

6. internationales forum des jungen films

berlin
27.6. – 4.7.
1976

17

NUMERO DEUX

Nummer zwei

Land	Frankreich 1975
Produktion	Sonimage-Bela-SNC
Regie, Buch	Anne-Marie Miéville, Jean Luc Godard
Video-Ingenieur	Gérard Teissedre
Technische Mitarbeit	Milka Assaf, Gérard Martin

Darsteller

Sandrine Battistella
Pierre Oudry
Alexandre Rignault
Rachel Stefanopoli

Uraufführung 24. September 1975, Paris

Format 35mm, Farbe
Länge 88 Minuten

Inhalt

NUMERO DEUX gehört zu Godards 'Essais' in einem vergleichbaren Sinne wie die Gedanken und Maximen von Montaigne und Pascal.

Hauptperson des Films ist eine typische Frau des Jahres 1975, die mit ihren zwei Kindern in einer Sozialwohnung lebt und entmutigt ist durch die Schwierigkeiten ihres Mannes, eine interessante Arbeit zu finden. Aus ihren Problemen und der Schwierigkeit ihrer Situation als Frau flüchtet sie sich in die Liebe zu ihrem Mann. Ferner stellt Godard sich Fragen über das Alter und den Tod, indem er die Gestalt eines alten Arbeiters einführt (Alex Rignault), der verschiedene Streiks durchgemacht hat und die 'Internationale' kennt, jetzt aber traurig und beschäftigungslos am Ende seines Lebens steht. Neben ihm ist seine Frau, die ihr Leben praktisch mit unaufhörlichem Geschirrspülen hingebracht hat.

Absichtlich behandelt Godard in NUMERO DEUX die Sensualität und nicht die Sexualität; der Film ist zeitlich nicht situiert. Es gibt keinen Anfang und kein Ende, sondern nur eine Serie von Auseinandersetzungen zwischen dem Mann und der Frau, die in Beziehung stehen zu den Problemen und Aggressionen der heutigen Zivilisation.

Produktionsmitteilung

Die Abenteuer von Kodak und Polaroid

Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard. Aufgezeichnet von Hervé Delilia und Roger Dosse

Stellen Sie sich ein kleines Mädchen vor, einen kleinen Jungen, eine Mama und einen Papa ... Und Sie haben den neuen Film von Jean-Luc Godard, NUMERO DEUX, der am 24. September in die Kinos kommt.

Dieser Film, in Videotechnik in Grenoble gedreht, in Godards Produktionsstudio Sonimage, eröffnet sowohl durch seine Herstellungsbedingungen wie durch seinen Inhalt dem französischen Film einen neuen Weg. Wir haben den Autor gebeten, den Sinn des Unternehmens zu erläutern.

Frage: NUMERO DEUX ist das erste öffentliche Beispiel eines in Videotechnik gedrehten Films, der in den Kinos zur Aufführung kommt.

Godard: Wir haben ihn in Videotechnik gemacht, um zu beweisen, daß man lange Spielfilme zu einem erträglichen Preis und nach allen Regeln des professionellen Films machen kann. Wir hätten ihn sehr gut auch in 16 mm drehen können, aber wir haben ihn in Videotechnik gemacht, weil dieses Mittel es erlaubt, die menschlichen Beziehungen unter einem andern Winkel ins Auge zu fassen. Das Bild wird dank der Videotechnik weniger tyrannisch. Es ist wie mit Kodak und Polaroid. Wenn ich eines Tages einen Film über die Geschichte des Kinos drehe, werde ich ihre Abenteuer erzählen. Polaroid taucht in einem Augenblick auf, wo die Leute sofort etwas sehen und anschließend wegwerfen wollen, während Kodak für den Wunsch steht, es morgen zu zeigen und vor allem für den Wunsch, nicht sofort etwas sehen zu wollen. Das sind die Bedingungen, die der Entstehung von NUMERO DEUX zugrundeliegen.

Frage: Sie haben *A bout de souffle* vor siebzehn Jahren mit einem Budget von 60 Millionen alten Francs gedreht. Sie haben behauptet, daß Sie 1975 ein Remake mit der gleichen Summe machen könnten, deren derzeitige Kaufkraft mindestens ein Viertel weniger beträgt ...

Godard: Tatsächlich sind wir so vorgegangen, um einen Produzenten zu überzeugen. Da sich niemand dafür interessiert, was wir momentan machen, haben wir gedacht, daß wir wieder den normalen Weg gehen und die wirtschaftlichen Argumente spielen lassen müßten: "Was halten Sie davon, wenn ich Ihnen *A bout de souffle* für ein Viertel billiger neu machte?" Da das niemand glauben würde, bin ich gezwungen zu sagen: "Ich mache es Ihnen für den gleichen Preis." Das ist ein schlagendes Argument, denn niemand gelingt das. Wir sind also nicht blöd, und wenn man nicht blöd ist, kann man irgend einen Dreh finden, und wenn der Dreh nicht blöd ist, wird er vielleicht hinrauen.

Frage: Haben Sie die Videotechnik nur aus ökonomischen Gründen verwendet?

Godard: Nein, aber ich wollte den Akzent zunächst auf die Ökonomie setzen, weil in der Filmwelt sehr wenige Leute von ihrem Produkt leben. Darüber hinaus vermittelt einem die Videotechnik Lust, sich voll auszudrücken, während der Film sonst in dem Maße, wie das künstlerische Produkt im voraus programmiert und verliehen wird, die Schöpferkraft lähmt. Hierbei sind wir frei; wir erfinden unsere eigenen Mittel der Verbreitung.

Frage: Stellen Sie nicht augenblicklich im französischen Kino eine rückläufige Entwicklung des politischen Films fest?

Godard: Die militanten Cineasten haben in der Mehrzahl nicht die unerläßliche Reflexion über die Beziehungen zwischen dem erlebten Realen und dem gefilmten Realen vorantreiben wollen. Sie haben durch eine Flucht nach vorn reagiert und gesagt: "Das Volk ist da, wir brauchen es nur aufzunehmen." Sie haben die gleiche Position eingenommen wie die andern Cineasten, aber anstatt sich wie sie auf Alain Delon zu orientieren, haben sie sich an die Stars der Politik gewendet. So haben sie die Furcht überwunden, nichts zu sagen, indem sie Krivine oder Portugal sprechen lassen. Man lehnt das klassische Kino ab, aber man behält dessen Gedankenstrukturen bei. Da man sich für zu schwach hält, um die Tyrannei der Sterotypen und der Leseweisen zu überwinden, läßt man die Dinge laufen.

Frage: Sie verurteilen also jeden politischen Film?

Godard: Nein, ich bin nicht gegen die Flucht nach vorn, aber dann muß man es sagen. Aber was entscheidend ist für die militanten Filme, das ist die Art und Weise ihrer Verbreitung. Zum Beispiel finde ich den Film von Rossopoulos über Lip nicht uninteressant als Film: aber er wurde in einem Veranstaltungsrahmen gezeigt, der seiner Natur nicht entsprach und ihm von Anfang an einen großen Teil seines Interesses nahm. Die Zuschauer haben Lip gesehen, aber nicht den Film. Er hätte im Fernsehen in mehreren Fortsetzungen gezeigt werden müssen. Das hätte erlaubt, Lip länger zu sehen und die Geister Fortschritte machen zu lassen. Das Ideal für die Zukunft, in einem sozialistischen und dezentralisierten Frankreich wäre, daß die Filme von den Gemeinden oder den örtlichen Kollektiven konzipiert und koproduziert würden. So hätte NUMERO DEUX durch die Stadt Grenoble mit finanziert werden müssen. Wenn der Film andere Regionen interessiert, würde er als Kassette durch die Post verschickt. Wenn Lille ihn nicht will, könnte Marseille ihn haben wollen. Und wenn man zufällig feststellt, daß der Film ganz Frankreich interessiert, strahlt man ihn eben auf nationaler Ebene aus, sei es über Antenne, sei es über Kabel.

