

## **Jean-Luc Godard – musicien**

Jürg Stenzl

*Jürg Stenzl*, geb. 1942 in Basel, studierte in Bern und Paris, lehrte von 1969 bis 1991 als Musikhistoriker an der Universität Freiburg (Schweiz), von 1992 an in Wien und Graz und hatte seit Herbst 1996 bis 2010 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg inne. Zahlreiche Gastprofessuren, zuletzt 2003 an der Harvard University. Publiizierte Bücher und über 150 Aufsätze zur europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart.

# Jean-Luc Godard – musicien

Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard

Jürg Stenzl

---

**et+k**

edition text + kritik

Gedruckt mit Unterstützung durch das Rektorat der Universität Salzburg,  
Herrn Rektor Prof. Dr. Heinrich Schmidinger.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

ISBN 978-3-86916-097-9

© edition text + kritik  
im RICHARD BOORBERG VERLAG GmbH & Co KG, München 2010  
Levelingstr. 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlagentwurf: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: Jean-Luc Godard als »Musikfreund« am Plattenspieler, aus: *Le Signe du lion* (Regie: Éric Rohmer, 1959) vgl. S. 437.

Satz: SatzKiste GmbH, Stuttgart  
Druck und Buchbinder: Druckhaus »Thomas Müntzer« GmbH, Neustädter Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

# Inhalt

Einleitung: Jean-Luc Godard – auch ein Musiker? 7

- 1 **Jean-Luc Godard und seine Komponisten 1959 – 1967** 19  
Martial Solal – Maurice Leroux – Michel Legrand – Philippe Arthuys – Georges Delerue – Paul Misraki – Jean-Jacques Debout – Antoine Duhamel
  
- 2 **For Ever Beethoven** 107  
CHARLOTTE ET VÉRONIQUE – IL NUOVO MONDO – UNE FEMME MARIÉE – MADE IN USA – DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE – PRÉNOM CARMEN – LIBERTÉ ET PATRIE
  
- 3 **Politische und musikalische Passionen** 161  
Die Filme »ohne Musik«: LE GAI SAVOIR – UN FILM COMME LES AUTRES – BRITISH SOUNDS – PRAVDA – LE VENT D'EST – LOTTE IN ITALIA – VLADIMIR ET ROSA – TOUT VA BIEN – NUMÉRO DEUX – COMMENT ÇA VA – und ein Neubeginn: SAUVE QUI PEUT (LA VIE) – LETTRE À FREDDY BUACHE – PASSION – JE VOUS SALUE, MARIE – DÉTECTIVE – GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA – SOIGNE TA DROITE – KING LEAR
  
- 4 **Musik der Filme in den und während der HISTOIRE(S) DU CINÉMA** 235  
Die Vorgeschichte der HISTOIRE(S) seit 1967/68 und die Genese von deren Konzept – Entstehungsgeschichte: 1985–1989, 1993–1998 – Wozu, wie und welche Musik in den HISTOIRE(S)?  
Spielfilme während der HISTOIRE(S): NOUVELLE VAGUE – ALLEMAGNE 90 NEUF ZÉRO – HÉLAS POUR MOI – JLG/JLG. AUTO PORTRAIT DE DÉCEMBRE – DEUX FOIS CINQUANTE ANS DE CINÉMA FRANÇAIS

**5 Filmisches Interpretieren von Musik** 316  
Der MONOLOGUE D'ARMIDE (1987) von Jean-Baptiste Lully und  
DANS LE NOIR DU TEMPS (2002) mit Arvo Pärt *Spiegel im Spiegel*

**6 Alterswerke?** 356  
FOR EVER MOZART – ÉLOGE DE L'AMOUR – NOTRE MUSIQUE –  
THE OLD PLACE – DE L'ORIGINE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Anne-Marie Miéville / Jean-Luc Godard  
Notre Musique. Projet de film / Unsere Musik. Filmprojekt 404

Verschränkte Räume  
Ein Gespräch zwischen Hanns Zischler und Christa Blümlinger über  
ALLEMAGNE 90 NEUF ZÉRO 409

Jean-Luc Godard – Filmografie, Bibliografie und Diskografie 415  
Verzeichnis der Musikbeispiele und Abbildungen 436  
Register 438

