

SAUVE QUI PEUT (LA VIE)

Wenn alle Welt wie ich wäre, würdet Ihr eher eine weiße Amsel als einen Verliebten finden.

Marivaux

GODARD, PRESSEKONFERENZ

Befragt nach dem autobiographischen Hintergrund von *Sauve qui peut (la vie)* und, darüber hinaus, nach der Einsetzung und Verwendung von Eigennamen wie beispielsweise desjenigen von Marguerite Duras, erläutert Godard, jener, der im Film Paul Godard heiße, sei als Nebendarsteller einzustufen, wenngleich er hauptsächlich, verglichen mit den übrigen Figuren, im Film zu sehen sei. Es habe ihn interessiert, einen Nebendarsteller, eine Nebenfigur so zu filmen wie eine Hauptfigur, die Hauptfiguren hingegen so, als seien sie Nebenfiguren. Die Hauptrollen seien unbestritten die beiden Frauen. Ursprünglich habe er nicht Dutronc mit dem Namen Godard bedenken wollen, sondern eines der beiden Mädchen, am liebsten Isabelle Huppert, doch habe er dann entdeckt, mit ihr entdeckt, daß ihr wirklicher Name, mithin der Vorname, wahrer (oder echter) sei, zumal sie, Isabelle, ein Callgirl spiele, zu deren Eigenart es bekanntlich zählt, daß sie sich mit falschen Namen ausstatten, wie Marylin oder Marlène, möglicherweise um den, der sie nach ihrem Namen fragt, schon durch die bloße Nennung des Namens sexuell zu erregen, sie jedoch ihren eigenen Namen, Isabelle, liebe und auch liebe, ihn zum Namen einer Figur zu machen, dafür herzugeben, was vermutlich von sehr wenigen Stars zu erwarten wäre. Hanna Schygulla habe ihm gesagt, sie hätte nicht akzeptiert, Hanna genannt zu werden. Hätte er sie, die Huppert, aber Isabelle Godard genannt, wäre das wahrscheinlich zu kompliziert geworden, hätte zuviel Nachdenklichkeiten gezeitigt, unbeabsichtigterweise, ja vielleicht den Film zu stark signiert, – Paul Godard aber bezieht den Vornamen von seinem eigenen Vater, womit die autobiographische Referenz (oder Reverenz?) auch schon erschöpft sei, umgekehrt aber die beiden Mädchen starke Anteile von Godards Biographie bezögen, Paul jedoch durch Dutroncs biographische Reminiszenzen geprägt sei. Allerdings habe sich Dutronc nach und nach immer mehr aus der Figur zurückgezogen, sei es, weil ihm Paul Godard zu nahe ging, sei es, weil er in dieser Weise nicht eine Figur ausloten wollte, – doch ähnele alles in allem Paul Godard Dutronc mehr als ihm, Godard.

Ob er vor Beginn des Films ein Skript, ein fertiges Drehbuch gehabt habe?

Wenn sie ihm sagen könne, was ein Skript sei – – nun dies sei eine Art Wegweiser, nach dem man sich richten, in dessen Richtung man gehen – – ja, er würde

gerne dahin und dorthin gehen, reisen, im Zug, mit dem Flugzeug, aber dazu brauche er kein Skript, ihm genüge ein Bleistift und ein Radiergummi – «sehen Sie» – und kleine Notizhefte, in die er gelegentlich eintrage, was ihm widerfahre. Auch wisse er nicht, ob Mozart, der Komponist, ein Skript besessen habe, wenn er eine Symphonie komponierte, auch sei ein Skript, wie er an jenem des *Dr. Mabuse* von Fritz Lang, das er selbst besäße, feststellen könne, starken Wandlungen ausgesetzt, siebenspaltig sei der *Mabuse*, während zu seiner Studienzeit am IDHEC ein zweisepaltiges Skript üblich gewesen sei. Er selbst bevorzuge ein ganz anderes Verfahren, nämlich erst zu sehen und zu schneiden und dann zu schreiben – die vorherige systematische Niederschrift würde das Bild ganz und gar entwerten, ja das Filmen fast überflüssig machen. Doch, merkwürdig genug, komme diese plausible Umkehrung des *Procederes* fast einer Revolution gleich.

