

Thomas Helbig

FILM **ALS**
DES **FORM**
DENKENS

Jean-Luc Godard.
Geschichte[n] des Kinos

edition metzel



Vorhang

»Alle Vervollkommnungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. Das Kino ist noch nicht erfunden!«¹

Angefragt für das International Documentary Film Festival (IDFF), 2018 in Jihlava (Tschechien) einen Trailer anzufertigen, wählt der schweizerisch-französische Filmkünstler Jean-Luc Godard eine bezeichnende Einstellung. Die Kamera zeigt das Display eines Smartphones, das der Regisseur in seiner Hand hält, während er mit dem Zeigefinger die Timeline seiner Fotogalerie durchsucht. Viele

der dabei aufblitzenden Bilder lassen sich Godards Filmen zuordnen, wobei neben Werken der bildenden Kunst auch zahlreiche Alltagsaufnahmen darunter sind, wie sie längst zur typischen Erscheinungsform insbesondere seiner späteren Filme gehörten. Als digitaler Notiz- und Wunderblock lässt sich aus dem Gedächtnis der Smartphone-Galerie augenblicklich ein Filmszenario destillieren. Der auf diese Weise animierte Film enthält jedoch auch eine Pointe, die gerade wegen ihrer medienarchäologischen Tragweite hier von Interesse ist. Gemeint ist eine grafische Darstellung, in der die Funktionsweise des Phenakistiskops demonstriert wird, wie es in den 1830er Jahren von dem belgischen Physiker Joseph Plateau entwickelt wurde.² Wie das Smartphone wird dieses in der Hand gehalten und muss manuell in Bewegung versetzt werden, damit die Bewegungsillusion, hier die eines Seilspringers, im Auge des Betrachters entsteht. Damit markiert das auch als Lebensrad bekannte Gerät ein frühes Beispiel jener »philosophischen Spielzeuge«,³ deren Funktion es war, unterhaltend und bildend zugleich zu sein, was über weite Strecken auch für das Kino gelten könnte, nicht zuletzt wenn dieses als »machine philosophique« konzeptualisiert wird.⁴

Zurecht weist Werner Nekes darauf hin, dass Abblättermotive, wie sie von den Gebrütern Skladanowsky und auch von den Lumières vertrieben wurden, häufig den Zweck verfolgten, Filme für den Heimgebrauch zu reproduzieren, womit sie in einer Linie mit der Funktion späterer Videokassetten (sowie deren Nachfolger) stehen, die ihrerseits das Kino reproduzieren.⁵ Auf dem Touchscreen des Smartphones gerät heute jede (private) Bildsammlung im Handumdrehen zu einem Abblättermotiv, sobald der Finger über die Zeit- und Bildleiste der Ga-

¹ André Bazin, *Der Mythos vom totalen Film* (1946), in: ders., *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, übers. v. Robert Fischer und Anna Dúpee, Berlin 2015, S. 43–49, hier S. 47.

² Gaston Tissandier, *Les récréations scientifiques ou L'enseignement par les jeux*, 4. Aufl., Paris 1884, S. 127, Abb. 99 (Illustration: Pérot).

³ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden und Basel 1996, S. 111. Diesem bei Crary und Barbara Maria Stafford entwickelten Aspekt hat zuletzt Luisa Feiersinger eine umfassende Untersuchung gewidmet:

Reflexionen des stereoskopischen Spielfilms. Eine bildhistorische Analyse, Bielefeld 2023, hier insbes. S. 78–90.

⁴ So der Untertitel des von Alain Badiou herausgegebenen Sammelbandes *Matrix: machine philosophique*, Paris 2003. Vgl. auch Alain Badiou, *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014. Darin auch mehrere Aufsätze zum Kino Godards, vgl. exemplarisch hierfür *Das Mehr-als-Sehen. Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma* (1998), in: ebd., S. 185–192.