## Einleitung: Jean-Luc Godard – auch ein Musiker?

»Nie wird man von ›Godard dem Musiker‹ so sprechen, wie man vom ›Maler Godard‹ reden kann; und das, allem voran, aus dem einfachen Grund, weil er *kein* Musiker ist. Er ist es in einem völlig konkreten Sinn nicht: Er spielt nicht Klavier wie Barthes, komponiert nicht wie Satyajit Ray, er verfügt nicht über musikwissenschaftliche Kenntnisse wie Jankélévitch, anders als Rivette besucht er keine Konzerte mit zeitgenössischer Musik und er hat auch nicht *Das Trio in Es* wie Rohmer geschrieben.<sup>1</sup> Er vermittelt auch nicht den Eindruck, dass er die alte oder die jüngste Musik so gut wie die Literatur und die Malerei kenne.«<sup>2</sup> Mit diesen kernigen Sätzen hat einer der klügsten Godardologen, Jacques Aumont, gleich zu Beginn seines Aufsatzes über »Lumière de la musique« (»Licht der Musik«) die Frage nach dem »Musiker Godard« erledigt. Mein Buchtitel *Jean-Luc Godard – musicien* ist demnach zunächst nichts anderes als eine gegenteilige, kühne Behauptung. Dass es zu diesem Thema in der kaum mehr zu überblickenden Godard-Literatur nur ganz wenige Aufsätze und kein Buch gibt, wäre demnach keineswegs zufällig. Im Übrigen hat ja Godard selbst, über Jahrzehnte hinweg, immer wieder behauptet, er verstehe nichts von Musik.

Fragt sich nur, was einen »Musiker« ausmacht. Jacques Aumont lässt keine Zweifel: Voraussetzung sei eigene musikalische Tätigkeit (Barthes am Klavier) oder Komponieren, regelmäßige Konzerte besuchen, besonders solche mit zeitgenössischer Musik, und/oder in der Musikgeschichte bewandert sein wie der – in »akademischen« Musikologenkreisen außerhalb Frankreichs bedauerlicherweise kaum bekannte – Vladimir Jankélévitch. Und Filme mit einem unmittelbaren Musikbezug wie Éric Rohmer und Alain Resnais hat Godard auch nicht gedreht. Dass er einmal Filme wie 1996 *FOR EVER MOZART* (der kein »Mozart-Film« ist) und 2004 *NOTRE MUSIQUE* (der kein »Musik-Film« ist) drehen würde, konnte Jacques Aumont 1990 nicht ahnen. Keines der von Aumont genannten Kriterien ist unzutreffend – es fehlt nur das Entscheidende: Wer Musikerin, Musiker ist, entscheidet sich nicht durch ein Tun, sondern

1       Éric Rohmer schrieb 1987 die Zwei-Personen-Komödie *Trio en mi bémol*, die auch dem TV-Film *EL TRIO EN MI BEMOLL* (1993) von Fernando Trueba und Jordi Frades zugrunde liegt. Der Titel nimmt Bezug auf Mozarts Trio Es-Dur (*Kegelstatt-Trio*) für Klavier, Klarinette und Viola, KV 498.

2       Jacques Aumont (1990), S. 46.

durch das *Hören*. Es war gerade Jacques Aumont, der, als einer der ersten, darauf hingewiesen hat, welche enge Zusammenhänge in Godards Filmen nicht nur zwischen »sons« und »images« bestehen (*Sonimage* nannten Godard und Anne-Marie Miéville ihre eigene Produktionsfirma), selbst wenn unter »son« seit den späten 1960er Jahren zunächst fast ausschließlich die *Sprache* verstanden – und die gleichzeitig mitverarbeitete Musik »überhört« – wurde.

Das war mein Ausgangspunkt: Wer auch nur einen Godard-Film mit offenen Ohren sieht *und* hört, kommt sehr bald aus dem Staunen über seine musikalische Kompetenz nicht heraus. Nicht nur angesichts des enormen Spektrums der neu für seine Filme komponierten wie, mehr und mehr, der bereits vorhandenen Musik. Sicher, es bestand, paradoxerweise nicht erst seit den Anfängen des Tonfilms, stets ein sehr enges und ästhetisch meist höchst problematisches Verhältnis zwischen »erfolgreicher« Musik und Film; sogenannte »Musikfilme«, Operetten-, Revue- und Musicalfilme waren nicht nur Kassenschlager, sondern auch ein optimales Promotionsmittel für »Schlager aller Arten« und deren Interpretinnen und Interpreten. Spielfilme ganz ohne Musik sind noch heute, im Kino wie im Fernsehen, kaum denkbar. Die Diskussionen, welche Funktionen welcher Musik in Spielfilmen (aber erst recht in den Werbespots, diesen gnadenlosen Zerstörern eines aufmerksamen Musikhörens) zukommen, zukommen sollte, rissen seit den 1920er Jahren nicht ab. Doch Auswirkungen hatten sie allenfalls im Underground der Experimentalfilmer. Schließlich blieb das Verhältnis der Filmschaffenden zur neuen Musik ihrer Gegenwart fast ausnahmslos prekär – und die »Filmmusik« normalerweise sekundär.

