgarde wurden bis dahin einzelne, unabhängig arbeitende Film-Künstler verbunden (deren Autonomie in den seltensten Fällen wirklich zutraf), die sich nicht nur ästhetisch, sondern auch für ihre Produktionsweise am Vorbild der traditionellen Künste ausrichteten. Noch Jean-Luc Godard wird seinen Wunsch, einen Film wie ein Maler herstellen zu können, mit dem Rückzug auf die (scheinbar) autonome Videoproduktion zu verwirklichen versuchen: Auch benötigte Festivals und letztlich das Fernsehen, um seine Filme zu zeigen. Die COOP bedeutet für die Avantgardefilmer die Aufgabe ihres Status als filmkünstlerische Einzelhändler mit der Folge, dass es auch in Europa zu vergleichbaren Entwicklungen mit eigenen ‚Marktplätzen‘ (z.B. in Knocke, Belgien) kommt. Der ökonomische Hintergrund jedoch ist die massive Ausbreitung des Fernsehens, das tendenziell auch für den Avantgardefilm interessant wird. Die Brücke zwischen filmischer Avantgarde und Fernsehen ist die Werbung, die ästhetisch und ökonomisch eine immer wichtigere Rolle für die Entwicklung innovativer Film-Formen spielt, nachdem sie von Anfang an mit der filmischen Avantgarde kooperiert hat (ich denke z.B. an die Werbefilme von Oskar Fischinger, u.a.). Das, was Peter Wollen 1975 in seinem Artikel „The Two Avant-Gardes“<sup>3</sup> als den amerikanischen Typ ausmacht, ist in aller Vielfalt strukturaler, materialer, politischer, subjektiver etc. Formen dennoch in der COOP zusammengefasst und wird dort repräsentiert. Avantgarde ist alles, was sich in den USA oder in Europa nach diesem Muster beobachten und einordnen lässt oder auch davon distanziert. Dieser Avantgarde nach dem amerikanischen Muster der COOP, die sich auch in Europa durchsetzt, steht eine andere Avantgarde gegenüber, deren wichtigstes Merkmal ist, dass sie in den USA so gut wie nicht vorkommt und als europäische Erscheinung nicht wahrgenommen wird. Es handelt sich um den Typ ‚Junges europäisches Kino‘ nach dem Modell der französischen ‚Nouvelle Vague‘, das sich in den 1960er Jahren in West- und auch in Osteuropa ausbreitet. Seit 1962 soll auch in Westdeutschland ‚Opas Kino‘ tot sein und an dessen Stelle eine neue Avantgarde junger Filmemacher treten, die sich wie jede Kunst staatlich subventionieren lassen und bei ihren ‚klugen‘ Vordenkern auch das potente Fernsehen als Produzent und Markt einbeziehen. Weil Peter Wollen diese zweite, europäische Avantgarde wiederum mit den Filmen ‚nach ‚68‘ identifiziert – und bei Godard sind das vor allem Filme für das Fernsehen! -, die 1975, als er seine Beobachtungen veröffentlicht, nach Änderungen in der politischen Konstellation in der Form kaum noch eine Rolle spielen, ist ihm entgangen, dass sich seit 1960 eine neue Gemengelage avantgardistischen Filmemachens

---

<sup>3</sup> Peter Wollen: The Two Avant-Gardes (1975). In: ders. Readings and Writing. Semiotic Counter-Strategies. London 1982, S.92-104

ergeben hat. Beide Avantgarden starten 1960 gleichauf, in den USA die COOP mit neuer kommerzieller Orientierung und einem Verleihsystem, das die individuellen Filme an einen anonymen Markt weitergibt, der auch Europa einbezieht, einerseits und die Nouvelle Vague andererseits, die von Anfang an – wie ich das an Godards *A bout de souffle* zu zeigen versucht habe, klassische mit innovativen Strukturen zu verbinden sucht, eine Tendenz, die sich vor allem in Osteuropa und in der 3. Welt verwirklicht hat. Das Interessante ist nun, dass sich genau diese Tendenz auch im Kernland des industriellen Standardfilms, Hollywood, durchsetzt. Seit 1969, am Ende einer Phase des künstlerischen und kommerziellen Niedergangs Hollywoods, bekommt auch das amerikanische Kino seine ‚Nouvelle Vague‘, die dort ‚New oder OFF-Hollywood‘ heißt. Mit diesem ‚neuen‘ Hollywoodkino werden schließlich auch Godard, Wenders etc. versuchen zu kooperieren.

