

Pardon.“⁹³ Mit einer Kreissäge wird Johnny in zwei Hälften geteilt, bis das Blut spritzt, wobei die beiden ihn zerschneidenden Frauen sichtlich Gefallen daran haben.

Aber vielleicht ist ja alles nur ein Traum. Wie *Atlantis – Ein Sommermärchen* die männerfreudigen Amazonen in der Phantasie eines Mannes hat entstehen lassen, lassen *Die Weibchen* den Schluss zu, dass Eve – die am Ende wieder bzw. immer noch im Zug auf dem Weg zum Sanatorium sitzt – die ganze Zeit über geträumt hat und es nur ihrer nervlichen Überspanntheit zuzuschreiben ist, dass sie derartige männerfeindliche Horrorvisionen ausbrütet. Doch während *Atlantis* eindeutig mit einer sexuellen Rollenphantasie spielt, die am Ende aufgelöst wird, bleiben *Die Weibchen* in ihrer sexuellen Dynamik bedeutungsvoll unbestimmt. Vielleicht macht gerade das auch den cineastischen Reiz dieses genretechnisch disparaten wie kommerziell erfolglosen Films aus.⁹⁴

Bilder einer Bewegung – Die Nouvelle Vague und 1968

Matthias Grotkopp

I. „Die Kinder von Marx und Coca Cola“

Klassenkampf und Popkultur, Aufstand gegen Autoritäten und Befreiung der Sexualität, Frauenbewegung, Homosexuellenbewegung, Umweltbewegung, Individualismus und Kollektivismus, Pazifismus und Terrorismus – alles kommt zusammen in diesem Konglomerat „1968“, das viel mehr ist, als nur eine Jahreszahl, ohne dass wirklich klar würde, wie die Dinge miteinander zusammenhängen. In seinem Film *Masculin-Féminin* (F 1966) hat Jean-Luc Godard dies mit einem Zwischentitel zum Ausdruck gebracht, der schnell zum Sprichwort wurde: „Die Kinder von Marx und Coca Cola“.

Was als Enigma daherkommt, mit dem scheinbar alles und nichts gesagt ist, da es doch offensichtlich Unvereinbares verknüpft, entpuppt sich bei einem zweiten Blick als ein poetisches Prinzip, das Godard in den folgenden Jahren nochmal vertiefen sollte. Darin stehen nämlich weder die ‚Kinder‘ noch ‚Marx‘ oder ‚Coca Cola‘ im Zentrum, sondern die Konjunktion ‚und‘.¹ 1968 hat Godard einen Film gedreht, der genau diese Logik des ‚und‘ als seine Analyse der gesellschaftlichen, politischen und sozialen Verhältnisse präsentierte – *One plus One* (UK 1968):

„Der Film funktioniert im strengen Sinne als eine Collage: Musik plus Happening plus politische Pamphlete plus Porno plus Krimi. Das eine wird dem anderen hinzugefügt, ohne dass eine Summe gezogen wird, die aus etwas anderem besteht als die aneinandergefügten Teile, und ohne dass festgelegt wird, welche Elemente wohin gehören, wie sie zu bewerten sind und wie sie zusammenspielen.“²

Rückblickende Meistererzählungen von „1968“, sei es die Erfolgsgeschichte einer globalen kulturellen Umwälzung oder die Geschichte vom An-sich-selbst-Scheitern einer politischen Utopie, sollten es schwer haben, die verschiedenen Elemente und Bestrebungen in einer homogenisierenden Perspektivierung aufzuheben. Und doch sind es diese Meisterer-

⁹³ Noack, Im Kurbad der Gottesanbeterinnen, S. 14.

⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 11: „Offenbar wurde der Film mit so wenigen Kopien gestartet, dass die meisten Kinobesitzer ihn gar nicht kannten. Auf der Liste der zehn kommerziell erfolgreichsten deutschen Filme des Jahres stand *Schulmädchen-Report* (1970) ganz oben; es folgten diverse Sex- und Pauker-Filme. In dieser Kinolandschaft war für einen Film wie *Die Weibchen*, dessen Regisseur sich weder für den Sex- noch für den Horrormarkt interessierte, kein Platz – obwohl es sich im weitesten Sinne um einen Horrorfilm handelte.“

¹ Vgl. Gilles Deleuze, Drei Fragen zu Six fois deux, in: Ders.: *Unterhandlungen*, Frankfurt/M., S. 57–69, hier S. 67: „Godard ist kein Dialektiker. Was bei ihm zählt, ist nicht 2 oder 3, oder wieviel auch immer, sondern UND, die Konjunktion UND. Die Verwendung des UND bei Godard ist das Wesentliche.“

² Hermann Kappelhoff, Auf- und Abbrüche. Die Internationale der Pop-Kultur, in: Ders.; Daniel Illger; Christine Lötscher (Hg.), *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*, Berlin/Boston, S. 1–42, hier S. 13.

zählungen, die in den Reminiszenzen und Debattenbeiträgen zu „50 Jahre 1968“ dominierten, spannte sich die Frage nach dem ‚Erbe‘ der 68er stets zwischen Verklärung und Revisionismus auf. Selten wurde wirklich zur Kenntnis genommen, wieviel von „1968“ heute so selbstverständlich ist, dass es gar nicht mehr als Teil der um dieses Datum kulminierenden Veränderungen wahrgenommen wird – Abschaffung der Prügelstrafe, Abschaffung der Strafverfolgung von Homosexualität u.v.m. Ebenso wenig wurde die Heterogenität der Phänomene sowohl in ihren sozialen, politischen und kulturellen Facetten als auch in ihren zeitlichen Verstreungen und globalen Verzweigungen in den pauschalen Urteilen reflektiert. Was kommt aber in den Blick, wenn man die Linien zieht vom April 1968 mit dem Attentat auf Dutschke, der Ermordung Martin Luther Kings, den Kaufhausbrandstiftungen von Baader und Co., vom Prager Frühling und Pariser Mai, von *Hair* und dem *Beggars Banquet* der Rolling Stones usw. hin zum Mord an Benno Ohnesorg (1967), zu Woodstock (1969), dem ersten Auschwitzprozess (1963), dem Stern-Cover *Wir haben abgetrieben* (1971), dem Oberhausener Manifest (1962), der Gründung der Partei Die Grünen (1980) etc., wenn man die Ereignisse in Berlin, Paris und Berkeley verbindet mit den (mehr oder weniger) gleichzeitigen sozialen Bewegungen in Asien, Afrika und Lateinamerika?

Dann sollte zumindest deutlich werden, wie sehr „1968“ allein dadurch zum Mythos werden konnte, dass einerseits die faktischen sozialen, politischen und kulturellen Veränderungen nicht von einem Moment auf den anderen in Erscheinung traten, sondern auf weit verzweigten Langzeitprozessen beruhten und sich zum Teil erst viel schleichender realisierten, während andererseits der „imaginierte Synchronismus“³ globaler Ereignisse und Bewegungen dazu führte, dass der Wunsch nach unmittelbarer Veränderung umso intensiver empfunden und artikuliert wurde.

Im Folgenden wird es mir darum gehen, die französische Nouvelle Vague – nicht nur als ein Korpus an Filmen, sondern auch als ein besonderes Ereignis im Diskurs audiovisueller Bilder – als einen der Wurzelstränge im Rhizom „1968“ darzustellen. Im Zentrum steht dabei nicht die Rekonstruktion der kausalen Einflüsse der Nouvelle Vague auf einzelne Akteure oder Kollektive. Vielmehr soll gezeigt werden, inwiefern sich anhand dieser filmischen Erneuerungsbewegung Aspekte exemplifizieren lassen, die auch für „1968“ zentral sind. Gemeint sind die Verquickungen von Pop und Politik, von Konsum und Kritik und der damit verbundene Aufstieg eines popkulturellen Gestus der Revolte und eines veränderten Begriffs des Politischen, der die Frage nach der Möglichkeit des kreativen Selbstentwurfs ebenso betont wie die Frage nach der Fantasie, nach dem

Möglichkeitsdenken – und der sich damit auseinandersetzen muss, dass die Wirklichkeit, auf die sich Kritik und Revolte richten, immer schon eine Kino-, Fernseh-, Werbe-, Popmusik- und Modezeitschriftenwirklichkeit geworden ist.

II. Eine vage Bewegung als kulturelle Geschmacksgemeinschaft

An dieser Stelle sollte zunächst eine Klärung fällig sein, was denn genau unter der Bezeichnung „Nouvelle Vague“ verstanden sein soll, handelt es sich doch um ein Phänomen, das allen, die eine marginale Kenntnis der Geschichte der Filmkultur besitzen, sofort intuitiv zugänglich scheint und sich doch einer definitorischen Fixierung stets entzieht. Das ist zumindest der Eindruck, der sich beim Blick in die einschlägige Überblicksliteratur⁴ ergibt: Sobald versucht wird, einen Personenkreis, einen Korpus an Filmen, einen Zeitraum oder einen nationalen kulturellen Raum festzulegen, ergeben sich valide Ein- und Widersprüche, die nicht so einfach aufzulösen sind. Insofern schließe ich mich der Praxis an, eine sehr enge Kernidee zu postulieren, die mit einem bewusst breitangelegten Hof an personalen, zeitlichen, praktischen und kulturellen Rändern versehen wird, der mit dem Kernbereich bewegliche Konstellationen einzugehen vermag, die immer von ganz konkreten Fragestellungen und den raum-zeitlichen Skalierungen der Perspektive abhängig sind.

Dieser Kernbegriff, auf den sich alle Beobachter zu einigen scheinen, besteht aus dem Konnex zwischen dem publizistischen Schreiben von fünf Kritikern der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* – Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und Éric Rohmer – und ihren ersten (Langspiel-)Filmen aus den Jahren von ca. 1958–1962. Dabei wird stets vorausgesetzt, dass die Haltungen und Begrifflichkeiten des kritischen Schreibens (gemeint sind vor allem die normative Idee von *mise-en-scène* und die *politique des auteurs*) und die poetischen Konzepte der Filme sich gegenseitig erhellen und stabilisieren. Dazu gesellen sich dann – eben je nach Skalierung und Fragestellung – eine ganze Reihe an Vorläufern (Jean Rouch, Alexandre Astruc, Jean-Pierre Melville, Robert

⁴ Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison 2002; Frieda Grafe, *Nur das Kino – 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin 2003; Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une École Artistique*, Paris 2005; Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg 2007; Barbara Flückiger, Die französische Nouvelle Vague, in: Thomas Christen (Hg.): *Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen*, Marburg 2016, S. 178–202; Norbert Grob; Bernd Kiefer; Thomas Klein; Marcus Stiglegger (Hg.), *Nouvelle Vague*, Mainz 2006; Lorenz Engell, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/M./New York 1992, S. 221–255.

³ Jakob Tanner, 'The Times They Are A-Changin'. Zur subkulturellen Dynamik der 68er Bewegungen, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.): *1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998, S. 207–223, hier S. 214.

Bresson, Roger Vadim u.a.), Gegenzentren (Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Chris Marker u.a.) und Peripherien (Edgar Morin, Louis Malle, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rozier u.a.) sowie eine Erweiterung um verschiedene Wirkungslinien, die über den Rahmen Frankreichs in andere Neue Wellen und Junge Filme und über die Eingrenzung auf die späten 1950er- und frühen 1960er-Jahre hinausweisen, und damit eine Vielzahl zeitlicher Bruchstellen und Krisenmarkierungen.