Godards Gesamtschaffen zeichnet sich, in jeder Hinsicht, dadurch aus, dass er alle filmischen Konventionen infrage gestellt hat. Am tiefgreifendsten war seine Wirkung im Hinblick auf die Selbstreflexivität, die seine Filme schon seit der Mitte der 1960er Jahre immer nachhaltiger bestimmte. Selbstreflexivität hieß aber auch, kritisch das Zusammenwirken von Bildern, Sprache, filmischen Gestaltungsmitteln (Formate, Einstellungen, Montage, Schnitt) und Ton (Geräusche wie Musik) grundsätzlich infrage zu stellen, vor allem aber, sie je *autonom* einzusetzen. Godards Verständnis von »cinéma« ist – das sei hier vorweggenommen – grundsätzlich *polyphon*, und das bedeutet, dass jedes beteiligte Gestaltungsmittel, in einem durchaus emphatischen Sinn, »sprachfähig« ist, jedes in seiner *eigenen Weise*. Polyphon bedeutet aber auch »kontrapunktisch«: Bei allem Enthusiasmus, den die *Nouvelle Vague* Ende der 1950er Jahre gegenüber Hollywood, vor allem gegenüber Hitchcock zum Ausdruck brachte: Bereits in Godards ersten Kurzfilmen kommt der Musik nie eine bloß sekundäre Rolle im Sinne einer herkömmlichen »Filmmu-



sik« zu. Das wird immer so bleiben, ob er nun präexistente Musik, besonders häufig ausgerechnet Streichquartette von Beethoven, aufgreift oder mit Filmmusik-Komponisten arbeitet. Fast alle Komponisten, mit denen er seit dem »Opus I«, *À BOUT DE SOUFFLE*, zusammengearbeitet hat, haben seinen Umgang mit ihrer für einen Godard-Film geschaffenen Musik als eine Erfahrung geschildert, die ihr eigenes Verständnis des Verhältnisses zwischen Film und Musik tiefgreifend verändert habe, am eindrucklichsten wohl beim ehemaligen René-Leibowitz-Schüler Antoine Duhamel.

Wenn sich ein Musikhistoriker mit Musik im Film beschäftigt, ist er das, was Berufspolitiker heute, leicht verächtlich, als einen Quereinsteiger bezeichnen. Nicht viel anders verhalten sich die einflussreichen Musikhistoriker, allen voran jene deutscher Muttersprache: Filmmusik zu studieren ist Verschwendung von Energie an unzulänglichen Objekten. Ich verdanke den Weg zum Thema Musik/Film allen voran meinem leider viel zu früh verstorbenen Freund Hansjörg Pauli in jener Zeit, als Hansjörg seine Beiträge zum *Funkkolleg Musik* über »Politische Musik« und über »Filmmusik« und sein Buch über *Filmmusik: Stummfilm* (1981) schrieb. Zusammengekommen waren wir durch die Musik von Klaus Huber und Luigi Nono. Ich erachte es keineswegs als zufällig, dass es gerade Luigi Nono war, der, soweit ich sehe, als einziger der bedeutenden Komponisten seiner Generation, nach seinem Verhältnis zum Film befragt, nur Jean-Luc Godard nannte:<sup>3</sup> »Jean-Luc Godard, der geniale Filmschaffende unserer Zeit, wegen seines Willens zur Erforschung, seines Experimentierens, seiner kontinuierlichen Fähigkeit, die Filmtheorie zu betreiben.«<sup>4</sup>

Musik und Film ist, auch bei der Frage nach dem »Musiker Godard«, ein »Brückenthema«. Die Lektüre der filmologischen Sekundärliteratur lässt häufig den Verdacht aufkommen, dass die Autorinnen vieles sehen und beschreiben (»scannen« hat es Adrian Martin bissig genannt) und/oder mit bestehenden Theorien verbinden, aber eben kaum anhören. Und wenn, dann gehen sie häufig, sogar angesichts von Godard-Filmen, von einem völlig konventionellen »Filmmusik«-Verständnis (und meist von einem nicht weniger konventionellen Musik-Verständnis) aus. Wenn jedoch Musik in Godards Filmen immer wieder Autonomie zukommt, so ist die Frage unvermeidlich, was

3 In einem Werktitel allerdings auch Andrej Tarkovskij: *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovskij* für sieben Chöre (1987). Dazu Erik Esterbauer (2010).

4 »Jean-Luc Godard, il genio cinematografico del nostro tempo, per la volontà di ricerca, lo sperimentalismo, la sua continua capacità di fare teoria del cinema.« Luigi Nono, »L'alchimista dei suoni. Intervista di Fiona Diwan«, in: ders., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela de Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano 2001, Bd. II, S. 369–372, das Zitat S. 371.

diese Musik eigentlich zu »sagen« vermag und, wenn sie mit Text verbunden ist, um was für einen Text es sich, etwa bei der Verwendung eines Chansons, handelt. Ich hatte bei Beginn dieser Arbeit keineswegs vorausgesehen, dass eine derartige »Archäologie«<sup>5</sup> für fast alle Godard-Filme erst einmal zu leisten ist. Für über 60 von ihnen, darunter fast alle abendfüllenden, ist das hier – in unterschiedlicher Ausführlichkeit – versucht worden.

