internationales forum des jungen films

berlin 24.6.–1.7. 1973

19

TOUT VA BIEN

Land	Frankreich 1972
Produktion	Anouchka-Film, Vicco-Film
Buch und Regie	Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin
Regieassistenz	Isabelle Pons
Kamera	Armand Marco
Darsteller	
Jacques	Yves Montand
Susan	Jane Fonda
Der Fabrikbesitzer	Vittorio Caprioli
CGT-Delegierter	Jean Pignol
und	Eric Chantier, Jean Pierre Granier, Anne Wiazemsky
Uraufführung	Anfang Mai 1972
Format	35 mm, Farbe
Länge	90 Minuten

Inhalt

Jacques (Yves Montand) ist ein Filmmacher. Ein Drehbuchschreiber zur Zeit der Neuen Welle und dann Spielfilmregisseur bis zum Mai 68. Seine Politik war immer die der Kommunisten, aber der Mai und Prag hatten ihn erschüttert. Selbst als man ihm die Verwirklichung eines langgehegten Projekts (die Verfilmung eines Kriminalromans von David Goodis!) anbietet, entscheidet er, daß es ehrlicher sei, richtige Werbefilme zu machen als weiterhin das, was er Ästheten-Kino nennt. Seine Freundin Susan (Jane Fonda) ist die Pariser Korrespondentin einer amerikanischen Rundfunkgesellschaft: Wir sehen sie eine Sendung mit dem Ausdruck resignierter Abscheu auf ihrem Gesicht beendend; offensichtlich hat sie die Nase voll, die Sorte von Zeug zu schreiben, die die Gesellschaft von ihr wünscht, und ist auf dem besten Weg,"ein Korrespondent, der nicht länger mit allem möglichen korrespondiert", wie sie sagt, zu werden.

Ihr nächster Auftrag ist ein Interview mit einem Industriechef, und Jacques begleitet sie zu einer Wurstfabrik, wo sie feststellen müssen, daß sich die Arbeiter im Streik befinden; der leitende Direktor ist gewaltsam in sein Büro eingesperrt worden, und sie kommen in die Lage, fünf Tage mit ihm eingeschlossen zu sein. Als sie herausgelassen werden, haben sie die Ansicht des Bosses zu der Geschichte gehört ("der Klassenkampf ist eine Idee des 19. Jahrhunderts"), die des Gewerkschaftsdelegierten ("wir müssen sehr vorsichtig sein") und die jener Streikenden, die der Gewerkschaftsmann Linksabweichler nennt ("wir befinden uns alle an einem Fließband"). Der Rest des Films beschäftigt sich mit der Wirkung ihrer Erfahrung auf ihre persönlichen Beziehungen.

Wir sehen Jacques bei der Arbeit an einem Commercial für Dim-Trikots, und er macht in einem sehr langen Monolog zur Kamera seine Position klar. Dem folgt Susan, die ihren Job hinschmeißt, als ihre Sache über den Streik abgelehnt wird. Ihre Probleme spitzen sich bei einem Frühstück zu, wenn Susan Jacques begreiflich zu machen versucht, daß gutes Essen, Kino, Sex nicht genug sind, daß ihre Beziehung in ihrer eigenen Isolation und Trivialität erlahmen und untergehen wird, falls sie nicht ihre Verbindung erweiterten, falls sie nicht die politischen und sozialen Probleme ihrer Zeit miteinbezögen. Der letzte Teil des Films ist "Heute" genannt. Jacques erkennt, daß der Mai 68 nicht das Ende von etwas war, sondern nur ein Anfang,und daß er seine Position historisch neu überdenken muß. Susan macht eine Reportage über einen Supermarkt, der symbolisch genug "Straßenkreuzungen" heißt, und realisiert dabei, daß die Probleme der Fabrik nicht auf sie allein beschränkt sind, daß das ganze zeitgenössische Leben eine Art von Fabrik ist,und daß man überall und bei allem beginnen muß, für die Veränderung zu kämpfen.

Der Film endet damit, wie sich die beiden Liebenden in einem Cafe treffen. Zuerst sehen wir ihn, drinnen wartend; schließlich kommt sie an, klopft an das Fenster und kommt herein. Aber wir können nicht hören, was sie sagen. Dann wird die Szene wiederholt, andersherum: Sie ist innen, wartend, und er erscheint am Fenster. Die meisten Filme, sagt uns der Erzähler, enden mit einem Paar, das aus einer Krise herauskommt, aber wir werden oft mit der Frage zurückgelassen, ob es nicht dabei ist, in eine andere Krise zu gehen. Dieser Film endet mit einem Paar, das zusammen ist, aber stumm. Wir können uns vorstellen, wie jeder von ihnen jeweils sagt, "Ich befürchtete, du würdest nicht kommen", und antwortet, "Du hattest recht, das zu befürchten". Und der Film schließt mit einem unübersetzbaren Wortspiel: "Un conte pour ceux qui n'en tiennent aucun" – Etwa: Eine Geschichte für diejenigen, denen es egal ist. (...)

Richard Roud, *Sight and Sound*, London, Sommer 1972.

Interview mit Jean-Luc Godard und Jean Pierre Gorin

Wie ist TOUT VA BIEN finanziert worden?

Godard: Mit einem Budget von 230 Millionen Francs und darüber hinaus 20 Millionen für Filmmaterial, 35 mm, Farbe. Der Film wurde von Anouchka-Film, einer Gesellschaft, in der wir die Mehrheit haben, und einer anderen Gesellschaft – Vicco-Film – koproduziert. Die letztere hat das Geld herbeigeschafft, über zwei Wege, einmal über einen französischen Verleiher, der später von Gaumont abgelöst wurde, und dann über einen italienischen Verleih, ohne vorherige Lektüre des Drehbuchs, nur auf Grund der Namen Fonda und Montand, was eine taktische Erleichterung war, und auch auf Grund meines alten Namens. Die Geldgeber haben sich gesagt: warum nicht. Vielleicht läßt sich damit Geld machen. Aber es ist die Finanzierung eines Molotowcocktails durch diejenigen, die ihn ins Gesicht bekommen werden. Aber die sehen sich vor und können versuchen, die Verhältnisse zu ändern, so daß aus dem Molotowcocktail ein Sirup wird:das wäre unbedingt möglich, weil viel Zukker in die Komposition eines Molotowcocktails hineinkommt

Wie waren die Drehbedingungen?

Godard: Verglichen mit meinen ersten Filmen, haben wir genauso schnell gedreht. Und wir haben besser montiert. Wir haben die Erkenntnisse über Montage und Dreharbeiten zur Grundlage gemacht. Wir haben eine Vorstellung von Wertow wieder aufgenommen. Für ihn gab es eine Montage vor dem Drehen und eine Montage nach dem Drehen. Der politische Hauptbegriff ist die Montage. Darin ist der Film politischer und aktueller als die anderen Künste.

Gorin: Was ist ein Film? Das ist eine Ausdehnung in der Zeit und eine gewisse raum-zeitliche Beziehung, die sich in der Apparatur konkretisiert. Im ersten Stadium ist der räumliche Aspekt die Hauptsache. Das ist die Montage vor der Montage, die Schreibweise, die räumliche Gliederung der Einstellungen, ihrer Funktion etc., wie z.B. werden ganze Blöcke aufeinander reagieren. Beim Drehen wird

der zeitliche Aspekt die Hauptsache. Und dann transformiert sich der Widerspruch von Raum und Zeit in der Montage.

Ist euer Film im Studio gedreht?

Gorin: Im Studio und draußen. Ausschließlich mit Schauspielern – mit Arbeitslosen im Bereich des Kinos in der Rolle der Arbeiter, also nicht mit Arbeitern, wie es Karmitz in *Coup pour coup* gemacht hat. Für uns war dies eine prinzipielle Entscheidung: 1. das Kino ist nicht das Leben; 2. die Aufteilung in Fiktion und Dokumentation ist eine bürgerliche Aufteilung. Was uns interessiert, ist der Versuch, materialistische Fiktionen zu produzieren. Mit dem Schritt, den wir in Richtung einer materialistischen Fiktion machten, haben wir eine Stufe erreicht, hinter die wir nicht mehr zurück können. (...)

Ist es nicht notwendig, billiger zu produzieren?

Godard: Zu wissen, ob es darum geht, für eine teuerere Produktion zu kämpfen, was für TOUT VA BIEN der Fall war, oder für eine billigere, dies galt für den Palästinafilm, der 3 Millionen alte Francs gekostet hat, die sowohl von Rechts als auch von Links geliehen wurden, oder ob man sogar einen Film aus drei Photos machen muß, den man dem Nachbarn zeigt, wenn man nur diesen hat, das hängt von den Bedingungen der aktuellen Situation ab. Man muß die Bedingungen mit einbeziehen. Die Filme der Gruppe Dsiga Wertow sind allein auf Grund meines Namens möglich gewesen. Das Fernsehen war geehrt, zum ersten Mal den Namen Godard zu haben. Also haben wir gewöhnliche Bedingungen eines Lohnarbeiters. Wir sind die einzigen Militanten, die immer von ihren eigenen Produktionen gelebt haben.