Selbstverständlich ist, dass jede enge oder weite Liste von Personen und Filmen in einen historischen, sozialen, institutionellen etc. Kontext einzubinden ist. Weniger selbstverständlich, aber gerade bezeichnend für das, was die Nouvelle Vague ausmacht, ist, dass eben bei genauerer Betrachtung nicht mehr so genau zu trennen ist, was „Text“ und was „Kontext“ in diesem Fall ist. So stammt der Begriff selbst aus einem feuilletonistischen Diskurs, mit dem – erstmals in der Zeitschrift *L'Express* von 1957⁵ – das Lebensgefühl der Generation der ca. 18–30-jährigen gefasst wurde. Die Übertragung auf das Kino und auf die Filme der *Cahiers*-Kritiker folgte unmittelbar darauf, durchaus begleitet von starken Widerständen gegen eine solche Vereinnahmung.⁶ Aber was bedeutet es, wenn diese Begriffsprägung, mit der das soziokulturelle Phänomen einer emergierenden Jugendkultur in dem Zuge, in dem es beschrieben wird, zuallererst überhaupt konstituiert wurde, aus heutiger Sicht nur noch eines ist: eine Anekdote in der Filmgeschichtsschreibung? Dann perspektivieren die Filme der Nouvelle Vague den Begriff „Nouvelle Vague“ in seiner sozialen und kulturellen Bedeutung ebenso retroaktiv neu, wie der Begriff die zeitgenössische Rezeption der Filme rahmte.

Gleiches gilt für die institutionellen Bedingungen der Möglichkeit der Filme, die sich Mitte der 1950er-Jahre massiv veränderten durch Maßnahmen der Filmförderung, insbesondere für Erstlingswerke – Qualitätsprämien und Fördergelder („avances sur recettes“) –, durch die explizite Unterstützung ästhetischer Innovationen von Seiten des neuen Ministers für Affaires Culturelles, André Malraux, und durch das Auftreten von Produzenten wie Pierre Braunberger oder Georges de Beauregard, die kleine Budgets mit großen Freiheiten verwoben.⁷ Aber erst durch die Filme und ihre paradoxe Verquickung von ästhetischer, narrativer und technischer Innovation mit einer weitreichenden Verzweigung in filmhistorische Traditionslinien des Neorealismus, der Hollywood-B-Movies und diverser avantgardistischer Bewegungen der 1920er- und 1930er-Jahre wird der Konnex aus Förderung und Ästhetik auf eine Art und Weise rekursiv hervorgebracht. Dieser Konnex wird zum Beispiel in der ganz an-

ders gelagerten Konstellation von Staat, Filmindustrie und jungen Filmschaffenden in der Bundesrepublik Deutschland noch einmal völlig neu aufgenommen.⁸

Zu den institutionellen und ökonomischen Voraussetzungen gehörte nicht zuletzt eine Krise der Filmindustrie, die zu gleichen Teilen auf faktischen, wirtschaftlichen Schiefen beruhte, wie auf Diagnosen eines ästhetischen Stillstands, der selber nicht zu trennen ist von der Art und Weise, in der dieser durch Kritiken und Polemiken hervorgehoben und sogar hervorgebracht wurde. Dass Kinogeschichte immer auch eine Krisengeschichte⁹ ist, in der soziale, ästhetische, ökonomische und technologische Faktoren diskontinuierliche Wechselwirkungen eingehen, sollte also auch an der Nouvelle Vague deutlich werden: Dann wird die Nouvelle Vague – die Filme und die diskursive Konstellation – als etwas sichtbar, das nicht einfach eine Geschichte hat und in deren Linearität vorhanden ist, sondern mit dem sich das, was Geschichte ist, neu denken lässt.

Von besonderem Interesse ist aber nicht zuletzt die Verortung der Filme in einer Praxis des filmkritischen Schreibens. So wird in der Frage nach einer Einheitlichkeit der Nouvelle Vague in der Regel die extreme Diversität der poetischen Logiken der einzelnen Filme¹⁰ gegen den starken Bezug auf gemeinsame Konzepte, geteilte Bezugspunkte und Abneigungen ausgespielt. Diese Verortung ist aber – und diese These soll im Folgenden zunächst im Zentrum stehen, bevor ich mich einzelnen Filmen als Fallstudien widmen werde – nicht einfach als Lehr- und Wartezeit vor einem ‚eigentlichen‘ Filmeschaffen zu verstehen sein, sondern als ein integraler Teil desselben. Man sprach in der Redaktion der *Cahiers* über die Filme so, als würde man Filme machen, als wäre zwischen dem Schreiben und dem Filme-Machen nur ein quantitativer, kein qualitativer Unterschied.¹¹ Denn was die Nouvelle Vague in besonderem Maße demonstriert, ist die Idee, dass das Filme-Machen nicht zu trennen ist von einer Poiesis des Filme-Sehens.¹² Was Godard, Truffaut, Rivette und Co. tun,

⁵ Françoise Giroud, La nouvelle vague arrive, in: *L'Express*, div. Ausgaben 3. Oktober – 12. Dezember 1957.

⁶ Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 22–26, S. 32–37.

⁷ Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, Paris 2008, S. 168ff.

⁸ Vgl. Alexander Kluge, Was wollen die ‚Oberhausener?‘ (1962), in: Hans Helmut Prinzler; Eric Rentschler (Hg.), *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962–1987*, Frankfurt/M. 2001, S. 47–50.

⁹ Michael Wedel, *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld 2011.

¹⁰ Wenige Ausnahmen, wie z.B. Michel Marie, beharren darauf, den ersten Filmen aus den Jahren 1958–1962 eine gewisse Homogenität zuzuschreiben.

¹¹ André Labarthe, Comment peut-on être moderne? Entretien avec André S. Labarthe, in: Antoine de Baecque; Charles Tesson (Hg.), *La Nouvelle Vague. Textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma*, Paris 1999, S. 5–20, hier S. 7. Jean-Luc Godard, Entretien avec Jean-Luc Godard (1962), in: ebenda, S. 193–230, hier S. 193.

¹² Vgl. Hermann Kappelhoff, *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*, Berlin/Boston 2018.

wenn sie Filme machen, ist eine Ausfaltung und Auseinandersetzung mit ihren Erfahrungen des Filme-Sehens in der Cinemathèque, des Über-Filme-Diskutierens in den Ciné-Clubs, des Über-Filme-Schreibens in den *Cahiers du Cinéma*.

Die Nouvelle Vague hat eine besondere Position in der Erfindung der Cinéphilie und diese wiederum hat eine besondere Position in der Genese der Nouvelle Vague. Meint die Cinéphilie zunächst eine besonders leidenschaftliche, quasi-amouröse Beziehung zum Kino, die sich in subkulturellen Zusammenschlüssen äußert, in Ciné-Clubs und anderen Konsumgemeinschaften, so bekommt dies mit Blick auf die Nouvelle Vague eine neue Zuspitzung, mir der sich eine radikale Veränderung des Verhältnisses zum Kino, des Verhältnisses des Kinos zur Welt zeigt. Denn in der kritischen Praxis der Nouvelle Vague formiert sich eine dissensuelle Geschmacksgemeinschaft, die in das Filme-Sehen als kultureller Praxis interveniert und damit eben auch die Praktiken der Filmgeschichte-schreibung und des Filme-Machens verändert. Das meint nichts weniger als Filme-Sehen, Filme-Zeigen, das Über-Filme-Schreiben und Über-Filme-Streiten zu Praktiken der Ko-Produktion des Kinos zu erklären, das Kino als etwas zu konzipieren, das in den Praktiken des Konsumierens seine eigentliche Herstellung erfährt. In genau diesem Sinne waren ihre Texte keine Analysen und auch keine Theorien, sondern enthusiastische, urteilende Interventionen an der beschreibenden Sprache, in denen die Formen und Techniken des Kinos als ein spezifisches Denken der Welt zur Geltung gebracht werden sollten.

Dabei darf man nicht hoch genug einschätzen, welche Bedeutung gerade der Streit und die Abgrenzung in diesem Prozess spielten: Denn in den vehementen Geschmacksurteilen, die fundamentale Abneigungen oder uneingeschränkte Verehrung artikulierten, formierte sich nicht weniger als eine Möglichkeit, sich auf eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit zu beziehen.¹³ Wenn die *Cahiers*-Kritiker ihr späteres Filme-Machen als Kinogänger statt als Studierende an Filmschulen oder als Assistenten in der Filmproduktion lernten, dann bestand dies weniger darin, im Sehen die Techniken des Filme-Herstellers zu rekonstruieren als vielmehr darin, im kollektiven Akt des Sehens und Urteilens das Kino zu dem zu machen, was es ist: eine Kunst, in der sich eine Tradition des intellektuellen Diskurses verbindet mit den Bedingungen der Massenkultur. Die Autoren des Hollywood-Kinos wurden nicht von den Kritikern entdeckt, sondern erst von ihnen aus Studio-Regisseuren zu Autoren gemacht, und mit die-

¹³ André Bazin, De la politique des auteurs, in: *Cahiers du Cinéma* 70, April 1957. Für die prominente Stellung des Geschmacksurteils in der politischen Theorie siehe Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago 1992 (1982). Vgl. Matthias Grotkopp; Hermann Kappelhoff; Wihstutz, Benjamin (Hg.), *Geschmack und Öffentlichkeit*, Zürich 2019.

ser Schöpfung stellten sie die Möglichkeit ihres eigenen Filme-Machens her.¹⁴

Was ist also die Nouvelle Vague? Eine mehr oder weniger diffuse kollektive Identität, die als Kollektivsingular mit einem ebenso unterbestimmten Veränderungsimpuls verschmolzen wird – mit anderen Worten: eine ‚Bewegung‘ ganz im basalen sozialwissenschaftlichen Verständnis, „eine Bewegung, die Veränderung brachte.“¹⁵ Und genau darin scheint ihre Homologie zur 68er-Bewegung auf – denn beide haben nicht nur eine Geschichte, sondern auch eine Geschichte ihrer fortdauernden Wirkungen und Beurteilungen,¹⁶ mit der ihre jeweiligen historiographischen Modelle sich jeweils neu darstellen. Was die Nouvelle Vague auszeichnet, ist der Anspruch einer Poetik der Intervention, die sich zunächst ganz auf die Eigenlogik filmischen Schaffens zu beschränken scheint, aber über die Veränderung der Filmkultur und den forcierten Konflikt mit einem Status quo eben auch auf gesellschaftliche Wirklichkeiten zielt.

Vier kurze, exemplarische Blicke in das kritische Schreiben der *Cahiers du Cinéma* sollen dies kurz erläutern: Wenn Jean-Luc Godard in einem seiner am häufigsten zitierten Artikel – auch wenn meist nicht viel mehr als der enigmatische, Vertraulichkeit evozierende Titel zitiert wird, wie etwa von Godard selbst in seinen *Histoire(s) du Cinéma* (F 1998) – über die Montage als seine „schöne Sorge“ reflektiert, dann setzt er nicht mit technischen Ideen ein und auch nicht mit ästhetischen Prinzipien oder moralischen Argumenten, sondern mit einer Aneinanderreihung von Referenzen:

„[...] Das biegen wir schon im Schnitt hin: diese Maxime paßt auf James Cruze, Griffith, Stroheim, schon fast nicht mehr auf Murnau, auf Chaplin, und wird unweigerlich falsch für den ganzen Tonfilm. Warum? Weil in einem Film wie *Oktober* (und mehr noch wie *Que Viva Mexico*) der Schnitt vor allem das letzte Wort der Inszenierung ist. Das eine läßt sich nicht ohne Gefahr vom anderen trennen. Das wäre als wolle man den Rhythmus von der Melodie trennen. *Elena* genau wie *Confidential Report* ist ein Muster an Montage, weil jeder für sich in seinem Genre, ein Muster an Inszenierung ist [...].“¹⁷

¹⁴ Vgl. Frieda Grafe, Wenn der Hahn kräht – Die Nouvelle Vague im Jahr 2000, in: Dies., *Nur das Kino*, S. 168–173.

¹⁵ Frieda Grafe, Zwanzig Jahre später. Was die Nouvelle Vague war. Nach einer Reihe im Münchener Filmmuseum, in: ebenda, S. 106–115, hier S. 115.

¹⁶ Serge Daney, Die Nouvelle Vague überleben, in: Ders., *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin 2000, S. 32–41, hier S. 32.

¹⁷ Jean-Luc Godard, Schnitt, meine schöne Sorge [Montage, mon beau souci, *Cahiers du Cinéma*, No. 65, Dezember 1956], in: Ders., *Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film* (1950–1970), München 1971, S. 38–40, hier S. 38.

