

Thomas Helbig

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

Jean-Luc Godard.
Geschichte[n] des Kinos

edition metzel



VII

Smarte Medien einst und heute,
Trailer IDFF, 2018



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 Gebrüdern Skladanowsky und auch von den Lumière 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 Mouëllic (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



Gegenstand

»Ich betrachte mich als einen Essayisten. Ich schreibe Essays in Form von Romanen, oder Romane in Form von Essays. Aber anstatt sie zu schreiben, filme ich sie. [...] Ich mag nicht wirklich gerne eine Geschichte erzählen ... Ich verwende lieber eine Art Teppich, einen Hintergrund, in den ich meine eigenen Ideen hineinbringen kann.«¹

Mit seinem knapp viereinhalbstündigen Videoessay *Histoire(s) du cinéma* (*Geschichte(n) des Kinos*, 1988–98) hat der als Mitbegründer der *Nouvelle Vague* berühmt gewordene Filmautor Jean-Luc Godard (1930–2022)² ein Werk geschaffen, das nahezu vollständig auf bereits bestehendes Material (*found footage*) zurückgreift. Versatzstücke aus Literatur, Musik, bildender Kunst und Film finden dort in einer audiovisuellen Montage aus Bild, Schrift und Ton zusammen, die die konventionellen Gräben von High und Low fortwährend ignoriert. Feste Bezugsgrößen des kollektiven Gedächtnisses treffen in überraschenden und ungewohnten Konstellationen, wie auf dem

berühmten Seziertisch der Surrealisten, auf abseitige oder überaus alltägliche Materialien. Das Ergebnis ist eine »fordernde und überfordernde«³ Montage- und Collage-Arbeit, deren inneres Ordnungsprinzip zunächst kaum nachvollziehbar erscheint. Lange wurden die *Histoire(s)* als ein Spätwerk wahrgenommen, in dem Godard über seine Sicht auf das Kino und dessen Geschichte Zeugnis ablegt. Inzwischen haben sich die *Histoire(s)* als ein Werkkomplex herausgestellt, der sich vielmehr als ein Wende- statt als ein Schlusspunkt darstellt und dessen Impulse bis zu den letzten Filmproduktionen Godards reicht. Mehrfach haben sich die *Histoire(s)* als ein schier unerschöpfliches Materialarchiv erwiesen, aus dessen Vorrat sich Godard bis zu seinem zuletzt fertiggestellten – nunmehr dreißig (bzw. zwanzig) Jahre später geschaffenen – Filmessay *Le Livre d'image* (*Bildbuch*, 2018) bedient. Fraglich wäre es zudem, wessen ›Zeugnis‹ hier eigentlich abgelegt werden sollte. Die nähere Betrachtung zeigt, dass beinahe alle Materialien, die als Bild, Ton und Schrift Eingang in das Werk fanden, anderen Autoren ›gehören‹. Godards »Sprecherposition« muss vielmehr, wie Bert Rebhandl zuletzt im Kontext von *Le Livre d'image* bekräftigt hat, im Kreis einer filmisch zusammengetragenen Vielstimmigkeit gesucht werden, an der Godard »persönlich Anteil« nimmt.⁴ Der Prozess der Übertragung, Übersetzung und Fragmentierung dieser Materialien wird nunmehr wesentlich, wobei die Bedeutungen eher aus den Interferenzen und Widersprüchen erwachsen, denn aus dem Gesagten selbst. Mehr noch ist es der Vorgang des Sprechens, der sich bedeutsam in den Vordergrund drängt. Godard spielt »mit dem autoritativen Ton eines religiösen Textes, zerlegt ihn aber durch die Fragmentierungslogiken der Moderne, und zwar [...] bis zur Rückkehr zum hieratischen Fragment« und »fällt sich dabei [selbst] ins Wort«, formuliert Rebhandl.⁵ Auch die Frage nach der Urheberschaft, die konventionell als eine ›Sache‹ von Besitzverhältnissen entschieden wird, die unauflöslich zwischen Autor (Produktion) und Nutzer (Rezeption) unterscheidet, läuft dem Selbstverständnis der *Histoire(s)* entgegen. Über dem Copyright steht das Recht auf künst-

1 Jean-Luc Godard zit. n. Richard Roud, *Godard*, London 1968, S. 48 u. 49.

2 Siehe auch die Kurzbiografie im Anhang.

3 »Man wird systematisch hineingezogen in eine mediale Polyphonie, die die Sinne öffnet und berauscht, sie fördert und überfordert. [...] Godard hat eine regelrechte *Ästhetik der Überforderung* entwickelt in 40jährigem Umgang mit seinen medialen Apparaturen – (so wie man bei Andy Warhol von einer *Ästhetik der Unterforderung* sprechen kann [...]); der Gegensatz ist ein scheinbarer. Schlafwandlerisch erfinderischer Mediengebrauch ist die Praxis, in der sich beide berühren.« Klaus Theweleit, *Bei vollem Bewußtsein*

schwindelig gespielt, Booklet zu: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Frankfurt/M. und Berlin 2009, S. 3–31, hier S. 9f.

4 Rebhandl spielt außerdem darauf an, dass Godard seinen Film für den deutschen Verleih auf Deutsch eingesprochen hat, wobei die betont brüchige Aneignung der Sprache insbesondere die Reibungsverluste der Übersetzung kenntlich macht. Bert Rebhandl, *Eine Ambition in der Wüste. Jean-Luc Godard und sein Le Livre d'image*, in: *Cargo*, 41, 2019, S. 56–62 (s. den dortigen Auszug des Filmprotokolls), hier S. 56.

