

Florian Scheibe

# **Die Filme von Jean Vigo**

Sphären des Spiels und des Spielerischen

# **FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

Florian Scheibe

# **DIE FILME VON JEAN VIGO**

Sphären des Spiels und des Spielerischen

*ibidem*-Verlag  
Stuttgart

## **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.

## **Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverbild: Florian Scheibe

Dieser Titel ist als Printversion im Buchhandel  
oder direkt bei *ibidem* ([www.ibidem-verlag.de](http://www.ibidem-verlag.de)) zu beziehen unter der

ISBN 978-3-89821-916-7.

∞

ISSN: 1866-3397

ISBN-13: 978-3-8382-5916-1

© *ibidem*-Verlag  
Stuttgart 2012

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>7</b>
<b>2.</b>	<b>Kritische Betrachtung der Rezeption und Forschung nach 1945.....</b>	<b>11</b>
2.1	Darstellung in filmgeschichtlichen Überblickswerken .....	12
2.2	Biographien .....	20
2.3	Artikel in Filmzeitschriften und filmanalytische Arbeiten .....	22
<b>3.</b>	<b>Historische Rahmenbedingungen.....</b>	<b>31</b>
3.1	Folgen der Weltwirtschaftskrise in Frankreich.....	31
3.2	Das französische Kino im Umbruch.....	36
<b>4.</b>	<b>Herkunft und Kindheit .....</b>	<b>43</b>
4.1	Jean Vigos Vater Miguel Almereyda.....	43
4.2	Schule und Internatszeit .....	51
<b>5.</b>	<b>Der Filmemacher.....</b>	<b>57</b>
5.1	Vigos Weg zum Film: <i>A propos de Nice</i> .....	58
5.3.1	Vigos Vortrag zu <i>A propos de Nice</i> .....	63
5.3.2	Zeitgenössische Rezensionen zu <i>A propos de Nice</i> .....	65
5.4	<i>Taris</i> und <i>Zéro de conduite</i> .....	67
5.4.1	Zensur des Films .....	73
5.4.2	Vigos Vortrag zu <i>Zéro de conduite</i> .....	76
5.5	Vigos letzter Film: <i>L'Atalante</i> .....	79
<b>6.</b>	<b>Filmanalyse .....</b>	<b>85</b>
6.1	<i>A propos de Nice</i> .....	86
6.1.1	Die Einleitungssequenz .....	87
6.1.2	Zeit und sozialer Raum.....	91
6.1.3	Die assoziative Montage .....	94
6.1.4	Spiel und Körper in ihren sozialen Funktionen .....	100
6.2	<i>Taris ou la natation</i> .....	105
6.2.1	Diskontinuität von Zeit und Raum.....	106
6.2.2	Die geschlossene Welt.....	112

6.3	<i>Zéro de conduite</i> .....	116
6.3.1	Das Spiel .....	117
6.3.2	Die Gegenüberstellung der beiden Welten.....	123
6.3.3	Die filmische Form.....	130
6.3.4	Positiver Anarchismus .....	135
6.4	<i>L'Atalante</i> .....	137
6.4.1	Wasser und Ufer: Dichotomie der beiden Welten .....	139
6.4.2	Paris als Metapher: urbaner Traum und gesellschaftliche Realität.....	148
6.4.3	Die Figur des Père Jules und seine 'objets trouvés' .....	156
6.4.4	Poesie und poetisches Erzählen in <i>L'Atalante</i> .....	165
<b>7.</b>	<b>Abschließende Betrachtung .....</b>	<b>173</b>
<b>8.</b>	<b>Filmographie .....</b>	<b>179</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>181</b>

# 1. Einleitung

„Es gibt nur einen Filmregisseur in der Filmgeschichte, dessen Werk so schmal ist und dessen Ruf dennoch unglaublich groß: Jean Vigo. [...] 4000 Meter Film, ein Heer von Interpreten und noch ist nichts ausgeschöpft, noch wartet man auch auf eine wirklich einleuchtende Gesamtinterpretation.“<sup>1</sup>

Was Martin Schaub in einem Aufsatz 1962 über das filmische Werk von Jean Vigo schreibt, scheint auch heute, gut fünfundvierzig Jahre später, noch seine Berechtigung zu haben. Und darüber hinaus könnte man anfügen: „...dessen Ruf so unglaublich groß ist und dem in Deutschland so wenig Beachtung geschenkt wird.“

