

Simon Frisch

Mythos Nouvelle Vague

Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung	13
1 Der Einbruch der Nouvelle Vague in den französischen Film	
1.1 Das Jahr 1959	22
1.1.1 April 1959: Die Auswahl der Filme für den Wettbewerb in Cannes	22
1.1.2 Rahmenfaktoren: Jugend , Politik, Filmförderung	22
1.1.3 „Nouvelle Vague“ wird ein Name für das junge französische Kino	26
1.1.4 Mai 1959: Das Festival in Cannes	27
1.2 Nouvelle Vague? – Bestimmungsversuche	32
1.2.1 Die Nouvelle Vague 1959 bis 1962: Verleugnung, Anfeindung und Verteidigung	33
1.2.2 Die Nouvelle Vague in Filmtheorie, Filmgeschichte und Filmkritik von 1960 bis heute	37
1.3 Marke und Markierung der Filmgeschichte	44
2 Die Einrichtung eines Antagonismus in der französischen Filmgeschichte	
2.1 Situation des französischen Kinos der fünfziger Jahre	55
2.1.1 Der politisch-ökonomische Rahmen	57
2.1.2 Die Beurteilung des französischen Films in der Filmkritik der Nachkriegszeit	59
2.1.3 Eine ungeliebte Epoche	61
2.2 Truffaut: „Eine gewisse Tendenz im französischen Kino“	63
2.2.1 Der Artikel in der Filmgeschichte	63
2.2.2 Gegen die Tradition der Qualität vor Truffaut	64
2.2.3 Der Artikel: Entstehung, Gegenstand, Rhetorik und Kontexte	65
2.2.4 Wirkung und Folgen des Artikels	72
2.2.5 Die Feldzug gegen die Tradition der Qualität	77
2.3 Der „auteur“ als strategischer Punkt	86
3 Die cinéphile Kultur in Frankreich:	
3.1 Geschichte der Cinéphilie Akteure und Institutionen	98
3.1.1 Ciné-clubs und Zeitschriften	98
3.1.2 Bewusstsein für die Geschichte einer Kunst: Die Cinémathèque Française	104
3.1.3 Film als Kunst	109
3.2 Ein neues Selbstverständnis des cinéphilen Zuschauers	109
3.2.1 Der Cinéphile: Habitus, Rituale	109
3.2.2 „Film-Studium“: Das Curriculum der Cinéphilie	118
3.3 Die drei Säulen der Cinéphilie	126

4	Die Erfindung des Autorenkonzepts in der Filmkritik	
4.1	Von der Nouvelle Critique zu den <i>Cahiers du cinéma</i> : Der Kampf um eine ästhetische Filmkritik	136
4.1.1	Die Formierung der Nouvelle Critique	136
4.1.2	Die <i>Revue du cinéma</i> und der Ciné-club <i>Objectif 49</i>	142
4.1.3	Aufstieg und Krise der Nouvelle Critique	146
4.1.4	Die <i>Cahiers du cinéma</i>	150
4.1.5	Kartografie der Cinéphilie um 1950	153
4.2	<i>Politique des auteurs</i>	154
4.2.1	Der „auteur“ und die „politique“	154
4.2.2	Begriff und Konzept der <i>politique des auteurs</i>	157
4.2.3	Die <i>politique des auteurs</i> als Praxis der Filmkritik	161
4.2.4	Kampagnen	166
4.2.5	Debatten um die <i>politique des auteurs</i>	172
4.3	<i>auteur, mise en scène: Konvergenzpunkte der Filmkritik</i>	175
4.4	Die <i>auteurs</i> : Ordnungen und Linien in der Filmgeschichte	179
5	Der Einzug des Filmkünstlers in die Filmpraxis	
5.1	Visionen, Themen, Ökonomie und eigene Geschichten	199
5.1.1	Themen und Ökonomie	199
5.1.2	Legitimation und Genealogisierung: Vorläufer und Väter	214
5.2	Die ersten Filme: Bausteine einer Legende	220
5.2.1	LE COUP DU BERGER und die anderen Kurzfilme	221
5.2.2	Erfolge der Nouvelle Vague: Chabrol, Truffaut, Godard	222
5.2.3	Misserfolge der Nouvelle Vague nach 1960	229
5.2.4	Der Filmkünstler in der Tradition der „Maudits“	232
5.3	Die Erstellung einer Genealogie der Nouvelle Vague und die Neuordnung der Filmgeschichte	234
5.3.1	Doniol-Valcrozes rückwärtsgewandte Prophetie	234
5.3.2	Die Cahiers du cinéma beziehen Position	236
5.4	Die wahre Geschichte des (wahren) Kinos	238
6	Film(geschichte) machen	253
	Bibliografie	265
	Filmregister, Personenregister, Sachregister	305
	Bildnachweis	320

Abb. 1 nächste Doppelseite:

Godard Superstar 1965: Doppelseite zu einem Dossier in der Zeitschrift des staatlichen Filmclubverbandes *Cinéma* 65. (Le dossier du mois: Godard par Godard. *Cinéma* 65 Nr. 94, 1965 S. 46-75.)

GODARD GODARD GODARD GO
d Godard **GODARD** G
D **GODARD** Godard G
Godard Godard Goda
GODARD **Godard** C
odard GODARD
GODARD



Vorwort

Am Beginn dieser Arbeit stand Jean-Luc Godard. Zuerst das Staunen über seine Filme, dann ein Staunen über sein eigenes Auftreten und über den Rummel um seine Person. Kaum ein anderer Filmemacher hat eine vergleichbare Stellung im Kino: hoch geachtet von der Filmkritik, als Vorbild bewundert von vielen Filmemachern und auch von der Philosophie, der Literatur und der Bildenden Kunst wird Godard als einer der Ihren angenommen. Sein Name wird in einer Reihe genannt mit Delacroix, Velazquez, Hegel, Kant, Platon, Spinoza, Hölderlin oder Bach¹. 1997 war Godard mit seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1997/1998) auf der *Documenta* in Kassel, einer der größten internationalen Kunstausstellungen, eine Adellung als Bildender Künstler.