5 Ebd.

lerische (Wieder-)Verwertung, Herbeizitiert und aus dem Kontext seiner Zeit entzerrissen, fragmentiert und manipuliert, fügt Godard zusammen, was vonseiten der Urheber nie zusammengedacht wurde. Montage bedeutet, wie Godard im Epilog der *Histoire(s)* (4B: *Les signes parmi nous*) mit einer Formulierung Robert Bressons bekräftigt: Dinge zusammenzubringen (»RAPPROCHER/LÉS/CHOSÉS«), die noch nie zusammengebracht worden sind.⁶ Dass dieses Verfahren nicht nur urheberrechtlich Schwierigkeiten provoziert, sondern auch gängige Prinzipien filmgewerblichen Geldstoffwechsels aushebelt, liegt auf der Hand. Weniger als weiteren Eintrag seiner persönlichen Filmografie verstehend, insinuiert Godard sein Projekt vielmehr als eine kollektive »Forschungsarbeit«,⁷ die rückblickend aus Sicht eines zu Ende gehenden Jahrhunderts, die Geschichte(n) des 20. Jahrhunderts vorführen möchte, wie sie sich – Godard zufolge – vor allem in den Bildern des Kinos konserviert habe. Dialoge und Auseinandersetzungen sind dabei von Anfang an erwünscht und beabsichtigt. Der audiovisuell initiierte Diskurs bietet somit mehr als eine lediglich singuläre Sicht auf die Geschichte.⁸ Und auch die in den *Histoire(s)* entwickelte Erzählform läuft den gängigen Mustern von dokumentarischer Geschichtsschreibung und Filmerzählung entgegen. Statt eine einstimmige Erzählung zu privilegieren oder länger dem Modell linearer Erzählweisen zu folgen, dominiert eine Polyphonie babylonischer Vielstimmigkeit, der auf der visuellen Ebene die Polyfokalität⁹ der Bildkonstellationen und -montagen entspricht. Verweisen diese audiovisuellen Konstellationen eher über das Off auf den Schnittplatz ihrer Montage, so hat Godard seinem Essay auch eine Reihe szenischer Selbstporträts hinzugefügt, die ihn am imaginären Schnittpunkt dieses videografisch zusammengetragenen »Museums« zeigen. Korrespondierend zu der Vielstimmigkeit der zitierten Autoren sowie in Entsprechung zu Aragons Konzeptualisierung »gesprochener Collagen«,¹⁰ hat Godard für die *Histoire(s)* eine Reihe namhafter, gelegentlich auch visuell in Erscheinung tretender Schauspieler engagiert, einigen der zitierten Texte ihre Stimme zu verleihen.¹¹ Einmalig und in gewisser Weise als Vorgriff auf die zahlreichen Konferenzen zu werten, die sich später der Diskussion der *Histoire(s)* widmen, erscheint insbesondere das Gespräch mit Serge Daney, das Godard in 2A: *Seul le cinéma* integriert hat und das als eine Hommage auf den befreundeten und 1992 verstorbenen Filmkritiker

6 »Dinge zusammenbringen, die noch nie zusammengebracht worden sind und nicht dafür prädestiniert schienen.« Robert Bresson, *Notizen zum Kinetographen*, hg. von Robert Fischer, Berlin 2007, S. 45.

7 So projiziert Godard sein Vorhaben während seiner einführenden Lecture am Conservatoire d'art cinématographique in Montreal. Die insgesamt vierzehn, vom 14. April bis zum 21. Oktober abgehaltenen Vorlesungen können als initialer Ausgangspunkt der *Histoire(s)* gelten. Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München und Wien 1984, S. 16, Orig.-Ausgabe: Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris 1980; vgl. auch die Neuausgabe Jean-Luc Godard, *Introduction to a true history of cinema and television. First edition*, hg. v. Timothy Barnard, Montreal 2014. Siehe ebd. auch die ausführliche Rekonstruktion des Projektes: Michael Witt, *Archaeology of Histoire(s) du cinéma*, S. xv–lxix.

8 »Ich war naiv genug zu glauben, dass »Histoire(s) du cinéma« Diskussionen auslösen würden. Alle haben begeistert die grosse Leistung des Künstlers gewürdigt, aber keiner hat gesagt, dass sich die Dinge zwischen Hitler und der UFA nicht so abgespielt haben, wie ich es gezeigt habe. Mich hat aber genau das interessiert.« Jean-Luc Godard, *Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000/2001*, Bern 2002, S. 19.

9 Diese bei Werner Hofmann entlehnte und im Kontext der Kunstgeschichte verwendete Formulierung betrachtet das Phänomen der »Zersplitterung des Bildes in der Moderne«, das aber sowohl in der Kunst des Mittelalters als auch in der Kunst nach

1800 Voraussetzungen fand und daher einen historisch länger währenden Geltungsbereich abdeckt als das »Zwischenspiel« des »einsichtigen Illusionismus« des sogenannten Staffeleibildes. Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 17. Siehe hierzu auch die medientechnische Aktualisierung dieser Überlegungen in: David Ganz und Felix Thürlemann, *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*, in: dies. (Hg.), *Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 7–38.

10 Louis Aragon, *Was ist Kunst, Jean-Luc Godard?*, in: Film, 1, 1966, S. 6–13, hier S. 11.

11 In Reihenfolge der Episoden sind dies in 1A: Julie Delpy mit Rainer Maria Rilkes *Brief an einen jungen Poeten* (1929), in IB: María Casarès mit Martin Heideggers *Wozu Dichter?* (1946), François Périer mit Hermann Brochs *Der Tod des Vergil* (1945), in 2A: Julie Delpy mit Charles Baudelaires *Die Reise* (1857), in 2B: Sabine Azéma erneut mit Brochs *Tod des Vergil*, in 3A: Juliette Binoche mit Emily Brontës *Self-interrogation* (1842–43), in 3B: erneut Périer mit Brochs *Der Tod des Vergil* (wiederverwendet aus *Soigne ta droite* (1987)), in 4A: eine nicht identifizierte Stimme mit Paul Valéry's *Psaume sur une voix* (1927); Jean-Pierre Gos (?) mit Denis de Rougemonts *Penser avec les mains* (1936); Alain Cuny mit Élie Faures *Histoire de l'art* (1920). Siehe hierzu auch Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour, *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 11. Michael Witt nennt darüber hinaus noch die Namen von Denis Lavant und Mireille Perrier. Michael Witt, *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*, Bloomington 2013, S. 41.



aufgefasst werden kann.¹² Der dialogische Charakter dieser Materialmontage spiegelt sich darüber hinaus auch auf Ebene der äußeren Gestalt des Essays. So hat Godard die *Histoire(s)* in acht Kapitel gegliedert, die jeweils paarweise angeordnete »Passagen« innerhalb dieses imaginären Museums eröffnen:

1A: *Toutes les histoires* (Alle Geschichten, 1988–89/98)

1B: *Une histoire seule* (Eine Geschichte allein, 1988–89/98)

2A: *Seul le cinéma* (Allein das Kino, 1992–93/97)

2B: *Fatale beauté* (Fatale Schönheit, 1992–93)

3A: *La monnaie de l'absolu* (Die Münze des Absoluten, 1994–95)

3B: *Une vague nouvelle* (Eine neue Welle, 1994–95)

4A: *Le contrôle de l'univers* (Die Kontrolle über das Universum, 1996–97)

4B: *Les signes parmi nous* (Die Zeichen unter uns, 1996–97/98)

Format

»All diese Philosophen. Schade, dass sie keine Filme gemacht haben ... Deleuze stand in der Versuchung, aber anstatt einen Film zu machen, hat er ein Buch ›darüber‹ geschrieben ...«¹³

»Die Welt ist dazu geschaffen,« rezitiert André Malraux den französischen Schriftsteller Stéphane Mallarmé, »ihre Erfüllung in einem schönen Buch zu finden«. So gut sich dieses Zitat einerseits auf Malrauxs eigenes publizistisches Schaffen anwenden lässt, so bemerkenswert erscheint andererseits die Modifikation, die Malraux an dem Ausspruch Mallarmés vornimmt. Denn »die Welt, kommentiert der Autor des *Musée imaginaire*

mit Entschiedenheit, ist »viel eher dazu geschaffen, sich in diesen Bildern zu erfüllen.«¹⁴ Und auch die *Histoire(s)* ließen sich innerhalb dieser Argumentation verorten, nur mit dem Unterschied, dass die darin verwendeten »Bilder« nicht im Medium eines Buches, sondern vielmehr demjenigen des Films erscheinen. Den Projekten von Mallarmé und Malraux verwandt ist allerdings dessen utopischer Geist. Sowohl der Traum von einem »absoluten« Buch, wie ihn Ersterer mit seinem unvollendeten Werk (*Le Livre*) ersann, als auch der Versuch, aus Büchern und

12 Ebd., S. 39 u. 41. Godard hat nur einen Teil des 1988 in Rolle aufgezeichneten Videomaterials für die *Histoire(s)* verwendet. Im Zusammenhang mit der im Frühjahr 2020 in der Cinémathèque Paris veranstalteten Godard-Retrospektive wurde das vollständige Gespräch gezeigt und ist seither online abrufbar (s. Literaturverzeichnis). Ein Auszug des Gespräches wurde veröffentlicht als Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma: Godard fait des histoires*, in: ders., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, hg. von Alain Bergala, Bd. 2: 1985–1998, Paris 1998, S. 161–173.

13 Godard/Ishaghpour 2008, S. 34.

14 André Malraux, *Stimmen der Stille* (1951), Baden-Baden 1956, S. 115. »Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt, die unseren

Wünschen entspricht«, lautet ein entsprechendes, Bazin zugeschriebenes Motto, das Godard zuerst in *Le Mépris* (1963) aufruft und später in 1A: *Toutes les histoires* wiederverwendet. Zur Herkunft des Zitats, an dem Michel Mourlet größeren Anteil als Bazin hatte, siehe Heinz B. Heller, *Anstöße für eine Re-Lektüre von Schnitt*, meine schöne Sorge, in: *Montage/AV*, 20, 2011, 1, S. 16–27, hier S. 23, Anm. 7. Zur »Welthaltigkeit« des Films, frei von einer »mimetischen Beziehung zur vorfilmischen Welt« und getreu »der benjaminischen Formel von der »unähnlichen Ähnlichkeit« siehe Gertrud Koch, *Filmische Welten. Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen*, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M. 2003, S. 162–175, hier S. 170.

1 ZUGÄNGE

2 RÄUME, APPARATE UND DISKURSE

[MEDIEN]

2.1 PALIMPSESTBEZIEHUNGEN

2.2 AUFSCHREIBESYSTEME

2.3 VIDEO ALS MEDIUM UND DISPOSITIV

2.4 LABORATORIEN DES KINOS

3 MUSÉE IMAGINAIRE / CINÉMA DU RÉEL

[KUNST]

3.1 MUSÉE DU RÉEL – EIN MUSEUM OHNE WÄNDE

3.2 MARTYRIUM UND WIEDERAUFERSTEHUNG

3.3 ÉLIE FAURE – GESCHICHTE DER FORMEN

3.4 ANDRÉ MALRAUX – KUNST UND KINO

4 ARCHÄOLOGIE

[GESCHICHTE]

5 BILDTEIL

6 ANHANG



»In fact, there is no better way to characterize film than by saying it visualizes thought.«

Jean Epstein

Filme geltende Trailer bereits verrät, eine komplexe Beziehung zu Ersterem (und umgekehrt) unterhält. In eindringlichen Bildern, Tönen und Gesten skizziert der Film die auf eine Trennung der Eltern folgende Neukonfiguration einer Familie. Während die Eltern streiten, verfolgt Marie (Rebecca Hampton), die Tochter und zugleich Hauptdarstellerin über den Fernseher im Wohnzimmer einen Film, der selbst eine Trennung thematisiert. Dass es kein Zufall ist, dass dieser Film im Film Godards *Le Mépris* (1963) ist, deutet nicht zuletzt die Namensgleichheit beider Paare (Camille und Paul) an. Und auch *Le Livre d'image* enthält das Indiz eines impliziten Dialogs, der in Richtung des Buches *Images en parole* weist, das Anne-Marie Miéville verfasst hat.²² Der Umschlag ihres Buches wird gegen Ende des Films eingeblendet und liefert somit ein visuelles Nachwort zum Film, während Godard (unter dem Namen Marcel C.) umgekehrt das Vorwort zum Buch von Miéville beisteuerte.²³