Trotz der großen Bedeutung, die Jean Vigo in der internationalen Filmgeschichte zuteil wird, existieren bis heute gerade einmal drei ausführlichere Artikel in deutschen Filmzeitschriften sowie ein umfangreicherer Aufsatz über *L'Atalante* im Rahmen einer Dissertation, die sich mit dem 1934 verstorbenen Regisseur auseinandersetzen. Eine Monografie, eine Analyse seiner Filme oder auch nur eine Übersetzung eines der zahlreichen französisch- und englischsprachigen Bücher sucht man hingegen vergebens.<sup>2</sup>

Somit verbindet sich mit der vorliegenden Veröffentlichung nicht zuletzt die Hoffnung, eine künftige, tiefergehende Beschäftigung mit den Filmen von Jean Vigo in Deutschland anzuregen.

Bei der Beschäftigung mit Jean Vigo ergeben sich spezielle Fragestellungen, die zugleich die grundsätzliche Problematik einer isolierten Auseinandersetzung mit dem Werk eines einzelnen Filmregisseurs offenbaren. Dabei werden vor allem die folgenden Problemfelder die vorliegende Studie maßgeblich prägen:

Vigos filmisches Gesamtwerk umfasst gerade einmal vier Filme, die in ihrer Gesamtheit eine Länge von unter drei Stunden aufweisen.

---

<sup>1</sup> Schaub 1966, S. 16.

<sup>2</sup> Dies ist umso erstaunlicher, wenn man sich die unzähligen Veröffentlichungen vor Augen hält, die in anderen Ländern zu Jean Vigo im Laufe der Jahre erschienen sind. Jean-Pierre Jeancolas schreibt sogar: „Jean Vigo est – avec Jean Renoir – probablement le cinéaste français sur qui il a été le plus écrit.“ (Jeancolas 1983, S. 177).

Es existieren von Vigo – abgesehen von zwei einleitenden Vorträgen – nur wenige direkte Äußerungen, die eine klare Einordnung seines Werks in einen breiteren filmhistorischen Kontext ermöglichen würden.

Die wichtigste Phase der Rezeption von Vigos Filmen fällt nicht in ihre Entstehungszeit von Anfang bis Mitte der dreißiger Jahre, sondern v. a. in die fünfziger und sechziger Jahre in Frankreich und England.

Hinzu kommt, dass der beschriebene ‚Materialmangel‘ in dem betreffenden Rezeptionszeitraum gleichsam zu einem posthum erhöhten Interpretationsdruck führt, der die Gefahr in sich birgt, die Filme aus ihrem historischen Kontext zu lösen.

Der frühe Tod von Jean Vigo führt schließlich zu einer Mythisierung seiner Person, seiner Biographie und seines filmischen Werks.

Um eine Einordnung in den filmgeschichtlichen Kontext vornehmen zu können, erfolgt im ersten Abschnitt der vorliegenden Studie ein kritischer Überblick über die Literatur zu Jean Vigo und seinen Filmen. Besonders berücksichtigt wird in diesem Zusammenhang auch die in der Rezeption nach 1945 einsetzende Verklärung der Person Vigos und seines Werks – ein Phänomen, das in der Literatur auch als der „Mythos von Jean Vigo“ bezeichnet wird.<sup>3</sup>

Im zweiten Abschnitt der vorliegenden Studie erfolgt eine Darstellung der gesellschaftlichen Umstände in den zwanziger und dreißiger Jahren in Frankreich sowie die Betrachtung der französischen Filmindustrie in diesem Zeitraum. So können die Filme von Vigo, die zwischen 1929 und 1934 entstanden sind, in einen breiteren historischen Rahmen eingeordnet werden.

Im dritten Abschnitt kommt es zu einer kurzen Darstellung der Herkunft und des Lebens von Jean Vigo. Dabei ist es sinnvoll, sich vornehmlich auf die bis heute maßgebliche Biographie von Paulo Emilio Salès Gomès<sup>4</sup> und auf die

---

<sup>3</sup> Vgl. Temple 2005, S. 136.