Gorin: Was haben wir in TOUT VA BIEN gemacht? Wir haben mit dem Teufel von einem sehr langen Löffel gegessen. Bei solchen Operationen kann man sicher sein, daß der Löffel niemals lang genug ist. Die meisten Cinéasten, Schauspieler und vor allem fortschrittliche Schauspieler danken systematisch vor dem System ab,und dann tauchen sie als Menschen oder Bürger wieder in politischen Positionen auf. Wir sind alle ein wenig wie Jekyll und Hyde. Also, wenn hier seit 50 Jahren die gleichen Filme gemacht werden, so liegt das zu einem großen Teil an diesem Zurücktreten. Und wenn TOUT VA BIEN eine Frage stellt, dann die folgende: was verlangen die fortschrittlichen Elemente der Arbeiterklasse von den Intellektuellen, was erwarten sie von gewissen fortgeschritteneren Elementen der Intellektuellen? Jahrelang wurde die Praxis der Intellektuellen vom Revisionismus beherrscht. Der Gauchismus hat als politische Praxis radikal neue Elemente gebracht, aber was er in Bezug auf die Intellektuellenfrage als Lösung vorschlägt, ist Revisionismus, der sich den Forderungen des Kampfes und der antirevisionistischen Praxis einfach anpaßt. Allgemein gesagt heißt das: Intellektuelle, laßt euch von der Arbeiterklasse neu erziehen oder stellt euch bescheiden in ihren Dienst. Man sieht, daß in diesem Mechanismus die Intellektuellen absolut die Macht behalten, gerade indem sie sich als Erscheinung selbst leugnen. Sie bringen nicht mal eine gewisse Zahl von Vorschlägen zur Wirklichkeit mit, über die die kämpfenden Arbeiter und Bauern sofort zu diskutieren bereit wären. Was diese Arbeiter und Bauern erwarten, ist, daß die Intellektuellen ihnen einiges sagen, nicht, daß sie sich folgendermaßen verhalten: Ich muß mich weigern, euch etwas zu sagen, weil das, was ich sagen könnte, falsch wäre, und ich werde euch zuhören, weil ihr es seid, die die Wahrheit habt. (...)

Welche Reaktion erwartet ihr von dem Publikum, das euren Film sehen wird und das überhaupt eure Filme sieht?

Gorin: Wenn die Leute ins Kino gehen, sind sie sich zunächst einmal nur darüber bewußt, im Kino zu sein; aus sehr einfachen Gründen: im traditionellen Kino bezahlt man seinen Platz, um sich vor der Leinwand niederzulassen. Man muß von dieser Realität ausgehen, um auf der Leinwand effektiv etwas zu produzieren, das nicht das Leben ist, sondern das aus Bildern und Tönen entsteht, die in eine bestimmte Beziehung zueinander gebracht werden, d.h. etwas, das eminent abstrakt ist. Man muß etwas ganz Bestimmtes machen. Aber diese Abstraktion, die niemals etwas anderes ist als das Produkt einer Analyse von bestimmten Bedingungen, muß es erlauben, an noch bestimmteres zu denken,wie es dein Leben und die Artikulation deines Lebens im ganzen sozialen Kontext ist. Wenn man das nicht macht, befindet man sich neben der Sache und torkelt gezwungenermaßen in das hinein, was man gerade verurteilen wollte. Das klingt alles ein wenig unklar. Also sagen wir, daß TOUT VA BIEN ein Film ist über Frankreich zwischen 68 und 72. Punkt.

Godard: Ich habe eine Zeit lang das Publikum nicht beachtet, um es jetzt besser beachten zu können. Es besser beachten heißt: es nicht mehr bloß als Publikum zu behandeln, sondern als Mann oder als Frau, so wie sie da sind, mit ihren spezifischen Problemen. Das heißt: Filme machen zu können, über die man nachher nicht mehr als Film spricht. Daß man über Film spricht, wird dann bedeuten, daß man über die Probleme eines jeden Einzelnen spricht. Du wirst TOUT VA BIEN anschauen mit dem Mädchen, mit dem Du zusammenlebst. Der Film hat dann seine Wirkung, wenn er euch auf eine gewisse Weise trennen kann. Wenn ihr nach dem Film nach Hause kommt und Gegensätze habt. Bei *Pierrot le fou* konntet ihr sagen: Ich bin für . . . ich liebe das Rot . . . ich bin dagegen, weil ich das Rot nicht mag, ich ziehe das Blau vor. In TOUT VA BIEN könnt ihr das nicht sagen: Ich bin dafür, weil sie recht haben, den Patron so pissen zu lassen . . . oder ich bin dagegen, weil sie nicht das Recht dazu hatten. Kurz, ihr seid gezwungen, auf euer eigenes Gebiet als Mann und Frau, die zusammenleben, zurückzukommen, auf den Punkt zu kommen, an dem ihr euch gerade befindet. Unser Ziel ist es, die Leute, die vor dem Fernsehschirm zusammenkommen, zu trennen, sie dort nicht zu vereinigen. Sie zu trennen, um sie besser wieder zu vereinigen. Im traditionellen Kino ist die Bild-Zuschauer-Beziehung mystifiziert, nichts geschieht, das ist die gewöhnliche Ideologie. Wir versuchen dagegen, eine wirkliche Beziehung zu provozieren, aber das heißt nicht, daß Yves Montand der wirkliche argentinische General ist oder der wirkliche Lambrakis. Für uns muß die Beziehung des Zuschauers zu dem militanten Konzept von Lambrakis eine Diskussion zweier Individuen über Griechenland hervorrufen. Und dann werden sie als diese beiden Individuen, die in einem bestimmten Land leben, dazu gebracht werden, nicht mehr über Griechenland zu sprechen, sondern über ihr eigenes Land. (...)

Aus: Marlène Belilos, Michel Boujut, Jean-Claude Deschamps, Pierre-Henri Zoller, *Warum TOUT VA BIEN?* , Gespräch mit Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin, in *politique hebdo,* Nr. 26, Mai 1972. Vorabdruck aus *Filmkritik* 7/1973, wo der gesamte Text erscheint. Aus dem Französischen von Gabriele Voss und Christoph Hübner.

Die Kritik und TOUT VA BIEN

Von Pierre Baudry

1 entfällt
2 dito
3

Es ist bekannt, daß einer der Haupttrümpfe der herrschenden Filmkritik, ein Trumpf, den sie von der Literaturkritik übernommen hat, der Mythos vom allmächtigen, allwissenden Autor ist, dessen Intentionen es zu erraten und dessen vertrauliche Mitteilungen es zu sammeln gilt. Tatsächlich die vertraulichen Mitteilungen, da die Allmacht des Autors mit seiner Eigenschaft als Künstler zusammenhängt: vermag er als Wert aufgerichtet zu werden, so, letzten Endes, aus dem tautologischen Grund, daß er ist, was er ist; daß also das einzige, was er jemals zu seiner Aufwertung tun können wird, ist, daß er von sich selbst, als Individuum, spricht. Die herrschende Ideologie delektiert sich an Künstlerpersönlichkeiten: das erspart ihr, ihre soziale Funktion auf den Begriff bringen zu müssen, um dafür im Gegenteil aus jeder ihrer Produktionen kostbare Fetischwaren (der Künstler *beschenkt* damit sein Publikum) zu machen, deren Rationalität sich in den namenlosen Urgründen ihrer Originalität verliert.

Ebenso ist jedes Element eines Werkes, in dem man eine vertrauliche Mitteilung sehen mag, sofort als solche überbewertet. Weder verpaßt *Elle* in bezug auf TOUT VA BIEN die Gelegenheit: *Godard kennt die Rolle von Montand auswendig. In TOUT VA BIEN, dem letzten Godard, spielt Yves Montand einen Regisseur, der sich politisch wieder in Frage stellt. Ein durchsichtiges Por-*

trät: es handelt sich um Godard selbst. Das ist der Grund, weshalb TOUT VA BIEN, als politischer Film, auch ein vertraulicher Film ist.

Unter einem Foto von Montand: *Yves Montand in TOUT VA BIEN. Er verkörpert einen Regisseur, der seinem Publikum gegenüber seine Zerrissenheit und seine Weigerungen zum Ausdruck bringt: Yves Montand spricht im Namen von Jean-Luc Godard.*

Unter einem Foto von Godard: *Jean-Luc Godard bei der Dreharbeit zu TOUT VA BIEN: Das ist sein erster vollkommen politischer Langfilm. Als er drehte, reflektierte er, wie sein Held, über die Werbefilme. (Elle,* 22.5.72, vollständiges Zitat.)[1]

Noch *Le Nouvel Observateur:*
Das wahre Subjekt, das ist Godard. In bezug auf diese bestimmte Tatsache gelangt das Informationsanliegen des Films zur vollen und erfolgreichen Entfaltung. TOUT VA BIEN zeichnet das Porträt des angewiderten Intellektuellen – dieses Esels, über den Louis Pauwels gezetert hat, mit dem wohlbekannten Glück. Als Mann des guten Willens (eine Bezeichnung, die, durch den Gebrauch, den man von ihr gemacht hat, zwar zum Kotzen reizt, die aber in tragischer Weise zutrifft), hört er nicht auf, über die ihn bewegenden Fragen zu reflektieren, oh, um zu reflektieren, reflektiert er, er geht sogar so weit, das Produkt seiner Reflexionen mitzuteilen, was bereits den Beginn einer konkreten Aktion darstellt – aber nun, wie noch weiter gehen? Er ist zu alt, um sich bei diesen Demonstrationen von Jugendlichen zu tummeln, zu denen uns zum Beispiel Pierre Fournier in Charlie Hebdo *aufruft. Und um sich dem System anzupassen, ist er zu jung – von dieser Art Jugend, von der man im Alter nicht geheilt wird.*

TOUT VA BIEN enthält eine ziemlich pathetische Nummer aus Vertrauliche Mitteilung – Interview – Bekenntnis – Selbstkritik – Plädoyer pro domo (die nichtzutreffenden Vermerke streichen), wo sich Godard ausläßt (rechtfertigt) über sein Verhältnis zum Werbefilm und wo er seine Entwicklung seit Mai 1968 resümiert.

(Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur, 8.5.1972)*

Indessen findet sich die Kritik in ihrer überwiegenden Mehrheit, wie frustriert von ihrem Schlachtroß, das sie, gewöhnlich massiv einsetzt (wir haben es anläßlich von *Tristana* gesehen): zwischen den Film und den Autor haben sich zwei verwirrende Elemente eingeschaltet, welche diese strahlende Einfachheit ins Wanken bringen: *Gorin* und der Marxismus-Leninismus. Wer ist Gorin? Sehr viel weiß man nicht. Ein Film Marke Godard-Gorin ist kein Film von Godard, und so sind, um den Autor wiederzufinden, ihn *wiederzuerkennen,* zwei Möglichkeiten gegeben:

– *Godard wird immer Godard sein* (Trotz Gorin):

Das Talent von Godard klebt auf seiner Haut wie der Schweiß eines Kranken. (Der gallige Patrick Séry, *Cinéma 72,* Juni); oder Jean de Baroncelli (*Le Monde,* 3.5.1972):

An diese Art von Wunder hatte uns Jean-Luc Godard, der alte, gewöhnt. Und er ist es, auf den wir abschließend zurückkommen müssen. Denn (was auch der Beitrag von Jean-Pierre Gorin sein mag), es ist sein Stil, seine 'Manier', die in diesem Film triumphiert. Jedes Bild, jede 'Einstellung' tragen sein Merkmal, das Merkmal seiner Meisterschaft, seiner poetischen Einfühlung, der Sicherheit, mit der er von einer kinematographischen Schreibweise Gebrauch macht, zu deren Erneuerung er so sehr beigetragen hat. Wir haben im Falle Godard immer den Cineasten dem Denker vorgezogen. Godard-Gorin läßt uns diese Meinung nicht ändern. –

kurz, indem man Gorin verleugnet – oder selbst indem man ihn geradewegs vergißt, wie Claude Garson (*L'Aurore,* 3.5.1972), oder *Minute* (10.5.1972).

– *Godard ist nicht mehr Godard*

Ich fürchte sehr, daß das Tandem Gorin-Godard ein ungleiches Gespann darstellt, in dem der Autor von Pierrot le fou *der schwächere Teil ist, und mitgezogen wird von einem ideologischen Schlachtroß, dessen fürchterliche Kindereien ihm jede Chance nehmen, sich an die Spitze zu setzen, selbst nicht als Trojanisches Pferd des militanten 'Kinos'* (Michel Capdenac, *Lettres Françaises,* 10.5.1972); oder:

Als der Mai 68 kam, hat sich Godard gesagt: Ich bin ein revolutionärer Cinéast. Um das Kino der Revolution zu machen, muß man zunächst die Revolution des Kinos machen. Während sich seine Gedanken über die Politik mit der größten Konfusion äußerten, begegnet er Jean-Pierre Gorin, dessen Kopf voll von mehr oder weniger marxistischen Zitaten ist und der, seinerseits, vom Kino überhaupt nichts versteht. (...) Diese, mit 'gorinesker' Wortklauberei durchsetzte geistige Konfusion verursachte einige Anti-Filme, in denen zwischen unklare Bilder eingeschobene Passagen von Schwarz-Film und eine entschieden unhörbare Tonspur den Ton für die unternommene Recherche angaben. (Derselbe Patrick Sery, *Cinema* 72);

oder weiter:

TOUT VA BIEN hat keine Ähnlichkeit mit einem Film von Godard. Er besitzt nicht mehr die Unverschämtheit und diese aristokratische Verachtung des Publikums, die so viele Zuschauer irritierten. Ist das auf seine politische Bekehrung zurückzuführen? Oder auf seine Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Gorin? Es ist nicht sicher, daß damit für die Politik viel gewonnen ist. Aber sicher ist, daß das Kino damit viel verloren hat. (Janick Arbois, *Télérama,* 14.5.1972)[2])

Kurz, es ist zwar nirgends explizit ausgesprochen, aber, latent, handelt es sich um folgende These: Gorin, dem Godard hörig ist, bringt uns um diesen talentierten Autor.

Von da aus gesehen: wie wird die Zusammenarbeit Godard-Gorin beschrieben? 'Doppelköpfiger Autor', 'doppelköpfiger Abenteurer der Kamera'[3]), 'Binom', 'Tandem', 'Pieds-Nickelés', 'Ribouldingue und Filochard', 'Komplizität'[4]), 'pâté d 'alouette'[5]).

4
Diese Schwierigkeit, eine gemeinsame Arbeit (außer durch burleske Vergleiche) zu definieren, findet man wieder auf einer anderen, weitaus wichtigeren Ebene: in den Kommentaren zur Gruppe Dsiga-Wertow (GDW) und zur 'Rückkehr' von Godard und Gorin zum kommerziell verliehenen Film.

a) *Nach einem langen Ausgeschlossensein von den traditionellen Verleih-Netzen... .'* (Louis Chauvet, *Le Figaro,* 4.5.1972): der Platz, den die Gruppe Dsiga-Wertow einnimmt, wird hier in Begriffen wie Tradition/Neuerung gedacht; ergänzen wir: die Avant-Garde (sicher, Chauvet erspart es sich sogar, diesen Begriff zu verwenden), ist allein eine Frage der Neuheit, des Ereignisses innerhalb der (autonomen) Filmgeschichte. Wenn man von der kommerziellen Distribution als von einem 'traditionellen Verleih-Netz' spricht, dann ist damit vermieden, sie als *Markt* zu bezeichnen, außerhalb dessen die GDW nach einer anderen Möglichkeit gesucht hätte. 'Tradition' dient hier dazu, die Aktivität der GDW als Stellungnahme in einem ideologischen Kampf zu rügen (natürlich verliert Chauvet auch darüber kein Wort, daß die Filme der GDW von den Fernsehproduktionsanstalten *abgelehnt* worden sind). Die Verwendung des Begriffs 'underground' werden wir auf dieselbe Weise zu lesen haben:

Nach 1968 stürzte sich der Regisseur, traumatisiert, aber mit von den Ereignissen geöffneten Augen, nicht ohne Mut und intellektuelle Redlichkeit in das 'Underground' - und das militante Kino. (Francois Nourissier, *L'Express,* 2.5.1972);

oder:
Nein, das geht nicht. Godard kann uns lange, durch die Person von Yves Montand, seinen Seelenzustand als Filmschaffender nach dem Mai 67, seine Recherchen im Underground auseinandersetzen . . . (Jacqueline Michel, *Télé 7 jours,* 13.5.1972.)

Der Begriff *Underground-Kino* hatte und hat immer noch eine ganz bestimmte Bedeutung; wenn man ihn annäherungsweise verwendet, dann heißt das, daß man die Arbeit der GDW mit der von Kenneth Anger, Markopoulos, von Kren oder von Garrel, mehr oder weniger, gleichsetzt, mit denen sie aber überhaupt nichts zu tun hat.

b) 'Kleiner Klub von Eingeweihten', 'Elite-Zirkel' (Alain Moutot, *Tribune Socialiste*, 11.5.1972); 'Bevorzugte Besucher von Privatvorführungen' (*Nouvel Observateur*); 'Abseits von den großen Massen . . . der Enthusiasmus kleiner Zirkel' (Maurin, *l'Humanité*); 'Kantinen der wilden Intelligentsia' (wiederum Sery, *Cinema 72*). Die Aktivitäten und Produktionen der GDW werden oft als elitär, aristokratisch – kurz, als unangenehm dargestellt, weil Sie, nicht wahr, die Leser dieser Zeitung, weil man Sie nicht als wert erachtet,hat, den Zugang zu ihnen zu finden.

Aber von den wirklichen Motiven für die Zurückhaltung der GDW, für ihr Bemühen darum, daß die Vorführungen ihrer Filme nicht vor der sozial undifferenzierten Masse eines heterogenen Publikums stattfinden; davon, daß die produzierten Filme einen tiefgreifend experimentellen Charakter hatten und daß also die Tatsache, daß sie gesehen werden können, keine Selbstverständlichkeit war; von all dem kein Wort, welches die demagogische Verfahrensweise in Gefahr gebracht hätte.

c) *Daß Godard schließlich einer zu grüppchenhaften Agitation überdrüssig wurde, kann man verstehen (Nouvel Observateur), Engagiertes Kino im Untergrund (Tribune socialiste); Die von der Gruppe Dsiga-Wertow seit 1968 geleistete Arbeit (...) blieb im Verborgenen* (Jean Duflot, *Politique Hebdo*, 11.5.1972)[6]).

Umgekehrt bringt man, durch Konnotationen, den Nimbus der geheimen Aktion zum Schillern.

d) Wenn vom *Wert* der Filme der GDW die Rede ist, dann um ihn, systematisch, herabzusetzen: *Soviel Stürme in soviel Wassergläsern (Nouvel Observateur); seit Mai 68 hat er uns mit einigen geheimen und (in politischer Hinsicht) relativ debilen Filmen bedacht* (Samuel Lachize, *Humanite-Dimanche*, 14.5.1972); *Nachdem er die Sackgassen seiner 'recherchen' - Periode erkannt hatte, hat (Godard) die Notwendigkeit verspürt, sich verständlich zu machen* (Mireille Amiel, *Témoignage Chrétien*, 4.5.1972); *Diese langwährende innere Masturbation hatte überhaupt keinen Samenerguß zur Folge...*
(Séry. *Cinéma 72*).

e) Entsprechend all diesen Annäherungen, verwirrenden Beschreibungen, Fälschungen, Verquickungen, wird TOUT VA BIEN ganz einfach als eine Rückkehr zum Kommerz angesehen (und nicht als ein Anderes innerhalb der ideologischen *Strategie* der GDW): *die Essentials von Godard, uns seit vier Jahren entzogen, schöpfen Atem: also kommt Jean-Luc zu uns zurück* (Louis-Jean Calvet, *Politique-Hebdo*, 25.5.1972); *Jean-Luc-Pierre Godard-Gorin erscheint wieder in den kleinen Mahlzeiten der kinematographischen Konsumption* (Séry, *Cinéma 72*); *Nach mehrjähriger Abwesenheit ist Jean-Luc Godard also wieder da*[7]) (Maurin, *l'Humanite*); *Mit TOUT VA BIEN vollzieht sich also eine Rückkehr* (Nourissier, *L'Express*).

Welchen Zweck verfolgt diese 'Rückkehr': den, *sich verständlich zu machen (Nouvel Observateur, Témoignage Chrétien, Tribune Socialiste)*, das heißt: aufhören, in der Wüste zu verkünden (Mythos vom Künstler, der ein Publikum zu 'erreichen' versucht, der ein Ohr zu finden sucht, das seiner großen Botschaft lauscht).