Während dieser Arbeit stieß ich auf eine Aussage des Schriftstellers Adolf Muschg, die auch auf Godards Arbeitsweise zutrifft: Godard hatte in seinen »Untersuchungsfilmen« und besonders in den »politischen Filmen« nach WEEK-END gefordert, es sei, in einem ersten Schritt, die Sache selbst zu untersuchen, darzustellen, und danach kritisch zu dekonstruieren, um neue Wege zu eröffnen. Adolf Muschg: »Kulturwissenschaft beginnt und endet immer beim Konkreten jeder Einzeldisziplin. Wer Fachgrenzen überwinden will, kann nicht wolkenhaft darüberschweben, er muss sie von innen kennengelernt haben. Aber diese Grenzen liegen nicht in der Sache der Wissenschaft, sondern in den Köpfen derer, die sie betreiben.«<sup>6</sup> Leslie Hill hat dieses Faktum im Zusammenhang mit 4b, dem Schlussteil von Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA, plastisch beschrieben und gleich beigefügt, dass alleine die »Inventarisierung« aller Zitate in diesem Kapitel den Umfang ihres Beitrags sprengen würde.<sup>7</sup>

»Wie die vorangegangenen [Teile] ist LES SIGNES PARMIS NOUS [= HISTOIRE(S), 4B] voller Zitate, und von ganz unterschiedlichen Zitaten. Es gibt kanonische und obskure Zitate, neue und alte, genaue und erinnerte; es gibt Zitate aus Klangdokumenten, musikalischen Werken, aus Malereien, Zeichnungen, Karikaturen und Filmen; einige sind alte, andere relativ rezente, einige sofort erkennbar, andere eher Spuren von Fotogrammen, die selbst bereits an der Grenze der Erkennbarkeit liegen; sie alle wurden verarbeitet, verändert, überschrieben und mit Godards Text verbunden.«

5 Diesen passenden Ausdruck hat gesprächsweise Céline Scémama geäußert, als sie die Herkules-Arbeit bereits hinter sich hatte, diese »Archäologie« in den monumentalen HISTOIRE(S) DU CINÉMA durchzuführen und deren »Partition« im Internet zu veröffentlichen.

6 Roman Bucheli, »Die bodenlose Trauer mit der grundlosen Helle irgendwo verwandt. Der Schriftsteller Adolf Muschg blickt zurück und erläutert, was Keller mit Mozart und ihn selbst mit Goethe verbindet«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, (2009) Nr. 158 (11./12.6.), Internationale Ausgabe, S. 32.

7 Leslie Hill, »A form that thinks: Godard, Blanchot, citation«, in: Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt (2004), S. 396–415, das Zitat S. 406.

Nochmals: Eine Identifizierung all dieser Zitate ist wünschenswert und außerordentlich hilfreich, vielfach auch unverzichtbar; aber das kann in keinem Fall bereits das Ziel unserer Arbeit mit Jean-Luc Godards Filmen sein. Diese »konkrete«, gar vollständige »Inventarisierung« ist zudem umfassend – auch mit Hilfe anerkannter Spezialisten – bei einem derartigen ersten Versuch im Bereich der Musik kaum lückenlos möglich. Bei einigen wenigen, meist späten Filmen ist die Identifizierung einzelner Musikzitate nicht gelungen, die – etwa in *DEUX FOIS CINQUANTE ANS DE CINÉMA FRANÇAIS* (1995) – sogar von erheblicher Dauer sein können; ich musste mich in solchen Fällen auf eine stilistische Charakterisierung beschränken und werde jede Ergänzung (wie auch Korrektur) dankbar entgegennehmen.

Bei einer Thematik, die Film und Musik verbindet, ist dem Dilemma aller »Brückenthemen« nicht zu entkommen. Die an Jean-Luc Godards Filmen »filmisch« Interessierten bedürfen keiner allgemeinen »Einführungen«, schon gar nicht angesichts des Umfangs des Schrifttums über Jean-Luc Godard in französischer und englischer, erheblich weniger in deutscher und italienischer Sprache. Doch derartige Hinführungen sind unverzichtbar, wenn die wechselnden Funktionen und Bedeutungen der Musik in den Filmen zur Darstellung kommen sollen. Wie genau wollen die Filmkenner jedoch wirklich wissen, welche Musik wie mitspielt? Dass angesichts von Notenbeispielen die »Nichtmusiker« (zusammen mit den Verlegern) zumeist die Flucht ergreifen, ist eine Musikhistorikern vertraute Erfahrung, welche »cultural studies« in keiner Weise verringert haben – von der völlig ungelösten, aber zentralen Frage nach dem, was »Musikhören« eigentlich *ist*, gar nicht zu reden ... Umgekehrt bedürfen Musikinteressierte keiner langen Ausführungen zur Musik selbst. Ob auch dann nicht, wenn diese Musiken ein Spektrum umfassen, das vom banalen Schlager bis zu Karlheinz Stockhausen und Heinz Holliger reicht? Und wieviele Musiker sind – Hand aufs Herz – mit Godards Filmen, und seien es die bekanntesten, einigermaßen vertraut?