Frage: Da wir bei Grenoble sind, wie sieht es dort mit den audiovisuellen Aktivitäten aus?

Godard: In Grenoble gibt es ein Zentrum. Das ist die Hölle. Überall gibt es kleine Kameras, überall Akkordeonspieler, in allen Geschäften. All das in Beton, in Kitsch und Glanz. Das ist das Frankreich von heute. Man nennt das die Stadtviertel-Aktivitäten.

Frage: Wie sieht die tatsächliche Aktivität von Sonimage in Grenoble aus?

Godard: Es ist zunächst ein Produktionsstudio. Wenn jemand mir interessante Dinge erzählt, sage ich zu ihm "Mach einen Film, wir produzieren dich, wir beraten dich, wir fallen dir ein wenig auf den Wecker", aber nicht wie der klassische Produzent, denn ich will kein Arbeitgeber-Produzent sein, der bei X oder Y Filme in Auftrag gibt. Wir, das heißt, die vier oder fünf Genossen, die mit mir zusammenarbeiten, und ich, wir sind audiovisuelle Arbeiter, die unsere eigenen Arbeitgeber sein können.

Frage: Erzählen Sie uns von NUMERO DEUX.

Godard: Es ist ein Auftrag, den ich provoziert habe. Nachdem wir das Geld hatten, mußten wir das Produkt liefern, den Traktor, denn er war in Auftrag gegeben worden. Es ist nicht der Film geworden, den ich gern gemacht hätte, denn er wurde aus ökonomischen Gründen auf 35 mm aufgeblasen, und ich konnte daher nicht Herr sein über das Produkt. Es ist der Teil NUMERO DEUX, der über den Teil Remake von *A bout de souffle* den Sieg davongetragen hat.

NUMERO DEUX, das ist ein ethnologischer Film. Man könnte ihn betiteln: "Die sexuelle Ökonomie bei den Bewohnern des unteren Grenoble". Man könnte eine Menge Angaben über den Film machen. Der Film wurde von Anne-Marie und mir produziert. Sie hat als Technikerin daran mitgearbeitet, aber sie hat auch den Film 'produziert' im Sinne von: "Rohöl produzieren"; sie ist die Erde, wenn du willst, und ich war die Fabrik. Das soll nicht heißen, daß ich die Rolle einer Pumpe gespielt habe. Sie war gleichzeitig die Erde und der Bohrbrunnen, und ich war das Raffinierwerk. Es ist also ein zu zweit produzierter Film, wie früher mit Gorin. Aber hier ist es interessanter, weil sie eine Frau ist. Wenn

sie eine Idee entwickelt, die ich interessant fand, habe ich sie nicht einfach kopiert, wie ich es vorher tat, sondern ich wandelte sie um in den Code der Filmsprache.

Frage: Was erklärt, daß die zentrale Figur die Frau ist ...

Godard: Ja, weil das durch Anne-Marie produziert wurde. Ich habe die Dialoge einer Frau gefilmt, aber ich habe sie nicht geschrieben, ebenso wenig wie die des kleinen Mädchens. Was die alte Dame betrifft, so hatten wir keine Ideen, so daß wir auf Zitate von Germaine Greer zurückgegriffen haben. Bei dem Alten hatte ich Ideen, denn das bin ich. Mit der Schauspielerin hatten wir Glück. Da wir wußten, daß es Nacktszenen zu drehen geben würde, haben wir von Anfang an Mädchen gesucht, die akzeptieren, dafür bezahlt zu werden, daß sie ihren Hintern zeigen.

Frage: Die Heldin Ihres Films ist nicht berufstätig. Es scheint eine Kausalbeziehung zu bestehen zwischen der fehlenden Tätigkeit außen und ihrer inneren Blockierung.

Godard: Das ist wahr. Sie wird durch Hausarbeit absorbiert. Sie sagt: "Ich hab keinen Job, ich such einen. Du hast einen Job, aber ich hab keinen." Tatsächlich haben die Frauen Schwierigkeiten, eine Arbeit zu suchen und anzunehmen. So hat Anne-Marie nicht die Kraft gehabt, bei Barclay weiterzumachen. Das ist kein einfaches Problem. Wenn du in der Situation eines Arbeiters bist, erwartest du die Einteilung der Zeit von einem andern, du erwartest, daß der andere sich um deine Zeit kümmert, du erwartest, daß dein Chef dir Arbeit liefert. Die Frauen wollen gleichzeitig arbeiten und zuhause leben. Von einem bestimmten Moment an gibt es nur noch das Mittel zu sagen: "gut, einverstanden, die Fabrik ist das Haus." Was in den Filmdialog übersetzt so lautet: "Ich will die Zeitkontrolle im Bett."

Frage: Die einzigen Musikmomente sind Ausschnitte aus Liedern von Léo Ferré, dessen Texte mit den Filmdialogen verschmelzen.

Godard: Absolut, es sind Dialogfetzen. Unter den Sängern — einer aufgrund von Zwängen und freiwilliger Anpassung besonders dummen Kategorie von Leuten — ist Léo Ferré der einzige, der sich nach 68 ein wenig weiterentwickelt hat. Als ich bei *La Cause du Peuple* und bei *J'accuse* arbeitete, bin ich ins Bobino gegangen, um ihn zu sehen und ihn um ein Lied aus Anlaß des Verbots von *La Cause du Peuple* zu bitten, und er hat ein politisches Chanson von seinem Standpunkt aus geschrieben, einem 'ich'-Standpunkt. Es ist das *Conditionnel de Variété*. Was *La Solitude* im Film betrifft, so konnte ich es zwar nicht schreiben, aber ich konnte dazu Bilder entwickeln.

Frage: Wie beurteilen Sie *A bout de souffle* nach siebzehn Jahren?

Godard: Daß ich Filme gemacht habe, verdanke ich meiner Mutter, die mich Doniol-Valcroze vorgestellt hat. Sie sagte zu mir: "Sieh dich vor", und ich wußte nicht, warum. Heute stelle ich fest, daß *A bout de souffle* ein faschistischer Film ist, aber es ist ein Film, der für mich aus dem Faschismus herausführte, weil ich mit meiner Familie gebrochen hatte.

Meine Beziehungen zu Gorin waren eigenartig. Aus trotzkistischer Familie stammend, konnte er mit drei Jahren schon die Internationale auswendig, während ich 'Mon beau sapin' (O Tannenbaum) trällerte. Mit zwanzig hatte ich vollständig gebrochen mit meiner Familie, nicht so Gorin. Zur ersten Vorführung von *Tout va bien* hat er seinen Papa und seine Mama eingeladen. Wenn man das Milieu berücksichtigt, aus dem ich komme, habe ich Zeit gebraucht. Niemand hat mir geholfen, Bewußtsein zu entwickeln. Schließlich und endlich habe ich immer die Filme der andern gemacht. Ich beginne erst dank der andern meine eigenen machen zu können.

Aufgezeichnet von Hervé Delilia und Roger Dosse. In: *Politique hebdo*, Paris, 18. 9. 75

Aus Interviews mit Jean-Luc Godard

Ich habe mit der Hilfe von Rassam und Seydoux eine kleine Gesellschaft in Grenoble aufgemacht, die 'Sonimage' heißt und die es mir erlaubt, wie ein Handwerker zu arbeiten. Wir fabrizieren mit dieser Gesellschaft kleine Programme. Wir haben zwei Millionen Neue Franc in Videomaterial, eine Kamera, in ein Studio für Aufnahme

und Mischung investiert ... Bis 1973 habe ich auf traditionelle Weise gedreht. Aber ich wollte unabhängiger sein. Bei der Arbeit habe ich entdeckt, daß es noch andere technische Verfahren gibt als das 35 mm-Format (Super 8, 16 mm, Video), die man auf sehr kostensparende Weise benutzen kann, nicht um sie dem traditionellen Kino entgegenzustellen, sondern um beide miteinander zu verbinden ...

