

1. Einleitung

In gelber Projektion leuchtet der Name François Truffaut an der grauen Betonwand über den Köpfen der Besucher. Draußen ist der Regisseur in der typischen Fotografenpose des Cadrierens zu sehen. Anlässlich seines 30. Todesjahrs würdigt die Cinémathèque française in Paris den 1984 verstorbenen Regisseur mit einer Ausstellung.

„Je fais des films pour réaliser mes rêves d'adolescent, pour me faire du bien et, si possible, faire du bien aux autres.“¹

Hinter dieser bescheidenen Aussage Truffauts steckt nicht viel weniger als die Revolution des Kinos der Nachkriegszeit. Das Konzept der *politique des auteurs* läutete ausgehend von Frankreich ein neues Zeitalter des Films ein. Schauspieler, Szene, Licht, Ton, Technik – die Nouvelle Vague spülte die alt-französische Tradition der Qualität hinfort und bahnte den Weg für ein Kino der Cinéphilen. Ein Kino der Zuschauer, denn ihren Anfang nahm die Bewegung nicht etwa bei alteingessenen oder versierten Filmmenschen, sondern bei ihren glühenden Anhängern. In diesem Fall ihren glühenden Feinden. Die Nouvelle Vague erhob sich aus einem Konvolut an jungen Kritikern, in deren Zentrum die *jeunes turcs* der Cahiers du Cinéma standen, die sich trotz

¹ Kino-Programm der Cinémathèque française, Septembre–Novembre '14; Exposition – Rétrospective François Truffaut: 8.

hitziger Kontroversen in einem einzig waren: Das alte Kino sei überholt und gehöre abgeschafft. Neben den immer gleichen Klischees und Provokationen biete es kaum noch Anspruch und verhöhne das Publikum als unreflektiert. Aus leidenschaftlichen Kinogängern wurden die Kritiker und Vertreter eines Kinos, das den persönlichen Stempel seines Verfassers tragen sollte. Der *auteur* war geboren. Ausgehend von Astrucs *caméra-style* entwickelte sich eine filmische écriture, eine Handschrift des Regisseurs, die sich durch die Art der Kameraführung, der *mis-en-scène* im Allgemeinen auszeichnete.

Doch nicht nur die Produktion, auch die Rezeption veränderte sich mit der *politique des auteurs*, der Theorie der neuen Filmkritik. Kino sei nicht mehr nur als reine Unterhaltung zu betrachten, sondern müsse als Kunst anerkannt werden. Junge Kritiker wie Truffaut, Godard und Rivette übertrugen ihre Forderungen auf die Leinwand. Sie wurden selbst zu Regisseuren. Die hochpolitische Zeit der 1960er Jahre brachte eine Vielzahl an intellektuellen Strömungen hervor, vor denen sich auch die Filmkritik nicht mehr verschließen konnte. Die einheitliche Linie der *Cahiers du cinéma*, die sich selbst als „Wiege“ der Nouvelle Vague sahen, wurde immer mehr zum Angriffspunkt für Kritiker aus den eigenen Reihen. Das Konzept des Autors verlor an Authentizität und die Nouvelle Vague war gezwungen, sich neu zu erfinden. Es brauchte Distanz zum eigenen Medium, zur eigenen Kunst und ein geeignetes theoretisches Fundament. Die Sondernummer 114 wurde in dieser Hinsicht zum Wendepunkt in der Agenda des

Magazins und zum Ausgangspunkt einer Erneuerungsbewegung der Nouvelle Vague. Sie war allein Bertolt Brecht und seiner Theorie des epischen Theaters gewidmet.

Ziel dieser Studie ist es zu untersuchen, inwiefern Brechts Theorien Einfluss auf die Nouvelle Vague hatten und wie stark dieser Impuls auch von der Filmkritik als Ort ihrer Entstehung ausging. Dazu sollen erstmals die bislang nicht ins Deutsche übersetzten Artikel Bernard Dorts und Louis Marcorelles eingehend analysiert werden. Um die strukturellen Voraussetzungen für diese Nutzbarmachung Brechts für die Nouvelle Vague sichtbar zu machen, soll zunächst die Entwicklung der Bewegung nachgezeichnet werden. Dazu dient eine differenzierte Analyse der wegbereitenden Artikel Alexandre Astruc und François Truffauts. Im Anschluss soll die Analyse zentraler Texte Brechts zum epischen Theater in Relation zu den Forderungen Astruc und Truffauts gestellt werden und veranschaulichen, warum es nötig war so radikal mit dem Bestehenden zu brechen.