5
Man kennt die Demarkationslinie zwischen 'Film über die Politik', und 'politischer Film politisch gemacht'.

Diese Unterscheidung von Godard und Gorin immer wieder hervorgehoben, scheint die Kritiker nicht gestört zu haben: viele von ihnen sind enttäuscht gewesen – oder haben vorgegeben, es zu sein[8]) –, nachdem sie einen 'politischen' Film im Stil von *Z* oder *Il caso Mattei* erwartet haben und, nicht sehend (nicht sehen könnend oder wollend), daß sich TOUT VA BIEN ganz anders einordnet, haben sie an ihn dieselben Kriterien wie an diese anderen Filme angelegt und folglich an ihm *Fehler* entdeckt.

Zitieren wir einmal mehr Sery *(Cinéma 72)*:
Von diesem doppelköpfigen Abenteu rer der Kamera erwartete man ein leidenschaftliches Pamphlet gegen eine Gesellschaft, die uns verhärtet; das glühende Bild eines zwischen brüderlichem Rot und freiheitlichem Schwarz hin und her bewegten Lebens. Diese Betrachtung konnten, mindestens, diejenigen anstellen, die den Godard in neuer Version, durchgesehen und korrigiert vom Mai, nicht kennen, diejenigen, die seine 'Anti-Filme' eines 'Militanten' nicht gesehen haben: Vent d'ouest *(sic)*, Lutte *(sic)* en Italie, Wladimir et Rosa, *etc. Nun also, die Barrikade kreiste und gebar eine Maus und unser politischer Wortführer ein artiges Madrigal, naiv und ungeschickt, das dem Bourgeois den Weg des Progressismus schmackhaft machen wird und das die Linken aller Schattierungen enttäuschen wird (ein enttäuschender Film, kündigten Godard-Gorin an)*

Aber das flagranteste Beispiel ist Bory *(Nouvel Observateur): "Das Roß Godard ist weise geworden. Heute ist es ein Percheronpferd. Wo ist der vollblütige Dickkopf, der sich schnaubend aufbäumte und gegen unsere Kinnladen ausschlug? Mindestens wurde es einem dabei schwarz vor den Augen. TOUT VA BIEN, das ist abgeschliffener Godard – nicht nur weil man das schon kennt, sondern weil er ordentlich ist und keine Unordnung auslöst. (...)* Made in USA, Deux ou trois choses que je sais d'elle, Week-end: *Godard war das immense Verdienst zugekommen, mehr als die Sintflut anzukündigen, sie in ihrer Gegenwart mit halluzinierender Präzision zu beschreiben. Das waren zweifellos die Filme eines avantgardistischen Clowns der Bourgeoisie, aber sie setzten etwas in Brand. Nun ist der Teufel, wenn nicht zum Einsiedler, so doch mindestens zum Chorknaben geworden. Zu einem beflissenen Chorknaben. Die provozierende Analyse des Frankreichs der Gegenwart versüßt sich zum Evangelium nach dem heiligen Jean-Luc. Welche Erleichterung! Man wird – letztlich – den ex-schrecklichen Jojo in einen Topf werfen können mit der heute so beruhigenden Etikette: Brecht.*

Es liegt nun an Gorin, weil es Gorin nun einmal gibt, den Vulkan Godard wieder spucken zu lassen.

Die kleinbürgerlichen Revoluzzer, die, um eine Formulierung von Narboni zu gebrauchen, nach dem hochaufgerichteten Plastikpenis verlangen, um von ihm gekitzelt zu werden, vermögen in der Tat einen Film, der in jeder Hinsicht solche Effekte vermeidet, nicht anders als *saftlos* finden.

(Wenn wir hier die Texte von Sery und Bory als kleinbürgerlich bezeichnen, so ist das keine grundlose Beschimpfung: eine solche Definition findet ihre Bekräftigung in dem Vorwurf, den ihnen *France-Soir* machte (vgl. weiter unten den Text von Chazal), auf einen 'kühnen', 'sensationellen' Film gehofft zu haben. Der einzige Unterschied, und das ist tatsächlich wesentlich, scheint zwischen ihnen darin zu liegen, daß Chazal gar nicht über Gebühr darauf erpicht gewesen zu sein scheint, daß der Film dem Vorurteil, das er ihm gegenüber hatte, entspreche.)

6
Ganz allgemein sind die Texte am aufschlußreichsten hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem Film und dem ideologisch-politischen Kampf:

a) Entweder man entledigt sich dieses Zusammenhangs, indem man die politische Position des Films einfach seinem Autor anrechnet (eine Position, die im übrigen für niemanden ein Problem darstellt: sie ist 'evident'):

– Es handelt sich um eine Schrulle von Godard (oder um den schlechten Einfluß von Gorin). Es ist immer bequem, ideologische Positionen in den ziemlich gefahrlosen Bereich der *Meinung* einzubeziehen (die 'Vorliebe', die 'Bekehrung' ...), weil jedermann bekannt ist, daß Meinungen nur diejenigen betreffen, die sie äußern.

Übergehen wir nun den Text von *Elle* und zitieren wir dafür M. Amiel *(Témoignage Chrétien)*:

Ich bin eine maßlos enttäuschte Godard-Anhängerin oder vielmehr eine dieser Millionen von Intellektuellen, die zwischen der durchzuführenden Revolution und dem zu lebenden Leben verlorengehen. Und ich bin stolz auf diesen Masochismus! Man kann nicht gleichzeitig Cinéast und Revolutionär sein. Godard will Revolutionär sein, versteht sich aber als Cinéast, ausschließlich als Cinéast. (...) Die Welt, in der wir leben, ist wirklich nicht leicht zu verstehen, aber darf die Bereitwilligkeit zur Regel werden?[9])

Selbst wenn man karikutaristische Beispiele, wie dieses, ausnimmt, so ist die politische Position des Films fast immer auf die Wandlungen der künstlerischen Subjektivität zurückgeführt, eine Tatsache, die es zu vermeiden erlaubt, daß man die Legitimität dieser Position bestreitet:

Der Gauchismus [a]) ist Mode. Auch Jean-Luc Godard macht da mit. (...) Godard liebt die Gauchisten...(Claude Garson, *L'Aurore*, 3.5.1972)

oder:
Dieser Rückzug, der begonnen hat, als die letzten Feuer der Generalstände des Kinos am Erlöschen waren, in deren Folge er (läßt er Yves Montand, den avancierten Cinéasten in TOUT VA BIEN sagen) es als unmöglich erachtet hat, zum Kino von 'vorher' zurückzukehren, dieser Rückzug kommt an sein Ende. Resultat der Wiederaufnahme des Kontaktes: ein Film gegen die CGT[b]) und ein antikommunistischer Film, gedreht innerhalb der Konkurrenz (und mit Unterstützung) des Systems, dem diese Ideologie sehr wohl entgegenkommt. (F. Maurin, *l'Humanité*).

7
Indessen muß man differenzieren zwischen dem, was in *L'Aurore* und in *L'Humanité* (oder *L'Humanité-Dimanche)* zu lesen ist: im einen Fall genügt der Ausdruck 'gauchiste', um den Film in Mißkredit zu bringen; im anderen Fall handelt es sich darum, die seit vier Jahren von den revisionistischen Organen in verteidigender und beschwörender Absicht aufgestellte These wieder in Erinnerung zu bringen, daß die Gauchisten nichts anderes als Provokateure sind, die das Spiel der Mächtigen spielen, weil sie die CGT und die PCF[10])[c]) kritisieren.

Aber im einen wie im anderen Fall *ersetzt* die Heraufbeschwörung oder die Konvokation des Gauchismus die Analyse[11]). Gauchiste: was das ist, weiß man, und alles ist gesagt. Die Verwendung eines solchen Schlagwortes erspart die Analyse dessen, was der Film tatsächlich aussagt, indem man auf (für den Leser der Zeitung oder Zeitschrift) gängige Klischees zurückgreift.

8
Mehr noch: der Begriff des Gauchismus, indem er ein unterstelltes Wissen anspricht, erlaubt es außerdem, den Zuschauer hinsichtlich TOUT VA BIEN auf eine falsche Fährte zu bringen: der Film möchte gern gauchistisch sein, aber selbst von dieser Seite her gesehen, 'ist er verfehlt': und das aus drei Gründen:

a) Im Vergleich zu einem anderen gauchistischen Film, mit *Coup pour coup,* ist TOUT VA BIEN ein Fehlschlag: fast überall nimmt man sich das Recht auf eine *oberflächliche* Gegenüberstellung der beiden Filme:

– Coup pour coup: *Ist am Puls des Ereignisses, das zum Nerv des Filmes wird (Tribune Socialiste); wahr, sinnlich, überzeugend, (L'Express); Die Information (ist) vollständiger, detaillierter, unendlich viel lebendiger (Nouvelle Observateur);* etc.

– *TOUT VA BIEN: Die Einsperrung des Unternehmers in TOUT VA BIEN dient nur dazu, die Widersprüche des Paares zu entwikkeln. Und wie! Wir wohnen den Widerrufen eines Unternehmers bei, der halb Stütze der CNPF[d]), halb ein Chef nach Art der neuen Gesellschaft ist (Vittorio Caprioli). Eine wirkliche Parantheses im Film, eine Hanswurstiade, die auf gar keinen Fall glaubhaft wirkt (Tribune socialiste); Spott und List, die das Vorhaben des Filmes erschweren (L'Express).*

Hinsichtlich der Forderung nach dem 'Lebensechten', die von *Coup pour Coup* erfüllt wurde und von TOUT VA BIEN nicht, was hier zum Anlaß genommen wurde, den einen gegen den anderen Film auszuspielen, so erinnere ich nur an das, was die Gruppe *Lou Sin (Cahiers du Cinéma* 238–9) geschrieben hat:

b) Der Gegensatz stellt sich noch einmal auf einer anderen Ebene her: *Auf der einen Seite eine bestimmte Wärme und eine Großzügigkeit, die der politischen Entschiedenheit nichts von ihrer Wirkung nehmen; auf der anderen Seite eine haßerfüllte Unempfindlichkeit. . .* (Chapier, *Combat*). Vor allem den Begriff der *Großzügigkeit* müssen wir hier überprüfen[12]): wir finden ihn nicht nur im *Combat,* sondern ebenso in *Le Monde* (Baroncelli), *Les Lettres Francaises* (Capdenac), *Cinéma 72* (Séry), *Pariscope* Halimi) . . . , wo er überall dazu dient, sowohl *Coup pour Coup,* als auch den 'Gauchismus' zu charakterisieren. Zitieren wir das jämmerlichste Beispiel[13]*):*

Was an diesem Film am meisten zu kritisieren ist, das ist sein Mangel an Emotion, an Seelenwärme. Die Versammlung einer Gruppe von Gauchisten ist tausendmal ergreifender als dieser Werbefilm, der dazu bestimmt ist, die in den Gauchismus nicht Eingeweihten . . . und die Anderen endgültig abzuschrecken. (...) Von vornherein und ganz allgemein sollte ein gauchistischer Film gemütvoll sein. Godard begnügt sich damit, eine Rechnung mit der CGT zu begleichen. (...) Man möchte Godard die Ernsthaftigkeit nicht abstreiten, aber an seinem Gauchismus kann man zweifeln. (Andre Halimi, *Pariscope,* 14.6.1972).