⁵ Werner Nekes, *Media Magica VI: Wundertrommel*, 1996, Farbe, 35 mm, 53 Min.

lerie streift. Wie im Vorgriff auf diese zeitgenössische Technologie wurden die historischen Daumenkinos einst Kineographen, sprich Bewegungsschreiber genannt, was einmal mehr daran denken lässt, dass Smartphones längst nicht nur sämtliche (audio-)visuelle (Re-)Produktionen ihrer Nutzer mitzeichnen, sondern auch deren Puls und Schritte registrieren. Es sind also mannigfaltige Datenströme, aus denen heraus sich der Bewusstseinsstrom eines biografischen Verlaufs, komprimiert in einem handlichen Aufschreibesystem, destillieren lässt. Godards tastende Bewegung auf der Timeline seiner Smartphone-Galerie vertraut zugleich auf eine länger schon verinnerlichte Medienpraxis, die spätestens mit der (Fern-)Bedienung eines Videorekorders eingeübt wurde. Gemeint ist das Anhalten, Vor- und Zurückspulen des Videobandes, ein Vorgang, den Godard im Prolog seiner *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) exzessiv durchexerziert, nicht zuletzt da in ihm eine medientechnische Voraussetzung seiner Arbeit zu suchen ist. Seither ist es möglich, in Filmen wie in Büchern zu blättern und aus ihnen zu zitieren, wie aus Texten.⁶ Bis zu den Steuerelementen digitaler Video-Player oder Schnittprogramme hat sich dieses Zeichensystem erhalten. Analog zum Auslösegeräusch digitaler Kameras bewahrt es die Erinnerung an eine Praxis, in der die Wahrnehmung eines Films unweigerlich an den mechanischen Transport des Bandes gekoppelt war. Es festigt den Glauben daran, dass sich im Band der Zeit noch immer die eigentliche Seh- und Seinsweise des Filmischen manifestiere.⁷ Auch für das vorliegende Buch wurde die Klaviatur videografischer Steuerelemente herangezogen. Sie demonstriert einmal mehr, dass sich Bild und Text nicht synchron zueinander verhalten. Daher ist es vielfach notwendig, zur visuellen Vergegenwärtigung der im Text geschilderten Aspekte vor- oder zurückzublätern, was jeweils durch die entsprechenden Zeichen (◀▶◀▶◀▶◀▶) angezeigt wird.⁸ Auf diese Weise entsteht ein Daumenkino, das im Unterschied zum klassischen Flipbook jedoch keine kontinuierliche Bewegungsillusion freisetzt, sondern in ein Kaleidoskop diskontinuierlicher Momente zerfällt. Auch verlässt der so entstehende Abblättermovie die Chronologie des behandelten Videoessays und folgt vielmehr den jeweilig beschrifteten Lektüre- und Analysebewegungen, die angesichts der überbordenden Fülle des behandelten Gegenstands nur selektiver, das heißt exemplarischer Natur sein können. Ergänzend zu den Bildern im Text befindet sich im Anhang des Buchs ein Tafelteil, der die Bilder des Videoessays mit vergleichendem Bildmaterial in Beziehung setzt. Dieser funktioniert gleichberechtigt zum Inhaltsverzeichnis als visueller Index, über den sich der Inhalt des Buchs vom Bild zum Text erschließen lässt.

Mit Godards Freitod am 13. September 2022 firmierte der oben skizzierte Festival-Trailer zunächst als dessen letzte filmische Äußerung.⁹ Tatsächlich arbeitete Godard mit Fertigstellung seines letzten Films *Le Livre d'image* (2018)

6 Siehe hierzu Raymond Bellour, *Analyse in Flammen* (Ist die Filmanalyse am Ende?) (1985), in: Antje Ehmann und Harun Farocki (Hg.), *Kino wie noch nie*, Ausst.kat. (Generali Foundation, Wien), Köln 2006, S. 33–37, hier S. 34 sowie Klaus Theweleit, *Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmgedenken & Gewalt*, Frankfurt/M. 2003, S. 24.