Künstler

»Also wollte ich Maler sein.«²⁴

bemerkenswert ist ihre Herleitung dieser ›Kunst von heute‹, die auf eine Kunst »mit einer anderen, langen Vergangenheit« zurückblicke.²⁶ Gemeint ist hier die Geschichte der Malerei, die Aragon zufolge in der Person und in den Filmen Godards eine moderne Erfüllung finde.²⁷ Doch anders als etwa Élie Faure²⁸ glaubt der Schriftsteller nicht daran, dass der Film die Malerei insgesamt abgelöst hätte, sondern dass die Malerei mit Godard die Seite gewechselt habe. »Godard, das ist Delacroix«, versteigt sich Aragon in einer allzu kühn erscheinenden Argumentation, in der die farbige Opulenz aus Delacroix' Gemälde *Der Tod des Sardanapal* (1827/28) sowie das Chaos des blutigen Massakers bereits wie »ein Film in Farben« und »auf Breitwand«²⁹ erscheint. Angesichts von *Pierrot le fou* versagt für Aragon nicht nur der Farbensinn so, »daß Paris am Ende [...] nur noch aus roten Tönen bestand«, die Malerei Godards offenbart, »was niemand jemals mit den Augen der Kunst gesehen hat.«³⁰ Sein »Material«, fährt Aragon weiter fort, »ist die Unordnung unserer Welt, unmittelbar hinter den modernen von Neon und Formika leuchtenden Städten.« Diese »Ordnung der Unordnung« könne keiner »besser malen« als Godard: »Immer malt er sie.«³¹ Doch jenseits dieser literarischen Schilderung bei Aragon, greift der Kontext der Malerei in den Filmen Godards auch auf eine ganz vordergründige Weise. In *Pierrot le fou* etwa bemalt Ferdinand/Pierrot (Jean-Paul Belmondo) sein Gesicht mit blauer Farbe. In *La Chinoise* (1967) und auch in *Tout va bien* (zus. mit Jean-Pierre Gorin, 1972) sind die Wände der Innenräume mit gestischen Farbschlieren versehen.³² In *Le gai savoir* (1969) retuschiert Godard

»Die Kunst von heute«, urteilt Louis Aragon 1965 in seiner hymnischen Besprechung von *Pierrot le fou* (1965), »das ist Godard.«²⁵ So überschwänglich und resolut diese Einschätzung erscheint, so

packen, auf jeden Fall als herrschende Kunst.« Élie Faure, *Mystik des Films* (1934), in: *Filmkritik*, 13, 1969, 5, S. 329–337, hier S. 331.

²⁹ Aragon 1966, S. 7f. u. 9.

³⁰ Ebd., S. 9.

³¹ Ebd.

³² Auch das Kino Michelangelo Antonionis, das bei Aragon allzu rigide hinten runterfällt (»Ich frage nicht nach dem Film, ich frage nach der Kunst.« Ebd., S. 7), schreckte nicht davor zurück, ganze Straßenzüge in neue Farben zu tauchen. Für eine vergleichende Betrachtung siehe: Volker Pantenburg, *Zwei oder drei Dinge – Godard/Antonioni, 1966*, in: Michael Diers, Denis Grünemeier und Beat Wyss (Hg.), *Focus on Blow-Up. Die Gegenwart der Bilder bei Antonioni*, Hamburg 2018, S. 157–181.

²² Anne-Marie Miéville, *Images en parole*, Tours 2002, S. 7–9. Signifikant ist zudem die Abweichung der Titel: Während Godard mit *Le Livre d'image* das Bild im Singular (image) adressiert, zielt Miéville auf Bilder (images) innerhalb (en) der Sprache.

²³ Siehe dazu Jean-Luc Godard, *Worte wie Ameisen*, Interview mit Dimitry Golotyuk und Antonina Derzhitskaya, Booklet zur DVD von *Le Livre d'image* (Grandfilm), Fridolfing 2019, S. 4–26, hier S. 5 und 7.

²⁴ Godard 1997, S. 436.

²⁵ Aragon 1966, S. 7.

²⁶ Ebd.

²⁷ Eine Auswahl von Godards frühen Malerei-Versuchen wird in Baecque 2010 abgebildet.

²⁸ »Dieses wird jenes umbringen. Die Malerei kann ihre Koffer

28: Nicolas de Staël, Foto: Seige Vandercam
14: Kopie nach de Staël, & Auszug eines Briefes



politische Protestplakate und schreckt in *Le vent d'est* (Dziga Vertov Gruppe, 1970) selbst vor mechanischen Eingriffen im Filmmaterial nicht zurück. Erkennt Florian Krautkrämer in dieser Arbeitsweise eine Referenz, die sich sowohl als Verweis wie auch als Kritik am Experimentalfilm deuten lässt, so können die direkt in das 16 mm-Material eingebrachten Kratzer und Spuren auch im Lichte ikonoklastischer Gesten betrachtet werden, wie sie sich gleichzeitig auch im Bereich der bildenden Kunst finden lassen.³³ Einen experimentellen Ausflug in diese Richtung hatte Godard zuvor gemeinsam mit Gérard Fromanger unternommen, mit dem zusammen er den Kurzfilm *ciné-tract n° 1968* (1968) realisiert, der die französische Trikolore als blutigen Farbverlauf in Szene setzt.³⁴ Mit dem Einsatz des Telestrator³⁵ schließlich, werden in *Six fois deux* (zus. m. Miéville, 1976) Mittel gefunden, videotechnisch in das Bild einzugreifen. Seither ist die Malerei als Tätigkeit in den Filmen Godards präsent. In *Liberté et patrie* (zus. m. Miéville, 2002) ereignet sie sich vor der Kamera, genauso in *Film Socialisme* (2010), *Adieu au langage* (2014) und *Le Livre d'image* (2018). In Letzterem offenbaren sich sogar einige der Schriftcartons als gemalt, während die manipulierte Bildästhetik des Films ihrerseits mehr und mehr die Charakteristik malerischer Texturen annimmt. Bemerkenswert erscheint in dieser Hinsicht insbesondere der Hinweis, dass Godard von Gemälden, die er in den *Histoire(s)* verwendete und für die er kein Copyright erhielt, eigenhändige Kopien anfertigte.³⁶ Aber »das ist nicht das Wesentliche«, ließe sich mit dem Text Aragons einwenden. Zentral ist vielmehr Godards Praxis des Zitierens und der Collage, die Aragon nicht nur bis Braque und Picasso, sondern auch bis Watteau und Delacroix zurückführt.³⁷ *Pierrot le fou* erscheint ihm als eine filmgewordene und zugleich »gesprochene Collage«, wobei die »Collagen keine Illustration des Films sind, sondern [...] den eigentlichen Film ausmachen.«³⁸ Aragon zufolge sind diese Collagen »das eigentliche Material der

³³ Florian Krautkrämer, *Schrift in den Filmen von Jean-Luc Godard*, in: ders., *Schrift im Film*, Münster u. a. 2013, S. 272–314, hier S. 289f. Peter Wollen deutet dieses Moment dagegen als ikonoklastische Geste. Peter Wollen, *Godard and Counter Cinema: Vent d'Est*, 1982, in: ders., *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London 1982, S. 79–91, hier S. 79. Vgl. auch den visuell vergleichbaren, jedoch digital erzeugten Eindruck in *Adieu au langage* (2014). ►397 vgl. Kommentar zu S. 174, Anm. 26.