Worin besteht nun dieser 'Gemütvolle'? Die Antwort ist einfach: es ist eine christliche Tugend, die man als den *positiven* Charakter (oder Aspekt) des Gauchismus ausgibt *(Sicher, die Gauchisten sind, etc., etc., jedenfalls kann man ihre tiefempfundene Großzügigkeit, ihren Edelmut nicht leugnen),* was letztlich mit einem tadelnden Unterton verbunden ist: altruistischer jugendlicher Elan (das geht vorbei), keine Strategie, eine ganz auf sich allein gestellte Aufrichtigkeit, edler Wunsch nach Gerechtigkeit, der wirkungslos bleibt, ja gefährlich wird, sofern er nicht die notwendige Rationalität in der Auseinandersetzung der Parteien findet.

Von der gauchistischen 'Generosität' sprechen, das heißt: – es zu vermeiden, die gemeinsame Problematik der linken Strömungen in Begriffen der Praxis und Theorie anzusprechen (was diese Diskurse wahrscheinlich in Verlegenheit brächte);
– die individuelle Tugend als Begriffsinstrumentarium für die Untersuchung sozialer Prozesse wiedereinzuführen;
– die Linke so zu interpretieren (ihr einen solchen Platz anzuweisen), daß es der Ideologie dient, die sich in einer solchen Interpretation ausdrückt (man denke zum Beispiel an den Zusammenhang dieser Tugend der Großherzigkeit mit der *Aufrichtigkeit,* als dem letzten Zufluchtsort für den sozialdemokratischen Diskurs, seine Ansichten zu legitimieren – 'Ich glaube ganz fest daran' –)[14]).

TOUT VA BIEN besitzt also noch nicht einmal die Tugend, welche die Linken auszeichnet: im Gegenteil, in ihm sieht man *die Hysterie, die Aggressivität, die Gehässigkeit . . . (Combat).*

c) TOUT VA BIEN mangelt es auch an mitreißender Kraft:
– vom Gesichtspunkt der Neuheit und der Komplexität der Ideen: *Bleibt ein letztlich ziemlich primitives Dokument über die linke Kinderkrankheit (Le Figaro); Man kann diese Dinge so und so ausdrücken. Hier sind sie auf sehr primitive Weise zum Ausdruck gebracht, für Zuschauer, die als zurückgeblieben erachtet werden! (L'Aurore)*

Wie man sieht, weigert sich die Presse der Rechten ganz einfach, den Film zur Kenntnis zu nehmen; auch links schlägt die Reaktion Wurzeln: in der Irritation der Intellektuellen durch die Tatsache, daß man ihnen etwas wiederholt, was sie schon wissen: *Man entdeckt wieder den Mond und den Klassenkampf* (Lachize, *l'Humanité-Dimanche)*; ebenso könnte man den Artikel von L.-J. Calvet *(Politique Hebdo,* 25.5.1972) als ein langes acting-out dieses Typs lesen[15]).

Die Frage, ob das Wichtige darin besteht, Neues um jeden Preis zu sagen oder richtige Ideen auszudrücken, didaktisches Kino zu machen, wird hingegen nicht gestellt; die kleinbürgerlichen Intellektuellen scheinen der Meinung zu sein, daß, wenn ein Gedanke einmal ausgesprochen wurde, er dann als selbstverständlich begriffen vorausgesetzt werden kann und daß es unnütz, ungebührlich und unerträglich ist, ihn zu wiederholen, an ihm weiterzuarbeiten[16]).

– TOUT VA BIEN mangelt es ebenso auf der Ebene der 'Uberzeugungskraft' an mitreißendem Schwung:
Das Gewußt-wie eines Cinéasten, dem es einst gelungen ist, die kinematographische Sprache umzuwälzen, ist weit davon entfernt, uns zu überzeugen, wenn sein Vorhaben, das dahin geht, die Widersprüche unserer Gesellschaft zu entschleiern, ständig durch die Einseitigkeit einer Sehweise behindert wird, die polemisch sein soll . . . (Les Lettres Françaises);

Das ist kein großer Film, er ist mehr langweilig als enttäuschend, auch ein bißchen infantil, und offensichtlich nicht sehr wirkungsvoll. (Télé 7 jours); Um ehrlich zu sein, wir fanden ihn nicht sehr überzeugend . . . (Le Monde).

Vgl. auch das obige Zitat aus *Pariscope* oder das ironische "nun sind wir erbaut", das den Artikel von Maurin *(L'Humanité)* abschließt. In all dem muß man zweifellos etwas erblicken, was im Zusammenhang mit Beschwörung und Austreibung steht.

Im übrigen wird man annehmen können, daß diese Behauptung genau der folgenden These entspricht: der Kritiker, *der bei Gelegenheit so redet, als wäre ihm nichts, was das Proletariat betrifft, fremd,* versichert, daß seine Sache schlecht verteidigt ist:

Im übrigen handelt es sich natürlich um einen Hanswurst der Politik. Daher der unbewußte Faschismus von Godard, seine Mißachtung der für die Arbeiter gegebenen Realitäten. Der Blick in die Fabrik entspricht dem des Touristen, der später seinen Freunden davon erzählen wird, um sie zu unterhalten. (...) Dieser Akzent von 'commedia dell'arte', diese Mischung aus Menschen und Masken zeigen an, wie wenig Godard (und Gorin, Entschuldigung) auf die Bedingungen achten, unter denen die Arbeiter leben. Noch nie wurde einer guten Sache ein so schlechter Dienst erwiesen. (Séry, *Cinéma 72*);

Im Mai 68 waren wir ohnmächtig und wir haben verloren: eine Schlacht. Der Krieg ist noch zu gewinnen, aber nicht mit Filmen von falscher Militanz, woher sie auch kommen und welcher Schattierung sie auch sein mögen. (Témoignage Chrétien.) Etc.

9

Das waren also, schnell durchgeblättert, einige der hier und da für die kritischen Kommentare zu TOUT VA BIEN herangezogenen Beweise.

Aber der Nutzen einer solchen 'Diagonal'-Lektüre bleibt, obwohl er eine ganze Reihe der herrschenden Ideologeme beleuchtet, in dem Maße begrenzt, indem die Beschreibung mit einer Anhäufung von Texten operiert, die, rasch wahrgenommen, als Amalgam erscheinen mag.

Es wäre nun wichtig, in einem zweiten Schritt, Unterscheidungen zu treffen, Differenzen innerhalb dieser ideologischen Diskurse festzuhalten.

(Gerade in dieser Hinsicht erweist sich das Studium eines Presse-Dossiers als zum Teil ungenügend: weil die Haupteigenschaft dieser Ideologie darin liegt, daß sie sich ständig wiederholt, erweist sich die echte Charakterisierung eines kritischen Diskurses in seiner eigenen id..ologischen Verankerung nur als möglich unter der Voraussetzung, daß man seine Praktizierung über eine relativ ausgedehnte Periode hinweg verfolgt.)

Indessen werden wir, um einige Vergleiche zu ermöglichen und Gelegenheit zu geben, in einigen Texten die Artikulation der bereits angesprochenen Ideologeme zu lesen, vollständig zitieren:

a) Louis Chauvet (*Le Figaro,* 4.5.1972) (Titel: TOUT VA BIEN)
Nach einer langen Abwesenheit aus dem traditionellen Verleihprogramm präsentiert Jean-Luc Godard seinen neuen Film, den er im Verborgenen und Geheimen gedreht hat, zusammen mit Jean-Pierre Gorin, dem er im Vorspann bescheiden den ersten Platz einräumt. Als Hauptdarsteller hat er zwei Schauspieler gewählt, Yves Montand und Jane Fonda, was ein wenig voreilig zu der Behauptung geführt hat, daß der streitbarste unserer Cinéasten dabei wäre, sich ins System zu reintegrieren. De facto führen die beiden Schauspieler Reden, die mit ideologischen Kontroversen in Zusammenhang stehen und so weit gehen, Virginia Woolf zu politisieren. Ich will sagen, daß die von ihnen dargestellten Personen eine Krise ihrer Liebesbeziehung durchmachen, die durch Auseinandersetzungen gekennzeichnet ist, in denen soziale Motive gegenüber den privaten Angelegenheiten des Herzens dominieren.

Die Intrige des Schauspiels, wenn ein so großes Wort in diesem Falle angebracht ist, ist entschieden linksgerichtet. Sie als amerikanische Journalistin, er als Werbefilmer sehen sich unvermutet in die Wechselfälle einer Fabrikbesetzung verwickelt. Die Autoren ergreifen Partei gegen den CGT-Delegierten, der gekommen ist, um für orthodoxere Methoden zu plädieren. Die Streikenden werfen der kommunistischen Zentrale vor, mit der Bourgeoisie zu paktieren, während man sie ihrerseits beschuldigt, Komplizen der Macht zu sein (ein unentschiedenes Match im Kampf wider besseres Wissen).