Hier wie an unzähligen anderen Beispielen wird spürbar, wie sehr für die *Cahiers*-Kritiker die Filmgeschichte das schlagendste theoretische Argument ist. Jede Maxime, jedes Werturteil ist gültig, wenn man die richtigen Gewährsleute wie in einem totemistischen Kult herbeizitieren kann, wie hier – ebenfalls Godard in einer Kritik zu Fullers *Forty Guns* (USA 1957):

„Jede Szene, jede Einstellung dieses brutalen und wilden Westerns, in Cinemascope und Schwarzweiß in weniger als zehn Tagen gedreht, ist, trotz einer unverständlichen Handlung, von großem Erfindungsreichtum und strotzt von Regieeinfällen, deren Gewagtheit an die Verrücktheit von Abel Gance oder Stroheim erinnert, wenn nicht gar einfach an Murnau.“¹⁸

Filmgeschichte wird dann keine Abfolge von Schulen und Stilen, von technologischen Fortschritten und Produktionsweisen, sondern ein genealogisches Netz von Wahlverwandtschaften, das mit jedem Film immer wieder neu ausgerichtet werden und in das man sich qua Wahl selber einschreiben kann. Die Nouvelle Vague erscheint so als das Paradox einer Erneuerungsbewegung in einem lebendigen Verhältnis zu einer filmhistorischen Tradition, in der – zwischen Rouch und Eisenstein – kein Aspekt des Kinos zugunsten eines anderen auszuschließen ist und die im Wissen darum, was es alles schon gegeben hat, davon befreit, es noch einmal genauso machen zu müssen.¹⁹ Das Herbeibeschwören der Autoren der Filmgeschichte ist aber keine Selbstverständlichkeit. Die Obsession, mit der die Kritiker der *Cahiers* dies betreiben, deutet darauf hin, inwiefern diese Autoren-Autoritäten als solche eben erst hervorzubringen waren und dass es immer auch des Gestus des Partei-Ergreifens, des bedingungslosen Für-XY-Seins bedurfte. So auch bei Rivette, wenn er eine Revolution im System Hollywood in dem gleichen Atemzug ausruft, wie er sie scheinbar nur konstatiert:

„Wenn ich behaupte, nun käme endlich das [Kinozeitalter] der Autoren, weiß ich, daß manch einer skeptisch lächeln wird. Ich werde dann keine gelehrten Theorien dagegenhalten, sondern vier Namen. Die von Cineasten, Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann, Robert Aldrich, die von der Kritik bisher kaum beachtet wurden – wenn sie ihr nicht schlichtweg unbekannt waren.“²⁰

Mehr als nur der sicherlich ebenfalls vorhandene Hang, die Kenntnis der richtigen Cineasten zu einem nun endlich ans Licht kommenden

¹⁸ Jean-Luc Godard, Signal. *Forty Guns* von Samuel Fuller [Cahiers du Cinéma, No. 75, November 1957], in: ebenda, S. 66f., hier S. 66.

¹⁹ Godard, Entretien avec Jean-Luc Godard (1962), S. 194.

²⁰ Jacques Rivette, Notizen zu einer Revolution [Notes sur une revolution, Cahiers du Cinéma, No. 54, Dezember 1955], in: Ders., *Schriften fürs Kino*, München 1990, S. 98–103, hier S. 99.

Arkanwissen zu erklären, geht es hier darum, ‚dagegenzuhalten‘ und eine bestimmte Debattenkultur zu ermöglichen. Es galt, die scheinbaren Gewissheiten des intellektuellen Diskurses über Film durcheinanderzubringen. Gegen dessen Präferenzen, die sich zwischen einem Kunstbegriff der Avantgarde und einer fragwürdigen, die medialen Bedingungen des Films umgehenden Realismusvorstellung aufspannten, galt es den Film als ‚erwachsene‘ Kunst nicht trotz, sondern wegen seiner soziologischen und industriellen Rahmenbedingungen in seiner Zeitgenossenschaft zu den etablierten Künsten sichtbar zu machen.²¹

Als Paradigma für das anti-elitäre Prinzip, dass Filme ‚gleich geboren‘ werden und sich im Prinzip an jeden richten können,²² steht nun eben eine bestimmte Idee des Hollywood-Genre- und Studiosystems. Das Genrekino wird darin nicht als Antithese der Künste, sondern als eine Möglichkeitsform des kreativen Schaffens behauptet – und zwar gerade an den Rändern des Systems.²³ Dort vermeinte man eine ästhetische Sensibilität zu finden, eine gemeinsame Tugend, nämlich den Drang, die „Trümmer der Gewohnheit in die Luft zu sprengen“, um damit „ein für Neues unempfindliches Publikum physisch zu treffen, sich selbst als unbeugsames, wenn nicht sogar rebellisches Individuum durchzusetzen.“²⁴

Die scheinbare Naivität – als „Synonym für Hellsichtigkeit“²⁵ des Widerständigen – der randständigen Filme, die Hollywood im Schlafwandel hervorbringt, erlaubt es den *Cahiers*-Kritikern in einer ebensolchen scheinbaren Naivität jene Erfindung zu formulieren, die ihr bleibendes Erbe im Bereich der Filmkritik und -theorie werden sollte: der Autor. So etwa in Truffauts Kritik zu Ulmers *The Naked Dawn* (USA 1955) als einem von jenen „kleinen amerikanischen Filmen“,²⁶ die in ihrer Zeit nicht genügend Aufmerksamkeit erfahren haben:

„Von *The Naked Dawn* zu sprechen, heißt, zugleich ein Porträt seines Autors zu entwerfen, das man hinter jedem Bild ahnt; wenn die Lichter im Saal wieder angehen, hat man das Gefühl, ihn genau zu kennen. Weise und nachsichtig, ausgelassen und heiter, lebendig und scharfsinnig, kurz, ein Wohlwollender, wie die, mit denen ich ihn oben verglichen habe [Jean Renoir und Max Ophüls].“²⁷

Eine solche schlichtweg naive Grundannahme, dass Film und Filmemacher untrennbar sind, gehörte zu den möglichen Missverständnissen einer

²¹ Bazin, De la politique des auteurs.

²² Labarthe, Comment peut-on être moderne?, S. 10.

²³ Bazin, De la politique des auteurs.

²⁴ Rivette, Notizen zu einer Revolution, S. 99f.

²⁵ Ebenda, S. 103.

²⁶ François Truffaut, Edgar G. Ulmer. *The Naked Dawn* (1956), in: Ders., *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, Frankfurt/M. 1997, S. 214–215, hier S. 214.

²⁷ Ebenda, S. 215.

nicht zu Ende ausformulierten Idee der *politique des auteurs*. Denn natürlich zielt dieses Konzept nicht auf einen Personenkult um ein widerspruchsfreies Gesamtwerk,²⁸ sondern auf eine Markierung dafür, dass sich „das Verhältnis von gesellschaftlichem und individuellem Ausdruck in der Kunst umorganisiert“²⁹ hat. Der Begriff des Autors zielt so zum einen auf eine Idee von „Stil“, „Haltung“ und „Ethos“,³⁰ auf die Idee eines filmischen Schreibens, einer *écriture filmique*,³¹ zum anderen aber gerade auf diejenigen, denen man absprach, Autoren zu sein. Denn wie bereits angedeutet, ist der affirmative Zug der Bildung einer Geschmacksgemeinschaft nur die eine Seite der Medaille, deren andere in einem dissensuellen, distinguierenden und ablehnenden Geschmacksurteil bestand, das vor allen Dingen einen Generationskonflikt artikuliert:

„Die Amerikaner mussten herhalten für den Kampf um die Spezifität des Kinos, da im alten Europa noch die kulturellen Standards aus den anderen Künsten die Oberherrschaft hatten. Mit dem Hinweis auf die kollektive, industrielle Herstellung – das primäre Merkmal des amerikanischen Kinos – wäre ihrer Argumentation nicht gedient gewesen. Folglich bauten sie einen echt amerikanischen Autor auf, hauptsächlich, um mit ihm den falschen französischen zu schlagen.“³²

Dieses ‚falsche‘ französische Kino ist unter dem Begriff der *tradition de qualité* in die Filmgeschichte eingegangen, als dem primären Beispiel dafür, wie ein vormals positiv gedachtes Etikett, durch die Mangel einer polemischen Rhetorik genommen, zu einem Ausdruck absoluter Verachtung werden konnte. Diese Polemik findet sich vor allem in dem – retrospektiv zu einer Art Manifest der Nouvelle Vague verklärten – Artikel von Truffaut aus dem Jahr 1954: „Une certaine tendance du cinéma français.“³³

²⁸ Bazin, De la politique des auteurs. Insofern sind sowohl die Theorien als auch die den filmischen Poetiken impliziten Autorenkonzepte durchaus auf der Höhe der Diskurse um die Autorschaft bei Barthes und Foucault. Vgl. Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. 2005 (1967), S. 57–63; Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988 (1969), S. 7–31.

²⁹ Grafe, Zwanzig Jahre später, S. 113.

³⁰ Bazin, De la politique des auteurs.

³¹ Vgl. Engell, *Sinn und Industrie*, S. 230. Als Vorbereiter dieser Idee gilt Alexandre Astruc's Konzept der „Caméra-Style“. Vgl. Alexandre Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [Naissance d'une nouvelle avantgarde: le camera style, in: *Écran français*, 30. März 1948], in: Christa Blümlinger; Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 199–204.

³² Frieda Grafe, Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn, in: Dies., *Nur das Kino*, S. 9–26, hier S. 23.

³³ François Truffaut, Eine gewisse Tendenz im französischen Film [Une certaine tendance du cinéma français, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 31, Januar 1954, S. 15–29], in: Ders., *Die Lust am Sehen*, Frankfurt/M. 1999, S. 295–313. Es gibt keine

Dort, aber auch in vielen anderen Kritiken, Repliken und Diskussionsrunden wurde eine fundamentale Kritik am Status quo des französischen Films formuliert. Der Generaltenor der Vorwürfe lässt sich zusammenfassen als ein Akademismus, im dem eine zum Selbstzweck gewordene Studio-Ästhetik mit einem pseudo-provokativem Zynismus und einem rein kommerziellen Streben einer in sich geschlossenen Berufsgruppe zusammenkommt. Was bei Truffaut vor allem über das Argument einer fundamental falschen Idee der Literaturverfilmung hergeleitet wird, steht in einer Diskussionsrunde knapp drei Jahre später³⁴ im Zeichen des ökonomischen Arguments, dass die Filmproduktion vom Verleih her dominiert wird und somit einerseits keinerlei Bereitschaft zum Experiment erkennen lässt sowie andererseits sich auf die Reproduktion generischer Muster beschränkt, die im Gegensatz zum amerikanischen Kino eben kein Genresystem als lebendigen historischen Erfahrungsraum hervorbringt.

Interessanter als die jeweils oft auch sehr vage und undifferenziert vorgetragenen Kritikpunkte sind aber die Legitimationsmechanismen, auf die sich dabei bezogen wird, eröffnen sie doch eben gerade den Blick auf die Art und Weise, in der die immanente Intervention im Bereich der Filmkultur stets verwoben war mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Da ist zum einen die implizite filmtheoretische Gegenüberstellung von komplizierten Licht- und Kameraaufbauten in geleckten Dekors mit einer Idee von Kamerawirklichkeit, die auf das stets ins Feld geführte Beispiel des Neorealismus verweist. Da ist zum anderen die ganz explizite Behauptung, dass in den Interventionen die Erfahrung eines Publikums artikuliert wird, dass sich in diesen Filmen nicht wiederfindet, ein Publikum, das dezidiert sozioökonomisch definiert ist als nicht-bourgeois und vor allen Dingen als jung, d.h. modern und zeitgenössisch. Letztendlich aber wird dadurch das Kino – nicht in den dargestellten Inhalten der Filme, sondern als Zustand der Filmindustrie – immer auch als direktes Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse evoziert. Damit ergibt sich die Diagnose einer Gesellschaft, die zentralisiert und stratifiziert, statisch und veränderungsresistent ist, vom eigenen Mythos der Qualität und der Überlegenheit geblendet ist. Das zumindest scheint das Ergebnis, zu dem nicht nur die Diskutanten der *Cahiers* 1957 in ihren Geschmacksurteilen kommen, sondern auch der Soziologie Michel Crozier, als er 1970 die Ursachen der 68er-Bewegung zu beschreiben versucht und als Grund für die blockierte Gesellschaft eine Diskrepanz zwischen den immer gleichgebliebenen, of-

Publikation zur Nouvelle Vague, die nicht diesem Artikel als Marker eines grundlegenden Konflikts einen besonderen Platz einräumt. Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 63–87.