7 Ausdruck davon ist etwa die vielerorts verbreitete Vorliebe für die Verwendung von Timecodes, die jedoch nur bedingt der Filmanalyse zuträglich ist, sie möglicherweise sogar verengt. In diesem Sinne verortet schon Barthes die Qualität des eigentlich Filmischen außerhalb des »Zwangs der Filmzeit«. Stattdessen erträumt er eine »vertikale« Form der Filmlektüre, die sich dem Ästhetischen verschreibt und erst noch »theoretisch geboren werden« müsse. Roland Barthes, *Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme* S. M. Eisensteins (1970), in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, S. 47–66, hier S. 66.

8 ◀▶ rückwärts/vorwärts (eine Seite), ◀▶▶ rückwärts/vorwärts (mehrere Seiten), ◀▶▶▶ rückwärts/vorwärts zum Bild- bzw. Textteil. 9 Siehe hierzu die Godard gewidmete Nummer der *Cahiers du Cinéma*, 791, Oktober 2022 sowie Volker Pantenburg, *Jean-Luc Godard (1930–2022)*, in: *Texte zur Kunst*, 128, Dezember 2022, S. 214–217.

Seit Fertigstellung des Manuskripts sind eine Reihe von Publikationen erschienen, die nur teilweise berücksichtigt werden konnten. Hervorzuheben ist insbesondere: Bert Rebhandl, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*, Wien 2020. Bestätigung für eine wesentlich um Godards Medientechniken kreisende Analyse fand diese Studie in: Antoine de Baecque und Gilles Mouëlliec (Hg.), *Godard/Machines*, Crisnée 2020. Folgende Titel konnten nicht mehr berücksichtigt werden: Philipp Stadelmaier, *Die Kommentatoren des Post-Cinema*. Serge Daney, *Jean-Luc Godard und die Rephilologisierung des Kinos im digitalen Zeitalter*, Bielefeld 2023;



Trailer IDFF, 2018

kontinuierlich an neuen Filmprojekten.¹⁰ Zuletzt machte die französische Filmwissenschaftlerin Nicole Brenez Dokumente zu einem Projekt zugänglich, dessen erstes Ergebnis ein 20-minütiger Trailer war, der noch zu Lebzeiten Godards fertiggestellt und 2023 unter dem Titel *Film annonce du film qui n'existera jamais: «Drôles de guerres»* postum in Cannes präsentiert wurde.¹¹ Godards Filmbiografie aus der Rückschau betrachtet, erscheint es geradezu folgerichtig, dass sein nunmehr letzter Film ein auf ewig uneingelöstes Versprechen auf die Zukunft formuliert.

Der Gegenstand und Charakter des in diesem Buch behandelten Videoessays *Histoire(s) du cinéma* machen einige Vorbemerkungen notwendig: Sämtliche Zitate Godards wurden, sofern sie als fremdsprachige Quelltexte vorlagen, ohne weitere Auszeichnung von mir ins Deutsche übertragen. Gelegentlich betrifft dies auch Zitate anderer Autoren, sofern deren Übersetzung zum besseren Verständnis beitrug. Übersetzungen anderer Autoren wurden jeweils als solche kenntlich gemacht. Die Wiedergabe von Inhalten aus der Tonspur des Videoessays erfolgt auf Grundlage des edierten Filmtextes, weitgehend ohne Ergänzung der dort zumeist entfallenen Interpunktion. Umbrüche werden jeweils mit »/« gekennzeichnet und auch die Schreibweisen der schriftbildlich in den Film integrierten Texte (Bild-Aufschriften), die zumeist in Versalien erscheinen, werden beibehalten. Für den besseren Lesefluss erfolgt ihre Wiedergabe ohne gesonderte Auszeichnung, häufig in Klammern unmittelbar in Nachbarschaft zum Argument.