Ein wenig später eine lange Sequenz über die Konsumgesellschaft, dargestellt anhand eines Supermarktes. Einige Unruhestifter kommen, um eine Gratisverteilung zu improvisieren. Hier sind einige amüsante Feststellungen über die modernen Zeiten getroffen. Wir sind aber weit von Chaplin entfernt, so wie wir früher weit weg waren von Eisenstein. Was Marcuse betrifft, wie kann man der Welt weismachen wollen, daß die Gesellschaften, in denen man nicht konsumiert, glücklicher seien als die, in denen konsumiert wird!

Zusätzlich bietet uns Godard: einen Monolog von Montand über die Werbebranche, einen wütenden Monolog von Jane Fonda, die, in ihrer Rolle als Brandstifterin, leider wieder zu den Grimassen zurückfindet, die sie sich nach und nach abgewöhnt hatte. Was bleibt, ist ein letztlich ziemlich gewöhnlicher Dokumentarfilm über die linke Kinderkrankheit. Ich gebe zu, daß ein bestimmter geistiger Reifungsprozeß bei dem Cinéasten von Pierrot le fou *zu bemerken ist. Aber er bleibt in vielerlei Hinsicht noch naiv. Wie kann man zum Beispiel in einem solchen Maße glauben, daß die Welt durch Gewalt verbessert werden kann!*

Während die Gewalt dabei ist, die Welt zu vernichten . . .

b) Robert Chazal (*France-Soir,* 29.4.1972) (Titel: "Die Liebenden sind nicht mehr allein auf der Welt"):

Jean-Luc Godard hatte um die Dreharbeiten ein solches Geheimnis gebreitet, daß man auf einen explosiven Film gefaßt war, der an Kühnheit noch übertreffen würde, was wir bis jetzt von ihm kannten. Nichts dergleichen ist geschehen, und den Zensoren, die ihre Scheren schon gewetzt hatten, blieb nichts übrig, als ihre Lieblingswaffe wieder wegzustecken, um eine andere Gelegenheit abzuwarten.

Aber die Tatsache, daß TOUT VA BIEN kein sensationeller Film ist, mindert weder das Interesse für ihn noch seine Qualität. Er zeigt, mit einer Kraft, die um so erstaunlicher ist, als sie mit den einfachsten Mitteln erzeugt wird, daß es nicht mehr möglich ist zu leben, indem man sich von den politischen und sozialen Umwälzungen isoliert. Die Liebenden sind nicht mehr allein auf der Welt. So haben die Steigerung der Lebenshaltungskosten oder die Auswirkungen eines Streiks ebensoviel Bedeutung für das gegenseitige Verständnis oder die Uneinigkeit eines Paares wie die Vorwürfe der Schwiegermutter oder die Intrigen einer gelegentlichen Rivalin.

Unser Film, *sagen Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin – die einen und denselben Autor in zwei Personen darstellen und das nun schon für mehrere Filme –* TOUT VA BIEN ist ein großer Liebesfilm. Aber er ist so, *fügen sie hinzu,* daß man gewahr wird, daß alles, was um die Liebenden herum geschieht, für das, was sich zwischen ihnen selbst zuträgt, eine verdammt wichtige Rolle spielt.

Diese Liebesgeschichte führt einen Cinéasten, den der Mai 1968 vom kommerziellen Kino entfremdet hat und der, Werbespots filmend, auf bessere Gelegenheiten wartet (Yves Montand) mit der Journalistin einer amerikanischen Radiostation zusammen. Die Journalistin arbeitet in Paris und ist durch die Protestbewegung in ihren bisherigen Ansichten und in der früheren Auffassung ihrer Arbeit selbst erschüttert worden (Jane Fonda). Durch einen Zufall – der Cinéast begleitet seine Frau, die eine Reportage macht – gelangen sie in eine bestreikte Fabrik, wo der Unternehmer eingesperrt ist. Sie werden mit ihm gefangengehalten und haben Gelegenheit, seine langen Erklärungen und seine heftigen Proteste anzuhören. Dann vernehmen sie die Forderungen der Arbeiter und die Diskussionen zwischen den Delegierten und denen, die man, ziemlich vage als die Gauchisten bezeichnet.

Um diesen Streik darzustellen, haben Godard-Gorin einen Dekor auf zwei Ebenen konstruiert, die man, wie auf dem Theater, im Querschnitt sieht, und die es erlauben, alle Handlungsausschnitte zu verfolgen. Eine gelungene Lösung. Später, in einem Super-Markt (wo, u.a. mit Rabatt das Aktionsprogramm der KPF als Buch verkauft wird) – gibt es eine lange Kamerafahrt im Hin und her hinter

den Kassen, die es ermöglicht, der Invasion bon-enfant des Kaufhauses durch Scharen junger Demonstranten beizuwohnen.

All das geschieht unter den Blicken oder unter Beteiligung von Montand und Fonda, wobei sich die Beziehung der beiden zueinander verändern wird. Um im Verlauf einer sehr schönen (Ehe-) Szene, die den Schlüssel zum Film darstellt, macht sie ihm klar, daß das Leben zu zweit heute mehr ist als gemeinsame Kasse, Küche und Bett. Unser Schicksal läßt sich von dem der anderen nicht trennen. Und, für die meisten Menschen bedeutet der Kampf um das Leben den Klassenkampf.

Indem es abgekommen ist von den langen Zitaten, den geschwätzigen Magnetophonen und den bewußt verwirrenden Konversationen, die Jean-Luc Godard so gern verwendete, hat das neue Kino des Zweigespanns Godard-Gorin einen einfachen, wirksamen und für ein großes Publikum bestimmten Film hervorgebracht. Yves Montand und Jane Fonda stellen in außergewöhnlicher Weise sowohl sich selbst als auch die Personen ihrer Rollen dar. Um sie herum sind viele gute Schauspieler versammelt – besonders Vittorio Caprioli, der Unternehmer und Jean Pigno, der C.G.T.-Delegierte – die ihre Rolle mit all der Echtheit leben, die dieser aufrichtige Film erfordert.

c) Francois Nourissier (*L'Express*, 2.5.1972); (Titel: "Godard-Gorin: die Kurzatmigen"):

Was für ein Kitsch! Der Kritiker, in der Absicht, sich eine Meinung über den Film von Godard und Gorin zu bilden, beginnt mit dem Versuch, zu einer Vorführung zu gelangen. Nach vielen Bemühungen erreicht ihn eine elegant abgefaßte Einladung: 'Alte Sau oder lieber Genosse – Nichtzutreffendes streichen.' Er wird gebeten, allein zu kommen und seinen Presseausweis mitzubringen. Am nächsten Morgen geschah es tatsächlich, daß ein appariteur muscle[e]) in Gestalt eines jungen Mädchens gewissenhaft die Identität der zehn Cinephilen überprüft hat, die sich auf die fünfzig Fauteuils des Projektionssaales verteilten. . . Handelte es sich um eine Gabe à la M. Marcellin'?[f]) Um ein Apercu darüber, wie die Presse vom Pekinger Regime behandelt wird? Oder ganz einfach um eine jugendliche Provokation? Wie dem auch sei. Wenn der Stil den Mann ausmacht, welch seltsamer Neo-Godard!

Nach 1968 stürzte sich der Regisseur, traumatisiert, aber mit von den Ereignissen geöffneten Augen, nicht ohne Mut und intellektuelle Redlichkeit in das 'Underground'- und das militante Kino. Mit TOUT VA BIEN erfolgt nun seine Rückkehr, antikommunistisch mit großem Budget und Stars.

Eine umwerfende Erzählung. Übergehen wir die allenthalben wiedervorgebrachten Feinheiten, die dazu führen, daß man sich fragt, ob es legitim ist oder nicht, bei der Vorbereitung der Revolution Montand und Jane Fonda zu engagieren und (selbst wenn es mit Grimassen geschieht) das Spiel einer verhaßten Bloßstellung zu spielen. Man muß diesen Film vom Standpunkt seiner Autoren beurteilen: als eine Waffe im politischen Kampf. Es geht nicht um das Talent von Godard, Filme wie A bout de souffle *zustandezubringen und auch nicht um seine Selbstlosigkeit. Ein realistisches Urteil über TOUT VA BIEN scheint also nützlicher zu sein als eine leidenschaftliche Reaktion.*

Aus einer bewußt durcheinandergeworfenen und anti-ästhetischen Erzählweise, lassen sich die Elemente herausschälen, aus denen sich der Film zusammensetzt: ein wilder Streik mit Einsperrung des Unternehmers, erzählt im Stil eines Comics; ideologisch gefärbte, gestammelte oder groteske Monologe, je nachdem, ob sie von den Guten oder den Bösen geführt werden; die sehr pariserischen Seelenzustände einer amerikanischen Journalistin und eines Cinéasten; schließlich der Abschluß in Form eines das-ist-nur-ein-Anfang-setzen-wir-den-Kampf-fort. Das ganze systematisch eingetaucht in einen akustischen Mißklang. Man geht betäubt aus dem Kino. Natürlich soll der Film weder analysieren noch erklären, sondern zünden. Ist er wirkungsvoll? Explodiert man?

Den Streikszenen fehlt viel, um einen Vergleich mit den entsprechenden Episoden in Coup pour coup *von Karmitz standzuhalten, bei dem sie wahrhaftig, lebendig und überzeugend waren. Dem Vorhaben von Godard und Gorin sind ihr Spott und ihre List sehr abträglich. In dem einfachen Film* Salamandre, *von Tanner, berührten uns die wenigen Bilder, wo man die Heldin in einer Wurstfabrik bei der Arbeit sah, mehr, als die entsprechenden nachdrücklichen Einstellungen in TOUT VA BIEN. Die symbolische Zerstörung des Supermarktes, mit dem der Film endet, erinnert an die sehr literarischen Apotheosen von* Zabriskie Point, *von Antonioni und sogar an* Zazie *von Louis Malle. . . Schließlich führen die Krisen des Bewußtseins, von denen Jane Fonda und Montand betroffen sind (beide von Godard mit wildem Frohlocken unter ihrem Können eingesetzt), die unbeschreibliche Art vor Augen, mit welcher der Salon-Progressismus diese Dinge hochspielt.*

Mit alldem ist gesagt, daß, unabhängig von jeder Meinung über ihn, der Film enttäuscht. Seine einzigen köstlichen Momente: die Anti-KP und – C.G.T. – Offensiven, weil, die ausgemachtesten Feinde der Autoren viel mehr die Herren Marchais und Séguy sind als Monsieur Pompidou . . .