Ich fasse kurz zusammen. In der These von den zwei Avantgarden, deren eine durch die amerikanische COOP repräsentiert wird, die organisatorisch auch wesentliche Teile der entsprechenden europäischen Filmemacher und ihrer ‚Werke‘ enthält, und deren andere die politische, teilweise neomarxistische, an Brecht orientierte ‚post ‚68er‘ Filmarbeit Godards, Straub-Huilletts etc. meint, die in der Form in den USA nicht anzutreffen ist, macht in dieser Entgegensetzung keinen Sinn. Die kurzlebige ‚post ‚68er‘ Avantgarde war zu sehr mit den zeitgenössischen politischen Verhältnissen verbunden, um der ganz anders gearteten Situation der COOP-Avantgarde in den USA gegenüber gestellt zu werden. Der gegenseitige Vorwurf der Kommerzialisierung (COOP) und der Anbiederung an das Fernsehen (Godard) hat verschleiert, dass sich seit den 1960er Jahren so gut wie alle kulturellen Erscheinungen auf einen Markt einstellen müssen, der, wenn sie überhaupt sichtbar werden wollen, durch kulturelle Institutionen (Festivals, Ausstellungen) und in jedem Fall durch die elektronischen Medien bestimmt wird, die schließlich den Film selbst entscheidend transformiert haben. Vor diesem Hintergrund sind die Erneuerungsbewegungen der Nouvelle Vague bis 1968 in Europa und seit 1969 (angefangen mit *Easy Rider*, Henry Fonda 1969) in den USA symptomatisch entweder für das Weiterleben der Filmavantgarde unter neuen globalen und medialen Bedingungen oder die Auflösung der Avantgarde in die Permanenz ihrer medialen Innovationen. Aus heutiger Sicht kann kein Zweifel sein, dass der Computer als Medium der Produktion, Distribution und Konsumtion von Filmen aller Art derartige generelle Unterscheidungen in sich aufgehoben hat. 1974 hat eine ‚Theorie der Avantgarde‘ (Peter Bürger) die Funktion der Avantgarde an die Selbstkritik der Kunst gebunden. Indem Kunst, auch Filmkunst, die Autonomie der Werke und ihrer Autoren zur Disposition gestellt, das Ende der Werkkategorie und den Tod des Autors verkündet hat, sind Institutionen und

Apparate zurück geblieben, in denen ‚Werke‘ und ‚Autoren‘ nur mehr als Markenzeichen der verhandelten Ware auftreten. Das gilt für den Millionen schweren Hollywood-Film ebenso wie für den Fernsehfilm oder das Experiment in Video oder als digitaler Online-Stream. Das atemlose Voranschreiten dieser Entwicklung hat 1960 in Godards *A bout de souffle* einen Ausgangspunkt, von dem aus sich das, was sich dort zuerst zeigt, entfaltet. Das macht diesen symptomatischen Film so bedeutsam und nicht zufällig stammt das amerikanische Remake des Films *Breathless* (1982) von dem Werbefilmer Jim McBride: Das Werk löst sich in der Wiederholung auf, der Autor tauscht sich im Titel mit anderen aus etc.