Godard selbst sah sich immer allem, was mit dem Kino zu tun hat, in besonderem Maße verpflichtet. Als er noch Filmkritiker war, hatte er den professionellen französischen Regisseuren vorgehalten, sie könnten keine Filme machen, weil sie nicht mehr wüssten, was das sei², als später sein Film *LES CARABINIERS* (*DIE KARABINIERI*, 1963) von der Kritik verrissen wurde, collagierte er die Verrisse zu einem Artikel zusammen, in dem er wie in einem Interview auf jeden Vorwurf einzeln antwortete und so den Filmkritikern vorhielt, sie hätten Ahnung von der Filmkritik.³ Der Filmgeschichtsschreibung insgesamt stellte er 1980 eine „Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos“⁴ gegenüber und 1997 sein Videowerk *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*. Sein Anspruch ist immer zugleich persönlich und total und richtet sich stets auf das Ganze seiner Kunst: das Filmemachen, die Filmkritik und die Filmgeschichte. Er mache keine Filme, er mache Kino, erklärte er. Aus dieser Haltung schlug er 1995 einen New Yorker Kritikerpreis für sein Lebenswerk aus, mit der Begründung, er habe es nicht verhindern können, dass Spielberg *Auschwitz* verfilmt habe⁵ – Godard als Gewissen des Kinos. Dabei geriert er sich seinen eigenen Filmen gegenüber nicht als eifersüchtiger oder autokratischer Autor, sondern er wendet die urheberrechtliche Dimension des Autorenbegriffs in eine moralische, in eine Art Verpflichtung gegenüber dem Kino: Als Bernardo Bertolucci ihn um Erlaubnis bat, in seinem Film *THE DREAMERS* (*DIE TRÄUMER*, 2004) die Louvre-Szenen aus *BANDE À PART* (*DIE AUSSENSEITERBANDE*, 1964) zitieren zu dürfen, antwortete Godard: „Mach, was Du willst, aber denk daran: Es gibt keine Autorenrechte, nur Autorenpflichten.“⁶ Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Insgesamt stellt sich Godard als Diener seiner Kunst dar, statt Schöpfer seiner Filme – das Kino wird ihm zur metaphysischen Größe.

1 Vgl.: Aumont (1999), Kilb (1990), Maunier (1990), Aragon (1966) und Eichenberger (1995).

2 Vgl.: (Godard), 1959. Zit. nach: Godard (1998 f) S. 194, (1959).

3 Vgl.: Godard (1998 g), (1963).

4 Godard (1989), (1980).

5 Vgl.: Anonym (1995).

6 Körte (2004).

Bei all dem weiß und reflektiert Jean-Luc Godard genau was er macht. Der totalitäre Anspruch auf alles, was mit dem Kino zusammenhängt, vollendet sich darin, dass er, wenn er sich äußert, immer mitdenkt und auch ausführlich darüber spricht, dass er ein Bild von sich produziert. So ist er selbst immer sein erster Rezipient und zugleich vollendet sich so das Bild des Künstlergenies, der sein ganzes Tun als ständig Prozess von Kreation und Reflexion auffasst und der eben nicht einzelne Arbeiten herstellt, sondern an einem Werk arbeitet, ja an einer ganzen Kunst.

In meinem ersten Ansatz wollte ich die Figur des Genies im Film am Beispiel der Selbstdarstellung und der Rezeption der Figur Godard erarbeiten; also eine strukturorientierte Untersuchung des Autorenfilmdiskurses, mit dem Erkenntnisziel, Einsichten in Legitimationsstrategien des Kunstanspruchs des Kinos zu gewinnen. Im Rechercheverlauf sind mir jedoch drei Aspekte in der Godardrezeption aufgefallen, die spezifisch für Godard erscheinen:

Erstens ist in den meisten Auseinandersetzungen eine gewissen Scheu zu spüren, sich auf eine kritische Analyse einzulassen, die über einen Nachvollzug dessen, was Godard macht und was er selbst sagt oder schreibt, hinausgeht.⁷ Meistens werden seine Äußerungen und seine Filme kommentierend aufeinander bezogen. Äußerungen von Godard werden einerseits meist nicht aus Quellen zitiert, sondern sie erscheinen undatiert, kontextlos, in der Formel „Godard sagt“ oder „Godard hat geschrieben“, und erhalten damit den Nimbus überhistorischer, unbedingter Aussagen, wie man sie aus religiösen oder para-religiösen Kontexten kennt. Andererseits werden Interviews, Aufsätze und sogar Dialoge aus seinen Filmen auf die biografische Figur Godard zurückgebunden: was von Godard kommt, sagt offenbar immer Godard, selbst in seinen Figuren spricht nur er.

Im Schreibstil über Godard zeigt sich *zweitens* eine Art Zwang zu Originalität und Unkonventionalität, die die jeweiligen Autoren in geistreichen Wortspielen, freien Assoziationen oder tiefschürfenden Reflexionen entfalten, wie sie für Godard selbst charakteristisch sind. Die Auseinandersetzung mit Godard weist epigonenhafte Züge auf, als sei Godard immer der bessere Filmkritiker und der bessere Filmtheoretiker.

Drittens fiel bei den historischen Recherchen zum Künstlerbild auf, dass die Figur Godard ihren Ursprung im traditionellen Bild des Künstlers und des Genies hat. Der Filmdiskurs hat den Genietopos offenbar einfach übernommen. Die Analyse wäre auf eine Strukturanalyse des Geniediskurses an einem konkreten Beispiel hinausgelaufen – ausgerechnet im Film.