Wenn er vom Inzest im Sinne der Verbindung des Fernsehens mit dem Film, der Durchdringung des Fernsehens durch den Film spreche, dem Inzestversuch, den er mit der Fernsehbearbeitung seines eigenen Films* veranstaltet habe, so sei die Metapher ungewöhnlich heftig für dieses Experiment, ob – ja durchaus, dies sei so und sei auch so beabsichtigt, verweist es doch, wenn man das Wort Inzest einmal ausgesprochen hat, deutlich auf den Film, die Beziehung Dutroncs zu seiner Tochter, eine Beziehung, die ihm, Paul Godard, vielleicht nicht ganz evident ist. Das Inzestmotiv sei vielleicht das einzige wirklich autobiographische Motiv, das er, Godard, eingebracht habe.

Zum ersten Mal bei seinen Filmen sagte er, daß er einen Film komponiert habe. Wissenswert wäre, woher diese Akzentuierung der Musik, der Verweis auf diese andere Methode – Der Film sei nicht im strengen Sinn wie Musik komponiert, sondern es sei allenfalls die große Bedeutung der Musik im Leben der Figuren hervorzuheben, überdies habe ihn das Gehabe der *Nouvelle Vague*, zu sagen, der Film sei «geschrieben und realisiert von», immer verärgert, während der Ursprung des Kinos doch analphabetisch sei. Die Betonung und die *noblesse*, die damit verbunden würden, daß man bekundet, lesen und schreiben zu können, seien im Zusammenhang mit dem Kino lächerlich.

Doch spiele die Schrift, das Schreiben, die Aufzeichnungen Nathalie Rimbauds im Film eine wesentliche Rolle, ob dies ihr eigener, von ihr erfundener Text oder – Der Text, so Godard, sei einem in Entstehung begriffenen Roman von Robert Linhart entnommen; Linhart sei ein alter Freund, Maoist, der bereits einen Roman *L'établi* über seine Arbeit bei Citroën geschrieben habe, während Nathalie, für ihn, die Züge einer 68erin trage, die sich immer noch entwindet.

(Zu seinem Tele-Essay über seinen und mit seinem Film befragt, meint er,

* Die Fernsehbearbeitung entstand nach dem Start von *Sauve qui peut (la vie)*; sie besteht aus längeren Gesprächen Godards mit dem welschschweizer Fernsehproduzenten und mit Isabelle Huppert und ausgewählten Szenen aus dem Film, die bisweilen wie bei einer Doppelbelichtung die Gespräche überlagern. Ursprünglich wollte Godard für das welschschweizer Fernsehen eine kommentierte Präsentation des Films dem Kino-Start vorausschicken.

es müsse eigentlich umgekehrt
ehe der Film in die Kinos k
den Film vorbereitet werde
länger als der Film selbst!)

Zu den bekanntgeworden
nato Berta und William Lub
er den Streit, ja sei geradezu
Recht sei, wie Sokrates, nur
könne der Streit eine schlech
dann die mittlerweile beka
turelle» Unfähigkeit von Kar
Bildes zu erreichen, – Grund
der schlampige Umgang mit
statt wie ursprünglich vorges
sollte Michael Sherman sein,
zwischen ihm und Kamera un
zurückzuführen, das große W
fordern, wo sie selbst es nicht
dere, sei, «hinzusehen», die Ge
spezifischen Drehorts zu seher
dies in den meisten Fällen nich
mißglückt, im Gegensatz zu et
wo lange Licht und Beleuchtun
verhalte es sich fast noch schli
ingenieur zu fordern, er solle si
bringen, was dies akustisch be
Dies sei um so unverständlich
Arbeit bezahlt worden seien. W
habe er, der keine Kinder habe
Lubtchansky, der selbst zwei K
ein einziges Mal seine Stimme
ganz unbegreiflich sei; dies sei
weckte, mit einer automatische
dern zu arbeiten als mit einem
weshalb er, zu Beginn seiner Ka
keine Schwierigkeiten gehabt h
der Kamera verstanden habe w
gewesen seien. Coutard sei Pho
und habe immer wieder Angst
Sie hätten beschlossen, beide gl
ist der Delegierte des Geheimnis
Macht des Video rührt daher,