³⁴ Godard nahm in dieser Zeit über rund sechs Monate Zeichenunterricht bei Fromanger. Witt 2013, S. 192 u. 237, Anm. 10. Ausgehend von Aragons Faszination für die Farbe (Blut-)Rot in *Pierrot le fou*, lassen sich eine Reihe weiterer Betrachtungen aufzählen: Joseph Vogl, *Schöne gelbe Farbe: Godard mit Deleuze*, in: ders. und Friedrich Balke (Hg.), *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 252–256. Manfred Schneider, *ENTROPIE tricolore. Die Logik der Bilder in Godards Week-end*, in: Volker Roloff und Scarlett Winter (Hg.), *Godard intermedial*, Tübingen 1997, S. 85–98, Ute Holl, *Ich kann beim besten Willen kein Blut sehen.*

Gesellschaftsvertrag und rote Farbe in Godards 'Week-end', in: Anja Lauper (Hg.), *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, Berlin 2005, S. 243–266.

³⁵ »Der Telestrator wurde in den 50er Jahren in den USA für das Schulfernsehen erfunden. Es ist ein Instrument, mit dem über das für die Zuschauer sichtbare Fernsehbild gezeichnet werden kann. Er wurde im deutschen Fernsehen auch ab 1969 in der Spielshow *Die Montagmaler* eingesetzt.« Krautkrämer 2013, S. 318, Anm. 44.

³⁶ Vgl. die Kopie nach Nicolas de Staël, *Nu couché bleu*, 1955, Öl auf Leinwand, 114 x 162 cm, Privatbesitz (Abb. oben).

³⁷ Aragon 1966, S. 10.

³⁸ Ebd., S. 11. Godards Vorliebe für das Verfahren der Collage lässt sich nicht nur anhand der solcherart gefertigten Exposés und Bildstrecken belegen, sondern auch am Beispiel der vielfach ausgestellten »Schnittszenen« vor der Kamera. Vgl. hierzu die ikonisch gewordene Einstellung in *Pierrot le fou* (1965). ►411 vgl. Kommentar S. 174, Anm. 26

1 ZUGÄNGE
2 **RÄUME, APPARATE
UND DISKURSE**
[MEDIEN]

2.1 PALIMPSESTBEZIEHUNGEN
2.2 (FILM-)GESCHICHTE SCHREIBEN
2.3 VIDEO ALS MEDIUM
UND DISPOSITIV
2.4 LABORATORIEN DES KINOS
3 **MUSÉE IMAGINAIRE /
CINÉMA DU RÉEL**

[KUNST]

3.1 MUSÉE DU RÉEL –
EIN MUSEUM OHNE WÄNDE
3.2 MARTYRIUM UND
WIEDERAUFERSTEHUNG
3.3 ÉLIE FAURE –
GESCHICHTE DER FORMEN
3.4 ANDRÉ MALRAUX –
KUNST UND KINO

4 **ARCHÄOLOGIE**
[GESCHICHTE]

5 **BILDTEIL**
6 **ANHANG**



»Die Koexistenz der
Geschehnisse muss
vor Augen geführt
werden.«

Überblick

»Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.«¹

»Der Eintritt ins Kino führt durch Türen und Portale«,² lautet eine ebenso prosaische wie zutreffende Formel, in der die kinematografische Filmerfahrung auf ihren architektonischen Rahmen zurückgebunden wird. Türen fungieren darüber hinaus jedoch auch als »kinematografische Objekte«, die eine innerfilmische Metaphorologie entfalten: »Im Zusammenspiel mit Mauern, Fassaden, Treppen, Fenstern und Vorhängen teilen und

verbinden Türen« und erzeugen somit kinematografische Räume. Als »Türen der Wahrnehmung« geben sie analog zur Irisblende »den Blick nach draußen oder nach drinnen frei – oder versperren ihn.«³ Hierin steht die Tür einem weiteren, historisch sogar noch wirksameren Konzept nahe, das sich bereits in der von Leon Battista Alberti formulierten Theorie des Bildes als »geöffnetes Fenster« (*finestra aperta*)⁴ niederschlägt. Spätestens Albrecht Dürers berühmter Holzschnitt *Zeichner des weiblichen Modells* (1525/28)⁵ lässt jedoch keinerlei Zweifel mehr daran, dass sich dieses Fenster weniger der Nachbildung des eigentlichen Sehakts verdankt, als vielmehr der kunstfertigen »Konstruktion des Künstlers«. Dürer versieht seinen Holzschnitt sogar mit der Darstellung zweier Fensteröffnungen, die das Künstlerstudio mit einem Blick in eine Landschaft bereichern, wobei die paarweise nebeneinander angeordneten Fenster bereits wie Sehöffnungen einer stereoskopischen Apparatur anmuten. Die eigentliche »Sehmaschine«⁶ jedoch befindet sich im Inneren des Studios, zwischen Maler und Modell aufgestellt. Das mit einem Fadengitter versehene Velum lenkt und systematisiert den »Blick auf den zu malenden Gegenstand« und verhilft dem Künstler dadurch, seine bildnerische Konstruktion zu entwickeln. Aller Anfang, so Alberti, bestehe in der Zeichnung eines »Rechtecks von beliebiger Größe«, das als »geöffnetes Fenster«⁸ anzusehen wäre. Doch was bei Alberti und auch bei Dürer noch versöhnlich als zwei miteinander kooperierende Konzepte erscheint, offenbart sich im Umfeld filmtheoretischer Überlegungen als Widerspruch. »Das Fenster steht im Zeichen der Transparenz, während man für den Rahmen den Begriff der Kompensation stark machen könnte.«⁹ Die Konsequenz ist eine Art Wettstreit, in dem das Fenster entweder »als Medium völlig zum Verschwinden« kommt oder aber der exponierte »Rahmen nur noch das Medium«¹⁰ zu sehen gibt. Einmal mehr erscheint hier Hitchcocks *Rear Window* (1954) als willkommener »Testfall der Filmtheorie, weil er die grundlegende Betrachtersituation des klassischen Kinos figurativ nachstellt.«¹¹ Ähnlich wie in Dürers Holzschnitt ist der Betrachter auf seinen Platz

» 403

» 71

1 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935). *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 2003, S. 34f.