Sonimage ist eine GmbH mit einem Kapital von 30 Millionen alten Francs, Nachfolgerin einer alten Gesellschaft, die einige meiner Filme koproduziert hat und ein kleines Video-Filmstudio besitzt. Es ist eine Informations-Gesellschaft. Auf unseren Kopfbogen steht 'Information, Rechnung, Schrift', wir haben eine Informationsfirma abgelöst, die sich 'Informatik, Rechnung, Schrift' nannte. Unser Ziel ist Information im breiten Sinne, mehr in Richtung auf die Fiktion als auf das Dokument. Sozusagen eine A.F.P. (Agence France Presse) des Schauspiels. Das wäre für mich Information ...

Was ich mit Sonimage versucht habe: ein bißchen Material zusammenzuholen, um von neuem zu lernen, um Zeit zu haben, mit diesem Material zu üben; deshalb auch die Notwendigkeit, Paris zu verlassen ... Man muß Paris verlassen, um Information zu verbreiten. Alle Zeitungen könnten in der Provinz erscheinen ...

Es geht nicht so sehr um Grenoble, sondern um die Provinz, jedenfalls um das 'nicht-Paris'. Man ist allein, aber es ist eine andere Art von Einsamkeit. In Paris wissen die Leute, daß sie einsam sind, aber sie haben den Eindruck, es nicht zu sein. Es gibt tausend Filme zu sehen: man sieht sie niemals, aber man weiß, daß sie da sind. In Paris halten sich also nur die Armen für etwas reicher ... Wenn man sich etwas Unabhängigkeit erobert hat, muß man anderswo hingehen, wo man besser arbeiten kann. Das ist ohne Zweifel auch härter, weil man seine eigene Einsamkeit deutlicher sieht ...

Ich bin immer auf gewisse Weise neugierig auf die Technik gewesen. Ich habe bemerkt: wenn man in einer Kette steht, kennt man nur die eigene Arbeit. Die Idee war, die ganze Kette des Films noch einmal zu durchlaufen. Aber das ist schwierig: man kann nicht ein Kopierwerk für sich alleine haben, es ist zu spezialisiert. Ich fand Video interessant, weil mir dieses Medium erlaubt, die Kette ohne große Kosten noch einmal zu durchlaufen: von der Kamera bis zum Fernsehen führt nichts weiter als ein Draht, das ist einfacher als beim Film. Beim Film muß man den Leuten zu oft sagen, was sie zu tun haben. Hier dagegen sind sie es, die die Dinge tun; ich kann sie in einen Film bringen, sie organisieren, wenn sie keine Lust haben, es zu tun. Der Film ist viel zu spezialisiert. Das bloße Faktum, daß man das Bild erst am nächsten Tag sehen kann, bringt es mit sich, daß man schon Spezialist sein muß, um zu wissen, was für ein Bild man will. Von dieser traditionellen Art der Filmarbeit will ich mich befreien; so viel Zeit beim Drehen und bei der Montage zu verbringen, das ist Fabrikarbeit im schlechten Sinn ...

Mein größter Feind ist die Schrift, ist Gutenberg. Heute lernt man immer früher lesen. Die Anschauung scheint untersagt. In der Presse liest man dies und das über Vietnam, aber man zeigt es uns nicht. Das ist eine Form von Zensur. Die Zensur gibt es in einer Zeitung wie *Le Monde*, die sich weigert, Fotos zu bringen, oder in *Le Parisien*, wo man zu viele Fotos bringt ...

In NUMERO DEUX hat es mir zum ersten Mal nicht an Text gemangelt. Der Text ist mir freundlicherweise und aus politischen Überlegungen von den anderen zur Verfügung gestellt worden ... Die Begleittexte wurden zu den Fotos gemacht. Ich habe die Begleittexte nicht gemacht. Ich habe die Bilder gemacht, andere haben die Begleittexte gemacht. Und zwischen beiden gibt es in gewisser Weise eine Beziehung: das ist für mich schon viel ... Die Beziehungen bei der Arbeit waren friedlicher, weniger aggressiv. Die anderen Leute empfanden weniger, unter einer technischen Hierarchie zu stehen, sie hatten das Gefühl, selbst an der schöpferischen Arbeit beteiligt zu sein. Und das machte ihnen Lust, auch ein wenig zu basteln ...

Kommunikation ist das, was sich bewegt; wenn es sich nicht bewegt, ist es Pornographie. Ein Bild oder ein Ton bewegen sich, nicht weil sie eine Bewegung oder deren Abwesenheit darstellen, sondern weil vorher etwas kommt und nachher etwas kommt. Dieses etwas nun sind Männer und Frauen, und zwischen ihnen stehen das Fernsehen, Postkarten, Liebesbriefe, telegraphische Stananweisungen, S.O.S.-Rufe, der Film, d.h. die Kommunikationsmittel ...

Film oder Fernsehen zu machen, das bedeutet technisch, fünf- bis zwanzig Postkarten in der Sekunde Millionen Leuten zuzuschicken, sei es in der Zeit oder im Raum, was nicht anders als unreal sein kann ...

Ich betrachte mich als einen Exilierten. Die Exilierten sind weniger entmutigte Leute als andere. Der Film, den ich gemacht habe, ist der Film eines Exilierten. Es ist übrigens nicht einmal ein Film, sondern nur eine Folge von Einstellungen, denen ich den Anschein eines Films gegeben habe ...

Nach : Ecran 11/75, Paris, November 1975, S. 52 f.

Unter Verwendung von Interviews aus *Le Monde*, *Libération*, *Pariscope*, *Télérama*, *Le Film Français*, *Téléciné*

Kritiken zu NUMERO DEUX

Vorn ein Video-Bildschirm, und auf diesem Bildschirm spricht ein Mann allein. Jean-Luc Godard, ein angesehener Name in der internationalen Filmgeschichte und freiwilliger Emigrant des kapitalistischen Kinostystems. Er hat Paris mit Grenoble vertauscht, hat nein gesagt zu dem außerordentlichen finanziellen Erfolg, den er mit seinem Namen machen konnte: er bezieht ein Gehalt und manipuliert, inmitten einer Einrichtung von Videomaterial, Wörter, Töne und Bilder. Dieser traurige Mann herrscht mit Liebe über einen Apparat, in dem er eine neue Hoffnung für den Ausdruck der Freiheit vorausahnt.

Er hat sich kaum verändert, abgesehen von einer gewissen Bitterkeit, die sich auf seinem Gesicht abzeichnet und die zu verbergen ihm kaum gelingt. Immer noch ebenso direkt in seinen Formulierungen, ebenso brillant in der Kunst, mit Worten zu spielen, immer noch beschäftigt mit den Problemen der Sprache, wie zur Zeit von *Vivre sa vie*, als er die Philosophiektion von Brice Parain filmte.