mit dem Flugzeug, aber dazu
d ein Radiergummi – «sehen
infrage, was ihm widerfahre.
Skript besessen habe, wenn er
er an jenem des *Dr. Mabuse*
ne, starken Wandlungen aus-
ner Studienzeit am IDHEC ein
bevorzuge ein ganz anderes
und dann zu schreiben – die
ld ganz und gar entwerten,
würdig genug, komme diese
tion gleich.

es Fernsehens mit dem Film,
spreche, dem Inzestversuch,
ms* veranstaltet habe, so sei
ent, ob – ja durchaus, dies
wenn man das Wort Inzest
die Beziehung Dutroncs zu
vielleicht nicht ganz evident
ch autobiographische Motiv,

inen Film komponiert habe.
Musik, der Verweis auf diese
inn wie Musik komponiert,
Musik im Leben der Figuren
ouvelle Vague, zu sagen, der
gert, während der Ursprung
die *noblesse*, die damit ver-
ben zu können, seien im Zu-

nungen Nathalie Rimbauds
on ihr erfundener Text oder
riffenen Roman von Robert
Maoist, der bereits einen
ben habe, während Natha-
noch entwindet.

im Film befragt, meint er,

qui peut (la vie); sie besteht aus
ehproduzenten und mit Isabelle
ie bei einer Doppelbelichtung die
chweizer Fernsehen eine kommen-

es müsse eigentlich umgekehrt verlaufen – das heißt, die Fernsehzuschauer sollten, ehe der Film in die Kinos kommt, ausführlich und unter anderen Optionen auf den Film vorbereitet werden. – Der Tele-Essay ist mit einer Stunde 46 Minuten länger als der Film selbst!)