Von allem Anfang an meiner Beschäftigung mit Jean-Luc Godards Filmen und der Frage nach dem »Musiker Godard« zweifelte ich nie daran, dass dies eines der spannendsten Themen sei, die es angesichts der Frage nach Film und Musik gibt. Was für ein eigenständiger Musiker und genauer Musikhörer mir in Jean-Luc Godard begegnen würde, war damals nicht zu ahnen; auch nach sechs Jahren habe ich den Eindruck, die Beschäftigung mit dieser Thematik habe mit dem, was ich hier vortragen kann, erst begonnen. Zudem bin ich mir wohl bewusst, dass Deutsch keineswegs die ideale Sprache ist, um sich mit Godard auseinanderzusetzen. Zwar sind heute fast alle seine Filme auf

DVD (oder VHS) zugänglich, allerdings nur ein Bruchteil davon, meist nur die berühmtesten aus den 1960er Jahren, mit einer (zudem wirklich brauchbaren) deutschen Untertitelung. Dass die Frage der Untertitelung auch in der riesigen englischsprachigen Sekundärliteratur ein schwerwiegendes Hindernis darstellt, ist unverkennbar, doch Sprachkompetenz bleibt ein Tabuthema. Jean-Luc Godard ist nun einmal ein frankofoner cinéaste, und wer ihn – etwa in VLADIMIR ET ROSA – sprechen hört, kann zudem erfahren, wie Französisch als »vaudois« (im Kanton Waadt, am Léman) klingt ...

Musik in Jean-Luc Godards Filmen heißt demnach zunächst, die von ihm verwendete Musik zu erfassen, und zwar, wie bereits erwähnt, durchaus in der Art, wie sich Godard selbst in seinen »Untersuchungsfilmen« den unterschiedlichsten Fragestellungen gegenüber verhalten hat. Das Gesamtschaffen ist, seit Alain Bergalas grundlegender Edition eines Großteils von Godards Schriften und einem Teil der (vor allem mit Mitarbeitern der *Cahiers du Cinéma* geführten) Gespräche in den beiden Bänden *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* periodisiert worden: *Les années Cahiers (1950–1959)*, *Les années Karina (1960–1967)*, *Les années Mao (1968–1974)*, *Les années Vidéo (1975–1980)*, *Les années entre ciel et terre (1980–1988)* und *Les années mémoire (1988–1998)*. Für die folgende, demnach noch »namenlose« Periode nach den HISTOIRE(S) DU CINÉMA wäre ein Folgeband »aufs Innigste zu wünschen«. Ich sehe keinen Grund, angesichts einer Fragestellung, die den Musikanteil in den Mittelpunkt rückt, von dieser zeitlichen Gliederung, die auch die wichtigsten Gesamtdarstellungen seit Marc Cerisuelo (1989) und Colin MacCabe (2004) beibehalten, infrage zu stellen. Als ungleich aufschlussreicher erwies sich die Einsicht aus musikalischer Sicht, wie Godard Verfahren, die er im ersten Jahrzehnt entwickelt hatte, später erneut aufgegriffen und in welcher Weise er sie verändert hat. Damit verbunden ist die Frage, was die entsprechenden Konstanten und die Veränderungen hinsichtlich der Musik mit Blick auf das Ganze eines Films für Auswirkungen hatten. Ob sich daraus das Bild eines grundsätzlichen, gar einheitlichen Musikverständnisses von Jean-Luc Godard gewinnen ließe, sollte man bei einem so kreativen Künstler nicht vorschnell beantworten wollen. Es reicht festzustellen, was die Filmhistoriker längst getan haben, dass wohl niemand das, was Film ist, sein soll und sein müsste, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tiefgreifender verändert hat als Jean-Luc Godard. Daran ändert die Tatsache nichts, dass der Großteil der rezenten Filmproduktion, gerade auch im Hinblick auf die Funktion, die der Musik in derselben zukommt, weitgehend stehen geblieben ist.