2. Kunstrevolutionen – Qu'est-ce que l'avantgarde?

„Il y a avant-garde chaque fois qu'il arrive quelque chose de nouveau [...]“²

(Alexandre Astruc)

Der Begriff der Avantgarde entstammt ursprünglich der französischen Militärsprache und bezeichnet den Teil der Armee, der als erster „Feindesberührung“ hat, also in vorderster Front kämpft. Der radikale, offensive Angriff, den diese Speerspitze einer Truppe einnimmt, ihre sinnbildliche „Vorreiterstellung“ ist wohl an kaum einer Bewegung so augenscheinlich festzustellen wie bei der Nouvelle Vague.³ Die hitzig geführten Debatten zwischen Kritikern von Filmzeitschriften wie den Cahiers du cinéma oder Positif legten den Grundstein für eine Theorie des Films⁴ und erhoben diesen damit zur Kunst. Einge-

² Astruc 1948: 324–328.

³ Zum Avantgarde-Charakter der *politique des auteurs* als theoretisches Fundament der Nouvelle Vague vgl. insbes. zur Tradition des „Traditionsbruchs“ und die Parallelen zum Russischen Formalismus Moninger 1992: 89ff. sowie 109ff.

⁴ Im Folgenden wird der Begriff des Kinos als Pendant zum französischen Begriff des cinéma verwendet. Damit soll der Tragweite dieses Begriffes im französisch-sprachigen Raum Rechnung getragen werden, der anders als der deutsche Begriff den gesamten Komplex des Kinos als Kunst, Institution und Diskurs erfasst.

leitet durch Truffauts Aufsatz „Une certaine tendance du cinéma français“⁵ aus dem Jahre 1954 begann eine heftige Diskussion um die Erneuerung des französischen Kinos. Der ökonomische Aufschwung, der Frankreich Mitte der 1950er Jahre⁶ erreichte, kam nun auch der Filmindustrie zugute. Eine staatliche Filmförderung, das „Loi d’aide“,⁷ sollte dem französischen Kino unter die Arme greifen und es zum internationalen Renommee zurückführen, das es vor Kriegsbeginn hatte. 1946 wurde zu diesem Zweck das Centre national de la cinématographie (CNC) gegründet, das bis heute tätig ist.⁸

Die finanzielle Unterstützung französischer Produktionen konnte jedoch nicht am Monopol amerikanischer Produktionen rütteln, die den französischen Markt mit einem Anteil von 60 Prozent dominierten. Ein Versuch, der Einfuhr mittels des Blum-Byrnes-Abkommens⁹ ent-

⁵ Truffaut 1954: 15–29.

⁶ Ramos sieht diesen stark beeinflusst durch die Adaption des amerikanisch-englischen Wirtschaftsmodells; vgl. Ramos 2011: 44.

⁷ Frisch 2007: 59.

⁸ Ebd.: 58.

⁹ Das Abkommen regelte – benannt nach den damaligen französischen und amerikanischen Außenministern Léon Blum und James F. Byrnes – ab 1946 den Import us-amerikanischer Kulturgüter, so auch den des amerikanischen Films. Anstelle einer limitierenden Quote auf die Einfuhr amerikanischer Produkte wurde jedoch eine Quote für den französischen Film eingeführt. 16 Wochen im Jahr sollten diesem

gegenzuwirken, ließ den Anteil französischer Filme im Umkehrschluss bei nur 30 Prozent stagnieren. Die geförderten Filme gerieten außerdem immer mehr in die Kritik, genauer: in die Filmkritik. Zahlreiche Filmzeitschriften von der 1943 gegründeten *Écran français* über