Und Godard nimmt sich die nötige Zeit und spricht. Von sich. Von seinem Exil. Von Dingsda vor einer Maschine. Von der Produktion seines Films nach einer Begegnung mit Georges de Beauregard. Von seinen alten Freunden. Von Paris. Und von dieser neuen Erfindung, die eine Kommunikation anderen Typs erlaubt. Wie der Titel anzeigen konnte und wie aus gewissen Indiskretionen beim Drehen zu erfahren war, erwartete man ein Remake von *A bout de souffle*. Das kennzeichnet die Spannung, die beim Erscheinen dieses Films herrschte, der die Rückkehr dieses nach dem Absoluten Strebenden bestätigte. Und nun entdeckt man etwas, das kein Film ist: eine Folge von bildlichen Fragestellungen, die die traditionelle Ästhetik und Schreibweise verschmährt, eine Negation des Kino-Schauspiels, eine Verhinderung der Faszination durch die Aneinanderreihung von verschiedenen Zentren des Interesses (ein Verfahren, das gewiß nicht neu ist, das aber zu den Möglichkeiten der Videotechnik gehört). Und vor allem keine Handlung. Schließlich ist die einzige Beziehung zu *A bout de souffle* seine Negation als bürgerliches Produkt und das Vorhandensein einer Einstellung, wo jemand in ein Waschbecken pinkelt ...

Was bleibt also? Eine lange Befragung, die sowohl die Konfession, enttäuschte Statements und Bilder enthält, die das Handeln und die Position des Cineasten motivieren. Dazu stellt Godard seine Szenerie auf. Aber auf originelle Weise, denn wir verlassen sein Arbeitszimmer nie. Die Szenerie, das ist das Bild auf dem kleinen Schirm. Das ist eine soziale Gegebenheit, eingefangen durch Reportage-Kameras oder fabriziert durch die Realismus-Illusion des kommerziellen Kinos. Gleichzeitig sehen wir die eindrucksvollen Aufmärsche des Ersten Mai. Mit Seguy und Transparenten. Und auch, welchen Raum diese am Protestmarsch teilnehmenden Leute auf den kommerziellen Schirmen des Samstagabend-Programms ein-

nehmen. *Vincent, Francois, Paul et les autres*, Abbild eines UDR-Frankreich, das alle diese Filme der Brutalität oder Pornographie hervorgebracht hat, die unsere Leinwände überschwemmen. (Die Bilder des Films von Sautet stehen neben denen eines Films über Karate und eines Sexfilms.) Eine Diktatur des Bildes, die so viele neue Talente erstickt und die alle die zum Schweigen verurteilt, denen man die 'Freiheit der Meinungsäußerung' gestattet, die aber 'ihre Freiheit nicht äußern' können (die Formulierung stammt von Godard).

Nachdem der erläuternde Kontext hergestellt ist, beginnt eine Befragung, die er in die Form der Feststellung kleidet. NUMERO DEUX ist ein Kaleidoskop von Reflexionen über das tägliche Leben derjenigen, die unter einem politischen System zu leiden haben, das sie buchstäblich vergewaltigt. Die Video-Kameras nehmen die Lebensmühsal dreier Paare auf, die drei Generationen symbolisieren. Zwei Kinder, ein Lohnabhängiger und seine in Haushaltssorgen aufgehende Ehefrau, ein Paar alte Leute. Sie geben auch die Probleme der Interaktion und der Gegenüberstellung dieser Paare wieder. Was uns eine sehr schöne Annäherung an die Beschäftigungen der Kinder von heute einbringt, an ihre Art, die Dinge und Menschen zu sehen ("Am Anfang war eine Landschaft, und da hinein hat man eine Fabrik gesetzt ... Am Anfang war eine Fabrik, und rings herum hat man eine Landschaft gestellt ..."). Eine Einstellung (es ist schwierig, von einer Sequenz zu sprechen bei diesem neuen Ausdrucksmittel) zeigt uns eine der schönsten Lektionen sexueller Erziehung auf der Leinwand: die Mama und der Papa rufen, nackt beieinander, ihre Kinder und erklären ihnen, wie das Glied, diese Art von Mund, sich in einem Kuß, der ihre ganze Liebe ausdrückt, auf die Lippen der Vagina legt.

Man sieht diese Personen auch ausgeliefert an die Monotonie des Alltäglichen. Eine Frau langweilt sich vor ihrem Spülstein; eine Hausfrau putzt die Schuhe ihres Jungen; eine alte Frau wäscht ihren vom Alter verbrauchten Körper; ein Greis erzählt, das Geschlecht frei in der Luft, unermüdlich seine Erinnerungen von der Internationale; ein Paar hat gewisse Schwierigkeiten der Enttöpfung beim Beischlaf ... Von diesen Figuren erfahren wir nichts außer diesen Situationen des Augenblicks. Keine psychologische Erklärung, keine unterstützende Handlung, keine Chronologie. All diese Situationen sind nur die Elemente einer Rede, die Godard sich selbst hält und die er anschließend an uns richtet. Ein Selbstgespräch, durch das er auf Einsamkeit Anspruch erhebt, das aber auch ein Appell zur Kommunikation ist.

An jedem einzelnen liegt es, darauf zu antworten, sich dieser neuen Waffe der Kommunikation, die die Videotechnik darstellt, bewußt zu werden. Es versteht sich von selbst, daß NUMERO DEUX nicht dazu gemacht ist, in kommerziellen Kinosälen vorgeführt zu werden, sondern um die kommunalen Aktivitäten anzuregen, um dem militanten neuen Kino als Beispiel zu dienen. Diese Folge von Impressionen hatte das Ziel, sagt Godard, 'Unbehagen auszudrücken', sie fordert auf zur Bewußtseinsbildung und zu einem eventuellen Engagement. Vielleicht liegt darin der Sinn dieses zum bestimmten Anlaß als Kinofilm verkleideten Video-Botschaft.

Raymond Lefèvre in : La revue du cinéma Image et Son Nr. 300, Paris, Nov. 75, S. 98 ff.

NUMERO DEUX ist herausgekommen

Die Milchstraße Godard / Von Jean de Baroncelli

Godard fehlte uns. Es fehlten uns sein Zorn und seine Großmut, seine Einfälle, seine Ausfälle, seine Vorurteile, seine irritierenden, explosiven Vereinfachungen. Es fehlten uns seine Filme, Meteoriten von einem unbekanntem Himmel, die in seltsamem Licht brannten, leuchteten und so oft etwas erleuchteten, was wir nicht zu sehen vermocht hatten. Es fehlte uns der Prophet von *La Chinoise* und von *Week-End*, der leidenschaftliche Moralist, der revolutionäre Poet, ohne den der heutige Film nicht wäre, was er ist.

Hatten wir Godard denn verloren? Nicht ganz, gewiß. Er blinkte in der Ferne. Aber so fern, daß nur wenige ihm folgen konnten. *British Sounds, Pravda, Vent d'Est, Luttes en Italie, Vladimir et Rosa*: diese Filme der Dsiga-Wertow-Gruppe, deren ausschließliche Vaterschaft man ihm oft zu Unrecht unterstellte, waren für uns nur Titel. Immerhin hatte es 1972 *Tout va bien* gegeben. Nachdem er die Brücken abgebrochen hatte, warf Godard, der zu Godard-Gorin geworden war, eine Leiter in unsere Richtung. Es war kein Erfolg. Zu Recht oder Unrecht hatte man den Eindruck, daß der verlorene Sohn sich damit begnügte, der bläßliche Abglanz des Enfant terrible zu sein, das wir gekannt hatten.

Noch eine Lücke von fast drei Jahren und nun plötzlich dieser Film, den man nicht mehr erwartete, und Godard ist *wiedergefunden*. Der Film NUMERO DEUX ist 'godardissimus', aber von einem gereiften Godard, ist das Resultat einer langen Folge von Reflexionen und Recherchen, die entscheidende Etappe oder die Mitte einer Karriere. Mit seinen Theorien und seinem unnachahmlichen Stil ist der Autor omnipräsent. Präsent sogar physisch, um uns gleich zu Beginn daran zu erinnern, daß ein Film mit Geld fabriziert wird, mit Zelluloid, mit technischen Geräten, und daß die Rolle des Cineasten nicht darin besteht, die Illusion des Realen zu erwecken, sondern eine andere Realität zu schaffen, innerhalb derer der Film zum Wahrheitsdetektor wird, zum Instrument der Erkenntnis. Und präsent am Ende, um die brennenden Lichter zu löschen und die verkommenen Stimmen wieder zum Schweigen zu bringen.