Zu den bekanntgewordenen Streitereien mit seinen beiden Kameraleuten Renato Berta und William Lubtchansky wolle er sich gern äußern, schließlich liebe er den Streit, ja sei geradezu streitsüchtig, streite um so mehr, je weniger er im Recht sei, wie Sokrates, nur sollten jene, die mit ihm streiten, dies wissen, sonst könne der Streit eine schlechte Richtung nehmen für beide Seiten. (G. wiederholt dann die mittlerweile bekannten Argumente über die gewissermaßen «strukturelle» Unfähigkeit von Kameraleuten, die jeweils gewünschte Optimierung des Bildes zu erreichen, – Grund dafür sei die mangelnde und lückenhafte Erfahrung, der schlampige Umgang mit dem Gerät, etc.) So sei zu bedauern, daß er nur zwei statt wie ursprünglich vorgesehen drei Kameraleute bekommen habe, der dritte sollte Michael Sherman sein, Kameramann von Scorsese. Die Unverträglichkeit zwischen ihm und Kamera und Ton sei im Grunde auf sein obstinates Verlangen zurückzuführen, das große Wissen der Kamera- und Tonleute in Situationen zu fordern, wo sie selbst es nicht anzuwenden verstünden. Was er immer wieder fordere, sei, «hinzusehen», die Gegebenheiten – das Licht, die Beleuchtung, etc. – eines spezifischen Drehorts zu sehen, ehe gedreht wird, ehe entschieden wird, doch sei dies in den meisten Fällen nicht zu erreichen. In diesem Sinn sei die Fußballszene mißglückt, im Gegensatz zu etlichen Interieurs in der Nähe des Genfer Bahnhofs, wo lange Licht und Beleuchtung erprobt wurden, ehe man drehte. Mit dem Ton verhalte es sich fast noch schlimmer, es sei geradezu unmöglich, von einem Toningenieur zu fordern, er solle sich auf einem Bauernhof umsehen und in Erfahrung bringen, was dies akustisch bedeute, ehe dort mit dem Drehen begonnen wird. Dies sei um so unverständlicher, als Ton und Kamera faktisch für diese Sucharbeit bezahlt worden seien. Während der Dreharbeiten von *France Tour Détour* habe er, der keine Kinder habe, zum ersten Mal mit Kindern gearbeitet, während Lubtchansky, der selbst zwei Kinder habe, hinter der Kamera war, ohne auch nur ein einziges Mal seine Stimme zu erheben und einzugreifen, was ihm, Godard, ganz unbegreiflich sei; dies sei eine Zurückhaltung, die in ihm fast den Wunsch weckte, mit einer automatischen Kamera und dementsprechend schlechteren Bildern zu arbeiten als mit einem derart qualifizierten Kameramann. Der Grund, weshalb er, zu Beginn seiner Karriere, in der Zusammenarbeit mit Raoul Coutard keine Schwierigkeiten gehabt habe, sei gewesen, daß Coutard ebensowenig von der Kamera verstanden habe wie er selbst, sie also durch ihre Unkenntnis vereint gewesen seien. Coutard sei Photoreporter während des Indochinakrieges gewesen und habe immer wieder Angst bekommen, wenn es daran ging, Licht zu machen. Sie hätten beschlossen, beide gleichermaßen Angst zu haben. «Der Kameramann ist der Delegierte des Geheimnisses [des Bildes]; er verfügt über das Wissen. Die Macht des Video rührt daher, dieses Geheimnis auf andere Art und Weise zu

durchqueren.› Ein beträchtlicher Widerstand der Kinoleute, dieses Medium zu benutzen, rühre daher, mithin aus einer Entmächtigung.

Ob er dazu, warum er so gern streite und was für ihn Bilder seien, etwas sagen wolle?

Moses habe etwas anderes niedergeschrieben, weil er recht haben wollte, als er gesehen hatte – – Doch habe Aaron sich nicht widersetzt? – [?] – Streiten heiße, nicht recht haben wollen, sondern den Dialog betreiben. Die einzigen, die nicht streiten würden, die ohne Disput entschieden, seien die Militärs. Das Bild hingegen sei nichts und alles, neutral, sei der Friede. Das Zwiegespräch die tiefergehende Zusammenfassung des Bildes; dasjenige, was den Übergang von einem Bild zu einem anderen ermögliche. Was im öffentlichen Verkehr das Bild aggrechiere, sei nicht ein weiteres Bild, das man wie im Film zu einem bestehenden hinzufügen könne, sondern die Wörter, die Legende also.

Wenn er zu den Bildern, die er mache, befragt werde, könne er nur antworten, daß er immer wieder versuche, eine offenkundig ehemals vorhandene und mittlerweile verlorengegangene Grammatik, wie sie aus den Filmen von Griffith beispielsweise erkennbar sei, mit Hilfe des Tonbands, der Kamera, des Videos für sich wiederherzustellen, denn die Tatsache dieses Verlustes bereite ihm, auch ganz privat, großen Verdruß. Nicht wolle er recht haben, wie immer wieder unterstellt würde, sondern diskutieren und disputieren, selbst wenn dies anstrengend und schwierig sei, wie ein Boxkampf, wie ein Fußballspiel, gewalttätig und angenehm. Schließlich versuche er nur, sich dem entgegenzusetzen, daß das Fernsehen und die Filmindustrie ihm immerfort Grammatik und Rhythmus, die heute starr festgelegt seien, zu entreißen versuchten. Ermutigend sei es, zu erfahren, daß Griffith bereits Anweisungen an Filmvorführer gab, diese oder jene Spule eines bestimmten Films mit wechselnden Geschwindigkeiten vorzuführen, womit eine Abweichung von der Regel: 24/25 respektive 16 Bilder pro Sekunde bereits geschaffen war.