2 Jan Philip Müller, *Tür*, in: Böttcher u. a. 2014, S. 161f., hier S. 161.

3 Ebd., S. 162.

4 Für eine umfassende Kontextualisierung seitens der Kunst- und Bildtheorie siehe Gerd Blum, *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als Bildgebendes Dispositiv*, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hg.), *Imagination und Repräsentation, zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 79–118. Vonseiten der Filmtheorie wurde durch Stephen Heath eine Genealogie zu dem Konzept Albertis hergestellt. Siehe hierzu Elsaesser/Hagener 2007, S. 30.

5 Albrecht Dürer, *Zeichner des weiblichen Modells* (1525/28), Holzschnitt (*Unterweisung der Messung*, Nürnberg 1538, fol. 92v).

6 Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998, S. 105.

7 Die Utopie eines »Sehens ohne Blick« dagegen, sieht Virilio in

den Versuchen computergesteuerter Videokameras aufzeichnen. Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, S. 135f.

8 Zit. n. Alpers 1998, S. 105. Auch Anne Friedberg greift auf Alberti und den Holzschnitt Dürers zurück, wobei sie im Fadengitter bei Dürer nicht nur einen »Prototyp für die Unterteilung des Bildes in Einzelbilder (die Pixel [...])« erkennt, sondern auch die über das System der »Zentralperspektive« eingeschriebene Distinktion zwischen »dem männlichen Künstler und dem weiblichen, sinnlichen, passiven Subjekt.« Anne Friedberg, *Gerahmte Visualität: Das virtuelle Fenster*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Bonn (Hg.), *Der Sinn der Sinne*, Göttingen 1998, S. 433–457, hier S. 438.

9 Elsaesser/Hagener 2007, S. 25.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 23. Entsprechend deutet auch Michael Diers den Film als »Schauplatz« der Theorie: »Hitchcocks Hollywood-Film [...] eröffnet der Schaulust einen großartigen Schauplatz und liefert der Theorie ein grandioses Theater.« Michael Diers, »Der entscheidende Augenblick«. *Bild und Medienreflexion in Alfred Hitchcocks Das Fenster zum Hof*, in: Diers 2006, S. 140–173, hier S. 141.

4B: Murau (Nosferatu, 1922)



» 402

» 407

» 438f.

» 403

12 Zit. n. Elsaesser/Hagner 2007, S. 24. Siehe auch Rancière 2013.

13 Der Film *Le Livre d'Image* (2018) wurde nicht nur an wechselnden Spielstätten außerhalb des Kinos gezeigt, sondern mehrfach auch im Rahmen szenischer Raumensembles. Unter dem Titel *Le Studio d'Orphée* wird seit September 2019 eine erweiterte Fassung dieser Ensembles als permanente Installation in der Fondazione Prada in Mailand gezeigt.

14 Zielinski prägt hierzu die Begriffe »elektronische Bildstellerei« beziehungsweise »Ton-Bild-Stellerei«. Siegfried Zielinski, *Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren! Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards Histoire(s) du Cinéma*, in: Roloff/Winter 1997, S. 185–199, hier S. 188 u. 189.

verwiesen, von dem aus sich das Bild gleichsam konstruieren wie projizieren lässt. Analog zu dem bei Elsaesser und Hagener formulierten Gegensatz erfüllt das Fenster bei Hitchcock zweierlei Funktionen. Steht es einerseits für die aufklärerische Transparenz kriminalistischer (Re-)Konstruktion, so verhilft dessen Rahmen, den Standort des heimlichen Beobachters und dessen lahm gelegten Körper zu verbergen. Robert Stam und Roberta Pearson zufolge, eröffnet *Rear Window* die »unterschiedlichen Fenster« des Kinos«, deren medientechnische Metaphorologien »die Linse von Kamera und Projektor« genauso adressieren können wie »das Fenster des Vorführraums, das Auge als Fenster« sowie das Konzept des »Films als Fenster zur Welt.«¹² Indem die *Histoire(s)* gleich zu Beginn auf den Film Hitchcocks verweisen, bewegen sie sich innerhalb dieses Diskurses, den sie jedoch um einen ganzen Katalog weiterer Filiationen dieses Motivs erweitern. Von der Seh(n)sucht des blutdürstigen Vampirs in *Nosferatu* (1922) bis zu dem aus dem Fenster visierenden Mann in Howard Hawks *Rio Bravo* (1959) lassen sich dort eine ganze Reihe von Beispielen auffinden, die nicht nur die Transparenz des Fensters, sondern auch dessen Rahmung und Vergitterung in Szene setzen.