Viel interessanter aber war die Frage, wie sich die Übertragung des Kunst- und Genietopos auf das Kino vollzogen und durchgesetzt hat. Die Rede vom Künstler im Film ist weniger in ihrer Struktur interessant, als in ihrer Wirkung: sie hat die Wahrnehmung des Films von einem Unterhaltungsmedium zur Kunst verändert. Diese Veränderung war ein regelrechter Paradigmenwechsel im Kino⁸, der einer neuen Ästhetik Akzeptanz verschaffte, neue Produktionswege eröffnete und der die Kinokultur und die Filmgeschichtsschrei-

7 Vgl. Prédal (1989 a) und Prédal (1989 f) S. 9.

8 Der Begriff Paradigmenwechsel wird hier übernommen von Thomas S. Kuhn als Voraussetzungenhorizont, unter dem über das Kino geredet wird, unter dem Filme angesehen, vertrieben, gefördert, produziert, beworben werden. Vgl. Kuhn (1991).

bung veränderte: die Filmemacher erhielten einen neuen Status und entwickelten für sich ein neues Selbstverständnis als Künstler und Autoren. Neue Darsteller, neue Themen, neue Techniken und eine neue Ästhetik verbreiteten sich im Kino, Filmkunstkinos wurden eingerichtet und die Filmgeschichte wurde neu sortiert nach Künstlern, Stilen und Werken. Historisch läßt sich der Umbruch um 1960 markieren, mit der Nouvelle Vague in Frankreich, die in der Filmgeschichte auch als „Revolution im Kino“ bezeichnet wird. In den sechziger Jahren breitete sich ihr Einfluss international aus. Hier schließt sich ein Kreis: Jean-Luc Godard ist einer der prominentesten Vertreter der Nouvelle Vague. Die Art, in der heute über ihn geschrieben wird, geht zurück auf die Schreibweise, die er selbst und seine Kollegen in den fünfziger Jahren haben. Damit präziserte sich meine Fragestellung von der Analyse des Künstlerdiskurses im Film auf die Analyse seiner Genese und so ist die vorliegende Arbeit eine Relektüre der Geschichte der Nouvelle Vague als eine Geschichte der Durchsetzung des Kunstanspruchs und der Rede vom Künstler im Kino: eine Geschichte der Veränderung der Wahrnehmung des Kinos.

„Mythos Nouvelle Vague“ ist hier verstanden als Ursprungsgeschichte von der Entstehung des modernen Kinos. Ihre Wirkmächtigkeit ist unlösbar verbunden mit der eigenen Geschichte der Nouvelle Vague, die sie erstens von sich selbst erzählt hat, mit der sie sich zweitens eingeschrieben hat in die Filmgeschichte, die sie drittens selbst neu und zugleich zum ersten Mal erzählt hat.

Einleitung

Zum hundertsten Geburtstag des Kinos erschienen in Frankreich zwei umfangreiche Bände zur französischen Filmgeschichte: „Das klassische Zeitalter des französischen Kinos“¹ von Pierre Billard und „Das moderne Zeitalter des französischen Kinos“² von Jean-Michel Frodon. Der erste Band handelt, wie es im Untertitel heißt, „Vom Tonfilm bis zur Nouvelle Vague“³, der zweite Band behandelt die Zeit „Von der Nouvelle Vague bis heute“.⁴ Die Nouvelle Vague ist hier als Epochengrenze zwischen zwei „Zeitaltern“ des französischen Kinos, dargestellt – und zwar keine unerhebliche: Der Untertitel „Vom Tonfilm bis zur Nouvelle Vague“ misst der Nouvelle Vague implizit die gleiche Bedeutung bei, wie der Erfindung des Tonfilms. Allerdings lässt sich die Wende, die die Nouvelle Vague markiert, nicht wie der Tonfilm auf technische Erfindungen zurückführen. In der weiten Teilen auf die Evolution der Medientechnologie perspektivierten Medienwissenschaft⁵ stellt die Nouvelle Vague einen Sonderfall dar. Worin aber besteht die Wende?

In der Filmgeschichtsschreibung herrscht nur über einige Daten Konsens: Der Begriff „Nouvelle Vague“ stammt aus einer Jugendstudie von 1957. Um 1958/9 wurde die Bezeichnung auf das junge französische Kino übertragen. Die Nouvelle Vague als Bewegung im Film wurde 1959 zu einem international gefeierten Ereignis, als Truffaut in Cannes für seinen ersten Spielfilm *LES QUATRE CENTS COUPS* (*SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN*, 1959)⁶ den Regiepreis erhielt und im selben Jahr über fünfzig junge Filmemacher ihre ersten Spielfilme in die Kinos brachten. Zu den wichtigsten Vertretern gehören neben Truffaut Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Claude Chabrol, die zuvor alle als Filmkritiker in den *Cahiers du cinéma* gearbeitet hatten. Damit ist der Konsens auch schon zuende. Uneinigkeit herrscht darüber, welche Filmemacher noch zur Nouvelle Vague zu zählen seien, wie lange sie gedauert habe und was die Merkmale der Filme seien. Verschiedene Ansätze versuchen, die Bewegung über ihren Stil, als Generationsphänomen, als Philosophie oder über die Modi der Produktion zu bestimmen.⁷ Die Unterschiede in den Bestimmungsversuchen zur Nouvelle Vague, schrieb 1999 der Filmhistoriker Jean-Pierre Jeancolas, ergäben sich daraus, wie viel Raum oder Zeit man

1 «L' Âge classique du cinéma français.», Billard (1995). [Der Lesbarkeit zuliebe werden im Fließtext alle fremdsprachigen Titel und Zitate übersetzt. Die Originalzitate finden sich in den Fußnoten. (Alle Übersetzungen: SF)].

2 «L'âge moderne du cinéma français.», Frodon (1995 a).

3 «Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague», Billard (1995).

4 «De la Nouvelle Vague à nos jours», Frodon (1995 a).

5 Vgl.: Berg (2003) S. 9.

6 Der Lesbarkeit zuliebe werden die deutschen Titel und das Jahr eines Films und bei der ersten Erwähnung eines Films in Klammern angegeben, bei wiederholter Nennung erscheint nur der Originaltitel. In den Fußnoten wird auf die Angabe der deutschen Titel verzichtet.