<sup>4</sup> Vgl. Salès Gomès 1957. Auffallend ist, dass in den einzelnen Artikeln und Arbeiten verschiedene Schreibweisen des Namens auftauchen: „Salles Gomes“ (vgl. Simon 1981, S. 123) „Sales Gomes“ (vgl. Chardère 1964, S. 23), „Sales-Gomès“ (vgl. Vigo Sand 1965, S. 24), „Salès-Gomès“ (Tranchant 1958, S. 13) oder „Sales Gomez“ (vgl. Raabe 1992, S. 86). Der Ursprung dieser Konfusion ist, dass der Autor gebürtiger Brasilianer ist und dass man sich in Frankreich offenbar nicht einigen konnte, auf welche Weise sein Name dem Französischen angepasst wird. In der vorliegenden Studie wird



erheblich jüngeren monographischen Arbeiten von Paul Lherminier<sup>5</sup> zu stützen. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang außerdem die Einbeziehung der Biographie von Vigos Vater Miguel Almereyda, einem bekannten französischen Anarchisten, der 1917 unter ungeklärten Umständen im Gefängnis ums Leben kam. In diesen biographischen Abschnitt wird auch die Entwicklungs- und Produktionsgeschichte der Filme von Jean Vigo einbezogen und das allgemeine zeitgenössische Presse-Echo referiert.

Darüber hinaus soll mit den biographischen Betrachtungen der Einstieg in die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Interpretationsansätzen in der bisher erschienenen Literatur erleichtert werden: die meisten Artikel und Arbeiten zu den Filmen Jean Vigos setzen die Kenntnis seiner Biographie und der seines Vaters voraus und lassen das biographische Moment implizit in die Überlegungen einfließen.<sup>6</sup>

Der Hauptteil der vorliegenden Studie umfasst schließlich die Analyse und Interpretation der insgesamt vier Filme von Vigo in chronologischer Reihenfolge. Dabei werden auch die unterschiedlichen Betrachtungen aus Büchern und Fachzeitschriften einbezogen und kritisch diskutiert.

---

er grundsätzlich als Salès Gomès aufgeführt, jener Schreibweise, für die sich auch der Verlag seines 1957 in Paris erschienenen Buches entschieden hat.

<sup>5</sup> Vgl. Lherminier 1984; vgl. Lherminier 2007.

<sup>6</sup> Stellvertretend für viele andere Autoren schreibt Pierre Lherminier: „Autobiographie, confession, autoportrait: l'oeuvre de Jean Vigo est tout cela.“ (Lherminier 1984, S. 47) Ähnlich deutlich in diesem Zusammenhang ein Zitat von Gyula Zilzer: „Knowing Jean Vigos life story is a key for understanding his work.“ (Zilzer 1947, S. 125)



## 2. Kritische Betrachtung der Rezeption und Forschung nach 1945

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, setzten sich Filmkritik und filmgeschichtliche Forschung erst nach 1945 mit dem Werk von Jean Vigo auseinander. Einer der entscheidenden Gründe für diese ‚Verspätung‘ ist die Freigabe des Films *Zéro de conduite*, der von 1933 bis zum Ende des zweiten Weltkriegs verboten war. Somit fiel die Wiederentdeckung der Filme von Jean Vigo und insbesondere von *Zéro de conduite* in Frankreich in die Zeit der euphorisch gefeierten Libération.

Dabei korreliert das Thema von *Zéro de conduite* mit den zeitgeschichtlichen Ereignissen: Der Widerstand der Internatsschüler gegen die Unterdrückung durch die Lehrer und Aufseher und ihre letztlich befreiende Revolte lässt im zeitgeschichtlichen Kontext unschwer Parallelen zur Befreiung Frankreichs von den deutschen Besatzern erkennen – einer Befreiung, die im Selbstverständnis der Franzosen vor allem aus eigener Kraft durch den Widerstand der Résistance erreicht worden ist.

Jean Mitry bezieht die Popularität von Vigo nach dem Zweiten Weltkrieg folgerichtig vor allem auf den subversiven Charakter von *Zéro de conduite*. Er schreibt:

„C'est cet esprit aussi qui souleva l'enthousiasme d'une jeunesse nouvelle au sortir de la seconde guerre mondiale et qui bien plus que la valeur artistique de ses films, fût-elle très grande, fit de lui – par réaction et du fait de sa sincérité, de sa loyauté et de sa mort – un martyr.“<sup>7</sup>

Im November 1945 wurde die Wiederaufführung von *Zéro de conduite* im Panthéon von der Presse stürmisch gefeiert.<sup>8</sup>

Im Zuge der Wiederaufführungen, die vorrangig in den Ciné-Clubs in Frankreich stattfanden, wurden neben *Zéro de conduite*, häufig in der gleichen Sitzung, auch *L'Atalante* und *Taris ou la natation* erneut Aufmerksamkeit geschenkt. Und auch in der Folgezeit war es hauptsächlich den Ciné-Clubs in

---

<sup>7</sup> Mitry 1980, S. 334.

<sup>8</sup> Vgl. Salès Gomès 1957, S. 236 f.