Wenn Dürer für seine Darstellung einer »Sehmaschine« den Topos der künstlerischen Werkstatt wählt, so setzt Godard folgerichtig auf die Szenografie des Schnittplatzes, dessen unterschiedliche Ausprägungen er leitmotivisch verfolgt – angefangen mit *Numéro deux* (1975) bis zu seiner Ausstellung *Voyage(s) en utopie* (2006) und darüber hinaus bis zu dem aktuellen Raumensemble *Le Studio d'Orphée* (2019).¹³ Wie seinerseits Dürer auf eine reichhaltige (Bild-)Geschichte solcher Darstellungen im Umfeld kunsttheoretischer Traktate zurückblicken konnte, so erscheint der Topos auch bei Godard in das Licht einer filmhistorischen Perspektivierung gestellt. Bereits früh wächst sich dieses Interesse zu einer Leidenschaft aus, in der sich Godard auch äußerlich mit seinen cineastischen Vorbildern identifiziert. So schlüpft Godard für das kurze und gemeinsam mit Anna Karina gespielte Stummfilm-Intermezzo *Les Fiancés du pont Mac Donald* in Agnès Vardas *Cléo de 5 à 7* (1961) in die Rolle Buster Keatons oder posiert für eine Porträtfotografie in der Manier Eisensteins. Und auch der in den *Histoire(s)* in Szene gesetzte Schnittplatz, lässt sich im Sinne eines künstlerischen Reenactments betrachten. Bleibt der eigentliche Videoschnittplatz hinter dieser Rahmung verdeckt, so erscheint an dessen Stelle eine Art Laboratorium, das eher an das Zimmer eines Schriftstellers, als das eines Filmkünstlers erinnert.¹⁴ Seiner



An den Eingängen des Kinos

»Gute Künstler kopieren, großartige Künstler stehlen.«¹

Glaubt man der berühmten Szene aus François Truffauts *Les quatre cents coups* (1959), so ist die Cinéphilie eine Leidenschaft, die bereits Kinder und Jugendliche erfasst.² Die beiden Jungen Antoine (Jean-Pierre L  aud) und René (Patrick Auffay) ver-

lassen in der entsprechenden Szene ein Pariser Kino, in dem sie gemeinsam eine Wochenschau gesehen haben. Abrupt bleiben sie vor einem Schaukasten stehen, an dem eine Reihe von Filmplakaten und fotografischen Standbildern angebracht sind, die das aktuelle Programm des Kinos bewerben. René zeigt auf eines der Bilder, wendet sich verstohlen um und reißt eine Fotografie herunter, worauf die beiden schnurstracks verschwinden.³ Die Szene handelt von der kindlichen Neugier und der libidinösen Beziehung, die sich an den Ort des Kinos knüpft. Als Schwellenzone unterhält der Kinoeingang ein ganz eigenes Verhältnis gegenüber jenen Objekten, die den Zauber des Kinos nach außen transportieren. Bereits von Ferne her k  nden Leuchtreklamen, Schaukästen, Poster und Fotografien von diesem Versprechen. Schon Roland Barthes hat darauf aufmerksam gemacht, dass auf dieselbe Weise, wie »das Nachtschwarz des Kinos« die »d  mmernde Träumerei« des Kinog  ngers »präfiguriert«, auch die Plakate bereits Substanz einer »pr  -hypnotisch« konnotierten »Kino-Situation« sind.⁴ Die »Filmfotos [...] an den Eingängen eines Kinos« durchlaufen bereits »beim   berwechseln in den Kinosaal« in der Wahrnehmung der Kinobesucher eine geheimnisvolle »Umwandlung«. Diese Beobachtung ist es schließlich, die Barthes zur Untersuchung seiner eigenen »Vorliebe für das Fotogramm«⁵ veranlasst. Das Fotogramm, so sein überraschender Einwand, ist weder ein »Muster« noch ein bloßes »Lockmittel« für den Film.⁶ Vielmehr erscheint ihm das Fotogramm als ein anderer Aggregatzustand, dessen Verhältnis zum »eigentlich Filmischen« ebenso gleichwertig ausf  llt wie dasjenige des Films selbst.⁷ Antoine und René, die beiden Jungen aus Truffauts Film, müssen gezwungenermaßen mit dieser Form von »Paracinema« Vorlieb nehmen. Mag die von Barthes beschriebene Faszination für Filmfotos unterschwellig eine Rolle spielen, so überwiegt doch zunächst das trotzige Motiv, sich dem Umstand zu widersetzen, nicht in »Besitz der (zu teuren) Objekte gelangen«⁸ zu können. Für die Filmvorführung noch zu jung, dürfte das kostenfreie Wochenschauprogramm kaum einen ausreichenden Ersatz für die Versprechungen darstellen, die von der Standfotografie ausgehen. Folgerichtig nehmen sie das Bild in einer subversiven Geste in Besitz, das somit zur Eintrittskarte eines imaginären Filmenerlebnisses gerät. Zugleich, und womöglich noch vordringlicher, ist der Diebstahl ein Beweis ihrer Adoleszenz. Der Akt demonstriert ihr Aufbegehren gegen die Welt der Erwachsenen, ein Aufbegehren, das sich in Truffauts Film wiederholt im Zuge räuberischer Aneignungen manifestiert. Eine weitere Insignie der Erwachsenenwelt – neben Zigarette, Literatur (Balzac) und Hut – stellt die Schreibmaschine des Stiefvaters dar, die Antoine kurze Zeit später

¹ Dieser auf eine Formulierung von T.S. Eliot (*The Sacred Wood*, 1921) zurückgehenden und später verschiedentlich kolportierten Maxime sollen sich auch Igor Strawinsky und Pablo Picasso verpflichtet haben.

² Robert Lachenay berichtet aus seiner Kindheitserinnerung, dass er ab 1944 zusammen mit Truffaut Kinovorstellungen besucht hat, wobei Letzterer bereits damit begann, eigene Filmdossiers anzulegen, die mithilfe »kleiner nächtlicher Diebesz  ge an den Schaukästen der Pariser Kinos« bestückt wurden. Joachim Paech, Truffaut, Godard & Co. *Kein Film ohne Kino!*, in: Anna Paech und Joachim Paech, *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 238–249, hier S. 239. Außer in *Les*

quatre cents coups thematisiert Truffaut auch noch in *La Nuit américaine* (1973) den Diebstahl von Filmstandbildern. Siehe hierzu auch Pauleit 2004, S. 29.

³ Siehe zu dieser Szene auch Michael Diers, *Bilder nach (Film-) Bildern.   ber Interferenzen von Fotografie und Film bei Andreas Gursky*, in: Diers 2006, S. 111–139, hier S. 118.

⁴ Barthes 1976, S. 290.

⁵ Barthes 1970, S. 64.

⁶ Ebd., S. 64 u. 65.

⁷ »Das Filmische ist ebenso weit vom Film entfernt wie das Romanhafte vom Roman«. Ebd., S. 64.