7 Grob (2006), S. 19.

veranschlage⁸: Als Maximalversion habe die Nouvelle Vague ihre Wurzeln in der frühen Nachkriegszeit in Frankreich und sie lebe heute fort im internationalen Film. In einer Minimalversion sei die Nouvelle Vague ein rein französisches Phänomen, das von 1959 bis 1962 gedauert habe. Dazwischen gebe es eine Reihe von Ansätzen in unterschiedlicher räumlicher und zeitlicher Ausdehnung. Die Filmhistoriker Antoine de Baecque und Charles Tesson etwa beschränken die Nouvelle Vague personell auf die fünf Initiatoren aus den 60er Jahren, dehnen sie jedoch in ihrer Dauer aus bis heute mit jedem neuen Film von Godard, Rivette, Chabrol oder Rohmer.⁹ Der Mainzer Filmwissenschaftler Norbert Grob fragte zuletzt 2006 nach der zeitlichen Dimension der Nouvelle Vague und zählte die meisten gängigen Varianten noch einmal auf:

„Begrift man die Nouvelle Vague als Epochalstil ist die Frage ihrer Dauer zu beantworten. [...] Wo aber endet dieser Epochalstil? Schon Mitte der Sechziger, 1964, wie viele Historiker meinen, mit Truffauts *LA PEAU DOUCE* (DIE SÜSSE HAUT, 1964) und Godards *UNE FEMME MARIÉE* (EINE VERHEIRATETE FRAU, 1964) 1968, als Godard sich politisch radikalisiert und all seine frühen Filme verwirft? Oder Anfang der Siebziger mit Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE* (DIE AMERIKANISCHE NACHT, 1973) und dem Briefwechsel zwischen Godard und Truffaut, in dem sich beide bezichtigten ‚Lügner zu sein und die alten Ideale längst verraten zu haben? Oder mit Godards essayistischer *Elegie NOUVELLE VAGUE* (NOUVELLE VAGUE) von 1990. Oder hat sie nie aufgehört und dauert bis heute bei Jean-Luc Godard und Jacques Rivette und Eric Rohmer?“¹⁰

Eine zusätzliche Schwierigkeit kommt hinzu: Zu Beginn der sechziger Jahre war bereits in vielen Ländern (Polen, Japan, Tschechoslowakei, Großbritannien) von einer Nouvelle Vague die Rede, um 1960 kam auch die Rede von einer ersten und einer zweiten Nouvelle Vague auf, wobei die „erste Nouvelle Vague“ retrospektiv die jungen französischen Regisseure in den zwanziger Jahren bezeichnete (Abel Gance, Jean Renoir, Jean Vigo usw.) und schließlich fragt die Filmkritik bis heute immer wieder, wenn ein paar junge Filmemacher Gemeinsamkeiten aufweisen oder sogar Manifeste und Erklärungen herausgeben, nach einer „Nouvelle Vague“: In den neunziger Jahren war von einer „nouvelle Nouvelle Vague“ in Frankreich die Rede und 2005 schrieb die französische Presse angesichts einer Reihe von jungen Filmemachern aus Deutschland von einer „Nouvelle Vague Allemande“.¹¹ Bezeichnet die Nouvelle Vague eine historische Epoche, ist Nouvelle Vague ein überhistorischer Stilbegriff oder eine allgemeine Bezeichnung für einen Generationswechsel im Kino?

Die jungen Filmemacher von 1959 wiesen die Rede von einer einheitlichen Bewegung zurück und erklärten, die Nouvelle Vague sei eine Erfindung der Presse. Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung versuchten dessen ungeachtet von Beginn an, der Nouvelle Vague als Bewegung zu fassen. Sie erstellten immer neue Genealogien und Listen von Namen, Filmen und Merkmalen. Dabei ist jedoch nie ein endgültiger Korpus entstanden. Über Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette und Rohmer hinaus weichen die Listen der zu-

8 Vgl.: Jeancolas (1999) S. 60.

9 Baecque/ Tesson (1998) S. 5.

10 Grob, Kiefer (2006), S. 25 f..

11 Vgl. : Nezieck (1996).

gehörigen Filmemacher voneinander ab, und auch über die Filme, die zur Nouvelle Vague gehören, streitet die Fachwelt – ja, nicht einmal alle Filme von Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer oder Godard sind überall zweifelsfrei Nouvelle Vague-Filme.¹² Uneins ist man auch über die Kriterien, die die Filme charakterisieren. Die wichtigsten Charakteristika, die immer wieder genannt werden, betreffen die Produktionsbedingungen. Sie seien hier, der besseren Übersicht halber, als Liste aufgezählt:¹³

- Filmen auf der Straße statt im Studio.
- Arbeit mit Tageslicht statt aufwendiger Lichtdramaturgie.
- leichtes Equipment statt aufwendiger Technik.
- Storys aus Zeitungsmeldungen oder private Themen statt Verfilmung renommierter literarischer Vorlagen.
- junge, unbekannte Darsteller, auch Laien, statt internationaler Stars.
- Kino als Leidenschaft und Kunst statt als Handwerk oder Kommerz.
- Ausbildung im Kinosaal und Autodidaktik statt Filmhochschule oder Assistentenkarriere.
- niedrige Budgets statt teurer Produktionen.
- Alltagssprache statt geschliffener Dialoge.

