

04.01.2021 - Ein Weltgeist mit den Mitteln des Kinos

Jean-Luc Godard wurde 90

von Paul B. Kleiser

Am 3. Dezember wurde Jean-Luc Godard 90 Jahre alt. Es gibt keinen Filmmacher, der in der Nachkriegszeit ein so vielfältiges Werk geschaffen und das Kino, vor allem natürlich das Avantgardekino, stärker beeinflusst hätte.

Sein österreichischer Biograf Bert Rebhandl nennt ihn den «permanenten Revolutionär» und spricht im Hegel-Jahr vom «Weltgeist mit den Mitteln des Kinos».

Godard hat seit 1960 über 100 Filme ? vom klassischen Kinofilm über Videofilme bis zu auf dem Smartphone gedrehten Arbeiten ? abgeliefert. Er stellt «eine Kippfigur an der Grenze zwischen Biografie und Werk, zwischen Geschichte und Geschichtsschreibung, zwischen Subjektivität und Politik, zwischen moderner Kunst und digitalem Zeitalter» (Rebhandl) dar. Der Berliner Filmhistoriker Volker Pantenburg spricht von seinem Werk ? auch weil es von zahllosen Anspielungen auf die Weltliteratur wimmelt ? als einer «kompensatorischen Geste eines gescheiterten Schriftstellers». 1995 wurde Godard mit dem Theodor-Adorno-Preis ausgezeichnet.

Godard lebt seit gut 40 Jahren zusammen mit seiner Partnerin Anne-Marie Miéville (die ebenfalls eine Reihe von Filmen gedreht hat) als eine Art Eremit in Rolle am Genfer See. Er ist der Sohn des Schweizer Arztes Paul Godard, der am Genfer See eine Privatklinik betrieb, die im Zweiten Weltkrieg von der Schweizer Neutralität profitierte; dort verbrachte Godard seine Jugend. Erst 1946 kehrte er nach Paris zurück.

Sein Vater engagierte sich für das Rote Kreuz. Seine Mutter war die Pariser Großbürgertochter Odile Monod aus dem 8. Arrondissement. Unter deren Pariser Verwandten gab es nicht zufällig mehrere Pétainisten, also Anhänger des mit den deutschen Besatzern kollaborierenden Regimes. Bald nach Kriegsende kam es zum Bruch mit diesen Leuten.

B-Movies

In doppeltem Sinn war Godard ein Kind der *Libération*: Einerseits atmete er den Geist der Öffnung des Landes nach der Befreiung von der Wehrmacht, andererseits beeinflussten den Kinogänger ? der sich täglich bis zu fünf Filme ansah ? der italienische Neorealismus und vor allem die Filme von Roberto Rossellini: *Rom, offene Stadt, Paisà* und *Deutschland im Jahre Null*. Diese Filme beschäftigten sich mit dem normalen Leben einfacher Menschen. Letzterer diente 1990 als Folie für den Film *Deutschland Neun Null*,

in dem Godard ? in Zusammenarbeit mit Hanns Zischler ? den Anschluss der DDR an den Weststaat behandelt. Als guter Kenner der deutschen Kultur insistierte er auf den Ambivalenzen der deutschen Geschichte: Weimar steht für die Klassiker, aber eben auch für Dora und Buchenwald.