³⁴ André Bazin; Jacques Doniol-Valcroze; Pierre Kast; Roger Leenhardt; Jacques Rivette; Eric Rohmer, Six personnages en quête d'auteurs: débat sur le cinéma français, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 71, Mai 1957.

fiziellen Selbst-Bildern und einer sich verändernden Wirklichkeit benennt.³⁵

Die Bedeutung der Nouvelle Vague für die Filmgeschichte und für die 68er-Bewegung liegt also nicht in diesem oder jenem Einzelaspekt, nicht in den Filmen allein und auch nicht in den Konzepten und Begriffen oder in den Praktiken der Cinephilie: Sie liegt darin, die gesamte Platten-tektonik von Theorie, Kritik, Publikum und Industrie verändert zu haben. Es ist daher ebenso wenig zielführend, den feuilletonistischen Diskurs um den Generationenwechsel und die Rhetorik des ‚Neuen‘ zu privilegieren,³⁶ wie sich auf die rein filmästhetischen Auflösungen der überkommenen Verschränkungen zwischen Bild und Ton, Bewegung, Raum und Zeit zu fokussieren.³⁷ Denn beides kommt dort zusammen, wo die Nouvelle Vague – als ein Diskurs in filmischen Bildern und als Diskurs über filmische Bilder – an der Hervorbringung einer anderen Form der Zuschauerschaft arbeitete, die man mit Daney das „cinephile Weltpublikum“³⁸ nennen kann. Dieses neue Publikum erfährt nun seine eigene Wirklichkeit, die durch und durch eine Kino-Wirklichkeit ist, als eine Wirklichkeit der global zirkulierenden Bilder und Töne, Stile und Haltungen in einem permanenten Widerstreit konkurrierender Geschmacksgemeinschaften. In diesem Sinne hat die Nouvelle Vague ihren Anteil an der Genese einer globalen Popkultur, deren Widerspruch aus Kommerz und Kritik, aus ideologischer Zurichtung und utopischem Potential rund um das Jahr 1968 ihre ganze Sprengkraft entfaltete.

III. „Écriture...“ – Revolte als Medientechnik

Nichtsdestotrotz sollen nun im Folgenden die Filme als ein Diskurs filmischer Bilder in den Vordergrund gerückt werden. Es soll aber nicht darum gehen, die Filme einfach als Umsetzung der Autorentheorie in die Praxis zu rahmen³⁹ oder distinkte Stilmittel und Eigenschaften aus den damals neuen technischen Möglichkeiten herzuleiten.⁴⁰ Eine Aufzählung bestimmter Charakteristika⁴¹ wird oft versucht und zugleich stets wieder zu-

rückgenommen, da diese weder uneingeschränkt zutreffen noch als bloße ‚Mittel‘ irgendeine Aussagekraft haben außerhalb der poetischen Logik des je einzelnen Films.⁴² Eine Gemeinsamkeit der Filme stellt sich letztlich nur über die Art und Weise her, in der sie die historischen Verzweigungen der Poetologien audiovisueller Bilder reflektieren und perspektivieren: nämlich als ein radikales Anders-Machen, mit dem die Bilder auf den Fluchtpunkt des Hier und Jetzt ausgerichtet werden, um sich als Ausdruck einer „neuen, reinen Gegenwart zur Geltung“⁴³ zu bringen.

Genau in diesem Sinne beschreibt Labarthe die Nouvelle Vague als ein „Ensemble von Ausnahmen“⁴⁴ – Ausnahmen, die, wie er fortfährt, ihren kommerziellen Misserfolg der Tatsache zu verdanken haben, dass sie letztlich die Formen des Populären in die ‚Sprache der Modernität‘ übersetzten.⁴⁵ Denn die rückblickende Mythologisierung der Nouvelle Vague gibt in der Regel den triumphalen Auftritt der ersten Langspielfilme in Cannes und an den Kinokassen in den Jahren 1959 und 1960 viel mehr Geltung als den heftigen Misserfolgen, Zweifeln und Gegenpolemiken, die unmittelbar gleichzeitig einsetzen und mit denen die Nouvelle Vague aber erst ihren eigentlichen Charakter als widerständige Intervention beibehalten konnte.⁴⁶

So führt Siclier die bereits 1961 deutlich werdenden Ermüdungserrscheinungen in der Rezeption und in den Zuschauerzahlen zum einen darauf zurück, dass es schichtweg zu viele junge Filmemacher gab und die Produzenten immer mehr vom Gleichen verlangten, während die Kritiker – und das Publikum – dies bemerkten und nun genauso heftig und undifferenziert verurteilten, wie sie zuvor lobten. Zum anderen wurden die Filme aber auch radikaler und sperriger, da sie sich eben nicht einfach auf

wöhnlichen Perspektiven auswirkt. Dazu kommen eine diskontinuierliche Montage und stilisierte Tonspuren, die zwischen einem betont alltäglichen Sprechen einerseits und einer Dezentrierung der Sprache hin zu Ton-Montagen aus Wort, Geräusch und Musik andererseits wechseln.

⁴² Aus einem solch beschränkten Verständnis von „Stil“ heraus, als dem System handwerklicher Mittel, von Poetik als Technik des Herstellens, erklärt sich auch, warum Neoformalisten wie Bordwell und Thompson eben keinen Zusammenhang der Filme erkennen können. Vgl. David Bordwell; Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, New York 1994, S. 525. Wenn man dagegen, wie Deleuze u.a., auf die gemeinsame Arbeit an einer Veränderung des Spielraumes poetischen Machens zielt, wird sofort deutlich, inwiefern trotz unterschiedlicher Verwendung einzelner Stilmittel Gemeinsamkeiten in den Logiken der Filme zu konstatieren sind. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/M. 1989, S. 285ff.

⁴³ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 285.

⁴⁴ Labarthe, *Comment peut-on être moderne?*, S. 18.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 229ff.

³⁵ Michel Crozier, *La société bloquée*, Paris 1970, S. 213.

³⁶ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*.

³⁷ Engell, *Sinn und Industrie*.

³⁸ Daney, *Die Nouvelle Vague überleben*, S. 39.

³⁹ Norbert Grob, *Mit der Kamera ‚Ich‘ sagen. Le cinéma des auteurs*, in: Ders.; Kieffer; Klein; Stiglegger (Hg.), *Nouvelle Vague*, S. 48–59.

⁴⁰ Flückiger, *Die französische Nouvelle Vague*.

⁴¹ Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 15; Flückiger, *Die französische Nouvelle Vague*, S. 187. Die wichtigsten Überschneidungen sind dabei die Verwendung von leichtem, beweglichem Equipment außerhalb der Studios, das sich im Einsatz von natürlichem Licht – oft in weichem Schwarz-Weiß –, bewegter Kamera und unge-

spritzige Darstellungen von Jugendlichkeit einschränken ließen.⁴⁷ Genau andersherum argumentierte die vernichtende Kritik von Noel Burch, der die ersten Erfolge als Zeichen einer Kommerzialisierung und eines Ausverkaufs der Ideale deutete. Zwar wäre es lobenswert, dass die Filme versuchen, das intellektuelle Niveau des Kinos zu heben, aber letztlich seien sie doch nur halb so revolutionär und idealistisch, wie sich ihre Schöpfer geben. Dies sei aber nicht ihr eigentlicher Fehler – vielmehr seien die Filme in den Augen Burchs dadurch nicht auf der Höhe der Kinokunst, dass sie unreif und amateurhaft, undiszipliniert und autobiographisch seien.⁴⁸

1959

Auf keinen der ersten Filme der Nouvelle Vague zielt der ‚Vorwurf‘ des Autobiographischen so sehr wie auf François Truffauts *Les quatre cents coups* (F 1959), der in Cannes den Preis für die Beste Regie erhielt, obwohl Truffaut selbst noch im Vorjahr aufgrund seiner vielen Polemiken als unerwünschte Person dem Festival fernbleiben musste. Die Geschichte vom jungen Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), der überall aneckt, dem die Erwachsenen – die Mutter, der Stiefvater, der Lehrer, der Jugendrichter etc. – als eine empathielose Sozialität der Verantwortungslosigkeit gegenüberstehen, für die Kinder eine zu verwaltende Lästigkeit zu sein scheinen, beruht ganz offen auf eigenen Erlebnissen. Aber es ist eben nicht die Biographie eines ‚Autoren-Ichs‘ Truffaut, sondern diese Erinnerungen sind das Ergebnis einer Kollaboration – am Drehbuch wirkten der erfahrene Szenarist Marcel Moussy und Truffauts Kindheitsfreund Robert Lachenay mit – und der Sammlung anderer Erlebnisse, so dass es eine Art persönliche und zugleich objektive, kollektive Biographie wurde.⁴⁹

Das Persönliche und Subjektive ist letztlich nicht in den Anekdoten und erzählten Ereignissen zu finden, sondern in der Verknüpfung nicht-konventioneller filmischer Techniken mit einer filmischen Erfahrung von Subjektivität. Diese äußert sich allerdings vielmehr als die vermittelnde Instanz zwischen den wechselnden formalen und stilistischen Herangehensweisen denn als konsistente monotone Ausdrucksweise.

So ist der Film zum einen durch und durch den unbarmherzigen Rahmungen und Kadrierungen der Filme Alfred Hitchcocks verpflichtet, in denen Männer zur falschen Zeit am falschen Ort sind und jedes potentielle Missverständnis auf sich ziehen, so wie hier ein Junge stets aus

Notwehr gegen erwachsene Ignoranz die falschen Entscheidungen trifft. So werden Kadrierung und Montage immer dann formal streng und rigide, wenn die Erwartungen der Erwachsenen und die Taten des Jungen kollidieren.



Abb. 1: François Truffaut, *Les quatre cents coups* (F 1959), 34.–35. Min.

Am prägnantesten ist eine markante Kamerafahrt in dem Moment, als eine seiner mehr oder weniger kleinen Lügen auffliegt (34.–35. Min., Abb. 1): So hat er, um den Zorn des Lehrers durch Mitleid abzufedern, behauptet, seine Mutter wäre verstorben. Die folgende Unterrichtsstunde wird dann unterbrochen, der Lehrer verlässt den Klassenraum. Im Umschnitt fährt die Kamera langsam auf Doinel zu, er wendet sich ab, alle Blicke sind fest auf ihn gerichtet. Er schaut zurück zur Tür. Die Kamera fixiert ihn, so wie ihn die Blicke des Schuldirektors, des Lehrers und seiner Mitschüler fixieren. Der Lehrer winkt ihn durch das vergitterte Fenster zu sich. Eine Nahaufnahme auf Doinel, er erhebt sich. Wieder eine Kamerafahrt in gleicher Geschwindigkeit wie zuvor, nun auf die Tür, in der genau mit Beginn der Einstellung die Köpfe der Mutter und des Stiefvaters sichtbar werden. Zwei Ohrfeigen. Dann folgt die Kamera Doinel, wie er sich langsam wieder auf seinen Platz begibt, sie zoomt auf sein Gesicht, während im Off die Erwachsenen darüber reden, was für eine Strafe angemessen ist. Die Welt der Erwachsenen und die Welt des Kindes sind in zwei Kamerafahrten kollidiert, ineinander verkeilt und driften nun, als Ton die eine und als Bild die andere, wieder auseinander.

Völlig anders gelagert sind dagegen diejenigen Szenen, in denen der Film einen frei flottierenden, offenen Blick auf die Welt wirft, wo eine ‚Reinheit‘ und ‚Unschuld‘ der Kamera (wieder) hergestellt wird.⁵⁰

⁴⁷ Jacques Siclier, *New Wave and French Cinema*, in: *Sight and Sound*, Vol. 30, No. 3, Sommer 1961, S. 116–120.