Ähnlich verhalte es sich ja auch mit Pianisten, die ein bestimmtes Klavierstück von Beethoven in der ihnen genehmen Geschwindigkeit spielen würden. Die Frauen seien in dieser Hinsicht sehr viel besser als die Männer, was Geige oder Klavier betrifft, da weniger mechanisch. Unterschiedliche Haltungen seien dadurch vorführbar. Der Wunsch nach Grammatik. Bei Velázquez dieses Phänomen, zwischen den Dingen zu sein, die Kamera hingegen sei in den meisten Fällen zu nahe dran, wie zum Beispiel in den Werbefilmen, wo eine Sache vom Profil her zerlegt wird, doch drehe man nicht en face jene Bewegung, die etwas in Gang setzt. Analysiert werde nur der graphische Aspekt, wie beim Sport, was natürlich mit dem Standpunkt der Kamera zusammenhänge, der beim Sport sehr schlecht gewählt sei. ›Möchte ich beispielsweise ein Zwiegespräch, ein vertrauliches, zärtliches Zwiegespräch verlangsamten, mithin in Zeitlupe filmen, so ist in diesem Moment die Kamera aufdringlicher und dicker als die beiden Personen zusammen.› Es gelte also andere Kameras, sehr viel leichtere und kleinere Super-8-Kameras mit

der Qualität von 35mm-Kameras gesucht habe. Doch sei dies nicht die Lösung, allenfalls seien das Leben und die Welt alt, im Streit zu erfinden.

Ob es ihn nicht störe, auf dem Weg vom Kinobild abgeschnitten sei?

Er hätte gerne, daß es links und rechts vom Schirm wirklich ausfülle. Es habe die Möglichkeit, kladrieren zu können, zu wissen, auf andere Weise, auf diese oder jene Weise heute nicht mehr, ja er habe sich nicht häufig, was mit ein Grund sei, Irrtümer rascher zu besichtigen. Vorbei sei das Kinosystem, jetzt sei im Fernsehen seien nicht erhalten, im Fernsehen zerstört werde, sichtbar zu machen, sondern sich noch nie einen Film, beispielsweise könne einen Film nicht kopieren. Essay versucht.

Kritiker, Filmkritiker gäbe es schon immer, einer gewesen, ein Reisender. Um des Kinogehens willen gehen sie nicht mehr, denn auch sie hätten die Möglichkeit, könne man nicht, wenn man sich

Godard maskiert sich, das ist die Kritik ab. Die dogmatische Dialektik wie es philosophisch höflich wie ein neutisches Ferment. Leugnung und ungestillter Streit ist das Schatten – uns eingepreßte Kratylos. Wie wir nie, auch nicht *einmal*, denselben Blick rrisch. Metaphern sind nicht das sehen und zu verstehen. Wie warnt vernehmlich vor Falsch

Die Pressekonferenz gab G

Kinoleute, dieses Medium zu
ung.
ihm Bilder seien, etwas sagen

er recht haben wollte, als er
ersetzt? – [?] – Streiten heiße,
eiben. Die einzigen, die nicht
die Militärs. Das Bild hin-
Das Zwiegespräch die tiefer-
as den Übergang von einem
hen Verkehr das Bild aggre-
Film zu einem bestehenden
also.