Ein Cocktail-Sozial. Dürfen eine Gesellschaft und ein Gedanke, die von TOUT VA BIEN abgelehnt und karikiert werden, sich ein Urteil über den Film erlauben? Aber ja! Die anarchisierende und libertistische Tradition ist in Frankreich fest verwurzelt. Und an sie knüpft Godard an. Einige Tropfen 'Bitter' sind in einem Cocktail-Sozial nie unwillkommen. Bleiben der Stil, der Ton und die terroristische Kraft des Films: sie scheinen in keiner Weise seiner Aufrichtigkeit und seinen Intentionen zu entsprechen. Verfälschung und Provokation sind die Mutter dieser Art von Revolution. Sie werden nicht ausreichen, um einen von Phantasmen verwirrten Gedankengang mit historischer Realität zu füllen. . . Selbstverständlich ist ein solches Urteil vom Godard'schen Mechanismus vorausgesehen und von vornherein zunichtegemacht. Ein Grund genug, um es in Ruhe zu fällen. Tatsächlich hat dieses System, das Godard verwirft, in bezug auf das zerstörerische und selbstzerstörerische Unternehmen von TOUT VA BIEN, den Vorteil, ein Hin und Her von Meinungen, einen Gedankenaustausch zu tolerieren, eine Aufmerksamkeit gegenüber dem Gegner an den Tag zu legen, ohne die jedes geistige Leben degenerieren würde. Und dann, um es klar auszusprechen: gegenüber Leuten, die ihre Absicht, ihn umzubringen, laut herausschreien, kommt einem anständigen Mann nicht der Angstschweiß auf die Stirn: er verteidigt sich.

d) Samuel Lachize *Humanité-Dimanche*, 14.5.1972); (Titel " TOUT VA BIEN von Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin: *Die Konfusion").*

Um es gleich zu sagen: ich habe von Godard ein bißchen mehr erwartet. Seit Mai 68 hatten uns von ihm einige geheime und (in politischer Hinsicht) relativ debile Filme erreicht, so z.B. Wladimir und Rosa, *inspiriert von* La cause du peuple *und den 'Mao-Ideen' – der arme Mao hat Jünger, die ihm mehr schlechte als gute Dienste erweisen – und dann hatte er sich von der 'normalen' Produktion zurückgezogen. Diesesmal gründete er eine Produktionsfirma mit viel Geld und einem großen Werbeaufwand. TOUT VA BIEN ist ein 'teurer' Film, der seine Farbe (blau, weiß, rot) vom Vorspann ab anzeigt. Um einen Film zu machen, braucht man Geld. Und Stars. Man sagt uns nicht genau, woher das Geld kommt, aber die Stars (Montand, Jane Fonda) sind am Gewinn beteiligt. Gut!*

Man sperrt einen Unternehmer ein, wie in Coup pour coup, *man pöbelt die CGT und die KP an, trotzdem denunziert man den Kapitalismus, indem man bestätigt, daß man nicht "gauchistisch" sein muß, um einige Tatsachen auszusprechen, wie die der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, die Dummheit der Unternehmer (muß man die noch zeigen?), die Schweinerei der Fließbandarbeit, die Sauerei des Arbeitstempos (man verzeihe mir diese schmutzige Ausdrucksweise, aber es ist ja bekannt, daß die gauchistischen Intellektuellen die Manie haben, eine sogenannte 'populäre' Sprache zu erfinden, die sie für die der Arbeiter halten), etc.*

Kurz, man entdeckt den Mond und den Klassenkampf wieder; einmal mehr neigt *man sich zu den Arbeitern herab, um zu dem Schluß zu kommen, daß man* etwas für sie tun *müsse, weil per se weder die Kommunistische Partei noch die CGT in der Lage sind, sie in einen realen Kampf um eine Veränderung der Gesellschaft zu führen!*

Dieses Lied ist nicht neu, und deshalb halte ich es nicht für notwen-

dig, mit Godard und Gorin in dieser Sache zu polemisieren. Ausgenommen: die Verbitterung von Godard, der es nicht wagt, Lösungen anzugeben für die Probleme, die er aufzeigt, beweist gleichfalls die Verwirrung der gauchistischen Gruppen, die von Le Monde *verehrt werden und sich im Kreise drehen, indem sie Losungen eines vergangenen Jahrhunderts leiern, deren Bankrott sich bereits herausgestellt hat. Es ist offensichtlich, daß die Zielscheibe der Bourgeoisie die KPF ist. Godard und seine Freunde amüsieren sich dabei, indem sie ebenfalls dieses Spiel spielen, mit kräftiger Unterstützung des Großkapitals. Sie mögen uns nun nicht sagen, daß sie die Bourgeois hereingelegt hätten. Für sie ist der Film von Godard ein 'gutes Geschäft'. Aber was bringt der Film für die Arbeiterklasse? Nichts, außer ein wenig Unbehagen, ein wenig Bitterkeit und nicht wenig Verachtung. . . Man gebe uns wieder den Godard von früher!*

10

Diese Texte fordern einige Kommentare heraus:

a) Man mag darüber erstaunt sein, daß, im Unterschied zu Chauvet, Chazal 'dafür' ist. Aus dem Grunde, weil, für den Kritiker von *France-Soir* (regierungsfreundliche Zeitung, welche die *klein-bürgerliche* Ideologie verbreitet), das journalistische Geschnurre vor allem dazu dient, die Filme als konsumierbare Produkte aufzubereiten – wobei, letztlich, *jedes* beliebige Produkt empfohlen werden muß: es ging in diesem Falle also darum, den Tauschwert Godard wiedereinzuführen, indem TOUT VA BIEN in eine Beschreibung gefaßt wird, die den Film anekdotisiert, ihn verwandelt in ein 'psychologisches Drama', ihn angleicht an die schwärmerischen Gemeinplätze der kleinbürgerlichen Familienideologie. Der Klassenkampf, dessen Erwähnung sich nicht umgehen läßt, wird definiert als 'der Kampf ums Leben für die weitaus größte Mehrheit', was den Film in die Nähe des *populistischen* Genre rückt; und das führt letztenendes zu einem Lob für die Aufrichtigkeit des Filmes und der Schauspieler – zu einem traurigen Lob des Star-Systems.

b) Chauvet dagegen radikalisiert sich: der ideologische Antagonismus gewinnt an Bedeutung gegenüber der Erneuerung des Mythos vom Autor: Chauvet ist unfähig, den Film anders zu beschreiben, außer als eine heterogene Ansammlung von *schlechten Gaben* ('Als Zugabe bietet uns Godard. . .'). Von da aus gesehen ist TOUT VA BIEN eine alogische Folge von Sequenzen mit Thesencharakter, die auf bloße Andeutungen hin zurückgewiesen oder diskreditiert werden – was in dem Satz kulminiert: *Wie kann man nur annehmen, daß die Gesellschaften, in denen man nicht konsumiert, glücklicher sind als die Konsumgesellschaften!* Hier gibt der Diskurs seine ideologische Verankerung, seinen Klassencharakter preis: 'Es lebe die Konsumgesellschaft!', das ist der Titel der Broschüre des Unternehmers Saint-Geours (die für TOUT VA BIEN Verwendung fand).

c) Der Text von Nourissier erforderte genau genommen eine eingehendere semiologische Analyse; merken wir hier nur an, daß er 'rückwärts' zu lesen ist, vom Schluß-Bekenntnis aus: tatsächlich steht dem ganzen Artikel der Angstschweiß auf der Stirn, und er leitet die Verteidigungsmaßnahmen ein:

– die 'moralische' Diskreditierung (vgl. der 'appariteur musclé', etc.), mit nur scheinbar überlegener Ironie, antikommunistisch bis auf die Knochen und mit der Absicht, einer Gefahr vorzubeugen (und sie heraufzubeschwören; vgl. die Bedingungsform: 'behandelt werden würde'), und auf unauffällige Weise die Achtsamkeit gewisser Leute anzuregen, die vielleicht ein wenig zu abgeklärt sind...

– das frohlockende Wiedererkennen eines 'Antikommunismus', wozu nach Art der Rechten jede Position zählt, die gegen die KPF gerichtet ist.

– die Propagierung eines gründlichen Liberalismus ('Courage', 'intellektuelle Redlichkeit'), der sich durch technizistisch gehaltene Argumente wieder erledigt. (*Ist es legitim, wenn man die Revolution vorbereitet. . .* , etc.), welche die Revolution institutionalisieren, sie in eine folkloristische und literarische Tradition einreihen (selbstverständlich, dem ist nichts hinzuzufügen; all das wäre also nichts Neues, aber vielleicht käme es doch sogar dem 'Cocktail-Sozial' zugute. Im Unterschied zu dem Artikel von Chazal präsentiert also der von Nourissier die bürgerliche Ideologie weniger in ihrem weihevollen als in ihrem aggressiven Aspekt, in dem Maße, wie sein Text den Widerspruch auf die politische Ebene transponiert, so könnte man Wendungen wie 'in Ruhe', 'frei', die im letzten Abschnitt auftauchen und den unterstellten Gegensatz zwischen den 'vernünftigen Leuten' und denen, die 'herumschreien' interpretieren: auf der einen Seite der aufrichtige Mensch des 18. Jahrhunderts, auf der anderen die Hyänen.

d) Im Artikel von Lachize findet man wieder die für den Revisionismus bezeichnenden Amalgame:

– der Kommunismus als (exklusives) Besitztum von KPF und CGT:

– daraus folgend, die Verachtung der extremen Linken für die Arbeiterklasse und ihre 'evidentes' Einverständnis mit der Bourgeoisie;

– der Prozeß, der den Intellektuellen, die als Kleinbürger nach dem Ouvrierismus verlangen ("Man muß etwas für sie (die Arbeiter, Anm. d.Ü.) tun . . .) gemacht wird.