Diese Merkmale sind zum Einen nicht hierarchisierbar, und sie haben zum Anderen keinen bindenden Charakter. Denn die Filmemacher der Nouvelle Vague gingen auch ins Studio, wenn sie es sich leisten konnten, sie drehten auch mit aufwendiger Technik, sie verfilmten auch literarische Vorlagen, sie arbeiteten auch mit internationalen Stars und ihre Filme waren zuweilen auch sehr teuer. Zudem lassen sich viele der Merkmale auch in Filmen finden, die in keinem Zusammenhang mit der Nouvelle Vague stehen, vor allem in Autorenfilmen. Eine auf ästhetische Kategorien festgelegte Bestimmung der Nouvelle Vague läuft jedoch Gefahr, sie zu einem Synonym für den Autorenfilm zu verwässern. Aufschlussreicher ist es, den Blick zu verschieben auf den revolutionären Charakter der Bewegung. Die dieser Arbeit zugrunde liegende These ist die, dass die Nouvelle Vague einen Umbruch in der Wahrnehmung des Kinos markiert, der darin bestand, dass das Kino als Kunst wahrgenommen wurde. Das erscheint zunächst banal. Es ist schwierig, die Tragweite dieses Umbruchs zu erfassen, da unsere heutige Auffassung des Kinos in der Tradition dieses Umbruchs steht und uns alles, was damit zusammenhängt selbstverständlich erscheint:– unsere akademischen Institutionen, Archive und Filmmuseen, mit Tagungen, Büchern und Zeitschriften zu Film und Kino und, unsere Ordnung der Filmgeschichte nach Werken und Autoren. Diese Situation müssen wir uns künstlich fremd machen, um uns in die Situation der vierziger und fünfziger Jahre zu versetzen. Eine solche Bemühung ist notwendig, um die Mühseligkeit und Komplexität des historischen Prozesses zu empfinden, in dem jeder Artikel, jedes Streitgespräch, jede Zeitschrift einen möglichen Punkt darstellt, von dem aus eine Verbreitung eines Gedankens seinen Weg nahm. Die Nouvelle Vague stellt in dieser Arbeit also ein Ereignis um 1960 dar, das einen Kulminati-

12 Siehe hierzu z. B. die Listen der Retrospektiven in Grafe (Hg.) (1996), Ruscart (Hg.) (1986) und Turigliatto (Hg.) (1995).

13 Vgl.: Baecque/ Tesson (1998) S. 5 und Daney (2000) S. 33.

onspunkt bildet in einem Gesamtkomplex aus einer Vor- und Wirkungsgeschichte, dem Resonanzfeld dieses Ereignisses. Es geht darum die Erschütterung in der Wahrnehmung des Kinos, die mit der Nouvelle Vague einherging, nachzuzeichnen nach dem Bild eines Erdbebens, dem unterschiedliche Prozesse vorangehen, in denen bestimmte gegenläufige Bewegungen Spannungen aufbauen, die sich in einem Beben äußern, welches dann eine veränderte Landschaft hinterläßt. Die Veränderungen in den filmischen Ausdrucksmitteln und in der Ökonomie um 1960 erweisen sich so als nachgeordnete Phänomene, sogar die Geburt und der Triumph der Nouvelle Vague: Als am 4. Mai 1959 nach der Vorführung von *LES QUATRE CENTS COUPS* im Festivalkino in Cannes die Lichter angingen und ein nicht-enden-wollender Applaus anhub und alle Augen den jungen Regisseur François Truffaut im Saal suchten, war zuvor bereits ein Umbruch vollzogen worden. Der Applaus und die Preisverleihung waren möglich, weil das Umfeld bereit war, den Film als preiswürdig wahrzunehmen. Der künstlerischen Redlichkeit eines Debütanten, der außerhalb der industriellen Strukturen arbeitete, wurde nun eine höhere Glaubwürdigkeit zugemessen, als den professionellen Routiniers des französischen Films. Dieser Antagonismus von der Aufrichtigkeit eines Amateurs gegen einen unpersönlichen Professionalismus war in der französischen Filmkritik der vierziger und fünfziger Jahre erarbeitet worden. Von hier aus macht es Sinn, dass alle genannten ‚Merkmale‘ der Nouvelle Vague als Oppositionen ausgedrückt werden. Denn tatsächlich entwickelten die Nouvelle-Vague-Regisseure, die in den fünfziger Jahren Filmkritiker in den *Cahiers du cinéma* waren, ihre Visionen zuerst aus dem Widerstand gegen das französische Kino der Nachkriegszeit. Über Jahre hinweg hatten junge Filmkritiker in den *Cahiers du cinéma* die Altmeister des französischen Films desavouiert, sie seien korrumpiert von Geld und Karrieresucht und hätten die Filme aus den Augen verloren. Einer derart gezeichneten Filmindustrie setzten sie einen Filmkünstler entgegen, der außerhalb der professionellen Strukturen nur seinem Herz und seinem persönlichen Anliegen folgend arbeiten würde und dem es nur um die Kunst ging: den *auteur*. Mit dem Autorenkonzept im Kino hatten die Filmkritiker in den *Cahiers du cinéma* ein Unschuldskonzept gegen die Berufsregisseure und die Institutionen des Kinos gefunden. Aber noch mehr: den offiziellen Bestimmungen des *Centre national de la cinématographie* (CNC) und der staatlich anerkannten Ausbildung für den Beruf des Regisseurs, setzten die *Cahiers du cinéma* ästhetische Kriterien und ethische Forderungen entgegen und sie urteilten nach ethischen Kriterien der künstlerischen Redlichkeit, wer sich Filmmacher nennen durfte und wer nicht. In diesem Sinne hielt Godard 1959 in einem Artikel den französischen Berufsregisseuren entgegen: „Ihr könnt keine Filme machen, weil ihr nicht mehr wisst, was das ist.“¹⁴ Die Machart seines ersten Films *À BOUT DE SOUFFLE* (AUSSEER ATEM, 1960) erklärte er 1960 explizit als Opposition gegen dieses alte Kino:

„Dieser Film reagierte auf alles, was damals in fast pathologischer Manier systematisch verboten war. Eine Großaufnahme macht man nicht mit Weitwinkelobjektiv. Also machten wir es. Eine Fahrt macht man nicht mit Handkamera. Also machten wir es.“¹⁵

14 «Vous ne savez pas faire de cinéma parce que vous ne savez plus ce que c'est.», Godard (1998 h) S. 194.