rde, könne er nur antworten,
nals vorhandene und mittler-
len Filmen von Griffith bei-
der Kamera, des Videos für
elustes bereite ihm, auch ganz
wie immer wieder unterstellt
wenn dies anstrengend und
l, gewalttätig und angenehm.
zen, daß das Fernsehen und
hythmus, die heute starr fest-
es, zu erfahren, daß Griffith
ler jene Spule eines bestimm-
zuführen, womit eine Abwei-
o Sekunde bereits geschaffen

ein bestimmtes Klavierstück
digkeit spielen würden. Die
die Männer, was Geige oder
iche Haltungen seien dadurch
zquez dieses Phänomen, zwi-
den meisten Fällen zu nahe
Sache vom Profil her zerlegt
g, die etwas in Gang setzt.
eim Sport, was natürlich mit
beim Sport sehr schlecht ge-
h, ein vertrauliches, zärtliches
en, so ist in diesem Moment
en Personen zusammen. Es
leinere Super-8-Kameras mit

der Qualität von 35mm-Kameras herzustellen, wie Beauviala das ja schon ver-
sucht habe. Doch sei dies nicht so zu verstehen, daß er das Kino neu erfinden
wolle, allenfalls seien das Leben und der Tod, schließlich sei er jetzt fünfzig Jahre
alt, im Streit zu erfinden.

Ob es ihn nicht störe, auf dem Fernsehschirm zu sehen, wieviel links und rechts
vom Kinobild abgeschnitten sei?

Er hätte gerne, daß es links und rechts so beschnitten sei, daß es das Bild, den
Schirm wirklich ausfülle. Es habe eine Zeit gegeben, wo er von sich glaubte, gut
kadrieren zu können, zu wissen, warum Eisenstein oder Hitchcock, der jedoch
auf andere Weise, auf diese oder jene Weise kadriert hätten; doch wisse er dies
heute nicht mehr, ja er habe selbst seine Kameraposition verloren, er irre sich sehr
häufig, was mit ein Grund sei, weshalb er so gern mit Video arbeite, da dort die
Irrtümer rascher zu besichtigen seien als bei Filmmustern, und immer wieder.
Vorbei sei das Kinosystem, jetzt beginne der Irrtum. Die Verluste eines Kinofilms
im Fernsehen seien nicht erheblich, selbst wenn man sagen könne, daß Eisenstein
im Fernsehen zerstört werde, denn das Fernsehen sei nicht dazu da, um Filme
sichtbar zu machen, sondern sie zu übermitteln. Sie jemandem zu übermitteln, der
noch nie einen Film, beispielsweise von Eisenstein, gesehen hat. Das Fernsehen
könne einen Film nicht kopieren, aber neu erfinden. Er habe dies mit seinem Tele-
Essay versucht.

Kritiker, Filmkritiker gäbe es heute nicht mehr, nirgendwo. Sadoul sei noch
einer gewesen, ein Reisender. Allenfalls Bazin, der letzte, der nur um der Filme,
um des Kinogehens willen geschrieben habe, selbst er und Truffaut schon nicht
mehr, denn auch sie hätten die Kritik verlassen, das Metier gewechselt, und dies
könne man nicht, wenn man schreibt.

Godard maskiert sich, das ist nicht neu. Er war Kritiker, also schwört er der
Kritik ab. Die dogmatische Distanz von Begriff zu Inhalt wird nicht aufgehoben,
wie es philosophisch höflich wäre, sondern ignoriert. Leugnung aber ist ein herme-
neutisches Ferment. Leugnung als heftiger und stofflich-gewaltsamer Widerspruch
und ungestillter Streit ist das Feuer, in dessen Widerschein die Bilder – Schatten
der Schatten – uns eingepägt werden. Godard ist kein Eleat wie Bresson. Eher
Kratylos. Wie wir nie, auch nicht *einmal* in denselben Fluß steigen, sehen wir nie,
auch nicht *einmal*, denselben Film. Seine Hermeneutik ist im Wortsinn metapho-
risch. Metaphern sind nicht die Film-Bilder, sondern die Möglichkeiten, diese zu
sehen und zu verstehen. Wie Sokrates gibt sein Daimonion keinen Rat, sondern
warnt vernehmlich vor Falschem.

Die Pressekonferenz gab Godard am 19. Januar 1981 in Zürich.

Hanns Zischler