Bald nach 1945 wurden die Pariser Kinos ? trotz der nicht unbedeutenden französischen Produktionen ? von den Werken der US-amerikanischen Major Companies beherrscht, die über viel größere Geldmengen verfügten. Im Umfeld der berühmten Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* mit ihrem Mentor André Bazin und der von Henri Langlois geführten *Cinémathèque* erarbeitete sich Godard ein enormes Wissen über die Filmgeschichte. Insbesondere interessierten ihn «B-Movies», kleine, schmutzige, oft mit wenig Geld, dafür aber mit viel Herzblut gedrehte US-Filme, darunter viele Gangsterfilme. Samuel Fuller war ein solcher Regisseur; nicht zufällig tauchte er in *Pierrot le fou* (11 Uhr nachts, 1965) in der Rolle des Produzenten auf. Und in *Außer Atem* imitiert Belmondo mehrfach Humphrey Bogart, der sich anfangs mit schwarzen Gangsterfilmen einen Namen gemacht hatte. Der wichtigste und beste war *Tote schlafen fest* (1946) von Howard Hawks nach einem Roman von Raymond Chandler. Damit setzte Godard sich auch von den Anhängern der Kommunistischen Partei (Sadoul) ab, die natürlich antiamerikanisch ausgerichtet waren und den Wert von Filmen vor allem an ihrem («antifaschistischen») Inhalt messen wollten.

Kommentar zum Geschehen

Seit seinem ersten überaus erfolgreichen Langfilm *Außer Atem* (1960) ging es Godard mehr und mehr darum, die Macht der vorherrschenden Bilder zu brechen, weil ihnen die Tendenz innewohnt, die herrschenden Verhältnisse zu bestätigen oder gar ideologisch zu überhöhen. Das gilt inzwischen natürlich besonders für das Fernsehen, von den «a-sozialen Medien» erst gar nicht zu reden. Sein Bestreben war immer, möglichst selbst über die Produktionsmittel zu verfügen. Gleichzeitig sind seine Arbeiten ein fortlaufender Kommentar nicht nur zur sozialen und politischen Gegenwart, sondern auch zum Kino und dessen Entwicklung. Schon früh hat er gesehen, dass das auf Zelluloid gebannte Bild bald verschwinden würde. Mit der Digitalisierung sollte tendenziell die gesamte Kinogeschichte verfügbar werden, doch ihre Rezeption würde kaum mehr im -Kino, vielmehr im individuellen Rahmen ohne Gemeinschaftserlebnis erfolgen.

In seinem zweiten Spielfilm, *Der kleine -Soldat*, einer in Genf spielenden Agentengeschichte vor dem Hintergrund des Algerienkriegs (die rechte OAS hatte im Mai 1958 in Algier geputscht, was de Gaulle eine Rückkehr an die Macht ermöglichte), spielte die Dänin Anna Karina, zwischen 1961 und 1967 Godards Frau, die Hauptrolle. Sie trat auch in fünf weiteren Filmen auf, zuletzt an der Seite von Jean-Pierre Léaud in *-Made in*

USA. Sprichwörtlich wurde *2 oder 3 Dinge, die ich von ihr weiß*, wo Godard ? vor dem Hintergrund von Wohnungsnot, schnell auf der Wiese hochgezogenen Stadtvierteln und Gelegenheitsprostitution ? die Brechtsche Technik des Fragmentarischen und der kritischen Reflexion der Erzählhaltung auf neue Höhen führte. Die Erfahrungen der neuen Frauenbewegung schlugen sich in seinen Filmen nieder: Von der neuen Beweglichkeit der Körper (Unterwäsche, Tampons) über Fragen der Abtreibung und Verhütung (Pille) bis zum neuen Selbstbewusstsein der Frauen ? alles kommt in seinen Filmen zum Vorschein. Aber auch die Kehrseite, die «Pornografisierung» der Welt.

'68

Kein Filmemacher der französischen «Nouvelle Vague» von 1959/60 hat sich intensiver auf die vorrevolutionären Erschütterungen des Mai 68 und die sozialen Kämpfe seit den 60er Jahren, zunächst vor allem den Algerien-, dann den Vietnamkrieg, eingelassen. Wie viele bedeutende französische Intellektuelle ? etwa Michel Foucault oder Philippe Sollers ? sympathisierte er eine Zeitlang mit dem Maoismus. Dass sein Zugang recht kritisch war, konnte man z.B. an *La Chinoise* sehen (deutsch fälschlicherweise mit *Die Chinesin* übersetzt, gemeint war die maoistische Kulturrevolution), in der die Naivität der jungen Leute vorgeführt wird. Eine Protagonistin wendet sich dem Terrorismus zu, eine luzide Vorwegnahme späterer Ereignisse.

