

Douglas Morrey: Jean-Luc Godard. Manchester: Manchester University Press 2005, 271 S.

Die Frage nach dem größten Filmemacher aller Zeiten kann die Filmwissenschaft billigerweise nicht beantworten. Welcher Filmemacher allerdings bisher die meiste wissenschaftliche Literatur provoziert hat, ließe sich rechnerisch sehr genau ermitteln. Was dies betrifft, dürfte Jean-Luc Godard inzwischen sogar Sergej Eisenstein und Alfred Hitchcock eingeholt haben. Wenn auf die Sekundärliteratur zu Godard zuträfe, was er selbst über seine Arbeit als Filmkritiker in den fünfziger Jahren gesagt hat: „Écrire, c’était déjà faire du cinéma...“ (zit. n. Morrey, S. 8), bräuchte sich jedenfalls über die Zukunft des Kinos, dessen Ende wiederum Godard schon 1967 verkündet hat, niemand den Kopf zu zerbrechen. Die Beschäftigung mit Godard und seinen Filmen hat in jüngster Zeit beinahe hagiographische Formen angenommen. 2003 ist die Biographie *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy* von Colin MacCabe bei Bloomsbury Press in London erschienen, 2004 dann der von Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt herausgegebene Band *For Ever Godard* (Black Dog Publishing, London), mit dem JLG schon zu Lebzeiten ein Denkmal für die Ewigkeit gesetzt worden ist. Daß in der Reihe „French Film Directors“ nun neben anderen mehr oder weniger berühmten ‚Autoren‘ des französischen Kinos auch Jean-Luc Godard vorgestellt wird, mag unter diesen Umständen befremdlich erscheinen, zumal Ende der neunziger Jahre erst zwei Bücher mit dem Titel *The Films of Jean-Luc Godard* – von Wheeler Winston Dixon (State University of New York Press, 1997) und David Sterritt (Cambridge University Press, 1999) – veröffentlicht wurden. Andererseits läßt sich insbesondere über die Filme Godards sagen, daß etwaige Forschungslücken hier zwar beliebig gefüllt, aber niemals geschlossen werden können. „Wer über Jean-Luc Godard schreibt“, meinte Georg Seeßlen, „hat erst einmal den Ehrgeiz, so zu schreiben, daß ihn oder sie kein Schwein versteht. (...) Und wenn man zum wiederholten Mal über Godard schreibt, muß man noch rätselhafter sein, gewagter die Grenzen von Leben und Kino in Frage stellen, wenn nicht beim Filmemacher, so doch jedenfalls bei sich selbst.“

Bei Douglas Morrey gewinnt man diesen Eindruck nicht. Er hat ein im besten Sinne des Wortes bescheidenes Buch über Godard geschrieben, das sich als Einführung, Gesamtdarstellung und Reinterpretation gleichermaßen eignet; ein Buch, dem man vor allem den Ehrgeiz anmerkt, dem Leser nicht nur Godards Filme näherzubringen (statt sie in höhere Sphären emporzuheben), sondern auch das darüber Geschriebene verständlich zu machen. In zehn thematisch zugeschnittenen Kapiteln, die mit zwei Ausnahmen („Scenes from domestic life: 1960-65“ und „Outside: 1960-62“) chronologisch aufeinanderfolgen, liefert Morrey einen Überblick über die filmische (und literarische) Produktion Godards. Das erste Kapitel, das vom Filmkritiker Godard handelt, kann als Einleitung in dessen späteres Kino-Leben und zugleich als Vorschau auf die Verfahrensweise des Buches gelesen werden, in dem nicht biographische und filmographische Details aufgehäuft, sondern im Stil eines Essays einzelne Themen herausgegriffen und anhand von Filmbeispielen erläutert werden. Morrey setzt sich zunächst mit den ‚klassischen‘ Godard-Themen auseinander – Kino, Liebe, Arbeit, Politik –, die er von *À bout de souffle* (Außer Atem, 1959) bis *Prénom Carmen* (Vorname Carmen, 1982) in wechselnder Konstellation über verschiedene Schaffensperioden verfolgt. Neben den bekannten Nouvelle-Vague-Filmen und den zumindest aus der Literatur bekannten Produktionen der Gruppe Dziga Vertov kommen dabei auch die in Zusammenarbeit mit Anne-Marie Miéville entstandenen Filme der siebziger Jahre ausführlich zu Wort, mit denen sich Godard vom Kino vorübergehend zurückzog und mit den Ausdrucksmitteln des neuen Mediums Video experimentierte. Morrey spricht, wie Catherine Grant in *For Ever Godard*, treffend von „Home Movies“, wobei er sich selbst jedoch weniger für den von Godard proklamierten Neuanfang im Umgang mit den bewegten Bildern als für das ‚Heim‘ interessiert, das er als Schauplatz von *Numéro deux* (Numéro 2, 1975) analysiert und mit Bezug auf Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Theorie der Wunschmaschinen interpretiert.