Zwei Jahre nach seinen Thesen über die ‚zwei Avantgarden‘ hat sich Peter Wollen 1977 mit einer internen Unterscheidung des COOP-Avantgarde-Films beschäftigt: ‚‚Ontology‘ and ‚Materialism‘ in Film“.<sup>4</sup> Im ersten Fall wird André Bazins Rekurs auf die ‚Ontologie des fotografischen Bildes‘ zugrunde gelegt, was bedeutet, dass ein Film lediglich Träger der referenziellen Spur eines außerfilmischen Objekts ist, das er möglichst ohne erkennbaren Einfluß des Mediums wiedergeben soll. Politische Filmarbeit kümmert sich um eine außerfilmische Realität, zu der ein Film sich im Idealfall wie ein Fenster öffnen soll. Das politische Engagement des Filmemachers, die Art seiner Stellungnahme zur dargestellten Realität, zwingt ihn, mit seinem filmischen Diskurs zu einer Aussage zu kommen, die Einfluß auf die Realität (nicht aber auf das Medium) ausübt. Dem gegenüber ist der ‚materiale‘ oder ‚strukturelle‘ Film strikt selbst- oder medienreferenziell. Ein Film ist ein Film (*l’art pour l’art*) und kann auch immer nur einen Film, also sich selbst als sein Medium darstellen, was erreicht wird, indem die Oberfläche zerkratzt, bemalt, zerstört etc. wird. Diese Debatte wiederholt in etwa die Kontroverse in der Literaturgeschichte zwischen Sartre (Engagement, Brecht) und Adorno (negative Ästhetik, Beckett) der 1950er Jahre. Peter Wollen spürt genau, dass diese Entgegensetzung einer medientransparenten Sicht auf eine politische Wirklichkeit einerseits und einem Rekurs auf die medialen Bedingungen filmischer Selbstreflexivität andererseits, obsolet geworden ist und schlägt als gemeinsame Grundlage für die Beurteilung filmischer Verfahren das Konzept des Textes vor. Text ist alles, Texte generieren sich selbst und verbinden sich intertextuell mit jedem Phänomen der Kultur. Die literaturwissenschaftliche Semiotik (Julia Kristeva) hatte sich gerade in die Filmtheorie hinein fortgesetzt (Christian Metz, *Sprache und Film*, 1972) mit der Botschaft, dass vor dem Text letztlich alle Filme gleich sind, eben: Texte resp. Diskurse. Das Konzept des ubiquitären Textes ist die Vorstufe des globalisierten, alles vereinnahmenden Konzepts des digitalen Mediums, wie es im InterNET verwirklicht worden ist. Diese Auflösung von Gegensätzen, die in den 1970er

---

<sup>4</sup> Peter Wollen: ‚Ontology‘ and ‚Materialism in Film (1977). In: Ders. . Readings and Writing. Semiotic Counter-Strategies. London 1982, S.189-207



Jahren falsch und seit der Digitalisierung Unsinn geworden waren, rechtfertigt noch einmal, filmische Avantgarde, wenn es denn sein muss, eher in den produktiven Mischungen der Stile und Medien seit *A bout de souffle* zu sehen, eine Tendenz, die sich sicherlich als dominante durch das ganze Werk Godards zieht, als in der mediengeschichtlich immer schon überholten Betonung selbstreflexiver Materialität eines *bestimmten* Mediums (der Fotografie) bzw. in der Vorstellung, dass sich in ihrer Abbildung über eine Wirklichkeit verfügen lässt.