⁴⁸ Noel Burch, *Qu'est-ce que la Nouvelle Vague?*, in: *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 2, Winter 1959, S. 16–30.

⁴⁹ Vgl. Jacques Rivette, *Les quatre cents coups de François Truffaut*, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 95, Mai 1959.

⁵⁰ Ebenda.



Abb. 2: *Les quatre cents coups*, 62.–64. Min.

Wenn wir in einer späteren Szene in einem Kasperletheater sind, in dem Rotkäppchen gegeben wird, funktionieren die Einstellungen auf die völlig gebannten Kinder wie Thesen zu einer unmittelbaren, kunstlosen Kamerarawirklichkeit (62.–64. Min., Abb. 2). Und sie führen ihren Beweis gleich mit sich in den Gesichtern der Kleinen, in denen sich das vor ihnen ablaufende Drama des Puppenspiels ungefiltert widerspiegelt, ja wo das Mienenspiel der kindlichen Rezipienten selbst zum eigentlichen Schauspiel wird. Dazu kommen Szenen, die an den Slapstick der Stummfilmzeit erinnern, wie die langsam dahinschmelzende Karawane aus Schülern hinter dem nichtsahnend weiterlaufenden Sportlehrer (45.–46. Min.). Oder Passagen, in denen komplexe Choreographien von Kamerabewegungen und Figuren im Raum an die poetische Logik der Filme Jean Renoirs erinnern, wie etwa die Szenen im Polizeirevier (72.–77. Min.).

Entscheidend ist dabei der Parcours des Films insgesamt, der mit seiner Titelsequenz nicht nur eine klassische Verortung in Raum und Zeit vornimmt – eine Montage aus Fahrtaufnahmen durch Pariser Straßen, die dem Eiffelturm suchend immer näher kommen –, sondern eine implizite Rahmenhandlung beinhaltet: Das Kind, das am Ende des Films aus der Besserungsanstalt ausgebrochen zum ersten Mal den Strand und das Meer sieht und mit einem berühmt gewordenen *freeze frame* in die Kamera blickt (96. Min, Abb. 3), feiert seine Rückkehr nach Paris als Filmemacher bzw. als filmische Poetik.



Abb. 3: *Les quatre cents coups*, 96. Min.

Diese letzte Qualifizierung ist wichtig, wenn der Film eben nicht als eine autobiographische Erzählung eines empirischen Autorensubjekts verstanden werden soll, sondern als eine Formgebung für eine Erfahrung des Aufbegehrens gegen verkrustete Institutionen, gegen Struktur gewordene Indifferenz. Als Antoine Doinel am Ende des Films im Gespräch mit einer Psychologin seine Vorgeschichte liefert, die geeignet gewesen wäre, alles zuvor Gesehene zu psychologisieren, wird diese potentielle Dramaturgie der Anklage und Melodramatisierung unterwandert (86.–89. Min.). Das Interview wird eben als Interview gefilmt, mit einer starr auf Doinel gerichteten Kamera, sein Blick ins Off zur Fragestellerin gerichtet, stotternd, mit den Händen selbstvergessen auf dem Tisch spielend. Er wird im Sprechakt im gleichen Moment zum Experten seiner eigenen Geschichte, wie diese Expertenebene von der Diegese – dem Interview als narrativem Ereignis – auf den Modus der Darstellung selbst – dem Interview als Wahrnehmungsordnung für die Zuschauer – verlegt wird. So wird in *Les quatre cents coups* die Möglichkeit einer filmischen Revolte als experimentelle subjektivierende Aneignung heterogener, teilweise unvereinbarer Weltbezüge überhaupt erst denkbar.

1960

Der Philosoph Stanley Cavell hat in seinem Buch *The World Viewed* eine einfache aber fundamentale Feststellung über die Geschichtlichkeit des Films auf den Punkt gebracht mit der Formel: „A movie comes from other movies.“⁵¹ Der Filmemacher, der diese Devise in einer beispiellosen Konsequenz und Radikalität zum expliziten Zentrum der poetischen Logik seiner Filme machte, war Jean-Luc Godard. In seinem ersten Langspielfilm *À bout de souffle* (F 1960) verfolgt er das Projekt, das Kino

⁵¹ Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the ontology of film. Enlarged Edition*, Cambridge/London 1979 (1971), S. 7.

durch eine intellektualisierende Aneignung der Ästhetik des Film Noir und der B-Movies der zweiten Reihe der Hollywood-Studios neu zu erfinden. Die Präsenz anderer Filme – von Boetticher und Walsh, Preminger und Fuller, Huston und Aldrich – durchzieht *À bout de souffle* – aber ebenso Zitate aus der Literatur und Reproduktionen von Bildern Picassos und Renoirs u.a.

Die Geschichte vom Kleinganoven Michel Piccard (Jean-Paul Belmondo), der leichtsinnig einen Polizisten erschossen hat und nun in einem existenziellen Limbo durch Paris streunt, um die Mittel für seine Flucht nach Italien zu sammeln, nimmt das aufs Nötigste reduzierte Handlungsskelett eines billigen Genrestreifens auf und verknüpft die Knotenpunkte physischer Aktion von Flucht und Versteckspiel mit langen Beziehungsgesprächen zwischen Michel und Patricia (Jean Seberg), einer amerikanischen Studentin, die ihn schließlich an die Polizei verraten wird.



Abb. 4: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (F 1960), 16.–19. Min.

Besonders prägnant für die explizite Anerkennung der filmhistorischen Verzweigungen ist die Szene, als die Polizei ihm zum ersten Mal gefährlich nahe kommt (16.–19. Min., Abb. 4). Geradezu schlafwandelnd hängt er die Polizisten ab, als er die Champs-Élysée durch eine Unterführung überquert und den Eingangsbereich eines Kinos betritt. Magnetisch zieht es ihn zum Aushang mit Humphrey Bogarts letzten Film *The harder they fall* (Mark Robson, USA 1956), dessen Titel, auf Französisch *Plus dure*

sera la chute, natürlich bereits das Ende dieses Films ankündigt. Eine Großaufnahme auf ein Foto Bogarts folgt, der Zigarettenqualm umgibt sein Gesicht wie Weihrauch, animiert durch diese Bewegung das stehende Bild. Im Gegenschuss nimmt Michel die Sonnenbrille ab, die Zigarette im Mundwinkel. Wieder das Foto Bogarts mit Zigarettenqualm. Dann im erneuten Gegenschuss fährt sich Michel – nicht zum ersten oder letzten Mal – mit dem Daumen über die Lippen.

Die Referenz auf diesen anderen Film bleibt aber keine bloße Zeigegeste, die auf etwas außerhalb der filmischen Welt von *À bout de souffle* verweist, sondern sie ist elementarer Bestandteil seiner poetischen Logik. Filmhistorisch kann man fast behaupten, dass sich dies soweit umgekehrt hat, dass von nun an Bogarts Manierismen auf Belmondos Nachahmung referenzieren: Nie wurde eine Geste der Imitation einer ikonischen Geste selber so sehr zur Ikone wie dieses Mit-dem-Daumen-über-die-Lippen-Fahren Belmondos. Die Szene endet, als Michel sich von dem Aushang abwendet und nach rechts abgeht, mit einer Kreisblende auf die beiden suchenden, sich orientierungslos drehenden Polizisten, deren Spiegelbild in der verglasten Kinotür sichtbar wird. Nicht nur eine Hommage an den Stummfilm, sondern auch eine Selbstbehauptung der dramaturgischen Regeln des Genres, die verbieten, dass der Protagonist schon nach zwanzig Minuten geschnappt werden kann.

Eine andere Hommage, die nicht den zitierten Film selbst benennt, sondern eine inszenatorische Idee übernimmt, findet sich in der über zwanzig Minuten langen Sequenz, in der Michel und Patricia in ihrem kleinen Appartement tändeln, reden, streiten und miteinander schlafen (28.–51. Min., darin: 35.–36. Min., Abb. 5). Michel streicht sich in einer Großaufnahme, mal wieder, halb nachdenklich, halb lasziv, mit dem Daumen über die Lippen. Patricia rollt, in einem *shoulder close-up*, ein Poster zusammen und hält es an ein Auge. Die folgende subjektive *point-of-view*-Aufnahme durch die Rolle nähert sich Michel zoomend von einer Halbnahen zu einer extremen Großaufnahme, sein Blick fix in die Kamera gerichtet, d.h. ihren Blick erwidern. Ein unmöglicher Schnitt, in dem das Treffen der Blicke zu einem Treffen der Münder wird: Von der extremen Großaufnahme des Kusses zoomt die Kamera wieder heraus in ein nahes Porträt der beiden im Profil. Mit einem weiteren Jump Cut endet dieser Abschnitt und geht direkt in den nächsten über.

Diese Einstellung durch das Poster als Zielfernrohr kommt aus einer Szene, die Godard selbst in seiner oben bereits zitierten Kritik zu Samuel Fullers *Forty Guns* als einen der gewagten Regieeinfälle ausführlich beschrieben hat:



Abb. 5: *À bout de souffle*, 35.–36. Min.

In einer anderen Szene macht Gene Barry der blutjungen und hinreißenden Eve Brent den Hof [...] Eve verkauft Gewehre. Gene zielt zum Spaß auf sie. Die Kamera nimmt seinen Platz ein, und man sieht Eve durch den Lauf des Gewehres. Kamerafahrt vorwärts, bis die Mündung des Laufs ihre Großaufnahme einrahmt. Nächste Einstellung: die beiden küssen sich.⁵²

Natürlich ist an dieser nachahmenden Referenz auch besonders das interessant, was Godard ändert: So ist das Objekt des begehrenden Blickes hier der männliche Körper und das tödliche Instrument, durch das er fixiert wird, ist nicht die Schusswaffe, sondern die Reproduktion von kulturellen Gütern, ein Poster von einem Gemälde Auguste Renoirs. Die Beziehung, die Godard zwischen den beiden Filmen herstellt, ist letztlich auch keine generische, sondern eine produktionsästhetische: In der Wiederholung der kreativen Lösung eines anderen Films festigt *À bout de souffle* seine Behauptung der besonderen Spielräume, die durch die begrenzten Mittel der Low-Budget-Produktion überhaupt erst entstehen.⁵³

Auf diese und ähnliche Art sind alle Verweise auf Hollywoods *Crime-wave* immer zugleich als „simulacrum of reality“⁵⁴ vollkommen

ernst genommen und absolut ironisch distanzierend gemeint. Mit ihrer Insistenz auf die Neuheit als ästhetischem Wert und Verwurzelung im Tiefenraum der Geschichte, mit der nicht dialektisch auflösbaren, paradoxen Ko-Präsenz von Ernst und Ironie sind Godard und die anderen Vertreter der Nouvelle Vague in diesem Sinne auch moderne Erben der Romantik. Sie ziehen die Lehren aus der Filmgeschichte und machen, immer wenn sie in einem Schritt ihren Vorbildern folgen, im nächsten Schritt genau das Gegenteil. Es reicht eben nicht, dass alles erlaubt ist: Man muss genau dieses auch zeigen.

Diese neuen Freiheiten sind sicherlich am greifbarsten in den unkonventionellen Montageweisen, die dem Film durchgehend den Eindruck des Improvisierten und Anarchischen verleihen, auch wenn es sich um genau geplante Improvisation, um kontrollierte Anarchie handelt. So ist es eine Sache, die vielen Jump Cuts – deren berühmtesten sicherlich die seitlich von hinten aufgenommenen Großaufnahmen auf Patricia im fahrenden Auto sind (22.–23. Min.) – und den Eindruck der Fragmentierung auf den gut dokumentierten Zwang zurückzuführen, den Film von ca. 150 auf knapp 90 Minuten zu kürzen.⁵⁵ Es ist eine andere Sache festzustellen, dass mit diesem Druck jedoch nicht die Entscheidung über die Art und Weise erklärt wird, mit ihm umzugehen. Ebenso wenig erklärt sich durch externe Zwänge die Tatsache, bereits in den ersten Minuten des Films eklatante Brüche der *continuity* einzubauen, wie den Blick in die Kamera (3. Min.) sowie ‚Anschlussfehler‘ wie die Achsensprünge zwischen Michels Auto und den folgenden Motorradpolizisten oder Michels Körper und der Waffe in seiner Hand in Großaufnahme (4. Min.). Auch Michels Ankunft in Paris verzichtet völlig auf die konventionellen Mittel der Herstellung einer raum-zeitlichen Kontinuität des Handlungsraums, ist aber dabei alles andere als einfach nur chaotisch, sondern erreicht durch die Kombination aus Sprüngen im Handlungsort mit Match Cuts der Bewegungen Michels (oder anderer Figuren) im Bild eine eigene dynamische, kinematographische Kontinuität (6. Min.).