Frankreich vorbehalten, Vigos Filme der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.<sup>9</sup>

Im Februar 1946 wurde Jean Vigo innerhalb der Ausstellung „Le Cinéma Français, 1895-1945“ großer Platz eingeräumt.<sup>10</sup> Die Artikel in der Presse zum Werk von Vigo waren zwar weiterhin ausgesprochen positiv, dennoch darf man sich seine Wiederentdeckung keinesfalls als Triumphzug beim Publikum vorstellen. Diejenigen, die sich mit seinen Filmen beschäftigten, bildeten einen relativ kleinen Kreis aus jungen Mitgliedern der besagten Ciné-Clubs.

Die Filmliteratur ließ zu diesem Zeitpunkt noch auf sich warten. Erst ab Mitte bzw. Ende der fünfziger Jahre erschienen umfangreichere Veröffentlichungen zu Vigo und seinen Filmen, eingeläutet durch die bereits erwähnte Biographie des gebürtigen Brasilianers Salès Gomès.

Im Folgenden soll ein Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen zu Jean Vigo gegeben werden. Dabei werden die Arbeiten vorgestellt und in ihren Grundzügen charakterisiert.

Die ausgiebige inhaltliche Auseinandersetzung mit den wichtigsten Ansätzen zu Vigos Werk, die in den Arbeiten und Büchern entwickelt werden, erfolgt aus gegebenem Anlass erst im Zuge der Filmanalyse.<sup>11</sup> Dennoch werden bereits hier bestimmte grundlegende Probleme – etwa das der ästhetischen und filmgeschichtlichen Einordnung der Filme von Vigo – anhand von Zitaten kritisch vorgestellt, die im späteren Verlauf noch einmal thematisiert werden müssen.

## 2.1 Darstellung in filmgeschichtlichen Überblickswerken

In der Filmgeschichtsschreibung muss man zwei Kategorien von Werken unterscheiden, die sich durch ihre verschiedenen Blickwinkel voneinander abgrenzen: Zum einen die allgemeine Filmgeschichtsschreibung, die in ihrem Überblick zur Entwicklung des Films und seinen Mitteln alle in diesem Zu-

---

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 243.

<sup>10</sup> Die Ausstellung war organisiert von der Vereinigung der Kunststudenten und dem universitären Ciné-Club. (vgl. ebd., S. 243)

<sup>11</sup> Vgl. Abschnitt 6 der vorliegenden Studie.

sammenhang maßgeblichen Länder einbezieht, zum anderen die spezielle Filmgeschichtsschreibung, die sich mit bestimmten Abschnitten der Entwicklung der nationalen Filmgeschichte beschäftigt, also in Bezug auf Vigo die französische Filmgeschichte der 30er Jahre.

Betrachtet man die allgemeinen filmgeschichtlichen Veröffentlichungen, so kann man feststellen, dass Jean Vigo im Verhältnis zu seinem insgesamt kaum dreistündigen Werk beinahe überall ein beträchtlicher Raum zuerkannt wird. Zudem werden in allen Veröffentlichungen seine Filme – wenn auch mit unterschiedlichen Gewichtungen – vorbehaltlos positiv besprochen.

Ulrich Gregor und Enno Patalas verweisen in ihrem 1962 erschienenen Buch „Geschichte des Films“<sup>12</sup> darauf, dass Vigo „zu den stärksten – und am häufigsten verkannten – Begabungen des französischen Films gehörte“.<sup>13</sup> Auf den folgenden zweieinhalb Seiten, die ausschließlich Vigo gewidmet sind, bemühen sich Gregor und Patalas neben einem kurzen biographischen Abriss und der inhaltlichen Auseinandersetzung auch um eine filmästhetisch relevante Einordnung des Werkes. Sie schreiben:

„Es (das Werk von Vigo, d. Verf.) bezeichnet den Übergang von den Avantgarde-Strömungen der Stummfilmzeit zum kritischen Realismus der dreißiger Jahre. In Vigos Filmen sind sowohl die Traditionen des Cinéma pur wie die des Surrealismus lebendig; zum ersten Mal spiegelt sich in ihnen auch ein gewisser Einfluss des russischen Stummfilms.“<sup>14</sup>

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass der Versuch einer ästhetischen Einordnung der Filme Vigos eine große Menge möglicher Einflüsse und Bezüge aus dem filmgeschichtlichen Kontext der ausgehenden 20er Jahre zutage fördert.