Auszeichnungen hervorgehobener Begriffe, bereits zitierter Phrasen sowie deren Paraphrasierungen werden jeweils mit einfachen Guillemets ausgewiesen. Zur besseren Verortung historischer Veröffentlichungen wird in einigen Fällen und unabhängig von der tatsächlich verwendeten Ausgabe das Jahr der Erstveröffentlichung genannt. Online verfügbare Titel und Quellen werden in der Fußnote mit dem Hinweis »online« versehen, die Angabe der URL erfolgt im Literaturverzeichnis. Im Sinne des Gender-Mainstreaming wird das generische Maskulinum verwendet, mit dem alle Geschlechter eingeschlossen sein sollen.

Vinzenz Hediger und Rembert Hüser (Hg.), *Jean-Luc Godard. Film denken nach der Geschichte des Kinos*, Paderborn 2023; Youssef Ishaghpour, *Jean-Luc Godard. Une encyclopédie*, Paris 2023; Simon Vagts, *Kino radikaler Inklusion. Die Bedingungen des Bildes bei Jean-Luc Godard*, Zürich 2024. Mit Spannung darf die Drucklegung der Dissertation von Jacqueline Maurer erwartet werden: *Jean-Luc Godard. Infrastructure(s) – Grand(s) ensemble(s) – Dé/montage(s)*, Diss. Univ. Zürich 2022.

10 Abgesehen davon widmete Mitra Farahani mit ihrem dokumentarischen Filmessay *À vendredi, Robinson* (2022) Godard und dem iranischen Schriftsteller und Filmkünstler Ebrahim Golestan ein aufschlussreiches Doppelporträt.

11 Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard. Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Bd. 2, Cherbourg-en-Cotentin 2023, S. 279–295.

0 EINLEITUNG 1

Gegenstand • Format • Medienverbund • Satelliten • Forschungsliteratur • Dialoge und Parallelektüren

1 ZUGÄNGE 15

Wer ist JLG? • Autor • Partner • Künstler • Kritiker • Historiker • Poet • Idiot • Role-Model • Cinéphilie als Kleptomanie • (Leit-)Motive • Standbild/Fotogramm • Schwarzbild und Irisblende • Film als Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart • Die Suche nach der verlorenen Zeit • Ein Museum imaginieren • Vidéothèque de Paris

2 RÄUME, APPARATE UND DISKURSE [MEDIEN] 49

2.1 PALIMPSESTBEZIEHUNGEN 56

An den Eingängen des Kinos • Appropriation/Transposition • Video/Film • Film/Video • Foto/Kopie • Geschichte(n) ohne Namen • Sehen, wovon Eisenstein und Malraux sprechen • Bilder einander gegenüberstellen • Video als Palimpsest • Bild- und Zeitkompressen • Ge-Schichten • Videozität • Rossellini/Fellini • Stillstand/Passage/Überblendung • Video/Gedächtnis mit Bergson • Elektromemoriallogik • Video/Musik

2.2 (FILM-)GESCHICHTE SCHREIBEN 90

1929/2019 — Eisenstein in La Sarraz • Mediale Historiografie(n) • Bilder sind das Leben, das Geschriebene ist der Tod • Histoire(s) du Cinéma et de la Télévision • Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos • Film- und Fernsehgeschichte(n) nach Kittler/Godard • Grammophon/Mikrofon • Film/Video • Typewriter/Computer • Schrift im Film • Schreib-Maschinen-Szenen • Bilder (be-)schreiben • Hand-Arbeit

2.3 VIDEO ALS MEDIUM UND DISPOSITIV 128

Camera obscura/Laterna magica • Medienmetaphern • Die Tür als Motiv und Schnittstelle • Video-Ontologie • Einschlusseffekte zwischen analog und digital • Hybride Formationen • Ton/Band/Zeit • Die Eigenzeit von Video • Cogito ergo video • Die Fortsetzung der Cinephilie mit videografischen Mitteln • Video-Dispositiv