Zwischen diesen beiden Interventionen der Leib des Films. Wörter, Bilder und Figuren. Die Figuren: ein Arbeiterhepaar, Kinder, Schwiegereltern. Masculin, féminin. Und die verschiedenen Lebensalter. Probleme, die sich überschneiden, sich überlagern, einander entsprechen, voneinander abweichen, wieder zusammenlaufen, wie die auseinander- und wieder zusammengesetzten Bilder der Erzählung. Beziehungen zwischen Mann und Frau. Einigung und Entzweiung. Die Frau, die es ablehnt, nur die Frau des Mannes zu sein. 'Deux ou trois choses que je sais d'elle.' (Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß.) Das Kind schaut hin und stellt Fragen. ("Papa, wenn du tot bist, bist du dann immer noch mein Papa?") Und die alten Leute erinnern sich.

Die Wörter schließlich, die Wörter vor allem. Dem Wort ist die absolute Priorität eingeräumt. Dialoge, Kommentare, auf den Bildschirm gedruckte Wort-Objekte, die sich verwandeln, sich eins an die Stelle des andern setzen, eins das andere hervorbringen. Jeder Film von Godard ist zunächst Diskurs. Das Wort ergreift die Macht, die Bilder folgen als seine Verwaltung. Diskurs also über das Glück, die Psychologie des Kindes, die tiefere Bedeutung der Kalauer, die weibliche Sexualität, die Gewalttätigkeit (und die Vergewaltigungen), die uns die Gesellschaft aufnötigt, die Erinnerung, die Geburt, der Tod.

Ein zerrissener Film, zerrissen in der Konstruktion (keine 'Geschichte', wie man ahnt, nur eine Aufeinanderfolge narrativer Elemente), zerrissen auf der Ebene des Bildes (die Leinwand wird in Parzellen zerstückelt, in 'Luken' aufgeteilt – Einfluß des Fernsehens, der seit *Le gai savoir* von kapitaler Bedeutung für Godard ist – die entweder verschiedene Szenen darbieten, oder die gleiche Szene in einem anderen Format wiederholen), ein heterogener Film und dennoch hart wie ein Kern, streng, kohärent. Ein zutiefst politischer Film, in dem die Politik aber ausgeschlossen bleibt. Ein Film, der den 'Alltagsrhythmen' gewidmet ist und aus dem plötzlich die Poesie hervorbricht (ein Lied, der Satz eines Kindes, die Beschreibung eines Frauenleibes).

Ebenso viele typisch godardsche Paradoxe. Wir wissen es seit langem: es gibt eine Milchstraße Godard. Unnötig, zu definieren zu versuchen, ob das, was man darin findet, besser oder weniger gut ist als anderes. Es ist anders. Ein Film von Godard bezieht sich nur auf Godard. Jenseits des Abschnitts von 1968 erscheint uns dieser als die logische Folge der ihm vorausgegangenen, Godard wiedergefunden? Sagen wir lieber: Godard wieder aufgebrochen.

Jean de Baroncelli in : Le Monde, 24. September 1975

NUMERO DEUX: Zwischen null und unendlich

Von Serge Le Peron

“Es ist die Nadel, die sticht, aber es ist der Faden,
der webt.” Und:
“Ohne den Faden ist die Nadel nichts.”

(prochinesische Sprichwörter)

1. Vor unseren Augen willkürliche Bilder. Wie man ein Bild macht und wieder zerstört. Wie ein Bild entsteht, wie es vergeht, abgelöst durch ein anderes oder nicht: durch einen absolut willkürlichen Vorgang. Ein chemischer, mechanischer, elektronischer Vorgang. Ein Lichtbündel, das im Dunkel erscheint, sich bewegt und verschwindet. Die Regel, das ist das Dunkel, die Nacht, die Finsternis; die Ausnahme, das ist das Licht, der Tag, das Bild. Vorher und nachher ist das Nichts; davor ist der Tod, dahinter ist der Tod. Ringsum ist Nacht. Ein Bild, das ist immer ein Bild auf Zeit. Kaum geformt, entflieht das Bild 300.000 km in der Sekunde; und es in den Kasten zu stecken, ist keine Lösung, es ist ein Witz. Das Dunkel ist unbewegt: es bleibt; es wacht; es setzt auf die Dauer. Es ist kein Zufall, daß die Todesanzeigen schwarz *umrandet* sind. NUMERO DEUX stellt das Bild wieder *in seinem Kontext* her, in seinem Ursprung; im Kontext und den Ursprüngen Godards. Über den Kontext gibt es einiges zu sagen. Über die Ursprünge zum Beispiel dies: ein Bild ist immer ein Bild zweiten Grades; das Bild, das man zeigt, ist das Bild eines Bildes (es gibt das Bild, das man macht, und das Bild, das man zeigt). Hier werden Bilder des Familienlebens über Bildern von Jean-Luc Godard gezeigt, die nicht über die ersteren zu legen sind; aus gutem Grund.

2. Die Filme Godards beziehen sich immer auf eine ganz bestimmte Konjunktur; das ist bei allen Filmen der Fall, oder doch fast. Aber die seinen sind aktiver, sie geben mehr Aufschlüsse über diese Konjunktur, im selben Maße wie ‘die Verzweiflung die höhere Form der Kritik’¹ ist. Und sie sind tatsächlich oft die höhere Form unserer Angst, unserer Revolte, ihr schöner und erstarrter Ausdruck.

In NUMERO DEUX hat das Fernsehen Konjunktur. Denn die Videotechnik bedeutet das Fernsehen; und das Fernsehen ist die Familie, ist die Einsamkeit; es ist der Moment oder das Mittel, sich dem Tod zu entziehen, der jeden Abend ins Haus kommt. Um seinen Schatten nicht zu spüren, um dem Tod nicht ins Gesicht zu sehen, stellt man das Fernsehen an. Das Fernsehen ist das Heim. Godard, der einer der ersten war, die *auf die Straße* gingen, um Filme zu drehen, mitten unter die Leute, die ihn ansahen, während sie heimgingen, schaut heute bei sich zuhause *im Fernsehen* (er hat sich drei Fernsehapparate gekauft!) die Leute an, die auf die Straße gehen, zu einer Demonstration zum Beispiel. Die Konjunktur im Kino heißt Porno.

Konjunktur in NUMERO DEUX hat die Nacht oder der Tag, man weiß es nicht, man weiß es nie; ein Studio, Maschinen, die keine Umwelt verschmutzen und keine Gewalt repräsentieren; eine kleine Fabrik, in der die Stimme den Lärm der Maschinen übertönen muß, Maschinen, die Bilder und Töne machen und wieder auflösen; und Musik, laut, zu laut, wie in den Nachtlokalen.

Konjunktur hat, für einen kleinen Teil des Publikums, ein Film von Jean-Luc Godard, so wie früher das große Publikum sagte: ein Film von Jean Gabin oder von Michel Simon.