Jerzy Toeplitz widmet sich in seinem 1977 in Deutschland erschienenen 5. Band „Geschichte des Films, 1928-1933“<sup>15</sup> in einem Artikel fast ausschließlich Vigos letztem Film *L'Atalante*.<sup>16</sup> *L'Atalante* bildet für ihn den Übergang zur

---

<sup>12</sup> Vgl. Gregor/Patalas 1962.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 157.

<sup>14</sup> Ebd., S. 157.

<sup>15</sup> Vgl. Toeplitz 1977.

<sup>16</sup> *Zéro de conduite* wird bei Toeplitz nur kurz erwähnt, wohingegen *A propos de Nice* gar keine Erwähnung findet. (vgl. ebd., S. 187 f.)

„neuen französischen Schule“<sup>17</sup> um Julien Duvivier und Jean Renoir, und somit die Hinwendung zum filmischen Realismus. Er schreibt:

„In *L'Atalante* waren bereits fast alle Stilelemente der künftigen französischen Schule enthalten. Der Film zeigte lebensrechte Menschen und nicht von Sensationsautoren erfundene Pariser Gecken und verführerische Pariserinnen. Es waren konkrete Menschen, die aus dem Milieu entwachsen und eng mit ihm verbunden waren.“<sup>18</sup>

Jean Mitry legt in dem 1980 erschienenen 4. Band seiner Universalfilmgeschichte „Histoire du cinéma – Art et industrie“<sup>19</sup> eine sehr ausführliche Darstellung und Interpretation der Filme von Vigo vor.

Dabei wird deutlich, dass Mitry *A propos de Nice* gegenüber *Zéro de conduite* und *L'Atalante* deutlich den Vorzug gibt. Er schreibt: „*A propos de Nice* apparaît aujourd’hui comme singulièrement *actuel*. D’une importance capitale; plus important semble-t-il – au strict niveau du langage – que *Zéro de conduite* et même que *L'Atalante*.“<sup>20</sup>

Als konkreten filmästhetischen Einfluss auf die Montage von *A propos de Nice* benennt Mitry die Theorien Sergej Eisensteins.<sup>21</sup> Mitry schreibt: „A tel point que, de tout le cinéma français des années trente, *A propos de Nice* est le *seul film* qui ait retenu et appliqué la forme dialectique du montage Eisensteinien.“<sup>22</sup>

Interessanterweise wird *A propos de Nice* ansonsten in der Literatur eher mit dem ‚Kino-Auge‘ um Dziga Vertov in Verbindung gebracht, als mit der Montage-Theorie Eisensteins – wiederum ein Zeichen dafür, wie schwer den Autoren eine filmgeschichtliche und filmästhetische Einordnung fällt. Ähnlich wie Gregor/Patalas ordnet auch Mitry Vigos Werk in das Spannungsfeld zwischen einem „réalisme social“ und einem „réalisme poétique“ ein.<sup>23</sup>

Mitry bezieht darüber hinaus immer wieder Kritiken und Aufsätze über die Filme Vigos in seinen Text ein und vermittelt dem Leser auf diese Weise

---

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 187.

<sup>18</sup> Ebd., S. 188.

<sup>19</sup> Vgl. Mitry 1980.

<sup>20</sup> Ebd., S. 331. Die Kursivsetzungen wurden aus dem Original übernommen.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 331.

<sup>22</sup> Ebd., S. 332. Die Kursivsetzungen wurden aus dem Original übernommen.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 332.

auch einen ersten Überblick über die verschiedenen Ansätze in der Vigo-Forschung.

Eher oberflächlich sind hingegen die Ausführungen von Eric Rhode über die Filme Vigos in seinem 1976 in New York erschienenen Buch „A history of the cinema“<sup>24</sup>. Er versucht sich vor allem über eine psychologische Einschätzung Vigos einen Zugang zu seinem Werk zu verschaffen. Ohne den biographischen Hintergrund genauer zu thematisieren, vermischt er dabei das Leben und die Filme und entzieht sich einer analytischen Annäherung. So schreibt er etwa: „No other filmmaker has used the medium so testingly as a mode of self-development, taxing himself to such a point that the making of *L'Atalante* contributed to the illness that brought about his death at the age of twenty-nine.“<sup>25</sup> Darüber hinaus enthalten die Ausführungen von Rhode in den kurzen biographischen Darstellungen einige zweifelhafte und nicht belegbare Informationen.<sup>26</sup>