2.4 LABORATORIEN DES KINOS 166

Das Kino projiziert • Delpy/Baudelaire: Voyages en utopie • Die Nacht des Jägers • Orpheus und Eurydike • Die Geburt der Projektion aus dem Geiste der Imagination • Vertov/Eisenstein: Die Russen spielen • Dziga Vertov Gruppe • Die Frau am Schnittplatz • Kino-Graphie • Kino-Auge • Kino-Wahrheit • Kino-Gedächtnis • Bildergeflimmer • Den Gang der Gedanken filmen • Schaltkreise und Feedbackschleifen • Charcot/Londe: Im Laboratorium der Hysterie

3 MUSÉE IMAGINAIRE / CINÉMA DU RÉEL [KUNST] 209

3.1 MUSÉE DU RÉEL – EIN MUSEUM OHNE WÄNDE 214

Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduktion • Das Musée imaginaire im Zeitalter seiner filmischen Projektion • Eine Phänomenologie der kleinen, minderen Bilder • Realität imaginieren und Imagination realisieren • Das Vergangene registrieren • Schwellenbilder: Das Bild als Grenzfall • Totale: Das Torhaus von Auschwitz-Birkenau • Engel der Sünde • Doppelfunktion des Kinos • Lektion der Wochenschau • Erinnerungsarbeit bei Lanzmann, Resnais und Godard

3.2 MARTYRIUM UND WIEDERAUFERSTEHUNG 250

Jämmerliche Bilder • Das Leiden ist kein Star: Leid als Leitmotiv • Ein finsternes Glück und die Nachträglichkeit der Montage • Halbnah: Ein Waggon in Dachau • (Er-)Rettung in der Montage • Negativität der Kunst • Goya • Picasso • Kritiken des Leidens • Remakes/Rim(ak)es • Andrzej Munk: *Pasażerka* • Rembrandt und Bach • Lektion der Finsternis • Et cetera, et cetera, ... • Die Einstellung als Frage der Moral • Nah: Night will fall (Bernstein/Hitchcock)

3.3 ÉLIE FAURE – GESCHICHTE DER FORMEN 288

Geschichte(n) der Kunst und des Kinos • Mit der Kunstgeschichte ›baden gehen‹ • Im Bilde sein • Valéry/Braudel: Stimmen der Vergangenheit • Rougemont: Mit den Händen denken • Cuny: The Wrong Man • A Time to Speak • Rembrandts Chiaroscuro • Geschichten von Licht und Schatten • Die Methode Hitchcocks • Erwachsen gewordene Kunst

3.4 ANDRÉ MALRAUX – KUNST UND KINO 320

Stimmen der Stille • Malraux/Godard: Malerei, Fotografie und Video • Was ist Kino? (Bazin) • Manet als Visionär des Kinos • Modernität und Tradition • Manets (Augen-)Blicke • Beredsamkeit des Schweigens • Der Film als eine Form, die denkt • Gegenwart der Geschichte (Die Außenseite des Bildes) • Montage, mon beau souci • Malraux als Foto-Monteur • Malraux als Amateur des Films • Godards Kinobuch

4 ARCHÄOLOGIE [GESCHICHTE] 357

Godards Paradox • Geschichte(n) machen • Dank Langlois • Ad infinitum • Unendliche Kompression • Leerstellen, Unterlassungen und Fehlleistungen • Archiv und Moral: Ausgraben und Erinnern • *Enfant de la Libération et du Musée* • *Le Studio d'Orphée* • Ausblick • Postskriptum: Nichts weiter als ein Bild

5 BILDTEIL 393

6 ANHANG 469

Kurzbiografie • Dank • Literatur- und Quellenverzeichnis • Personenregister • Bildnachweis • Credits • Impressum