Von besonderer musikhistorischer Brisanz ist die Feststellung, dass Godard den radikalen Veränderungen innerhalb der Musikkulturen des letzten halben Jahrhunderts, nicht nur im Bereich von Rock und Jazz, sondern besonders der zeitgenössischen Musik, weitgehend ferngeblieben ist. Dass es eine unbestreitbare Gegenwärtigkeit von Musik im Film geben könnte, die nicht primär auf der Neuen Musik beruht (eingeschlossen die Free-Jazz-, »progressiven« Rock- und »Cross-over«-Tendenzen), sondern auf einem *filmischen componere*, sogar mit Werken, die Teil eines – keineswegs festliegenden – »Kanons« der »klassischen Musik« sind, ist bisher kaum am Horizont der Musikgeschichtsschreibung aufgetaucht, so sehr sich diese auch als eine »(post)postmoderne« oder »new musicology«, »zeitgemäß« oder modisch »performativ« in Szene setzt. Gleichzeitig ist es unverkennbar, dass sich zwischen Godards Filmschaffen und den Werken von Komponisten wie Luigi Nono, Helmut Lachenmann oder György Kurtág (um nur diese zu nennen) verblüffende Parallelen, gar Übereinstimmungen feststellen lassen, nur dass, was bei den einen im Medium der Musik, bei Godard als Film realisiert wurde. Jeder von ihnen arbeitet mit seinen eigenen Mitteln und den Konsequenzen, die diese – kritisch reflektierten – Mittel für sein Schaffen haben. Bei den Musikern wie den Filmschaffenden ist die Selbstreflexivität des Kunstschaffens und von deren Mitteln ebenso zur Selbstverständlichkeit geworden wie die Zielsetzung, was die Werke bewirken sollten: Eine Horizonterweiterung des jeweiligen Kunstverständnisses ist zentral, eine bloße Bestätigung von Konventionen jedoch ausgeschlossen. Um Bestätigungen des Vertrauten bemüht sich die »Kulturindustrie« mit ganz anderen, ungleich machtvolleren Mitteln entsprechend ihren eigenen Zielsetzungen.

Die folgende Darstellung geht im Prinzip chronologisch vor, wobei in den ersten beiden Kapiteln getrennt wird zwischen Filmen, für die von sehr unterschiedlichen (Filmmusik-)Komponisten eine neue Musik geschaffen und von Godard in unkonventioneller Weise verwendet wurde, und den weitgehend gleichzeitigen Filmen, die präexistente Musik aufgreifen, zunächst fast ausschließlich von Ludwig van Beethoven. Eine einschneidende Veränderung zeichnet sich im dritten Kapitel während der *Années Mao* ab, zunächst durch den fast vollständigen Verzicht auf Musik, es sei denn eine, die in einem weiten Sinn als »diegetisch« bezeichnet werden kann.

In der Filmologie hat sich bezüglich der Tonspur eine Terminologie eingebürgert, wonach eine Musik, die die Akteure des Films selbst hören und sehen (Beispiel: die vorbeiziehende Blasmusik), als »diegetisch« bezeichnet wird. Die Unterscheidung zwischen »diegetisch« und »nicht diegetisch« erweist sich

bei Godards Filmen als viel zu generell, da er der Musik bereits im ersten Jahrzehnt seines Schaffens eine zunehmend selbständige Funktion innerhalb des Filmganzen zukommen ließ. Grob gesprochen: Bild, Sprache und Musik werden entkoppelt, musikalisch gesprochen als eigenständige »Stimmen« eines polyphonen Ganzen behandelt; von den Zuschauern wird die Fähigkeit erwartet, ihre Perzeption gleichsam zu »musikalisieren«. Das Hören einer Fuge von Bach, das die Linearität der monothematischen Stimmen nicht als zentrales Hörobjekt verfolgt, verfehlt die Substanz dieser Musik oder aber verändert sie durch eine radikal veränderte Hörperspektive grundlegend. Ein Großteil »alter Musik« wird heute, in einer Zeit des musikalischen Analfabetismus in Folge der technischen Reproduzierbarkeit, durch derartige »gegenwärtige Hörperspektiven« grundsätzlich »umgehört« – was eine ästhetische Erfahrung in keiner Weise ausschließt.

Es ist nicht zufällig, dass sich, nach den Jahren der »politischen« Filme und der Arbeit mit Video, durch Godards Rückkehr zum »Kinofilm« seit SAUVE QUI PEUT (LA VIE) 1980 auch die Rolle der Musik nachhaltig verändert hat. Mit diesem »zweiten Beginn« greift er zudem in auffallender Weise Verfahrensweisen des ersten Beginns seit À BOUT DE SOUFFLE erneut, wenn auch nicht unverändert, auf. In den folgenden Filmen seit PASSION verzichtete er nicht nur auf die Mitwirkung von Filmmusikkomponisten, auch die Verwendung eines sich immer mehr ausweitenden Spektrums präexistenter Musik führte zu neuartigen Verfahrensweisen für fast jeden neuen Film. Im Mittelpunkt der 1990er Jahre stehen die monumentalen HISTOIRE(S) DU CINÉMA, »Untersuchungsfilme«, bei denen es nicht einmal Spuren von herkömmlicher Narrativität gibt. In den im vierten Kapitel dargestellten, während der Entstehung der HISTOIRE(S) zusätzlich gedrehten Spielfilmen, haben sie ebenso gewichtige Spuren hinterlassen wie in den danach entstandenen Werken, die Gegenstand des letzten Kapitels sind.