Bleibt für die allgemeine Filmgeschichtsschreibung zu erwähnen, dass Vigo auch in der DDR – im Gegensatz etwa zu Buñuel<sup>27</sup> – sehr positiv rezipiert wurde. So schreibt Horst Knietsch in einem 1984 erschienenen filmgeschichtlichen Überblickswerk über Vigo im Vergleich zu René Clair: „In der Charakterisierung der französischen Gesellschaft am Beginn der dreißiger Jahre geht Vigo durch seine Bitterkeit über René Clair hinaus.“ Und etwas später schreibt er: „Der Tod Jean Vigos [...] nahm dem progressiven französischen Film eine seiner größten Hoffnungen.“<sup>28</sup>

Auch in der filmgeschichtlichen Literatur, die sich speziell mit der nationalen Filmgeschichte der dreißiger Jahre in Frankreich auseinandersetzt, wird Vigo

---

<sup>24</sup> Vgl. Rhode 1976.

<sup>25</sup> Ebd., S. 330.

<sup>26</sup> So behauptet Rhode etwa, dass die gebrauchte Kamera, die Vigo in Paris 1929 gekauft hatte und mit der er gemeinsam mit Boris Kaufman in der Folgezeit *A propos de Nice* drehte, ursprünglich die Kamera von Dziga Vertov gewesen sei. Vertov habe die Kamera, so Rhode, seinem Bruder Boris Kaufman überlassen. (vgl. ebd., S. 331) In keinem anderen biographischen Buch oder Artikel wird diese Version der Geschichte bestätigt.

<sup>27</sup> Horst Knietsch schreibt über den filmischen Surrealismus: „Die surrealistischen Filme – der Spanier Luis Buñuel schuf in Frankreich *Ein andalusischer Hund*, der als hervorstechendes Beispiel gilt – gingen [...] über den Rahmen intellektueller Provokation nicht hinaus. Die Masse des Publikums wusste mit ihnen nichts anzufangen.“ (Knietsch 1984, S. 47)

<sup>28</sup> Ebd., S. 98.

ein ausgesprochen großer Raum zuerkannt.<sup>29</sup> Die wichtige Bedeutung, die Vigos Filme besonders für die französische Filmgeschichte haben, wird dabei immer wieder hervorgehoben.

In diesem Zusammenhang betonen die Autoren – ähnlich wie Horst Knietzsch – vor allem den Verlust, den der frühe Tod Vigos für den französischen Film der dreißiger Jahre bedeutete. So schreibt etwa Georges Sadoul in seiner 1962 erschienenen „Histoire du Cinéma Français“ in Zusammenhang mit René Clairs Weggang nach England: „Ce départ fut ressenti d'autant plus douloureusement par le cinéma français, qu'il suivi par la mort d'un de ses meilleurs réalisateurs, Jean Vigo.“<sup>30</sup>

Im Folgenden referiert Sadoul unter der Seitenüberschrift „Vigo, Rimbaud du cinéma“ allerdings nur allgemein die Werkgeschichte Vigos, wobei auch er *A propos de Nice* nicht berücksichtigt.<sup>31</sup> Am Ende des Abschnittes lässt er dabei einen Standpunkt zu Vigos frühen Tod erkennen, den auch andere, hauptsächlich französische Autoren, einnehmen. Er schreibt: „Vigo était loin d'avoir donné son oeuvre maîtresse quand il mourut“.<sup>32</sup>

Vigo wird hier also vor allem unter dem Aspekt des Potentials gesehen, das man in seinen ersten Filmen erkennen kann. Sein Meisterwerk, so die Logik der Argumentation, hätte eigentlich noch ausgestanden. Eine ähnliche Sichtweise hatte bereits Salès Gomès für die Zeit nach 1945 als einen der zwei Argumentationsstränge in der Beurteilung Vigos bei der Filmkritik konstatiert. Dabei unterscheidet er die ältere und die jüngere Generation der Filmkritiker. Er schreibt: „Pour les premiers Vigo aurait pu être, pour les seconds Vigo est.“<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang können selbstverständlich nicht alle relevanten Werke aufgeführt werden. Auf einige Arbeiten, die eher interpretierend als darstellend angelegt sind, wie beispielsweise das in Bezug auf Vigo interessante Buch von Henri Agel „Miroirs de l'insolite dans le Cinéma Français“ (vgl. Agel 1958) wird im Rahmen der vorliegenden Studie erst im Zuge der Filmanalyse eingegangen.

<sup>30</sup> Sadoul 1962, S. 59. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Buch von François Courtade „Les maledictions du cinéma français“, das jedoch weniger den frühen Tod von Vigo beklagt, als das Unverständnis der Filmindustrie gegenüber Vigo zu seinen Lebzeiten (vgl. Courtade 1978, S. 95 f.)