In genau dieser Unberechenbarkeit und Ungebundenheit lässt sich nun das eigentlich politische Movens des Films verorten, lassen sich die falschen Anschlüsse immer auch auf die Sollbruchstellen falscher Moralvorstellungen beziehen.⁵⁶ In ihnen artikuliert sich Godard als Autor des Films, als Schaltstelle zwischen langen Einstellungen einer Beobachtung der Wirklichkeit und den kurzen, frenetischen Montagen, die diese Wirk-

⁵² Godard, *Signal*, S. 67.

⁵³ Vgl. Colin MacCabe, *Godard: Portrait of the Artist at Seventy*, New York 2003, S. 116.

⁵⁴ Arlene Croce, *Breathless*, in: *Film Quarterly*, Vol. 14, No. 3, Spring 1961, S. 54–56, hier S. 54.

⁵⁵ Wheeler Winston Dixon, *The Films of Jean-Luc Godard*, New York 1997, S. 16; Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York 2008, S. 68.

⁵⁶ Dudley Andrew, *Breathless: Old as New*, in: Ders. (Hg.): *Breathless*, London 1998, S. 3–21, hier S. 18; Luc Moullet, Jean-Luc Godard, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 106, April 1960.

lichkeit in Künstlichkeiten zersplittern – etwa gegen Ende, nachdem der Verrat geschehen ist und eine über zwei Minuten lange Kamerafahrt erst Patricia und dann Michel durch den Raum streifend filmt, nur um kurz darauf von einer kaskadischen Schnittfolge abgelöst zu werden (81.–83. Min.). Die *écriture filmique* erweist sich so weniger als Zeugnis eines souveränen, gegebenen Autorensubjekts denn vielmehr als permanenter Selbstentwurf eines *work-in-progress*, der sich zugleich immer wieder auflöst zwischen persönlichem Ausdruck und generischer Intertextualität, zwischen Fiktion und (Selbst-)Ethnographie.⁵⁷ Am Ende findet der Film aus freien Stücken ein vorbestimmtes, stereotypes Ende. Dazwischen vertritt der allmächtige Autor in einem Cameo-Auftritt à la Hitchcock seine Figur, weil es eben die Genrelogik so will (53.–54. Min., Abb. 6).



Abb. 6: *À bout de souffle*, 53.–54. Min.

In dieses Spiel des kreativen Selbstentwurfs und der Akte taktischer Aneignungen ist eine komplexe Affektmischung involviert: Da ist natürlich die Feier der inszenatorischen Freiheiten, aber auch eine Nostalgie darüber, dass es eben nicht mehr möglich ist, Kino so zu machen wie früher, denn Fiktion und Wirklichkeit sind in ein neues Verhältnis getreten, die Wirklichkeit ist eben selbst durch und durch eine Kino- und Medienwirklichkeit geworden.⁵⁸ Es wäre daher verkürzt, das spielerische Genießen

amerikanischer Kultur – die Autos, die Filme, die Stile und Gesten – und das Genießen der eigenen affektiven Verstrickung in diese Kultur einfach der totalen Entfremdung in Godards späteren Filmen wie *Made in USA* (F 1966), *Week-End* (F 1967) oder *One plus One* gegenüberzustellen. In beiden Fällen bezieht sich Godard in unterschiedlichen Modalitäten auf den gleichen Grundkonflikt eines kulturellen Modus der Subjektivierung, der sich aus disparaten Elementen zusammensetzt, die zugleich anziehen und abstoßen, Genuss und Untergang bringen und wo das Eigene immer nur greifbar wird darüber, wie es an der Imitation eines Anderen scheitert – wie die Figur Michel dort am greifbarsten wird, wo sie eben nicht in der Imitation Bogarts aufgeht und zuletzt im tödlichen Scheitern ihre Selbstbehauptung findet. So arbeiten Godard und die anderen Filmemacher der Nouvelle Vague daran, für eine europäische – und für eine globalisierte – Unterhaltungskultur noch einmal neu greifbar zu machen, was immer schon zum sozialkritischen Movens der Genres Hollywoods gehörte,⁵⁹ nämlich eine produktive Trennung der Spielräume taktischer Aneignungen und der Attraktivität der Konsumgüter Amerikas von den ideologischen Strategien der Unterhaltungsindustrie.⁶⁰

1961

Was Godard mit den klassischen Prinzipien der Montage und Kadrierung macht, das macht Rivettes erster Langspielfilm mit den Prinzipien der Handlungsdramaturgie: Er lässt sie auf experimentelle Weise völlig implodieren. *Paris nous appartient* (F 1961) folgt einer neuartigen Idee von Dramaturgie, in der sich Realität und Theater, banaler Alltag und apokalyptische Verschwörung permanent ineinander spiegeln, verschachteln und in der Gestalt des jeweils anderen aufzutauchen vermögen. Die Kamera fungiert dabei stets als unauffällige Beobachtungsinstanz, immer bewegt, immer verfolgend, in virtuoser Unscheinbarkeit. In einer Folge von Gesprächen und Spaziergängen sucht die Studentin Anne (Betty Schneider) nach einem großen Geheimkomplott, dessen einzige Konkretion aber das erratische Verhalten einer Gruppe Intellektueller um den Schriftsteller Kaufman (Daniel Crohem) und seine ehemalige Geliebte (Françoise Prévost) sowie eine Reihe rätselhafter Tode ist, von denen nicht klar wird, ob eine unbekannte Geheimorganisation daran die Schuld trägt oder nicht vielmehr die Suche nach einem Geheimnis, das es gar

⁵⁷ Vgl. Moullet, Jean-Luc Godard.

⁵⁸ Godard, Entretien avec Jean-Luc Godard, S. 223.

⁵⁹ Vgl. Robert Warshow, *The Gangster as Tragic Hero* (1948), in: Ders., *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, MA/London 2001, S. 97–103; ders., *Movie Chronicle. The Westerner* (1954), in: ebenda, S. 105–124.

⁶⁰ Zur begrifflichen Differenzierung von Taktiken und Strategien vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

nicht gibt. Die Suche nach dem Komplott ist dabei zugleich die Suche nach einem Tonband mit Musik eines spanischen Künstlers, dessen Selbstmord den Plot in Gang setzt. Dazwischen nimmt Anne unter dem Regisseur Gérard Lenz (Giani Esposito) an Proben zu Shakespeares *Pericles* teil, die unter extrem prekären Bedingungen stattfinden und ebenfalls auf eine nie völlig geklärte Art und Weise in die mysteriösen Begebenheiten verwickelt sind.



Abb. 7: Jacques Rivette, *Paris nous appartient* (F 1961), 26.–31. Min.

Eine der vielen Verwandlungsszenen zeigt einen Spaziergang Annes mit Kaufman durch ein nächtliches Paris (26.–31. Min., Abb. 7). Er fabuliert – oder enthüllt – die Existenz einer die Welt bedrohenden Gefahr, dass nichts ist wie es scheint, dass die Mächtigen nur Marionetten der versteckten, wahren Meister sind. Wobei weniger die Figuren durch einen gegebenen Ort laufen als vielmehr der Raum sich durch die Musik und den Dialog verwandelt, während die Figuren zugleich auf der Stelle zu treten scheinen. Hier „mündet der Spaziergang in eine vorabendliche Phantasie, in der die Stadtlandschaft nur noch die Wirklichkeit und Konnexionen hat, die ihr unsere Träume verleihen.“⁶¹ Diese Verwandlungen werden oft hergeleitet durch eine Referenz auf *Kiss me deadly* (Robert Aldrich, USA 1955), den Rivette in seinem Text *Notizen zu einer Revolution* als „hellsichtig-lyrische Beschreibung einer dekadenten, aseptischen, metalli-

schen ausweglosen Welt“⁶² charakterisiert, wobei die Abgeschlossenheit der Welt nach der Zerstörung der Moral bei Aldrich hier eher in die Vielfältigung multipler Welten umschlägt:⁶³ Zimmer, Flure, Straßen, in denen sich verschiedene Figuren in den immer gleichen Andeutungen und Gesten der Verzweiflung artikulieren; Theaterproben, die an immer verschiedenen Orten mit immer anderer Besetzung die immer gleichen Textstellen wiederholen.



Abb. 8: *Paris nous appartient*, 61.–67. Min.

Und während sich in den Theaterproben verschiedene tatsächliche und metaphorische Bühnen und Stile überschneiden und sich dabei diverse dramaturgische und kinematographische Interaktionslinien kreuzen (61.–67. Min., Abb. 8), so werden die Zimmer zunehmend isolierte Parallelwelten: Nachdem wir sehen, wie Lenz seine unabhängige Produktion an eine große Bühne verkauft und verraten hat (89.–95. Min.), setzt Anne ihre Suche nach dem Tonband fort und trifft auf eine Figur, die wie so viele in Rätseln spricht (95.–99. Min., Abb. 9).

⁶² Rivette, *Notizen zu einer Revolution*, S. 102.

⁶³ Mary M. Wiles, *Jacques Rivette*, Urbana 2012, S. 17f.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1991, S. 23.



Abb. 9: *Paris nous appartient*, 95.–99. Min.

Diese Szene ist nun auf einmal selbst ganz frontal gefilmt wie eine Theaterbühne aus einem Zuschauerraum, die Kamera überquert die unsichtbare Rampe nicht, verändert zwar ihre Position, aber stets nur minimal – erst ganz am Ende der Szene, als eine dritte Figur auftritt, verortet sich die Kamera ‚auf der Bühne‘, im Raum zwischen den Figuren. Es ist, als ob die Eigenwirklichkeit des Theaters – nachdem in sämtlichen Probeszenen zuvor die artifizielle Herstellung einer Repräsentation immer mit sichtbar gemacht worden war – hier noch einmal sich ins Recht setzen wollte, um von nun an die Wirklichkeit heimzusuchen, um den Punkt zu markieren, an dem kein Autorensujet, sondern der Film selbst, im Dialekt des Theaters, spricht.

Die Rolle des Theaters als Spiegel für die Selbstreflexion des Filmemachens, von den prekären Produktionsbedingungen zu den Techniken des Probens und Wiederholens, ist natürlich offensichtlich. Von Relevanz ist dabei auch die Wahl eines selten gespielten Shakespeare-Stückes, das stilistisch uneinheitlich ist und wahrscheinlich mehrere Autoren hat, als Metapher für den Wunsch der Figuren, aus Fragmenten und Inkonsistenzen einen stabilen Sinn herzustellen.⁶⁴ Denn das Entscheidende ist, dass diese Selbstreflexion nicht restlos aufgeht, sondern im Modus des Schei-

terns, im Entzug stattfindet: leere Leinwände auf Staffeleien, verschwundene Tonbänder, reiße Filmrollen im Projektor. Die Deutung des Interpretationsbedürftigen als der Bedingung für Narration führt scheinbar direkt in die politischen Verschwörungstheorien.

Und so ist *Paris nous appartient* gerade deshalb ein eminent politischer Film, weil es schlichtweg nicht entscheidbar ist, ob die Politik nicht eine reine Fiktion ist bzw. gerade weil die Politik mit großer Wahrscheinlichkeit eine reine Fiktion ist, aber der Film ohne diese Fiktion implodieren würde. Hier sehen wir das Entstehen einer neuen Idee von Macht, die eben nicht in den Institutionen und Organisationen steckt, sondern die sich verflüchtigt, die als ein ungreifbares Netzwerk von Schnittstellen zwischen den Akteuren fungiert.⁶⁵ Gegen eine solche Macht kann es als Form des Widerstands nur eine Poetik des Falschwirkens,⁶⁶ ein Möglichkeitsdenken im Modus des pessimistischen Scheiterns von Lebensformen geben.