3. Es sind Videobilder, die er von seinem Stuhl, seinem Tisch, seinem Bett aus eingefangen hat. Durch halb geöffnete Türen, halb geschlossene Läden; eingefangen in einem Netz von Licht. Subjektive Kamera und wie zusammengeschrumpfte Bilder. Sehr oft weiß man nicht, ob es Nacht oder Tag ist, schwer zu sagen: es spielt fast immer in Innenräumen, bei künstlichem Licht, aber das Licht ist immer künstlich, weil es provisorisch ist. Es spielt sich in einem Haus ab, und es wird von innen gefilmt, *aus der Intimität* dieses Hauses heraus; und selbst die Außeneinstellungen werden von innen gefilmt, vom Fenster aus: er sieht das von seinem Fenster aus.

Dann sind auch Dinge darin, die er gehört oder die er gelesen hat und die er schön findet; er läßt sie uns wissen und er läßt sie uns hören; auch Schallplatten.

Die Bilder haben nicht ihre ‘normale’ Dimension; sie haben die Dimension intimer Einsamkeit; sie tragen ihren Schatten auf dem Rücken, wie man seine Einsamkeit trägt; man hat sie immer im Rücken!

Der Film hat etwas benommen Machendes. Es könnte der Film von jemand sein, der zu Zwangsaufenthalt oder zu Gefängnis verurteilt wurde, der Film von einem Eingesperreten. Übrigens sagt es Léo Ferré, der im Film singt: “Ich bin nicht von eurer Welt, ich bin nicht von euch zuhause, ich bin von woanders her”; woanders, das ist ein anderes Land, eine andere Welt, eine andere Einsamkeit; woanders, das ist zuhause, und zuhause gibt es immer einen Moment, immer einen Ort, wo man nur selbst ist. “Ganz allein vielleicht, aber der alte Sünder.”²

4. In diesen Bildern zeigt sich erneut das Unmögliche, das Unmögliche der menschlichen Beziehungen. Mann/Frau, jung/alt, Frauen/Frauen, Eltern/Kinder, woanders/hier, etc., keine Kombination funktioniert. Keiner spricht dieselbe Sprache, keiner hört dem anderen zu, noch hört er ihn überhaupt; nur die Kinder – vielleicht weil sie sich noch außerhalb der Zeit glauben – können sich vielleicht verstehen, Auge in Auge, Mund an Mund.

Die andern kennen nur Scheiße und Tod, und um das nicht zu sehen, stellt man das Fernsehen an; in dem Moment die Augen öffnen, das würde tatsächlich bedeuten, sich der Leere zu stellen; es wäre der Sprung, den man tun muß, um die Zeit in zwei Teile zu spalten: vorher und nachher; zum Beispiel sagen zu können: ‘vor dem Streik’ und ‘nach dem Streik’; zwischen den beiden liegt der Streik, und es ist richtig, daß der Streik zunächst die Stille ist; er beginnt immer mit einem abrupten Augenblick der Leere, dem ‘kleinen Zwischenraum’, dem Übergang zur Tat; mit dieser Stille, die dem Stillstand der Maschinen folgt, dem Moment, wo der Streikbeschluß *effektiv* wird; es gibt solche Momente im Leben, wo man sich vor seiner Scheiße wiederfindet; im Falle des Streiks hält das nicht an, etwas von der neuen Zeit beginnt zu leben, und auch der Raum kann sich ändern.

In NUMERO DEUX ist man nie vorher oder nachher, sondern immer *während*; geworfen in eine andere Zeit, einem ausgesetzten Zeit-Refugium außerhalb der chronologischen historischen Zeit; es spielt sich ‘in der Zeit’ ab. Infolgedessen haben die Augenblicke der Unterbrechung, das, was die Existenz phrasiert, wie der Schnitt, keine Chance. Daher tun die Leiber nichts anderes als sich von einer Szene zur nächsten zu schleppen, Gerüste auf dem Zelloid, Belege für eine abgestimmte lange Klage über die Ewigkeit; abgelegt, eingeschlossen, schlaff, festgeklemmt.

Sie: die Unglückliche; sie *ist* die Unglückliche, dies ist ihr Zustand; zwischen den vier Wänden ihrer Wohnung, ihrer Häuslichkeit, ohne Ausgangstür; es gibt kein Außen; Figurengerüst, äußerster Beleg für einen äußersten Zustand: die Einsamkeit.

5. Trotz allem haben alle diese Leute, alle diese Dinge, alle diese Situationen, alle diese ‘Probleme’, die uns an den Nerv gehen, die vorübergehend aus dem Dunkel hervorgetreten sind, sich etwas zu sagen: man kann sagen, daß das fast ein Wunder ist oder besser so etwas wie ‘die Revanche des Menschen an die Maschine’, denn was die Maschine selbst angeht, was den Film angeht, so ist er von durchdachter Zusammenhanglosigkeit; wie immer ist vorn das Durcheinander und hinten: je nachdem. Den Faden sieht man nicht.

Wenn zwei Endpunkte beieinander sind, ist die Begegnung zweifelhaft, die Verbindung hypothetisch, das Verständnis illusorisch, die Harmonie utopisch und sicher hassenswert. Und das auf allen Ebenen: innerhalb eines Bildes, zwischen einem Bild und einem Ton, zwischen einem Bild und seinem Doppel, zwischen zwei getrennten Bildern, zwischen zwei verbundenen Bildern, eins über dem andern, eins im andern, der eine im andern. Wenn der Mann geht, liegt die Frau; wenn sie mit ihm spricht und ihn masturbiert, sieht er sehr schlecht aus und ragt mit dem Gesicht aus dem Bildfeld;

wenn er ihr von Liebe spricht, spricht er zu ihrem Hintern; die Töne der einen sind nicht die Töne der anderen; die (Wasch-)Maschine entzweit sie; zwischen dem Alten und dem Enkel steht der Fernsehschirm; zwischen einer Sequenz und der anderen steht die Willkür; zwischen einem Bild und dem anderen ist ein Abgrund; zwischen dem einen und dem anderen gibt es nichts.

In dieser Hinsicht der *Anti-Milestones*, ein Abenteuerfilm, der auch am Kreuzweg steht und dessen Weg zum Aufbau eines kämpfenden Kollektivs führt. 'Alle zusammen der Politik wegen.'³

Schließlich kommt NUMERO DEUX auf null heraus bei ihm, zuhaus vor seinen Fernsehschirmen; das ist normal. Ein letztes flüchtiges Bild wird einen kurzen Moment verzweifelt angehalten, in letzter Minute zurückgehalten, bevor es in der Finsternis verschwindet, aus der es auch niemals hätte hervortreten können: grausam.

¹ Léo Ferré, der im Film oft zitiert wird.

² Nach Léo Ferré

³ Letztes Zitat von Léo Ferré, aus *Le Conditionnel de Variété*, einem Protestlied gegen das Verbot von *La Cause du Peuple*, im Jahre 1971.

Serge Le Peron, NUMERO DEUX: entre le zéro et l'infini. In: Cahiers du Cinéma Nr. 262 - 263, Paris, Januar 1976, S. 11 ff.

Der willkürliche Zufall

Von Serge Toubiana

Aus den Reaktionen der Kritik können wir sehen, was es an Unannehmbarem in NUMERO DEUX gibt, die Kontinuität, die Wiederholung.

Godard sprach nicht mehr seit einiger Zeit, und das Kino, die Kritik fand sich sehr gut damit ab. Das schlechte Gewissen des Kinos schwieg, war ruhig geworden, emigriert weit weg von Paris, fern von dem Ort, wo Kino gemacht und über Kino gesprochen wird. Bei null wieder anfangend, mit aufgeblasenem Videomaterial und nichtprofessionellen Schauspielern mit seltenen Akzenten, fährt Godard fort, die gleichen Fragen zu stellen: was ist ein Bild? Eben nur ein Bild, aber was noch?