<sup>31</sup> Vgl. Sadoul 1962, S. 59.

<sup>32</sup> Ebd., S. 60.

<sup>33</sup> Salès Gomès 1957, S. 245. Dabei scheint die Überlegung dieses „aurait-pu-être“ gerade bei Vigo in die falsche Richtung zu weisen. Viel eher könnte man die Vermutung anstellen, dass der frühe Tod Vigos für die vorbehaltlos positive Rezeption seines



Die Gefahr einer Verklärung der Person und der Filme Vigos wird in dem 1983 erschienenen Buch von Jean-Pierre Jeancolas zur französischen Filmgeschichte von 1929 bis 1944<sup>34</sup> scharfsichtig erkannt. Er schreibt als Einleitung zu seinem ausführlichen Abschnitt über Vigo:

„Ce n'est pas la méconnaissance, l'insuffisance des sources concernant l'homme Vigo ou ses quatre films [...] qui pénalisent aujourd'hui l'oeuvre de l'auteur de *Zéro de conduite*, mais plutôt son érection en monument. Vigo l'anarchiste est devenu une vache sacrée de la culture occidentale, avec ce que cette consécration posthume peut comporter de révérence inconditionnelle.“<sup>35</sup>

Vor allem bei der Betrachtung der unzähligen Hommages und der Sonderveröffentlichungen von Filmzeitschriften, die im Abschnitt 2.3 der vorliegenden Studie diskutiert werden, wird die Relevanz dieser kritischen Äußerung von Jean-Pierre Jeancolas deutlich. In seinen weiteren Ausführungen zu Vigo liefert Jeancolas in erster Linie einen biographischen Abriss. Gleichzeitig wendet er sich jedoch gegen die häufig in der Literatur vorgenommene Vermengung von Vigos Leben und Werk. Er schreibt: „Trop souvent sa biographie dévore ses films.“<sup>36</sup> Dabei versäumt es Jeancolas jedoch, eine eigene Deutung der Filme von Vigo vorzunehmen.

Eine wichtige englischsprachige Veröffentlichung zur französischen Filmgeschichte des betreffenden Zeitraums ist das Buch „The Golden Age of French Cinema, 1929-1939“ von John W. Martin aus dem Jahre 1983.<sup>37</sup> Martin beschäftigt sich darin vor allem mit *Zéro de conduite*, den er der ausgehenden Tradition des filmischen Surrealismus zuordnet.<sup>38</sup> Gleichzeitig liefert auch er in diesem Zusammenhang einen kurzen biographischen Abschnitt über Vigo, den er mit der Handlung des Films in Beziehung setzt.<sup>39</sup>

Eine bedeutende englischsprachige Veröffentlichung zur französischen Filmgeschichte liegt seit 1993 mit Colin Crisp in England erschienenen Buch

---

Werks in der Filmgeschichte eine nicht unwesentliche Rolle gespielt und zum Teil sogar so etwas wie die Entstehung eines ‚Vigo-Mythos‘ befördert hat.

<sup>34</sup> Jeancolas 1983.

<sup>35</sup> Ebd., S. 182.

<sup>36</sup> Ebd., S. 183. An dieser Stelle wird abermals betont, welche große Rolle Vigos Biographie in der Beurteilung seiner Filme in der Filmgeschichtsschreibung spielt.

<sup>37</sup> Vgl. Martin 1983, zu Vigo besonders S. 104-107.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 105 f.

„The Classic French Cinema, 1930-1960“<sup>40</sup> vor. Seine Untersuchung, die sich ausführlich mit der Geschichte und der Entwicklung der französischen Filmindustrie beschäftigt,<sup>41</sup> erwähnt Vigo zwar einige Male, widmet ihm jedoch – im Gegensatz etwa zu René Clair – keinen eigenen Abschnitt. Dennoch bildet sein Buch eine wichtige Grundlage für die vorliegende Studie hinsichtlich der Betrachtung der französischen Filmindustrie der dreißiger Jahre. Die ‚Vernachlässigung‘ von Vigo bei Colin Crisp zeigt jedoch auch, dass Vigo mit seinen eher unabhängigen Produktionen nicht als maßgeblich für die Situation der französischen Filmindustrie in dem betreffenden Zeitraum gelten kann. Dies ist gerade bei der Betrachtung der Vorbereitungen und der Dreharbeiten zu Vigos Filmen im Rahmen des biographischen Abschnittes der vorliegenden Studie zu berücksichtigen