Einen Sonderfall im späteren Schaffen bilden zwei Kurzfilme, denen je ein vollständiges musikalisches Werk zugrunde liegt: Eine Opernszene aus Jean-Baptiste Lullys *Armide* 1987 im Episodenfilm ARIA und 2002 in DANS LE NOIR DU TEMPS, Godards Beitrag zu TEN MINUTES OLDER: THE CELLO, Arvo Pärts Klavierstück *Spiegel im Spiegel*. Diese beiden Filme weisen ganz unterschiedliche »Verarbeitungen« der zwei nicht weniger verschiedenartigen musikalischen Werke auf, die im fünften Kapitel zur Darstellung gelangen. Hier spielen spezifisch musikhistorische, ästhetische und strukturelle Fragen der Musik eine besondere Rolle, selbst wenn die filmischen Verfahrensweisen in diesen nur scheinbaren »Nebenwerken« sich auch anderswo nachweisen lassen.

Ich sah meine primäre Aufgabe darin, das Spektrum der Musik in Jean-Luc Godards Filmen darzustellen. Wir lernen dabei erheblich mehr als nur Jean-Luc Godards stupende Musikalität, einen wesentlichen Teil seiner Künstlerpersönlichkeit, kennen. Seine Filme sind ein Spiegel der Musik und ihrer Wirkungsweise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mehr über Musik in unserer Zeit aussagt, als unsere musikhistorische Schulweisheit (und unsere eigenen Erfahrungen im Umgang mit vielerlei Musikarten) sich träumen lässt ... Ich habe diese musikalische Arbeit nicht als ein weiteres oder auch nur ein erweitertes Kapitel der HISTOIRE(S) DU CINÉMA erfahren, sondern als eine methodische wie inhaltliche Öffnung meiner Beschäftigung mit der Musikgeschichte und meiner Gegenwart in der zweiten Hälfte des 20. und im frühen 21. Jahrhundert.

Eine monografische Darstellung steht fast immer im Verdacht, dass deren Autor das Schaffen anderer bedeutender Persönlichkeiten weitgehend übersieht und zugunsten seines »Helden« isoliert. Jean-Luc Godard ist gewiss nicht der einzige Filmschaffende, der die Rolle der Musik im Film tiefgreifend verändert hat. Der Versuchung zu widerstehen, Exkurse zu Filmen von Alain Resnais oder dem Musik-Asketen Éric Rohmer einzufügen, ist mir schwer gefallen; auch von Federico Fellini mit Nino Rota, Roberto Rossellini mit seinem komponierenden Bruder müsste man mit Blick auf Godard sprechen und ausführlich auf Danèle Huillet und Jean-Marie Straub eingehen, nicht zu reden von amerikanischen Produktionen seit Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann. Grundlegendes dazu ist jedoch in Mervyn Cooke's jüngster *History of Film Music* (2008) und – bereits 1994 – in Royal S. Browns vorzüglichem Buch *Overtones and Undertones. Reading Film Music* zur Darstellung gelangt (bei Royal S. Brown zudem mit der bisher gründlichsten Darstellung der Musik in zwei Filmen von Jean-Luc Godard). Wenn meine bewusst ins Detail gehenden Untersuchungen am Beispiel des Schaffens von Jean-Luc Godard die Filmologen wie die Musikologen zu weiterführenden, gerade auch zu völlig andersartigen Fragestellungen zum Thema Film/Musik führen würden, wäre für beide Studienrichtungen mehr gewonnen, als ich mir im Alleingang vornehmen konnte.

Vielen Kolleginnen und Kollegen bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet: Ganz besonders Céline Scemama und Daniel Banda (Paris) für ihr anhaltendes Interesse und die vielfältige »archäologische« Hilfe. Manfred Eicher (München), dem jahrzehntelangen Freund von Jean-Luc Godard und exzellenten Kenner seines Schaffens, danke ich nicht nur für die Abdruckerlaubnis

des Textes von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville im originalen Wortlaut und einer neuen deutschen Übersetzung, sondern – zusammen mit seinen Mitarbeitern bei ECM – auch für die Hilfe bei der Identifizierung von musikalischen Werken und für zahlreiche weitere Hinweise. Christa Blümlinger und Hanns Zischler haben großzügig gestattet, ihr bisher nur auf Französisch erschienenenes Gespräch über ALLEMAGNE 90 NEUF ZÉRO hier auf Deutsch in einer überarbeiteten Fassung zu veröffentlichen. Manfred Eicher, Gerhard R. Koch (Frankfurt/M.), Sabine Kobel (München) und – mit nicht nachlassender Gründlichkeit – Peter Ross (Rüschegg Gambach) bin ich für eine kritische Lesung des Manuskripts aufrichtig verbunden. Den Abdruck der Notenbeispiele von Hans Otte haben freundlicherweise Frau Uta Otte und der Musikverlag Eckart Rahn, desjenigen von Arvo Pärt die Wiener Universal Edition gestattet.