Auf dieser Ebene, auf der die Unterscheidung von Avantgarde und Mainstream nur noch für die Abgrenzung von Einflussphären für filmische Produkte Sinn macht, tritt, wer hätte das gedacht, eine neue Art der Differenzierung zwischen Filmproduktionen auf. 1981 spricht Steve Neal in der englischen Filmzeitschrift *Screen* vom „Art Cinema as Institution“. Er meint damit den typisch europäischen Film, sofern er sich mit bestimmten Kriterien vom dominanten Hollywood-Kino der USA unterscheidet. Dazu gehören die Betonung eines ‚visuellen Stils‘, eines individuellen Autoren-Point of View, die Vermeidung von zu viel ‚action‘ und die Bevorzugung echter Charaktere mit inneren Konflikten. Dieses europäische Kino folgt bestimmten Traditionen seiner literarischen Kultur und hat Teil an entsprechenden künstlerischen Traditionen. Es ist in sich stark differenziert sowohl nach nationalen Kulturtraditionen als auch nach Gattungen, Genres etc. seiner Filme. Derartige Differenzierungen und entsprechende „discourses of Art and Culture are hostile to Hollywood“, während der ständige Diskurs über die kulturelle Bedeutung des Films „nearly always [is] involved one way or another in articulating the criteria used to promote Art Cinema in countries seeking to counter American domination of their domestic market in film.“ Das Art Cinema wird der Kunst als Institution zugeschlagen, in der die Avantgarde keine Funktion mehr hat, weil die Institution als Ganze im Kulturkampf gegen ein anderes, kommerzielles Kino ‚als Ganzes‘ ins Feld geführt wird. Allerdings haben die Filme des europäischen Art Cinema sich selten gegen die kommerzielle amerikanische Konkurrenz behaupten können und sind in Nischen sog. Kunst-Kinos abgedrängt worden. Sogar die Nouvelle Vague hat die Dominanz Hollywoods nicht verhindern können, obwohl sie an nationale Traditionen des französischen Films angeknüpft und sogar Elemente des Hollywood-Films für deren Breitenwirkung übernommen hat. D.h. Steve Neal sieht die Situation operativer Mischungen der Nouvelle Vague und eines Films wie *A bout de souffle* durchaus, benutzt sie aber markstrategisch für einen Einsatz gegen ein sich global entwickelndes Kino. Dieselbe Strategie spiegelt sich umgekehrt aus amerikanischer Sicht in David Bordwells Beschreibung des „Art Cinema as a Mode of Film Practice“. (*Film Criticism* 4,1, 1979). Für ihn ist das europäische Art Cinema eine Abweichung vom Standard des

klassischen Hollywood-Films, das ebenfalls wie eine Institution stilbildend gewirkt und sich als dominantes Modell etabliert hat. Auch hier ist für Avantgarden kein Platz, die nur marginalisiert und außerhalb der Institution Kino auftreten können.

Diese Diskussion um das Art Cinema ist das letzte Aufflackern einer längst obsolet gewordenen Differenzierung globalisierter Filmproduktion, die alles ein- und kaum noch etwas ausschließt und ihre Ankunft im digitalen Computerprogramm nur noch vollziehen muß. Computer- oder Internet-Art mit oder ohne bewegte Bilder folgt einem Programm, das die unendlich vielen individuellen Erscheinungen künstlerischer Praxis im Netz oder wie auch immer auf denselben Nenner oder digitalen Code bringt. Eigentlich müsste jetzt Frieden herrschen.

Noch ist nicht Schluß, ich möchte vielmehr noch einmal kurz auf Jean-Luc Godard zurückkommen und fragen, was aus ihm eigentlich geworden ist? Wir wissen, dass er nach seiner politischen Film-, Fernseh- und Videoarbeit ab 1979 zum ‚großen‘ Film‘ im Stil eines europäischen Art Cinema, wenn es so etwas gibt, zurückgekehrt ist. Weder darüber noch über die neuerliche Wiederaufnahme der Arbeit mit analogem und digitalem Video möchte ich hier sprechen, obwohl sein monumentales Projekt der *Histoire(s) du Cinema* das beste Beispiel wäre für die Ankunft des Kinos in einem Zustand, wie er rudimentär auch in *A bout de souffle* vorstellbar geworden ist. Es als ‚Kino des Defizitären‘ zu bezeichnen ist sicherlich nicht richtig, es handelt sich vielmehr um ein Kino der Dekonstruktion, des ständigen Auseinandernehmens und wieder Zusammensetzens von Elementen, Bildern und Tönen, die uns letztlich als das kulturelle Gedächtnis unserer Epoche bleiben. Aber unter welchen Bedingungen? Dieser Prozess jedenfalls ist unabschließbar, im Gegenteil, es ist wichtig ihn offen zu halten, woraus das Defizitäre des Verfahrens resultiert.