Eine weitere englische Veröffentlichung zur französischen Filmgeschichte ist 1992 mit Alan Williams’ Buch „Republic of Images, A History of French Film-making“<sup>42</sup> zu verzeichnen. Sein fünfseitiger Abschnitt zu Vigo ist zwar ausschließlich biographisch orientiert, in dieser Hinsicht bietet sein Buch allerdings eine hervorragende Zusammenfassung und scheint als eine Einführung in die Materie sehr gut geeignet. Wie alle neueren Veröffentlichungen setzt sich auch Alan Williams mit dem Mythos um Vigo auseinander. Er schreibt, dass gerade die Entstehungsgeschichte von *L’Atalante*, die Zerstückelung des Films durch die Produktionsfirma „Gaumont“ und der Tod Vigos einige Tage später zu einer Mythenbildung beigetragen haben. Dieser Umstand, so Williams, „wrote for many observers the final chapter in the ultimate cinema version of the myth of the romantic artist, the heroic loner doomed to death and despair by an unfeeling, uncomprehending society.“<sup>43</sup>

Auch Pierre Billard setzt sich in seinem 1995 erschienen Buch „L’Âge Classique du Cinéma Français“<sup>44</sup> mit dem Mythos um Jean Vigo auseinander. Er schreibt: „Il s’est bâti une légende Vigo, fondée en partie sur sa biographie.“<sup>45</sup>

In diesem Zusammenhang kommt Billard auf einen ganz entscheidenden Punkt zu sprechen, der die zeitliche Verschiebung zwischen der Entste-

---

<sup>40</sup> Vgl. Crisp 1993.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., bes. S. 1-42.

<sup>42</sup> Vgl. Williams 1992.

<sup>43</sup> Ebd., S. 220.

<sup>44</sup> Vgl. Billard 1995.

<sup>45</sup> Ebd., S. 107.

hungszeit der Filme Anfang der dreißiger Jahre und der Zeit ihrer Rezeption ab 1945 reflektiert und gleichzeitig die unterschiedlichen, teils sogar widersprüchlichen Interpretationsfelder in Bezug auf Vigos Werk benennt. Er schreibt im Hinblick auf *Zéro de conduite* und *L'Atalante*:

„Le fait que ses deux principaux films soient restés longtemps invisibles a permis à la légende de prospérer et de faire flotter sur cette oeuvre, tour à tour ou simultanément, selon les souvenirs et les grilles d'interprétation, les drapeaux de l'anarchie, de la poésie, du surréalisme, de la revendication sociale, de la passion cinéphilique.“<sup>46</sup>

Somit erscheint in der Betrachtung von Billard das Werk von Vigo in erster Linie als Projektionsfläche für die jeweilige Haltung des Rezensenten oder Autors – ein Eindruck, der sich bei der Auseinandersetzung mit vielen Artikeln und Sonderveröffentlichungen nach 1945 bestätigen wird.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass gerade in den jüngeren Veröffentlichungen zur französischen Filmgeschichte immer wieder der Mythos, der von Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung um die Person Jean Vigo, den Regisseur und seine Filme geschaffen wurde, thematisiert und problematisiert wird. Offenbar war zu dieser Erkenntnis ein zeitlicher Abstand notwendig, der es heute ermöglicht, sich dem ‚Phänomen‘ Vigo von Neuem zu nähern. Diese neue Annäherung – das sei einschränkend an dieser Stelle angemerkt – kann jedoch in den stark zusammenfassenden Abschnitten der neueren Filmgeschichtsschreibung nur bedingt geleistet werden.

Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass bis heute von deutscher Seite keine einzige maßgebliche Studie zur französischen Filmgeschichte der dreißiger Jahre vorliegt. Ein Grund hierfür ist sicherlich, dass die Beschäftigung in diesem Zeitraum vor allem der deutschen Filmgeschichte gilt und somit vornehmlich um jenes Thema kreist, das mit Kracauers Untersuchung „Von Caligari zu Hitler“ 1947 seinen Ausgang genommen hat.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 107.

<sup>47</sup> Anfang der dreißiger Jahre stellte die ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten, die Umstellung der deutschen Filmwirtschaft und die ersten Propagandafilme für die deutsche Filmgeschichtsschreibung ein so breites Aufgaben- und vor allem auch Aufarbeitungsfeld dar, dass andere nationale Filmgeschichten dieses Zeitraums eher vernachlässigt wurden. Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Hilmar Hoffmann, der in seinem