15 Godard in: Valey/ Labarthe/ Bazin (1993).

Mit der Betonung von künstlerischen Qualitäten gegenüber technischer Fähigkeiten und kommerziellen Erfolgs versuchten die jungen Filmkritiker, sowohl beim Publikum, als auch bei den Entscheidungsträgern des CNC Aufmerksamkeit zu erregen. Als 1957 Jacques Flaud, der Direktor des CNC, erklärte, dem französischen Kino fehle es trotz bester wirtschaftlicher Gesundheit an Herz¹⁶, hatte sich der höchste Vertreter des offiziellen französischen Films die Argumente der Filmkritik zu eigen gemacht und ein Paradigmenwechsel vollzog sich. Denn Ende der 50er Jahre wurden von staatlicher Seite Maßnahmen zur Förderung eines künstlerisch wertvollen Films ergriffen und jungen Leuten ohne Ausbildung wurde der Zugang zum Filmemachen erleichtert. Der Beruf des Filmemachers wurde nun ein künstlerischer Beruf, der auch offiziell nach Talent und Inspiration bewertet wurde. Ausgehend von Frankreich verbreitete sich in den sechziger Jahren international das Konzept des Autorenfilms: die Idee eines Regisseurs, der vom Drehbuch bis zum Schnitt alle Produktionsschritte seines Films kontrollierte und der den Film als künstlerisches Ausdrucksmittel ansah.

Nach 1959 lässt sich auch international eine Veränderung in der Filmkritik beobachten. Die Nouvelle Vague hatte die Aufmerksamkeit auf die *Cahiers du cinéma* gelenkt. In den USA rezipierten Pauline Kael und Andrew Sarris begeistert die französische Filmkritik und Sarris gab eine Zeit lang eine englischsprachige Ausgabe der *Cahiers du cinéma* heraus. In England rezipierte die Zeitschrift *Screen* um Peter Wollen das Autorenkonzept und bei der Lektüre der Ausgaben der deutschen Zeitschrift *Filmkritik* aus den sechziger Jahren scheint es zuweilen, als wollten die Redakteure die französische Filmkritik der fünfziger Jahre für Deutschland nachholen mit samt ihrer polemischen Struktur, was so weit ging, dass sich die Redaktion heillos zerstritt.¹⁷ So wurden die Rezipienten der Nouvelle Vague zugleich Epigonen der französischen Filmkritik, und wenn die Filmkritik heute angesichts eines Films beginnt, den Regisseur zu befragen, zu zitieren oder den Film in Beziehung zu seinen früheren Filmen bringt, dann steht sie immer noch in der Tradition der *Cahiers du cinéma* der fünfziger Jahre.

Die Bedeutung der Nouvelle Vague liegt damit darin, dass sich mit ihr die Wahrnehmung und das Selbstverständnis des Filmemachers verändert hat und zugleich die Filmgeschichte als eine Kunstgeschichte mit Künstlern und Werken, und dass sich weiter diese veränderte Wahrnehmung des Kinos in einer Veränderung der Organe und Institutionen des Kinos niedergeschlagen hat. Das verschafft ihr in der Filmgeschichtsschreibung den Status einer epochalen Wende. 1998 schrieb der Filmhistoriker Dominique Païni:

„Trotz ihrer kurzen Dauer (kaum drei oder vier Jahre), veränderte [die Nouvelle Vague] entscheidend die Filmkunst und führte diese definitiv als moderne Kunst dieses Jahrhunderts ein [...]“¹⁸

Dieser Wirkungshorizont wirft Fragen nach der Wirkungsmöglichkeit der Protagonisten der Nouvelle Vague auf: zum einen, inwiefern sie sich gewiß sein konnten, dass ihre Po-

16 Bazin/ Doniol-Valcroze (1957) S. 4.

17 Vgl.: Schenk (1998); Lenssen (1990).

18 «[B]ien que court durée (trois ou quatre années à peine), transformera décisivement l'art du film et le consacra définitivement comme l'art moderne de ce siècle [...]» Païni (1998) S. 9.

sitionen auf Zustimmung stoßen würden – eine Gewißheit, die sie zunächst für sich selbst aufbauen mussten, um ihre Positionen überhaupt zu entwickeln –, und zum zweiten inwiefern in der Vorgeschichte der Nouvelle Vague schon Momente ihrer Akzeptanz und Bedingungen ihrer Rezeption zu finden sind. Doch die Suche in der Geschichte der Nouvelle Vague nach Vorläufern und Vorläuferereignissen, in denen diese sich ankündigte birgt eine Gefahr des Zirkelschlusses. Der französische Historiker Roger Chartier schreibt in seinem Buch über die Französische Revolution¹⁹, in einer Untersuchung der Vorgeschichte der Revolution, die auf die Revolution hin perspektiviert sei, sei es nicht denkbar, dass die Revolution hätte ausbleiben können. So bestehe die Gefahr einer „rückblickenden Vorhersage“²⁰, in der die Vorgeschichte aus solchen Momenten zusammengestellt werde, in denen die Revolution schon enthalten sei. Statt Ursachen und Gründe für die Revolution zu suchen und zu fragen, „ob das Ereignis schon in den Ideen, die es angekündigt, angedeutet oder gefordert haben, gegenwärtig gewesen ist“, so Chartier weiter, ginge es um die Rekonstruktion eines *Möglichkeitsfeldes* für die Revolution, das heißt darum, „einige der Voraussetzungen zu ermitteln, die sie „möglich, weil denkbar“²¹ gemacht haben. Die Untersuchung ihrer Ursprünge müsse sich darum bemühen, „all die Veränderungen in Glaubensvorstellungen und Empfindungen zu erkennen, die eine so rasche und gründliche Auflösung der alten politischen und sozialen Ordnung entzifferbar und akzeptabel gemacht haben.“²² Die Vorgeschichte muss stattdessen auf Momente der Anknüpfungsfähigkeit hin untersucht werden.

Was Chartier für die Französische Revolution schreibt, gilt nicht weniger für die Nouvelle Vague. Es geht um eine historische Rekonstruktion eines *Möglichkeitsfeldes* für einen nachhaltigen Bruch in der Filmgeschichte. Es geht darum, Veränderungen der Wahrnehmung des Kinos nachzuzeichnen, die Ende der fünfziger Jahre eine „rasche und gründliche Auflösung“ der alten Strukturen im Kino „möglich, weil denkbar“ gemacht haben, und es geht darum die Konstruktion einer Position nachzuzeichnen, von der aus eine Erneuerung „entzifferbar und akzeptabel“ wurde, und zwar gleichermaßen für die Öffentlichkeit, für die Funktionäre des französischen Kinos und für die Akteure selbst.