Nicht so sehr in einem Film- oder Videoprojekt, sondern in einer Ausstellung (wo ist der Unterschied, wenn es ums Sammeln, Zusammenstellen von Bildern und Tönen geht?) im Pariser Centre Pompidou im April 2006 ist mir dieses Verfahren besonders deutlich geworden. Godard hatte die Idee zu einem Projekt ‚Collages de France‘, das permanent philosophische Gespräche im Sinne des ‚Collège de France‘, Filme, Zeitschriftenartikel, Fernsehen, Video, Bilder und Töne collagieren würde, mit ihm selbst in seinem Studio im Schweizer Rolle, im Internet, an verstreuten Ausstellungsorten. Eine Art ‚Histoire(s)‘ in Permanenz, in die Verfahren seiner früheren Videoarbeiten wie z.B. ‚La France tour détour. Deux enfants‘ eingehen würden. Dann hat sich das Projekt auf das Pariser Centre Pompidou konzentriert, wo Godard eine umfangreiche Ausstellung ‚Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc. Godard, 1946-

2006“ selbst entwickelt und kuratiert hat. Schon der Titel zeigt an, dass hier die ‚Histoire(s)‘ und die ‚Voyage(s) en France, tour détour‘ eine neue konzeptionelle Verbindung eingehen sollten. Aber dazu kam es nicht. Als nach heftigen Querelen die Ausstellung am 11. Mai 2006 im Centre Pompidou eröffnete, betraten die Besucher eine „huge, trashy mess made by a 75-year old man“ (Matthieu Laurette) In 3 (statt ursprünglich 9) Räumen, gegliedert nach ‚Avant Hier‘, ‚Hier‘ und ‚Aujourd’hui‘ standen ein vermülltes Bett, eine Modelleisenbahn, Modelle und Maquetten für die Gestaltung der Räume und an den Wänden und eingelassen in Tische zeigten Monitore viele unterschiedliche Filme.<sup>5</sup> Zu sehen war, dass nichts zu sehen war, jedenfalls keine Ausstellung über das Schaffen Godards, die man im Sinne der Ankündigungen hatte erwarten können, sondern laut Godard die institutionelle Verhinderung dieser Ausstellung (bzw. des gesamten riesigen Projektes). Geblieben sind die Spuren einer Absicht, die auf Reisen in eine Utopie verweisen, Unfertiges, Material für Aufbauten, verstreute Film- und andere Bilder. Ein Katalog (‚Documents‘) hat das Projekt noch einmal dokumentiert.

Diese Baustelle, von Godard sicherlich nicht so beabsichtigt, zeigt dennoch mehr von ihm als jeder seiner Filme, der in seiner dekonstruktiven Ambivalenz dennoch so lange ein abgeschlossenes Werk ist, bis es von den Bildern und Tönen des nächsten wieder geöffnet, erweitert, ihm widersprochen, es aufgelöst wird. Das Unfertige, Defizitäre, nicht Abschließbare wurde in diesen Räumen, in denen man über Kabel und Latten, Farbeimer etc. von Bild zu Bild stolperte und deren Zusammenhang man irgendwie und wohl vergeblich erraten musste, zeigt einen Künstler, der seine kultische Verehrung nutzt, um Widerstand gegen die Institutionen zu leisten, ohne die seine Kunst dennoch nicht möglich ist. Seinen ratlosen Verehrern jedenfalls gibt diese Ausstellung noch einmal das Bild eines alt gewordenen Widerständlers, der sich nicht vereinnahmen lassen will, obwohl er weiß, dass er es ohne Alternative von Anfang an gewesen ist. Vor uns haben wir das Bild einer alt gewordenen melancholischen Avantgarde, die zusieht, wie sich ihre Utopie mit Lichtgeschwindigkeit auf den Datenautobahnen des Internet von ihnen entfernt und sie mit einer Handvoll Bildern und Tönen einsam zurücklässt. Au revoir, Jean-Luc.

---

<sup>5</sup> Zur Übersicht über Struktur und Exponate der Ausstellung vgl. Alex Munt: Jean-Luc Godard Exhibition ‚Travel(s) in Utopia ...‘. In: *Senses of Cinema* 40, 2006 URL

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/40/contents.html>

Eine arte-Dokumentation der Ausstellung mit einem Portrait Godards von Luc Moullet wurde am 5.7.2006, 7.7.2006 gesendet (P-1541)