Und wenn es etwas gibt, das die Kritik zutiefst verärgert, so wenn eine Sache, ein Film, eine Stimme in einem Film, der innerhalb des Systems gemacht wurde, unermüdlich mit sich zu Rate geht und ewig die gleiche Frage stellt. Was bedeutet *Filme machen*? Was bedeutet es, nicht das Spiel des Kinos zu spielen, die 'Natur' des Kinos nicht zu akzeptieren? Godard ist so etwas wie die kleine Schraube in dem großen Rad, von der Lenin mit Bezug auf die revolutionäre Kultur spricht, aber nicht die, die den Vorwärtsgang erlaubt, sondern die stört, die zurückkehren läßt, auf den Nullpunkt, zum Ursprung der Frage: was bedeutet eine Praxis des Kinos?

Man begreift die Furcht der Kritik vor einer derartigen Fragestellung. Sie annulliert und macht illusorisch jeden Wunsch, sich in eine Geschichte des Films einzureihen, jeden Glauben an einen Fortschritt der Filmkunst; sie bricht mit der Tendenz, die behauptet, daß der Film seit Lumière bis Rivette sich eine Vergangenheit, einen Hintergrund, ein Formenreservoir geschaffen habe. Der Film hat keine Vergangenheit; er hat also keine Zukunft; man muß zum Nullpunkt der Kunst zurückkehren (die Destruktion geht der Konstruktion voraus, sagt Mao, und jede künstlerische Revolution bedarf der künstlerischen Destruktion, das heißt, der Destruktion von Mythen).

Es muß also Regressionen geben, es muß auf die eine oder andere Weise der Gedanke eines Nicht-Fortschritts, eines Nicht-Vornstehens des Kinos sich durchsetzen. Godard nimmt es mit Gutenberg und der Buchdruckerkunst auf. Es gab ein Vor-der-Buchdruckerkunst und ein Nach-der-Buchdruckerkunst, ein Vor-Gutenberg und ein Nach-Gutenberg. Man sollte auch an all das denken, was durch die Buchdruckerkunst zerstört wurde, suchen,

'wo das Verbrechen in der Information begangen wird'. Sich fragen: wie kamen die sozialen Beziehungen ohne Buchdruckerkunst aus? Und was hatte das für Rückwirkungen auf das Imaginäre und Symbolische?

Gibt es ein Vorher, kann es ein Nachher beim Bild geben? Kann man über das Bild und das Foto hinwegschreiten, kann man sie vergessen? Kann man sich soziale Beziehungen ohne das Bild, ohne den Film vorstellen? Oder neue soziale Beziehungen ohne neue Bilder, ohne eine neue Weise, Bilder zu sehen?

Im Vorfeld der Imagination, *zerstören*: in NUMERO DEUX ist das Bild kleiner als die Leinwand; sie trägt einen schwarzen Rand als Rahmen, der die Farbe des Todes anzeigt. Das Bild schleppt diesen Teil seiner selbst mit sich herum, der für den Zuschauer zum Grab seines Auges wird (wie Serge Daney sagt), dieser schwarze Rand, der das Bild dazu zwingt, den Blick nicht mit sich anzufüllen, zu spielen mit der Überfülle, das Auge höchstens zu fesseln, um es anzuziehen in den Tod. NUMERO DEUX ist eine filmische Katastrophe für das Auge des Zuschauers, der nicht weiß, was er mit der Leinwand machen soll.

"Das Unglaubliche ist das, was man nicht sieht" (Ferré), und das Bild ist das, was man sieht und was man sich vorstellt; aber wie qualifiziert man, was man sieht? Normalerweise ist das, was man sieht, der Tag und das Licht; was man nicht sieht, ist die Nacht und was außerhalb des Bildfeldes ist. Hier ist der Tag die Nacht, und die Nacht ist der Tag (Ferré). Gegenläufig: das Bild ist das Licht, ist das Leben, und es ist auch das Dunkel, der Tod. Es ist beides in einem Klima der Gewalttätigkeit; es ist der Fluß und das Ufer, es ist der Fluß, der seine Ufer nicht mehr erträgt.

Unglaublich auch: wie kann ein Cineast ein ganzes Leben (und der Zuschauer einen Moment) an etwas wenden, an ein Bild, von dem niemand weiß, woher es kommt, wohin es geht, und dessen Dauer so illusorisch ist ("bevor ich geboren wurde, war ich tot", schreibt das kleine Mädchen)?

Heute haben wir die Epoche der Bildtechnik, wo alles, was vom Zuschauer mit dem Block, mit dem Kopf und auch dem Körper ins Bild, in den Film investiert wird, nirgendwo anders investiert wird, das heißt, in die bildlosen sozialen Beziehungen, in die Kommunikation.

Ins Kino gehen heißt, sozialen Beziehungen ausweichen zugunsten von imaginären Beziehungen; es heißt, sich einschließen in eine Beziehung zu sich selbst durch eine imaginäre und fantastische; es heißt, der Religion der Metropolen beitreten, wo das narzißtische Ich-mir-selbst in einer Epoche lebt, in der der Imperialismus seinem totalen Zusammenbruch entgegengeht.

Die letzte Phase der Ära Gutenberg, das ist das elektronisch auf dem Bildschirm aufgezeichnete Wort in den schwarzen Einstellungen von NUMERO DEUX wie auf den Bildschirmen der Flughäfen. Die Buchstaben, die Wörter folgen mechanisch aufeinander – wieviele Millionen Bilder in der Sekunde zwischen einem Buchstaben und dem nächsten! – automatisch, ohne daß man die Hand sehen kann, die die Maschine programmiert und in Gang setzt. Ein Bild der Willkür, der dunklen Macht, der Macht, die zu kritisieren niemand in den Sinn kommt: einer Macht ohne Gegeneinstellung, weil sie im Bild selbst nicht erscheint.

Die Ära Gutenberg in ihrem letzten Stadium – Antipode der halbnahen bis halbtotalen Einstellung – das ist das *Vorzimmer* des Bildes, ist die Bild-Schrift (das Titel-Insert ist nicht mehr Titel-Insert, sondern Titel-Insert-Bild) oder die *Überschreitung* des Bildes, das neue Bild, das den Rahmen des Imaginären zerbrechen würde, ein Bild, das den Zuschauer um alles Imaginäre bringen würde: *das willkürliche* und zufällige Bild.

Die Beziehung Aussage/Despotismus inszenieren: wenn der Autor zum ersten Mal einwilligt, gefilmt zu werden, sich zu filmen, im Bild zu erscheinen, so heißt das, daß auch er einwilligt, durch das Bild beschrieben, geschrieben zu werden; er gibt dem Bild seinen Körper, wie man der Wissenschaft seinen Körper gibt, indem man seine Einwilligung zu seiner Zerlegung gibt, zur Aufzeichnung der Zeichen des Todes. Die Aussage im Film, das ist der *Vertrag*, der

zwischen Gutenberg und was ihm folgt (dem Fernsehen) geschlossen ist, ein Vertrag zwischen der Rede, dem Text (dem alten), und wie er in der filmischen Darstellung figuriert. Kein Cineast inszeniert so ohne Beschönigung die Gewalttätigkeit dieses Vertrags in seinen für die Augen des Zuschauers unannehmbaren Seiten, in dem konkreten Sinn, in dem sie den Augen wehtut und einem verstimmt macht.

Hergestellt mit neuen Maschinen und Spitzentechniken, wird ein Film nicht mehr aussagen als ein Film von Lumière. Er kann es nur gerade anders sagen. In NUMERO DEUX gibt es vielleicht einen Rückschritt: das ist nicht mehr die große marxistisch-leninistische Argumentation von *Vent d'est* oder die große Theorie von *Lotte in Italia*. Damals war es noch die Argumentation eines andern (vielleicht Gorins), das historische und unerbittliche, knirschende Über-Ich: wie ein kleinbürgerlicher Cineast, ein Künstler, der Mai 68 und linke Ideen erlebt und Rechenschaft von ihnen gibt.