1962

Der, wenn man so will, in vielen Dingen exemplarischste Film der Nouvelle Vague kommt von einem Filmemacher, dessen Name bei weitem nicht die Berühmtheit der Gruppe aus den *Cahiers du Cinéma* erlangte: *Adieu Philippine* (F 1962) von Jacques Rozier.⁶⁷ Darin geht es um einen jungen Kameraassistenten beim Fernsehen, der zwischen zwei jungen Frauen steht, die untrennbare Freundinnen sind und keinerlei Geheimnis voneinander haben. Sie flirteten, sie suchten den Einstieg ins große Filmgeschäft, streiten sich und treffen einander im Urlaub auf Korsika wieder, wo sie einem verschlagenen Produzenten hinterherreisen, der ihnen Geld schuldet. Über allem schwebt die anstehende Einberufung des Jungen in den Algerienkrieg. Aber wie für die Nouvelle Vague im Allgemeinen, so gilt auch hier, dass die Erzählhaltung wichtiger ist als die Einzelheiten und die Kohärenz der Handlung (so gibt man sich auch gar nicht erst die Mühe, das zufällige Wiedersehen auf Korsika irgendwie zu begründen oder eine Metaphysik des Zufalls daraus zu fabulieren).

Der Film vereint viele der häufig aufgelisteten stilistischen und inhaltlichen Merkmale sowie die prekären Produktionsbedingungen – wobei

⁶⁵ Vgl. Gilles Deleuze, Post-Skriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Ders., *Unterhandlungen*, S. 254–262; Hélène Frappat, Jacques Rivette, secret compris, Paris 2001, S. 213.

⁶⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 286.

⁶⁷ Einen festen Platz in der Ikonographie der Nouvelle Vague hat *Adieu Philippine* allerdings allein aufgrund der Tatsache, dass eine Sondernummer der *Cahiers du Cinéma* über die Nouvelle Vague aus dem Jahr 1962 ein *production still* aus diesem Film auf dem Cover führte.

⁶⁴ Maurizio Calbi, Exilic/idyllic Shakespeare. Reiterating Pericles in Jacques Rivette's *Paris nous appartient*, in: SEDERI Yearbook, No. 25 (2015), S. 11–30.

in diesem Fall die verschlungene Entstehungsgeschichte von gesprengtem Budget eben selber noch ein Zeugnis der poetischen Logik der Improvisation und des Zeit-Schindens ist, die zwischen dem Film, seiner Diegese und seiner Herstellungsweise hin und her diffundiert. Vor allem aber ist *Adieu Philippe* geprägt durch eine absolute Affirmation von Jugendlichkeit und Popkultur, die hier erscheinen als die Kunst, sich nicht festlegen zu lassen. Wenn zu den wichtigsten Beweggründen von 1968 gehörte, dass man gegen die „autoritär-demokratische Leistungsgesellschaft“⁶⁸ und den „eindimensionalen Menschen“⁶⁹ aufbegehrte, dann zeigt *Adieu Philippe* dies nicht als Parole und Theorie, sondern als Lebensgefühl an einem konkreten Ort und zu einer konkreten Zeit.

Die beiden ersten Szenen des Films stecken diesen doppelten Rahmen ab: Die eröffnende Titelsequenz – nach der Schrifttafel, die uns verortet nach „1960, dem sechsten Jahr des Algerienkrieges“ – verwebt die Exposition der Protagonisten mit einer ethnographischen Beobachtung von Medienproduktion (1.–5. Min., Abb. 10).



Abb. 10: Jacques Rozier, *Adieu Philippe* (F 1962), 1.–5. Min.

Wir wohnen der realen Aufzeichnung einer Fernsehsendung bei: *Jazz Memories No. 26* mit Maxime Saury und Ensemble. Wir sehen die Studio-räume, die technischen Gerätschaften, die Handgriffe, die Bewegungen, die Kommandos aus der Regie, die Musiker auf der Bühne – und mittendrin, meist eher gelangweilt, der kabeltragende Michel (Jean-Clude Aimini) und die beiden Mädchen, Juliette (Stefania Sabatini) und Liliane (Yveline Céry), die er zum Zuschauen eingeladen hat. Nachdem so der Film sich in seinem dokumentarischen Charakter und in seiner Evokation

⁶⁸ Herbert Marcuse, *Das Ende der Utopie*, Berlin 1967, S. 48.

⁶⁹ Ders., *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied 1967.

einer unhintergehbaren Medienwirklichkeit etabliert hat, präsentiert die folgende Szene das Thema des Films als eine Miniatur seiner selbst. Die drei setzen sich in einem Café an den Tisch und ein Kellner kommt, um die Bestellung aufzunehmen (6.–8. Min.). Dieser Vorgang der Bestellung erweist sich aber als recht kompliziert, Dialog, Schauspiel und Montage wechseln in dieser kurzen Zeit von sprunghafter Beschleunigung zu verzögernder Dehnung, Achsen und Richtungen springen hin und her. Die Mädchen ändern ständig ihren Wunsch, wissen selber nicht mehr, was sie eben noch geordert haben. Am Ende wird durch eine einfache Maßnahme wieder Ordnung hergestellt: Man bestellt eine Cola und drei Strohhalme. *Adieu Philippe* ist ein Film über das Teilen, über das Improvisieren, über die Jugend als die Fähigkeit und Bereitschaft zur Flexibilität, zum Wechsel der Tempi und der Richtungen.



Abb. 11: *Adieu Philippe*, 30.–32. Min.

Auch die poetische Logik dieses Films definiert sich nicht über eine einzelne Darstellungsmodalität, sondern über den spielerischen Umgang mit heterogenen Elementen. Eine Landpartie Michels und seiner Freunde mit dem gemeinschaftlich angeschafften Auto gerät zur kubistischen Montage einer Feier von Mobilität und Gemeinschaftlichkeit, in der Konsum und Kommunismus plötzlich vereinbar scheinen (10.–13. Min.). Eine Szene nimmt das Fernseh-Dispositiv der gleichzeitigen Aufnahme durch mehrere, fixe Kameras auf (14.–19. Min.), während eine andere den ethnographischen Blick umsetzt, indem die Kamera neben den Figuren herfährt und aus sicherer Entfernung der Teleoptik filmt, während sie durch Paris flanieren (30.–32. Min., Abb. 11).

Einer der Höhepunkte des Films und die, neben diversen Jump Cuts und Anschlussfehlern, vielleicht eklatanteste Verletzung der inzwischen natürlich längst brüchig gewordenen Regeln klassischer Erzählweise ist

die Szene, in der Liliane allein auf einer Tanzfläche Cha-Cha-Cha tanzt und dabei den Blick fest in die Kamera gerichtet hält und so 35 Sekunden lang mit der Kamera interagiert (95. Min., Abb. 12).

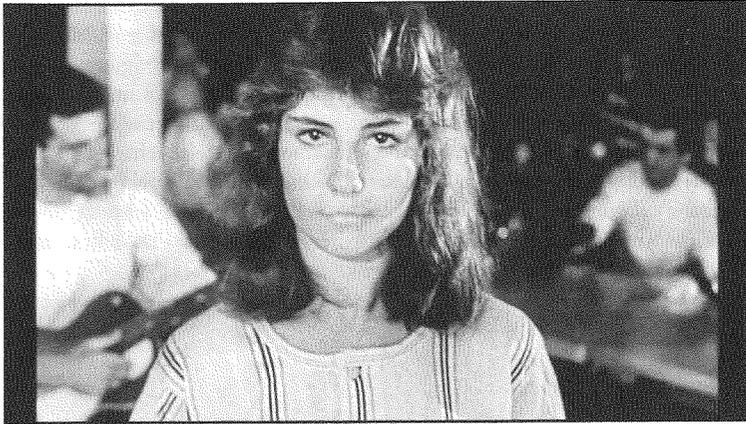


Abb. 12: *Adieu Philippine*, 95. Min.

Als Godard den Film 1962 in Cannes präsentierte, ging er so weit, jedem das Recht abzusprechen, noch von Kino zu reden, der nicht Yveline Céry so in die Kamera schauend tanzen gesehen hat. Auch im folgenden Umschnitt, als sie eng umschlungen mit Michel tanzt, geht ihr Blick in die Kamera, so als wolle der Film jede Missverständlichkeit vermeiden: Nein, der Adressat dieses Blickes war keine subjektive Perspektive Michels, sondern wir, die Zuschauer. Denn in dem Wechselspiel der Eroberungen und Rückeroberungen der Zuneigung Michels, der halb gespielten und halb ernsten Rivalität der beiden untrennbaren Freundinnen ist diese Szene am Tanz-Café nur die letzte Volte, die keinen Triumph darstellt, sondern bloß ein melancholisches Zur-Kenntnis-Nehmen der Endlichkeit dieses Spiels vor dem notwendigen Abschied. Es ist also ein Blick, der ein moralisches Urteil der Zuschauer über diese *ménage à trois* herausfordert und zugleich ein Urteil über die Zuschauer enthält, über eine Gesellschaft, in der dieser Freiheit der Jugend unzulässige Grenzen gesetzt sind.

IV. 1968: Kultur als Happening

Befreiung und Erneuerung, Innovation und Selbstverwirklichung: Man kann die Nouvelle Vague ebenso wenig wie die 68er-Bewegung beschreiben, ohne diese großen Parolen nicht letzten Endes doch als das zu nehmen, was sie sind: Autosuggestionen. Man tut so, als ob die eigene Zeit nun gekommen wäre, als ob der Film nun endlich in der Welt der Moder-

ne ankommen würde, als ob die Revolution bevorstünde. Eben so, wie Truffaut, Godard, Rivette, Rozier und die anderen Filmemacher der Nouvelle Vague ihre Figuren und ihre poetischen Konzepte selbst erst durch ein Spiegelkabinett der Imitationen und Regelbrüche herbeispielen ließen, so sind auch die Tabubrüche und experimentellen Lebensformen der 68er einer Dynamik des produktiven Wunschenkens verpflichtet, dass die Welt eine andere sein könnte, dass der Raum des Möglichen erweiterbar ist.⁷⁰ Und beide werden erst als Collage heterogener Elemente sichtbar, in der Vorweggenommenes und Nachträgliches seinen berechtigten Platz hat.⁷¹

Das wichtigste politische Erkenntnisinstrument der 68er-Bewegung war nicht das theoretische Traktat oder die Diskussion im *Kapital*-Lektürekurs für Fortgeschrittene, sondern die Demonstration, die eine Veränderung der Strukturen unmittelbar im öffentlichen Raum sinnlich erfahrbar machen sollte.⁷² Die Demonstration als Kunstform wiederum war das Happening und der wichtigste Film der Nouvelle Vague im Jahr 1968 war dementsprechend kein Film, sondern eben ein Happening. Es waren die Aufmärsche in Paris im Februar nach der Absetzung Henri Langlois als Direktor der Cinémathèque française und der Abbruch der Filmfestspiele von Cannes im Mai. Nach den Prozessen der künstlerischen Individuation in der Mitte der 1960er-Jahre kam die Bewegung der Nouvelle Vague noch einmal zusammen in Solidarität mit den streikenden Arbeitern und protestierenden Studenten: Während Jury-Mitglieder zurücktreten, Filmemacher ihre Beiträge zurückziehen, tragen Godard, Truffaut und andere die Debatten vor den bestreikten Fabrikatoren und in den bestreikten Hörsälen in den Großen Saal des Palais du Festival.⁷³ Insbesondere für Godard wird dies ein Autodafé, mit dem sein Übergang vom Autorensujet in das Autorenkollektiv der Groupe Dziga Vertov besiegt wird.