Was die „Vorläufer“ betrifft muss man – noch einmal mit Chartier – in der historischen Rekonstruktion berücksichtigen, dass die Revolutionäre an ihrer Geschichte immer mitgeschrieben haben, dass sie genealogische Linien und Vorväter gesucht haben und dass diese Suche auch eine Suche nach Rechtfertigung und Legitimation war.²³ Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette und Rohmer waren unter den ersten, die die Geschichte der Nouvelle Vague erzählt haben. Sie haben die Rezeption ihrer Filme nicht nur vorbereitet, sondern auch begleitet. Sie betonten selbst immer ihre Herkunft aus der Filmkritik. Damit gaben sie sich unberührt von der Geschichte der französischen Kinoindustrie und zugleich setzten sie das Schreiben über Film und das Filme machen gleich. Oft zitiert ist Godards Erklärung von 1962: „Schreiben war schon Kino machen“.²⁴ So konstruierten

19 Chartier (1995).

20 ebd. S. 11.

21 ebd. S. 12.

22 ebd. S. 12.

23 ebd. S. 16.

24 «Ecrire, c'était déjà faire du cinéma.», Collet/ Delhaye/ Fieschi/ Labarthe/ Tavernier (1999 b) S. 193.

sie eine neue genealogische Linie aus vergessenen Filmkünstlern. Sie gingen sogar noch weiter und nahmen Künstler und Literaten wie Corneille, Racine, Dostojewski, Tolstoi, Giotto, Cezanne, Matisse oder Picasso in Anspruch, um ihre Ideen in einer langen künstlerischen und kulturellen Tradition vor der Erfindung des Films zu verankern und im selben Zuge wurde das Kino der fünfziger Jahre aus dieser Geschichte der Kunst ausgeschlossen. In der Geschichte des französischen Kinos aus der Sicht der Nouvelle Vague fanden die wesentlichen Entwicklungen des französischen Kinos in den fünfziger Jahren nicht auf den Leinwänden der großen Filmpaläste statt, sondern in kleinen Ciné-clubs, in Programmkinos und in Filmzeitschriften.

In ihrem Kampf standen sie in einer Tradition, die ihre Ursprünge in der französischen Kino- und Filmkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat, in der es immer um die Wahrnehmung des Kinos als Kunst ging: der Cinéphilie. Und die Nouvelle Vague erscheint als Vollendung der Cinéphilie.

Die vorliegende Arbeit will in ständiger Nähe zu den Quellen nachzeichnen, wie die Rede vom künstlerischen Subjekt in den Film Einzug gehalten und damit zu einer Wahrnehmung des Kinos als eigenständiger Kunst geführt hat, die sich mit der Nouvelle Vague nachhaltig durchgesetzt hat. Dabei sind drei Aspekte wichtig: Erstens geht es darum, die Möglichkeit des Wandels zu erfassen, in dem Sinne, dass die bestehenden Verhältnisse im französischen Kino als defizitär wahrgenommen werden konnten und eine Bereitschaft entstand, eine Auflösung der alten Strukturen zu akzeptieren.²⁵ Zweitens muss die Erarbeitung einer Position nachgezeichnet werden, die den alten Strukturen überlegen und zugleich unabhängig von ihnen war. Drittens muss die Rolle der Konstruktion einer neuen Kontinuität in der Filmgeschichte mitbedacht werden, die die Bestrebungen der Reformer in eine Tradition setzte, die als eigentlicher und richtiger Weg des Kinos erschien. Dabei zielte die Nouvelle Vague auf die Geschichte des Films, in die sie sich selbst mit ihren Geschichten und Anekdoten einschrieb. In der eigenen Verortung in der Filmgeschichte setzten sich die Protagonisten der Nouvelle Vague historisch ins Recht, um zugleich den Weg des französischen Kinos nach dem Krieg als Sackgasse und Irrtum erscheinen zu lassen. Dabei erhoben sie Anspruch darauf, die wahren Erben des Kinos zu sein. Statt auf eine Integration in die bestehenden Strukturen zielten sie darauf ab, an deren Stelle zu treten.

Ausgangspunkt der Arbeit ist im ersten Kapitel eine Beschreibung des allgemeinen Kontexts von Truffauts triumphalen Erfolg 1959 in Cannes, in dessen Zuge die Nouvelle Vague zu einem Ereignis wurde. Anhand der historischen Rekonstruktion des Kampfes um die Nouvelle Vague in der Filmkritik und der Diskussion um ihre Bestimmung in der Filmhistoriografie werden die Problemhorizonte des Phänomens Nouvelle Vague von seiner Wirkungsgeschichte her eröffnet.

25 In Blumenbergs *Genesis der kopernikanischen Welt* findet sich ein sich ein signifikantes Beispiel. Obwohl die Griechen das geschliffene Glas als Brennglas kannten, entwickelten sie keine optischen Geräte. Den Grund dafür suchte man darin zu erklären, dass sie eine andere Theorie des Sehens gehabt hätten, als die Neuzeit. Die Antike empfand das menschliche Sehorgan nicht als defizitär. Vgl. Blumenberg (1989) S. 723.

Im zweiten Kapitel geht es um den Antagonismus der Nouvelle Vague zu ihrer Vorgängergeneration, der sogenannten „Tradition der Qualität“. Mit dem Erfolg der Nouvelle Vague wurde die Tradition der Qualität als Niedergang des Kinos stigmatisiert, und dieses Urteil bestimmt bis heute die Filmgeschichte. Ein Blick auf die Situation des französischen Kinos der fünfziger Jahre zeigt jedoch, dass die Nouvelle Vague gegen ein wirtschaftlich gesundes Kino antrat, das zudem international hohes künstlerisches Ansehen genoss. Die negative Bewertung des französischen Kinos der fünfziger Jahre hat seine Ursprünge zum großen Teil in Kreisen einer jungen Generation von Filmkritikern. Erstmals systematisiert wurde diese 1954 von François Truffaut in seinem berühmten Artikel „Eine gewisse Tendenz im französischen Kino“.²⁶ Truffauts Text bildet eine Art Sattelstellung in der französischen Filmkritik. Zum einen ist der Artikel verankert in den Entwicklungen im Filmdiskurs seit Ende des zweiten Weltkriegs, zum anderen trat mit diesem Artikel eine neue Generation von Filmkritikern an. Von Truffauts Text nahm eine Doppelstrategie ihren Ausgang: Der systematische und kontinuierliche Angriff auf die Tradition der Qualität wurde begleitet von einer Komplementärstrategie, die auf der Betonung des individuellen, schöpferischen Faktors des Regisseurs aufbaute, die sogenannte „*politique des auteurs*“, die im Zentrum des vierten Kapitels steht.