NUMERO DEUX: wie ein Cineast, ein Mann, von der feministischen Argumentation Rechenschaft gibt, wie die Argumentation des Mannes (des Technikers, der die Bilder macht, der das Filmen beherrscht) der Argumentation, und man müßte auch sagen, der Stimme oder dem Schrei der Frau, begegnet. Und wie das koexistiert, die Argumentationen, in der illusorischen Demokratie (Demokratie = Koexistenz + Kampf) einer Tonspur und einer Bildspur, wo die Wahrheit der Argumentation des andern in die Bilder und durch die Töne durchschlägt, ohne daß es für den Mann, für den Autor möglich wäre, sie für sich zu übernehmen.

Widerspruch: die Inszenierung der Argumentation der Wahrheit (die Revolte der Frau, der Schauspielerin, *ihre Lektion*) findet statt vermittels eines alten Inszenierungs- und Machtapparats, eines Apparats, der für andere Wahrheiten gemacht wurde, und das macht Angst. Eine Argumentation, die ihre eigene Sprache hat, stellt sich einer andern Sprache entgegen, der Filmsprache oder der Bildsprache. "Ein Wortspiel, das ist ein Wort, das auf einem Ding ausruht, das ist Sprache, und dann ist Sprache immerhin auch ein wenig die Liebe, die uns die Sprache gelehrt hat, da gerät man ins Rutschen, das bedeutet Kurzschlüsse, Interferenzen ..." (Godard): die Kurzschlüsse zwischen der Sprache (der Frau), die uns die *Liebe* lehrt und dem Bild (des Mannes), der uns die Begierde lehrt.

Man sieht in den Filmen Godards immer diese Beziehung wechselseitiger Selbsterziehung zwischen Mann und Frau am Werk, zwischen Bild und Ton, diese Schulung der Argumentation (Bild = Wandtafel), die ohne Masochismus und Gewalttätigkeit nicht denkbar ist.

Anders reden von diesen und jenen Dingen, von Dingen, von denen alle reden. NUMERO DEUX schlägt auf die Familie ein, auf Papa, Mama und die andern, auf Kinder und Alte. Die Familie, de facto der ideologische Apparat in Reichweite, also auch in Kamera- und Visierweite, der von Haus aus am leichtesten zu kritisierende, weil er am nächsten ist, aber auch der klebrigste, weil man darin badet. Genau der Apparat, in dem man seine schmutzige Wäsche wäscht. Filmen, wie man seine schmutzige Wäsche in der Familie wäscht, heißt die sozialen Bezüge innerhalb der Zweierbeziehung inszenieren. *Schon* in *Tout va bien*, wo noch die Idee da war, daß man vor der Geschichte Wäsche waschen könnte, während des Streiks und mit der Arbeiterklasse, oder doch jedenfalls nicht gegen sie. Die Familie filmen auch, um zu sagen, daß der Film, das Kino, die Familie ist, die große Familie, in der Rivette und Verneuil feindliche Brüder sind, wo der Porno und der Kulturfilm sich mit den gleichen Waffen und auf der gleichen Szene gegenüberstehen. Filmen heißt in NUMERO DEUX auch, die schmutzige Wäsche des Kinos waschen, eine Rechnung begleichen mit der Porno-Mode oder mit dem Rivette-Genre, den Filmstreifen reinigen, abrechnen mit etwas, das allen Filmen gemein ist, mit der Obszönität des Bildes.

Aus dem Leben gegriffen, das heißt sehr wohl, aus dem lebendigen Fleisch, nicht das Wesen der Dinge, sondern die Haut, der Streifen, die Oberfläche. Darin liegt das Extrahieren von etwas zum Nutzen von irgend jemand, der Mechanismus des Mehrwerts: Wenn jemand

einem andern etwas nimmt und es ihm in Form eines Bildes, eines Films wiedergibt, in Form einer Ware, die für seine Augen nicht wiederzuerkennen, nicht aneignungsfähig ist. Der Mechanismus kompliziert sich, denn der Nutznießer hat sich multipliziert: es ist der Regisseur, es ist die Kunst im allgemeinen, die sich mit ihren Differenzen reproduziert, es sind die Zuschauer, für die die Filme gemacht werden.

Der Film ist die partnerschaftliche Kunst par excellence. Daraus entsteht für uns eine Schwierigkeit. Wie kann man sagen, daß dieser oder jener Film reaktionär ist, wenn er doch auf einem Konsens beruht, den die Filme von Straub oder Godard nicht haben? Der Film ist die Kunst der Mehrheiten, wenigstens begreift die Bourgeoisie ihn so.

Wo ein Film wie NUMERO DEUX das herrschende Kino herausfordert: ist es denkbar, einen Film für Minderheiten zu machen, der kein Gettofilm wäre? (Straub: "Ich meine, daß man auch Filme für Minderheiten machen soll, weil man hoffen kann, daß sie, wie Lenin sagt, die Mehrheiten von morgen sein werden." Cahiers 260/261). Ist es denkbar, auf 'minoritäre' Weise Majoritäten oder Probleme von Mehrheiten zu filmen? (Für Straub: Corneille, Bach, Brecht, Schönberg: die universelle Kultur; für Godard: die Familie, die Zweierbeziehung, das Fernsehen oder die Werbung: das Alltagsleben.)

Gleichzeitig, was uns (uns: den Zuschauern) NUMERO DEUX oder *Ici et ailleurs* für Fragen stellt: sind wir die möglichen Zuschauer dieses Films, sind wir tatsächlich die durch diese Bilder angesprochene Minderheit? Falls ja, wie soll man sich als Minderheitspublikum gegen die Ideologie des Kinos denken, die das Publikum nur im Begriff der Mehrheit denkt?

Was NUMERO DEUX und *Ici et ailleurs* von uns verlangen, ist die Freilegung der Zuschauer-Aktivität, die Konzeption des arbeitenden Zuschauers, die Stärkung des Sehvermögens – außerhalb jeder semiologischen Faszination und wissenschaftsgläubigen Deformation –, um die wahre Logik des Kinos wiederzufinden, die darin besteht, Bilder und Töne zu sehen und zu machen, zu hören und zu erkennen, *indem man selbst arbeitet*.

Serge Toubiana, *Le hasard arbitraire*, in *Cahier du Cinéma*, a.a.O., S. 15 ff.

Biofilmographie

Jean-Luc Godard, geb. am 3. 12. 1930 in Paris. Schule in Nyon (Schweiz). Studium der Ethnologie an der Sorbonne (Paris). 1950 Gründung von 'La Gazette du Cinéma' (5 Nr.) zusammen mit Eric Rohmer und Jacques Rivette. (Godard publizierte unter dem Pseudonym Hans Lucas). Januar 1952 Beginn der Tätigkeit für 'Cahiers du Cinéma'. Erschien als Schauspieler in *Quadrille* (1950) von Rivette und in Rohmers *Présentation ou Charlotte et son Steack* (1951) u.a.

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 étrange aventure de Lemmy Caution*
Pierrot le fou
- 1966 *Masculin féminin*
Made in U.S.A.
Deux out 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)
- 1975 *Ici et ailleurs*
- 1975 NUMERO DEUX
- 1976 *Comment ca va*

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 grandes escroqueries du monde*)
Montparnasse-Levallois (in *Paris vu par ...*)
- 1967 *Anticipation, ou L'An 2000* (in *Le Plus vieux métier du monde* ou *L'Amour à travers les ages*)
L'Enfant prodigue (in *Vangelo '70*)
- 1969 *L'amore* (in *Amore e rabbia*)

LEPOSSIBLE

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