Man wird ebenfalls den Gegensatz hervorheben müssen zwischen dem 'schmutzig', das mit Nachdruck zur Charakterisierung der gauchistischen Rhetorik gebraucht wird und einer Wendung, die sich zum mindesten zwiespältig ausnimmt: 'Die Losungen eines anderen Jahrhunderts, deren Bankrott sich bereits erwiesen hat'. Um welches Jahrhundert handelt es sich? Um das neunzehnte? – das heißt: das von Marx?

11

Kurz, um abzuschließen, sei zusammengefaßt, daß es so scheint, daß TOUT VA BIEN, indem sich der Film den gewohnten Mechanismen der Ideologiekritik widersetzt, in ihr *Reaktionen* ausgelöst hat, insofern, als sie sich vor die Notwendigkeit gestellt sah, vor allem ihre Legitimation aufs Neue zu bestätigen und gleichzeitig ihre Positionen zu verteidigen. Dies erfolgte mit Hilfe von zwei miteinander konkurrierenden Verfahrensweisen: der *Ablehnung* (mittels Beschimpfung, Gehässigkeit, die 'Verve' der Herabsetzung) und Maskierung (Transformation des Objekts durch seine falsche Darstellung, die Verhinderung seiner Wahrnehmung, die Verquickung mit nicht Dazugehörigem).

Pierre Baudry, *Le critique et TOUT VA BIEN, Cahiers du Cinéma* Nr. 240, Juli/August 1972. Ins Deutsche übersetzt von Peter Nau.

Anmerkungen des Autors

[1]) Es ist gar nicht zu leugnen, daß die von Montand dargestellte Person irgendetwas mit Godard zu tun hat – was Godard selbst andeutet, aber in ganz anderen Begriffen: "Um von Anderen zu sprechen, muß man so bescheiden und ehrlich sein, von sich selbst zu sprechen. Das Neue Liegt nicht darin, von sich selbst als sich selbst zu sprechen, sondern von seinen eigenen gesellschaftlichen Existenzbedingungen und den Ideen, die aus ihnen erwachsen, zu sprechen." Es geht also nicht um Godard als unauslöschbares und unersetzliches Individuum, sondern als Repräsentant eines Klassenstandpunkts und -verhaltens heute.

[2]) Zweifellos ist der schlechte Witz von D.D.T. (*Charlie-Hebdo*, 5.5.1972) im selben Zusammenhang zu sehen: 'Welcher Kerl, dieser Gorin".

[3]) Séry *(Cinéma 72)*.

[4]) F. Maurin (*L'Humanite*, 29.4.1972): "Godard ist dieses Mal flankiert von einem Komplizen, Jean-Pierre Gorin. . .". Nebenbei sei die leicht kriminalistisch gefärbte Konnotation des Begriffes 'Komplize' festgehalten.

[5]). Für Bory und Capdenac; kuriose Koinzidenz im Falle eines ziemlich abgegriffenen Vergleichs.

[6]) Hier ist zu bemerken, daß, ausgenommen einige vage Ausdrücke und Formulierungen mit revoluzzerhafter Tendenz, der Text von Jean Duflot sich in starkem Maße vom Rest der examinierten Texte abhebt

[7]) Ja, aber Abwesenheit von was?

[8]) Daß Godard und Gorin einen 'großen Film, der enttäuscht' angekündigt haben, war dennoch nicht als eine Falle aufzufassen ("Enttäuschend, um der Kritik zuvorzukommen (Wir haben es euch ja gleich gesagt, nicht?) . . ." – L.-J. Calvet, *Politique Hebdo)*, sondern als ein Indiz.

[9]) Sicherlich, dieses Beispiel ist pathologisch: die Kritik von Mireille Amiel mimt auf zwingende Art die Selbstkritik in Form des Bekenntnisses und eines mea culpa von köstlicher Zerrisenheit ("Ich übertreibe, ich weiß, entschuldigen sie mich. . ."; "das ist feige – so wie ich feige bin. . ."; "gebe der Himmel, daß ich mich irre,

daß ich im Unrecht bin, dumm bin und daß ich nichts verstanden habe. Nichts von allem. Wenn sich einer von uns täuschen soll, dann möge es eher ich sein als Godard. . ."). Diese exhibitionistische Bangigkeit,zweifellos das Resultat der 'Krise der Zivilisation' (sic), ist kaum von Interesse; das Wichtige für uns besteht darin, daß, indem sie die Selbstkritik mimt,um sie sich in Wirklichkeit zu ersparen, sie gleichzeitig vermeidet zu erklären, warum für sie 'die durchzuführende Revolution' und 'das zu lebende Leben' eine Alternative darstellen, in der sie sich 'verliert'.

[10]) Maurin glaubt, in dieser 'Komplizität' von TOUT VA BIEN ein Indiz für die Tatsache zu finden, daß sich der Film "den Luxus erlaubt. . . die sogenannte 'Konsum'-Gesellschaft mit der Zustimmung eines großen Warenhauses herunterzumachen (unter der Bedingung, daß er sich über die kommunistischen Kader und ihr Regierungsprogramm lustig macht) . . ." Ein solches Argument ist gefährlich, weil umkehrbar: es ist bekannt, daß 'Changer de cap' tatsächlich zu herabgesetztem Preis in den Supermärkten verkauft wurde.

[11]) "Die Intrige, wenn wir ein so großes Wort gebrauchen wollen, ist entschieden gauchistischer Natur." (Chauvet, *Le Figaro.)*

[12]) Auch in bezug auf den 'eisigen' Aspekt von TOUT VA BIEN, vgl. wiederum die Gruppe *Lou Sin.*

[13]) Jämmerlich insofern, als die eingestandene Rolle von *Parispoche* die ist, seinen Senf zu allem und jedem dazuzugeben – und so versucht Halimi, den Eindruck zu erwecken, daß es wirklich Gut-Pariserische Gedanken und Ereignisse eines souveränen Tout Paris gibt, dessen Festkalender von ihm gemacht wird. So ist *Parispoche* von symptomatischem Interesse: es zeigt die herrschende Ideologie von ihrer snobistischen Seite her: 'leerlaufen', um sich selbst aufzuwerten.

[14]) Im übrigen sei angemerkt, daß es zahlreiche Kritiker von TOUT VA BIEN für angebracht hielten zu betonen, daß "die Aufrichtigkeit von Godard nicht betroffen ist".

[15]) Ein anderes weit verbreitetes acting-out besteht darin, den unterstellten Betrug, einen *teuren* Film gemacht und mit einer bedeutenden Werbekampagne unterstützt zu haben, zu denunzieren (zuzutragen).

[16]) Ausgenommen, hier, Bory: "Moralität: ich, du, er (sie), wir, ihr, sie, muß man *historisch* denken. Diese Moralität ist zwar nicht neu, aber es ist gut, sich die guten alten Weisheiten der guten alten bürgerlichen Moral einzuprägen, die heute mit Mao-Sauce aufgetischt werden, weil die meisten Ohren taub sind, vollgestopft mit dem Krach der Konstruktionen, Konversationen, Kombinationen, Zirkulationen."

Bory anerkennt hier den Didaktismus, aber um welchen Preis?
- der Verdrängung des '*sich* (historisch denken)';
- der Verleugnung der Tatsache, daß diese Moralität in einem anderen Sinne marxistisch sei, außer als kulinarisches (oder gastromisches) Supplement;
- des Heraufbeschwörens der Gemeinplätze von metaphysischer Entfremdung.

Anmerkungen des Übersetzers

a) bezeichnet alle politischen Gruppen links von der KPF. Im Folgenden im französischen Ausdruck belassen.

b) CGT = Confederation générale du travail, allgemeiner Gewerkschaftsbund, der KPF nahestehend.

c) PCF = Parti Communiste Français (Kommunistische Partei Frankreichs). Im folgenden auch als KPF bezeichnet.

d) CNPF = Conseil national du Patronat français: (Arbeitgeberdachverband)

e) Ordnungsbeamte, die nach Mai 68 von der Regierung als Spitzel eingesetzt wurden.

f) Französischer Innenminister.

Filmographie Jean-Luc Godard (geboren 1930)

Lange Filme

1959 *A Bout de souffle*
1960 *Le Petit soldat*
1961 *Une femme est une femme*
1962 *Vivre sa vie*
1963 *Les Carabiniers*
Le Mépris
1964 *Bande à part*
Une femme mariée
1965 *Alphaville, une etrange aventure de Lemmy Caution*
Pierrot le fou
1966 *Masculin feminin*
Made in U.S.A.
Deux ou trois choses que je sais d'elle
1967 *La Chinoise*
Loin du Vietnam (mit Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch)
Week-end
1968 *Le Gai savoir*
One plus one
Un film comme les autres (Gruppe Dsiga Wertow)
1969 *British Sounds* (Gruppe Dsiga Wertow)
Pravda (Gruppe Dsiga Wertow)
1970 *Vent d'est* (Gruppe Dsiga Wertow; mit Jean-Pierre Gorin)
Lotte in Italia (Gruppe Dsiga Wertow; mit Jean-Pierre Gorin)
1971 *Wladimir et Rosa* (Gruppe Dsiga Wertow; mit Jean-Pierre Gorin)
1972 TOUT VA BIEN (mit Jean-Pierre Gorin)

Kurzfilme

1954 *Opération Béton*
1955 *Une femme coquette*
1957 *Tous les garçons s'appellent Patrick*
1958 *Charlotte et son Jules*
Une histoire d'eau

Beiträge zu Episodenfilmen

1961 *La Paresse* (in *Les Sept péchés capitaux*)
1962 *Le Nouveau monde* (in *RoGoPaG*)
1963 *Le Grand escroc* (in *Les Plus escroqueries du monde*)
Montparnasse-Levallois (in *Paris vu par...*)
1967 *Anticipation, ou L'An 2000* (in *Le Plus vieux metier du monde ou L'Amour a travers les ages*)
L'Enfant prodigue (in *Vangelo '70*)
1969 *L'amore* (in *Amore e rabbia*)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30