Wenn 1968 eine Revolution stattgefunden hat, dann war es eine der sozialen Einstellungen und Wertesysteme, eine Revolution der „Wahrnehmung.“⁷⁴ Aber es war auch eine wahrgenommene Revolution, in der sich wie in einer Art Happening in *longue durée* ein gesellschaftlicher

⁷⁰ Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, Einleitung, in: Dies. (Hg.), „1968“ – Eine Wahrnehmungsrevolution? *Horizontverschiebungen des Politischen in den 1960er und 1970er Jahren*, München 2013, S. 7–12, hier S. 9.

⁷¹ Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, 1968. *Eine Zeitreise*, Frankfurt/M. 2008.

⁷² Ingeborg Villinger, Stelle sich jemand vor, wir hätten gesiegt. Das Symbolische der 68er Bewegung und die Folgen, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), 1968. *Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998, S. 239–255, hier S. 242.

⁷³ Vgl. Enno Patalas, Gestern Cannes – morgen Berlin?, in: *Die Zeit* 23 (1968), 31. Mai.

⁷⁴ Vgl. Gilcher-Holtey (Hg.), „1968“ – Eine Wahrnehmungsrevolution?.

Lernprozess vollzog, der eigentlich nur einen längst geschehenen demographischen und kulturellen Wandel umsetzte. Die Filme der Nouvelle Vague sind ein Wurzelstrang dieses kulturellen Wandels und selbst wiederum nur der nachträgliche Vollzug eines bereits realisierten Generationenkonfliktes. Beide sind Ergebnisse einer Demokratisierung und Pluralisierung kultureller Ressourcen, in der sich das Gebot individueller Selbstverwirklichung auf paradoxe Art verknüpft mit einem produktiven, selbstreflexiven Wissen um die Zusammengesetztheit des individuellen Ausdrucks aus heterogenen Sprechweisen, Modalitäten und Medientechniken.

Eine Perspektivierung von 1968 über die Nouvelle Vague vermag zu zeigen, dass diese Bewegungen nicht einfach den Austritt aus der modernen Konsumkultur und Massenunterhaltung vollziehen, sondern lediglich das – temporäre – Auseinanderbrechen ihrer inhärenten Widersprüche zwischen „Marx und Coca Cola“ in einen offenen Konflikt. In genau diesem Sinne ist der „Wille zur Opposition“,⁷⁵ der die diversen Strömungen der 68er-Bewegung zusammenhält, im Prisma der Nouvelle Vague sichtbar zu machen als das Bewusstsein einer buchstäblich nicht mehr geteilten Wirklichkeit, eines Lebens in und mit anderen Werten, anderen Bildern, anderen Tönen, anderen Geschmacksgemeinschaften.

The Hippie Apocalypse: *Weltuntergangsszenarien, New Hollywood und der Hippie-Horrorfilm*

Peter Czoik

Apokalyptisches Ego: Die Manson Family

Es waren diese Taten, die fortan das Bild der Gegenkultur und ihre Formel „Make love, not war“ zu überlagern drohten bzw. deren Ende einläuten sollten: Am 9. und 10. August 1969 verübten Anhänger der Manson Family im Auftrag ihres Gurus Charles Manson (1934–2017) im Drogenrausch die sog. Tate-LaBianca-Morde, bei denen insgesamt sieben Menschen, darunter die hochschwangere Hollywood-Schauspielerin Sharon Tate (1943–1969) und das Unternehmerehepaar Leno (1925–1969) und Rosemary LaBianca (1930–1969) auf bestialische Weise zum Opfer fielen.¹ Von nun an verloren Hippies und Kommunen endgültig ihre Unschuld, Misstrauen schlug ihnen entgegen.² Ironischerweise betrachtete sich Manson selbst nicht als Hippie, da er Pazifismus als Schwäche auslegte; er zog es stattdessen vor, seine Anhänger „Slippies“ – die Flinken – zu nennen, was in Anbetracht ihrer nächtlichen ‚Schleichtouren‘ durchaus angemessen schien.³ Schwerwiegender wog jedoch die Tatsache, dass Manson mit den durch seine Anhänger ausgeführten Morden einen für das Jahr 1969 prophezeiten Rassenkrieg auslösen wollte, um anschließend die Herrschaft zu übernehmen:

„Als Helter Skelter bezeichnet er das, was er auch die Negerrevolution nennt“, erklärte Poston [Brooks P. (*1948), ehemaliges Mitglied der Manson Family]. „Er sagt, die Neger werden einen Aufruhr anzetteln und alle

¹ Zu Hergang, Motiven, Ermittlungen und Prozess vgl. Vincent Bugliosi (mit Curt Gentry), *Helter Skelter. Die wahre Geschichte des Serienmörders Charles Manson*, München 2017. Im kürzlich zum 50. Todesjahr von Sharon Tate in den Kinos erschienenen Drama-Crime-Film *Once Upon a Time in... Hollywood* (2019) von Quentin Tarantino (*1963) wird der Mord an Tate und ihren Freunden mit einer alternativen Gewaltszene ähnlich wie in *Inglourious Basterds* (2009) kontrafaktisch überschrieben.

² „Viele [Hippies] erklärten, die Dinge, die er [Manson] verfocht, stünden ihren Überzeugungen diametral entgegen. Und nicht wenige konstatierten mit einiger Bitterkeit, dass sie nun in eine bestimmte Ecke gestellt würden. Es sei auch fast unmöglich geworden, per Anhalter zu fahren, beklagte ein Jugendlicher gegenüber einem Reporter der New York Times: ‚Wenn man jung ist, Bart oder gar lange Haare trägt, sehen einen Autofahrer an, als sei man ein blutrünstiger Sektierer, und sie treten aufs Gas.‘“ (Bugliosi, *Helter Skelter*, S. 331.)

³ Ebenda, S. 332.

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 107

50 Jahre '68

„Blumenkinder“ und „Revoluzzer“
in Kunst, Literatur und Medien
des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von
Peter Czoik
Nastasja S. Dresler

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die

Bayerische Einigung e.V.
Bayerische Volksstiftung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Hajo Nohr, Stefan Moses Reloaded #4 (2018) © Hajo Nohr, 2018

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6798-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorwort der Herausgeber.....	VII
Nastasja S. Dresler: Die Lebensideologie der 68er in Kunst, Literatur und Medien des 20. Jahrhunderts. Eine Einführung.....	1
I. Theoretische Annahmen.....	39
– Lars Bullmann: Verfehlt Begegnung. 1967/68 – Kritische Theorie – Studentenbewegung.....	39
– Johano Strasser: Antiautoritärer Aufbruch und utopische Überforderung. Ansichten eines Zeitgenossen.....	70
– Nastasja S. Dresler: Wir oder ich? Die 68er-Generation im Spannungsfeld von politischen Idealen und Selbstverwirklichung.....	81
II. Populär- und Gegenkultur.....	109
– Bernd Scheffer: Lebensgefühle um '68.....	109
– Johannes John: <i>I'm not there</i> – Bob Dylan und das Jahr 1968.....	120
– Krisha Kops: „My Sweet Lord“ (George Harrison). Die <i>Bhagavadgītā</i> in der Gegenkultur der 68er.....	148
III. Literatur.....	175
– Jennifer Clare: Papierkampf und Stille-Virus. Bernward Vespers <i>Die Reise</i> und Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Essays als schreibende Subjektivierungspraxis um 1968.....	175
– Martina Kopf: Hippie-Literatur: Prä-Hippies, Tom Wolfe und T. C. Boyle.....	204
– Martin Hielscher: Der Tod und das Fest. Über Uwe Timm und das Nachleben der Studentenrevolte in seinem Werk.....	229
– Sikander Singh: Bilder / Vorbilder. Die 68er und Hermann Hesse.....	253

IV. Bildende Kunst.....	275
– Anja Zimmermann: <i>Art is a Criminal Action*</i> : Feministische Positionen in der Kunst um 1968.....	275
– Cara Schweitzer: <i>La rivoluzione siamo Noi</i> . Joseph Beuys im Kontext von 1968.....	292
– Nastasja S. Dresler: Von den Wandervögeln zu Woodstock: Die kulturgeschichtlichen Wurzeln der Hippie-Bewegung.....	312
V. Film.....	353
– Peter Czoik: Ehe, sexuelle Revolution und Frauenbewegung im deutschen Kinofilm der 68er.....	353
– Matthias Grotkopp: Bilder einer Bewegung – Die Nouvelle Vague und 1968.....	393
– Peter Czoik: <i>The Hippie Apocalypse</i> : Weltuntergangsszenarien, New Hollywood und der Hippie-Horrorfilm.....	425
VI. Kultur- und sozialgeschichtliche Perspektiven.....	461
– Jan Schönherr-Mann: Von der 68er-Revolution zur Involution. Perspektivische Missverständnisse zwischen Kunst, Kritischer Theorie und Emanzipation.....	461
– Andreas Schwab: Kurzer Sommer, lange Wirkung? Die Frankfurter 68er-Ausstellung von 2008 kritisch befragt.....	482
– Kay Wolfinger: Dekonstruktion einer Erzählung. Die 68er und ihre Abtrünnigen.....	495
Bildnachweis.....	503
Zu den Trägerinnen und Trägern.....	507
Danksagung.....	513

Vorwort der Herausgeber

2018 war das Jahr, in dem die Jugendrevolte der 1960er-Jahre, datiert auf ihren Höhepunkt 1968, ein halbes Jahrhundert alt wurde. Das Jubiläumsjahr würdigte diesen gesellschaftsgeschichtlichen Einschnitt und dessen kulturelles Erbe mit einer Bandbreite an Veranstaltungen und Besprechungen, die sich von feuilletonistischen Dossiers über Sonderausstellungen bis hin zu Fernsehshows erstreckten.

Dabei ist auch eine Vielzahl wissenschaftlicher Beiträge hervorgegangen, die aus der Distanz von 50 Jahren eine Sichtung der 68er-Bewegung vornahmen, meist aus soziologischer und zeithistorischer Perspektive. Die schiere Menge der Betrachtungen mag nicht nur auf ihre bis heute währende Relevanz zurückzuführen sein, sondern erklärt sich auch aus dem Facettenreichtum der Jugendrevolte. Die Rede von „1968“ referiert auf ein durchaus heterogenes Phänomen, das sich auf seine sozialen Milieus bzw. Subkulturen zugespitzt wie folgt formulieren ließe:

Die politische Dimension der Studentenrevolte gegen das Unrechtssystem des Establishments läuft vielerorts der hedonistischen Lebensideologie der Hippie-Generation entgegen. Während die protestierende Jugend die politischen Zustände verändern und weltweit die Utopie einer lebenswerteren Gesellschaft verwirklichen will, sucht die Flower-Power-Bewegung mit ihren aus den USA importierten Idealen von „Love, Peace and Happiness“ als Eskapisten aus dem System alternative Lebensentwürfe zu etablieren und ihre Individualität zu entfalten. Gemeinsam sind beiden der radikale Bruch mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit und die gegenkulturelle Befreiung aus zementierten Normen.

Die heterogenen Konzepte des *Summer of Love* infiltrieren nicht nur die gesellschaftlichen Institutionen, sondern bekunden sich auch im Kulturbetrieb, wo sie auf unterschiedlichen Ausdrucksebenen Eingang in das Wirken von Künstlern und Kreativschaffenden finden.

Der vorliegende Band knüpft an diese Bilanz an und verfolgt, in welchem Umfang der Geist der Revolte aus heutiger Perspektive in die Kulturproduktion der 1960er- und 1970er-Jahre eingegangen ist. Die aus verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen stammenden Beiträge widmen sich der Produktion und Rezeption gesellschaftspolitischer Positionen der 68er, ihren lebenskulturellen Entwürfen sowie ihrem Welt- und Menschenbild innerhalb des Spektrums von Bildender Kunst, Literatur, Film und Populärkultur. Darüber hinaus verfolgt der Band das Ziel, deren kultur- und sozialgeschichtliche Wurzeln und Impulse zu beleuchten und nachzuvollziehen, unter welchen Voraussetzungen die ‚Kultbewegung‘ zu ihrer Mythologisierung finden konnte. Nicht zuletzt gilt es,