Zuvor richtet das dritte Kapitel den Blick auf das kulturelle Umfeld, in dem die Positionen der jungen Filmkritik formuliert wurden: die spezifische Kultur der französischen Cinéphilie mit ihren Institutionen, Ritualen und Traditionen. Die Cinéphilen organisierten sich in einer Art ‚wildem Studium‘ in Filmclubs, Kinos und Filmzeitschriften. Diese Kultur bildete den Boden für ein bestimmtes Selbstverständnis des Zuschauers. Das neue Selbstverständnis des Zuschauers war wiederum prägend für die Filmkritik in den *Cahiers du cinéma*. Aus der Darstellung der Kultur der Cinéphilie wird deutlich, dass der Widerstand gegen das französische Kino der fünfziger Jahre seinen Ursprung in Bestrebungen nach Anerkennung des Kinos als eigenständiger Kunstform hat, die zum Teil zurückreichen in die zehner und zwanziger Jahre.

In der *politique des auteurs*, die den Schwerpunkt des vierten Kapitels bildet, wurde ein Ansatz erarbeitet, in dem die Filmkritik ein eigenes Vokabular für den Film entwickelte. In den *Cahiers du cinéma* diente der *auteur* als Ausweg aus einer Filmkritik, die den Kunstwert des Films allein dem Stummfilm vorbehielt. Die Perspektive auf einen Filmautor befreite zudem die Filmkritik von der Position des Kunstrichters und erweiterte das Repertoire an Beschreibungsmodalitäten. Sie richtete das Interesse auf die Arbeit des Filmemachers, die Inszenierung (*mise en scène*). Dabei eröffnete sie einen persönlichen Blick des Filmkritikers auf die Filme und emanzipierte die Filmkritik aus der Dienstleistungsfunktion der Zuschauerempfehlung.

Das fünfte Kapitel behandelt die Historisierung der Nouvelle Vague, die mit den ersten Filmen bereits einherging. Skizziert werden zunächst die Visionen von einer neuen Filmpraxis in der Filmkritik und die Legitimierung und Selbstvergewisserung in der Erstellung eines Kanons von Vorläufern. Hinzu kommt eine Darstellung der Initiationsgeschichten, die die ersten Filme begleiteten, und ihrer Funktion und Wirkung. Die Visionen, Theorien und Debatten in der Filmkritik hatten dahingehend Einfluss auf die

26 «Une certaine tendance du cinéma français», Truffaut (1954 b).

offiziellen Institutionen und Entscheidungsträger im französischen Kino, dass sich Ende der fünfziger Jahre das Bild eines im Verfall befindlichen französischen Films durchsetzte und die Filmkritiker die Chance bekamen, ihre Visionen zu realisieren. Die angehenden Filmemacher waren sich bald bewußt, dass ihre Filme an den Parolen aus ihren Kritiken gemessen wurden. So arbeiteten sie schon früh am Bild einer kontinuierlichen Bewegung, in dem es darum ging, den Eindruck einer Generation zu erzeugen, die sich nicht eingliederte in die bestehenden Strukturen, sondern, die an deren Stelle trat. In der Untersuchung des Verhaltens der jungen Regisseure gegenüber der öffentlichen Debatte zur Nouvelle Vague in den ersten Jahren, insbesondere aber im Umgang mit dem Erfolg und dem Misserfolg der Filme, wird die Beteiligung der ehemaligen Kritiker der *Cahiers du cinéma* am Bild der Nouvelle Vague deutlich.

Die noch heute anhaltende Kraft und Faszination der Nouvelle Vague verdankt sich nicht zuletzt einem Aspekt, der mit den Filmen und den Ereignissen um 1960 selbst wenig zu tun hat: der Linearität und der Erzählbarkeit ihrer Geschichte. Der Filmkritiker Emmanuel Burdeau schrieb Ende der 90er Jahre in einem Sonderheft der *Cahiers du cinéma*, die Nouvelle Vague, der man so oft vorgeworfen habe, sie erzähle in ihren Filmen keine Geschichten, habe mit ihrer eigenen Geschichte den wichtigsten Roman des französischen Nachkriegskinos verfasst.²⁷ Nun zielt die historische Perspektive meiner Arbeit nicht darauf ab, eine wahre Geschichte der Nouvelle Vague einer etwaigen Legende gegenüber zu stellen. Es geht um die Rekonstruktion der Nouvelle Vague als wirkmächtiger Gründungsmythos in der Filmgeschichte. In dieser Rekonstruktion werden altbekannte Aspekte ihrer Geschichte noch mal gelesen unter Hinzuziehung von Kontexten bislang vernachlässigter Texte und Ereignisse. Es wird immer wieder zu berücksichtigen sein, in welchem Zusammenhang bestimmte Aussagen stehen, wo sie herrühren, auf welche Widerstände sie stießen und welche Anknüpfungspunkte sie ermöglicht haben. Die Filme werden kaum eine Rolle spielen, denn – noch einmal mit Emmanuel Burdeau gesprochen – aufschlussreicher für das Verständnis der Haltung, aus der die Filme entstanden sind, ist die Beschäftigung mit der Nouvelle Vague, als sei sie selbst ein einziger großer Film.

27 «[L]a Nouvelle Vague, à qui il a été tant reproché de ne pas raconter d'histoires, a écrit le plus important roman du cinéma français d'après-guerre.», Burdeau (1998) S. 67.