In den Erörterungen zu *Ici et ailleurs* (1974), einem Film-Essay, der auf dem Material des nicht fertiggestellten Films *Jusqu'à la victoire* der Gruppe Dziga Vertov aufbaut, bringt Morrey beiläufig auch eine peinliche Angelegenheit zur Sprache, die in der Literatur ansonsten meist verschwiegen oder ignoriert wird. Gemeint ist die antizionistische Propaganda, die Godard in jenen Jahren betrieben hat. Auch in *Ici et ailleurs*, obschon dieser Film bereits die reflektierte Neufassung von *Jusqu'à la victoire* darstellt, wird dem Zuschauer suggeriert, die Lage der Palästinenser im Nahen Osten sei ähnlich der der Juden in Nazideutschland. Morrey selbst übt nur sehr vorsichtige Kritik, läßt aber an dieser Stelle immerhin Yosefa Loshitzky zu Wort kommen, die jenes ‚Argument‘ als monströs zurückweist (S. 110). Monströs wirkt solch ein makaberer Vergleich zumal in einem Film von Godard, der sich bei späteren Gelegenheiten als überaus sensibler Historiker präsentiert und auf den Film als Medium der Erinnerung vielfach reflektiert hat, wie man aus *Allemagne neuf zéro* (Deutschland Neu(n) Null, 1991) oder *Histoire(s) du cinéma* (Geschichte(n) des Kinos, 1988-98) ersehen kann.

Weitere Einzelheiten, die an Morreys *Jean-Luc Godard* besonders erwähnenswert sind, weil sie nicht zu den Standards der Godard-Literatur gehören, können hier lediglich aufgezählt werden: etwa die überraschenden Ausführungen zum religiösen Gehalt von *Passion* (1981) und *Je vous salue Marie* (Maria und Josef, 1983); die feministische Kritik der Darstellung von Weiblichkeit insbesondere in den Filmen der frühen achtziger Jahre, die Morrey aufgreift und im Hinblick auf Godards Konzeption von Natur zu relativieren sucht; die Auseinandersetzung mit den als pessimistisch verrufenen und bisher wenig beachteten Filmen aus den späten achtziger Jahren, wie *Soigne ta droite* (Schütze deine Rechte) und *King Lear* (beide 1987); schließlich die Feststellung, daß das Kino Godards nicht der Postmoderne angehöre, wie mit Hinweis auf dessen Zitiertechnik häufig behauptet wird, sondern vielmehr als radikale Kritik der Postmoderne zu verstehen sei, einer Postmoderne jedenfalls, die Fredric Jameson in Anlehnung an Adorno als Verquickung von Kultur und Ökonomie im Spätkapitalismus beschrieben hat.

Daß in einer konzentrierten Gesamtdarstellung des Godardschen Werkes einige sehr interessante Filme wie z.B. *Les Carabiniers* (Die Karabinieri, 1963) zu kurz kommen, fällt demgegenüber kaum ins Gewicht. Der Leser kann sich bei dem Gedanken trösten, daß er, was er in diesem Buch über Godard an möglichen Interpretationen vermißt, in einem anderen finden wird. Weniger zuversichtlich dürfte er sein, was die Analyse der filmischen Verfahren anbelangt, die auch bei Morrey nur eine untergeordnete Rolle spielt. „Godard's films invite interpretations but discourage, even defy, analysis“, schrieb David Bordwell in *Narration in the Fiction Film*. Um dieses Mißverhältnis in die Waage zu bringen, müßte sich die bereits kaum überschaubare Godard-Literatur in den nächsten Jahren vielleicht noch einmal verdoppeln.

Christoph Hesse

In: Medienwissenschaft, 1/2006