Die einzige Hoffnung lag damals für Godard (und für viele andere) bei den Befreiungsbewegungen der Dritten Welt. Zusammen mit Jean-Pierre Gorin gründete er die Gruppe Dsiga Wertow, die eine Reihe von 16-mm-Filmen realisierte: *Pravda* behandelt den sowjetischen Einmarsch in die CSSR, *Lotte in Italia* die Klassenkämpfe in Italien, *Ostwind* kritisiert die Ideologie des Westerns und *Wladimir und -Rosa* geht auf die frühe Arbeiterbewegung und ihre Erfahrungen ein. Es handelt sich um Lernprozesse, die sich auch die verschütteten Erfahrungen vergangener Klassenkämpfe erst wieder aneignen müssen. Den Abschluss bildet *Tout va bien* mit Yves Montand und Jane Fonda, in dessen Mittelpunkt eine Betriebsbesetzung steht.

Bis heute gibt es keine radikalere Kritik der kapitalistischen Autogesellschaft mit ihren Brutalitäten als *Weekend* von 1967. Seine Geschichte endet im Kannibalismus.

Geschichte des Kinos

Im Juni 1971 hatte Godard einen schweren Motorradunfall, an dem er drei Jahre lang zu leiden hatte. Im Krankenhaus traf er Anne-Marie Miéville, mit der er seit dieser Zeit zusammenlebt. Nach der Wahl von Giscard -d'Estaing zum Staatspräsidenten und dessen Regionalisierungsprogramm gründeten die beiden in Grenoble eine Videofirma, bevor sie nach drei Jahren an den Genfer See umzogen. In zehnjähriger Arbeit

entstanden die acht -Folgen seiner «Geschichte(n) des Kinos», die den Stellenwert des Kinos in der Kultur des 20. Jahrhunderts untersuchen. Mit Video wurde die Filmgeschichte neu verfügbar. Die Verbreitung von Recordern ermöglichte es immer mehr Menschen, sich Filme zuhause anzuschauen.

Immer stärker sprechen seine Filme ? in deutlichem Kontrast zu anderen Autoren der Nouvelle Vague wie Truffaut, Rohmer oder Chabrol ? von drei Grunderfahrungen des 20. Jahrhunderts: den Vernichtungslagern, der Entkolonialisierung der Dritten Welt und von 1989. Um den (blutigen) Niedergang des (realen) Sozialismus geht es in *For ever Mozart* (1996), wo junge Schauspieler in Sarajevo -Alfred de Mussets Stück *Man spielt nicht mit der Liebe* (1834) aufführen möchten; Godard filmt dort seinen bitteren Kommentar zur -jugoslawischen Tragödie.

Das (später untergegangene) Vergnügungsschiff Costa Concordia (eine Kritikerin nannte es das «Las Vegas zur See») machte er mit *Film Socialisme* (vgl. SoZ 12/2011) zum Zentrum seiner Geschichte der europäischen und arabischen Entwicklung: Es geht um Griechenland und Rom, um Algerien und Ägypten, das Leid der Palästinenser und die Niederlage der spanischen Revolution in Barcelona 1936/37. Heute ergibt sich für Godard eine deutliche Analogie zwischen dem Zustand des Kinos und dem des Sozialismus: «Dass sich Sozialismus und Kino, nachdem sie so schlechten Händen und so unkultivierten Seelen gedient haben, gegenseitig als Erschöpfte wiedergefunden haben, ist gewiss.»

Literatur

Antoine de Baecque: Godard. *Paris 2010.*

Bert Rebhandl: Jean-Luc Godard. Der -permanen-te Revolutionär. *Wien 2020.*