gewährt werden. Die übrigen 36 Wochen sollten dem freien Wettbewerb der Filmindustrie unterstehen. Dieser „umgekehrte Protektionismus“, so Frisch (2007: 58), sorgte für eine Dominanz des amerikanischen Films in Frankreichs Kinosälen. Während im ersten Semester 1946 gerade einmal 38 amerikanische Filme ausgestrahlt wurden, waren es ein Jahr später bereits 338 Filme; vgl. de Baecque 1991: 31. Interessant ist die Ausgangslage dieser politischen Dimension insbesondere in Bezug auf die Formationen der Kritiker-Lager der aufkommenden Filmzeitschriften. Die „kommunistisch geprägte Intellektuellenszene“ (Frisch 2007: 59) erkannte das amerikanische Filmmonopol als Bedrohung der französischen Produktion, während Kritiker wie Alexandre Astruc und François Truffaut finanzielle Einbußen ignorierend, vor allem die ästhetische Qualität amerikanischer Filme wie die Hitchcocks oder Fords lobten. Später sollte sich diese Zugehörigkeit auch in der Agenda einiger Filmzeitschriften niederschlagen. So gingen die *jeunes turcs*, wie man die Kritiker der Cahiers du cinéma, nannte sowie Arts einen pro-amerikanischen und eher unpolitischen Weg, während sich die gegnerische Zeitschrift *Positif* klar als links-gerichtet gegen die als elitär empfundene Linie der Cahiers positionierte, vgl. Ramos 2011: 44.

Zur Opposition der Magazine bezüglich der Nouvelle Vague vgl. Kapitel 3.1.

Auriols 1946 initiierte Revue du cinéma, die 1951 in den Cahiers du cinéma auferstehen sollte, behaupteten sich durch enzyklopädisches Wissen ihrer Autoren, erworben durch unzählige Kinobesuche. Immer wieder kritisierten sie die gerühmte *Tradition der Qualität*¹⁰, Leitlinie und Prädikat der renommierten französischen Filme. Diese konnten zwar internationale Erfolge verzeichnen, trafen jedoch nicht mehr den Nerv einer jungen cinéphilen Generation, die – stark von der amerikanischen Popkultur beeinflusst – einem dynamischen, selbstbewussten Lebensstil folgte. 1957 taufte Françoise Giroud diese Generation auf den Namen „Nouvelle Vague“. Die Journalistin des französischen Express zeichnete damit das Bild einer Jugend im Aufbruch. Ihr Artikel basiert auf den Ergebnissen einer von der Zeitung in Auftrag gegebenen Umfrage durch das Institut français de l'opinion publique (Ifop). Die Ergebnisse der Befragung der 15- bis 29-jährigen erschienen in sechs Ausgaben im Feuilleton der Zeitschrift. Schon bald sollte dieser Name auf die völlig neue, unkonventionelle Art des Filmmachens der *auteurs* der Nouvelle Vague übergehen.

Dennoch herrschte zunächst eben diese Konvention vor. Die immer gleiche Herangehensweise von Drehbuchautoren, die auf die Erfolgsgarantie literarischer Vorlagen

¹⁰ Dieser Begriff wurde von Jean-Pierre Barrot, Autor des *Écran français* geprägt, der damit das erfolgreiche, aber konventionelle französische Kino beschrieb; vgl. Ramos 2011: 48.

setzten, und ihr – von den zukünftigen Regisseuren der Nouvelle Vague vorgeworfenes – Unverständnis vom Kino an sich evozierte eine neue Agenda der Filmkunst: die *politique des auteurs*. Die Etablierung des Kinos als eigenständige Kunst, mit eigener – nicht literarischer – Sprache wurde bereits 1948 gefordert. In seinem berühmten Artikel prognostizierte Alexandre Astruc, dass der Film schon bald die Literatur in ihrer Vormachtsstellung als höchste Kunst ablösen würde. Astruc schreibt gegen Klischees an, die den Film betreffen, aber auch für eine Aufwertung des Films in den Rang der Künste.¹¹ Seine Stellung zur Filmkritik erweist sich dabei in ihrem Charakter des Aufschreis als Wegbereiter des sechs Jahre später folgenden Artikel Truffauts, der in einem bisher unbekanntem Maß an Polemik mit der *Tradition der Qualität* endgültig bricht.

2.1 „*Es ist eine Avantgarde!*“ – Alexandre Astruc als Geburtshelfer der Nouvelle Vague

Ebenso wie Truffaut begann Astruc seine Beschäftigung mit dem Film als Kritiker für diverse Filmmagazine. Seinem 1948 erschienenen Artikel „*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*“ wird bis heute die Bedeutung eines theoretischen Wegbereiters für die Nouvelle Vague beigemessen. Das ist nicht zuletzt an den

¹¹ Vgl. Frisch 2007: 62.