Da die Universität Salzburg, in der ich lehrend und forschend tätig bin, über keine Studienrichtung Filmologie verfügt, war ich auf die Salzburger Universitätsbibliothek, und dort besonders auf die Fernleihe-Abteilung, ungleich mehr als üblich angewiesen; nicht wenige wichtige Veröffentlichungen über Godard finden sich in keiner österreichischen Bibliothek. Die Mitarbeiterinnen dieser Bibliothek haben meine ungezählten Anfragen mit nicht nachlassender Freundlichkeit entgegengenommen und erfolgreich bearbeitet. (Ich enthalte mich der Kommentierung der Tatsache, dass kaum ein Film von Jean-Luc Godard, sieht man vom knappen Dutzend der erfolgreichsten ab, in öffentlichen Bibliotheken zugänglich ist; auch diese Situation wird sich angesichts der permanenten Unterfinanzierung der österreichischen – und nicht nur dieser – Universitäten und ihrer Bibliotheken durch die Politik, aller vollmundigen Zusagen zum Trotz, in absehbarer Zeit kaum verändern.)

Dem Rektor der Universität Salzburg, Herrn Kollegen Heinrich Schindinger, verdanke ich ein Forschungsfreisemester im ersten Halbjahr 2009, ohne das die Niederschrift dieses Buchs in vergleichbar kurzer Zeit nicht denkbar gewesen wäre. Auch die Drucklegung des umfangreicher als geplant gewordenen Buchs wurde vom Rektor der Universität Salzburg großzügig unterstützt. Hermann Stemberger hat freundlicherweise die neu zu setzenden Musikbeispiele erstellt.

Alle Übersetzungen aus dem Französischen und dem Englischen sind (wenn nicht anders vermerkt) von mir. Dabei war mir die Genauigkeit wichtiger als stilistische Eleganz.

Der *édition text + kritik* im Richard Boorberg Verlag, dessen musikalische Kompetenz mir durch die Mitarbeit bei den von meinen Freunden Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegebenen *Musik-Konzepten* bekannt



war, danke ich für die Inverlagnahme im Rahmen ihres anspruchsvollen Filmprogramms, ganz besonders Herrn Johannes Fenner für die verständnisvolle und kompetente Betreuung.

Das Thema *Jean-Luc Godard – musicien* hat mich während langer Zeit intensiv mit Beschlag belegt; eine derartige »Belegung« macht einen Autor nicht zu einem angenehmeren Zeitgenossen. Das hat meine Kollegin der Tanzwissenschaft, Claudia Jeschke, zusammen mit vielen Freundinnen, Freunden und Kolleginnen, nicht nur liebenswürdig übersehen; sie haben mit ihrer Neugierde auf dieses Thema erheblich zu dessen Bearbeitung beigetragen. Ohne den liebevollen und anhaltenden Zuspruch von Nike Wagner wäre diese Arbeit ohnehin nicht entstanden.

Ich danke ihnen allen ganz herzlich.

Jürg Stenzl

Salzburg, im März 2010

### **Bemerkungen zu den Zeitangaben innerhalb der Filme**

Die Zeitangaben zu den jeweiligen Filmen sind diejenigen der DVD-Ausgaben, die in der Godard-Filmografie am Ende dieses Buchs angeführt sind. – Es hat sich gezeigt, dass nicht nur die Kapiteleinteilungen bei den verschiedenen DVD-Ausgaben desselben Films erheblich voneinander abweichen und sicherlich nicht auf den Autor zurückgehen oder in einem engeren Sinn formal und inhaltlich begründet sind. Dort, wo mir mehrere Editionen zur Verfügung standen, haben sich gelegentlich erstaunliche Unterschiede der Gesamtdauern ergeben. Bei *PASSION* dauert in der Edition von *Studio Canal* der Film ganze 3'28" länger als in der von den *Cahiers du Cinéma* verantworteten und hier verwendeten Edition. Ich gehe gleichwohl davon aus, dass die jeweiligen Zeitangaben, verbunden mit dem Kontext, in dem sie gemacht werden, ein unproblematisches Auffinden der betreffenden Stellen ermöglichen.

Bei Filmen, die nur in VHS-Editionen verfügbar waren, beginnt die Zeitnahme stets bei Beginn des Films, wobei die französische Registrierung (*Visa de contrôle*) *nicht* eingeschlossen wurde. Da diese Zeitangaben von Hand mit einer Stoppuhr gemessen wurden, können sich Abweichungen von wenigen Sekunden ergeben. Es hat sich zudem herausgestellt, dass die Gesamtdauer ein und derselben VHS-Kopie, auf demselben Gerät abgespielt, auch zu geringen Zeitunterschieden führen kann.