⁸ Ebd.

die Videotechnik als bevorzugtes Reproduktionsmedium genommen wird, übernimmt sie dieselbe Funktion, die Malraux zuvor der Fotografie einräumte, da sie der vorbehaltlosen »Versenkung« vor dem Original entgegensteht. An deren Stelle tritt ein analytisches Sehen, das es gestattet, »in Bildern und nicht in Texten zu denken.«¹⁰³

Video als Palimpsest

Palimpseste sind für Historiker vor allem deshalb interessant, »weil sie unter Umständen die Rekonstruktion [eines] gelöschten Textes erlauben.«¹⁰⁴ Die Eigenschaft von Videobändern, mehrfach beschrieben werden zu können, erinnert entfernt an diese Befähigung.¹⁰⁵ Insbesondere das eher lästige Phänomen, dass sich je nach Quantität der Aufzeichnungen sowie nach Qualität von Zeilenabtastung und Rauschunterdrückung, allmählich auch vormalige, bereits überschriebene Signale in das Videobild einmischen können, bietet sich für diese Analogie an. Als Modell für die permanenten Überlagerungen, Ein- und Überschreibungen genommen, die sich in den *Histoire(s)* ereignen, kann der Begriff des Palimpsests als eine operative (Denk-)Figur aufgefasst werden. Auf analoge Weise, wie Klaus Krüger den Begriff für den Bereich der Kunstgeschichte charakterisiert,¹⁰⁶ soll er für die vielfältigen Rekursionen und Interferenzen zwischen den Bildern herangezogen werden, die kennzeichnend für die *Histoire(s)* sind. Sowohl als »Gegenstandsbegriff« als auch als »strukturtheoretische Kategorie« verstanden, betont Krüger nicht nur die »fortwährende Bewegung des Eindringens und der Aufdeckung, der Enthüllung und Überlagerung«, sondern auch die »unablässige Veränderung durch Projektion und Imagination«, die dem zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik schillernden Begriff des Palimpsests eignen:

»Die Schichtung, Sedimentierung und Kontamination von Bildformeln der Vergangenheit und Lebensbildern der Gegenwart, von kollektiven und individuellen, von künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildern wird im Betrachter allererst als ein Ereignis der ästhetischen Erfahrung produktiv.«¹⁰⁷

Krüger bindet dieses Phänomen nicht nur an den Kontext »materieller Aneignungsverfahren« zurück, sondern auch an den »Modus der Geschichte und des geschichtlichen Wandels«, der aus dem »bildlich Geschichteten« resultiere.¹⁰⁸ In diesen Kontext gehört sicherlich auch die aus der Paläografie gewonnene Beobachtung, dass selbst »Risse, Ein- und Ausbuchtungen, Ablagerungen oder auch ältere [...] Spuren« in das Umfeld »abbildungsrelevanter Eigenschaften« zählen.¹⁰⁹ Die bildtheoretisch gewendete Rede vom Palimpsest, so ließe sich folgern, bleibt auf besondere Weise den Aspekten des Herstellens, der Bearbeitung oder den Wegen der Übertragung¹¹⁰ verhaftet, die der spezifischen Eigenart des Palimpsests Rechnung tragen. Statt von einer ursprünglich intendierten Kooperation der

Palimpseste sind für Historiker vor allem deshalb interessant, »weil sie unter Umständen die Rekonstruktion [eines] gelöschten Textes erlauben.«¹⁰⁴

¹⁰³ Godard/Annaud 1975, S. 13.

¹⁰⁴ Wolfram Pichler und Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 159–167, hier S. 161. Siehe ebd. auch zur aktuellen Wirksamkeit des Begriffs im Umfeld der Kunst- und Bildtheorie.

¹⁰⁵ Auch Wolfgang Ernst gebraucht diesen Vergleich: »das Band kann jederzeit gelöscht und neu bespielt werden [...] Elektromemoriallogik des Palimpsests (Löschen als Überschreiben): Bei jeder Aufnahme wird automatisch gelöscht.« Wolfgang Ernst, *Gibt es eine spezifische Videoität?*, in: Ralf Adelmann (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar 2002, S. 14–29, hier S. 15.

¹⁰⁶ Klaus Krüger, *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Umbruch*, München 2007, S. 133–163, hier S. 135.

¹⁰⁷ Ebd., S. 136.

¹⁰⁸ Ebd., S. 157 u. 136.

¹⁰⁹ Pichler/Ubl 2014, S. 162.

¹¹⁰ Entsprechend differenzieren Pichler und Ubl die Rede vom Palimpsest als »ein begriffliches Instrumentarium, das nahe am Herstellen und Bearbeiten bleibt« und somit im Gegensatz zum »theoretisch ungleich tiefer verwurzelten« Topos des »Grundes« steht. Ebd., S. 162.

14: Straheim (Creed, 1924)
14: Straheim & Thalberg



Bildinhalte auszugehen, setzt dieses Modell vielmehr auf deren »nachträgliche Anerkennung«. Das Ergebnis ist eine visuelle Oberfläche, deren verschiedene Schichtungen zwar voneinander wissen, »aber dennoch nicht in der Weise zusammen[wirken], dass sich [dadurch] ein einheitlicher Bildinhalt ergäbe.«¹¹¹

Bild- und Zeitkompressen

Auch wenn Godard die zusammengetragenen Materialien nicht wie ein Maler oder Collagekünstler mit Pinsel, Schere und Leim bearbeiten kann, hat er mit der Technik des Videos Mittel und Wege gefunden, mit Überblendungen, grafischen Maskierungen, Beschnitt, Schrifteinblendungen und Farbmanipulationen, (Film-)Bilder zu erzeugen, die sich wesentlich vom Status einer bloßen Reproduktion entfernen. Erst mittels dieser manipulativen Eingriffe wird das Bild mit den vorausgehenden und nachfolgenden Bildern vernäht. Die vielleicht prägnanteste Form dieser medientechnischen und dabei zugleich bildkünstlerischen Transformation findet in den Überblendungen ihren Niederschlag, denen ein geradezu leitmotivischer Stellenwert innerhalb der *Histoire(s)* beigemessen wird. Godard hat vielfach darauf hingewiesen, dass der Einsatz dieser Verfahrensweise maßgeblich den spezifischen Eigenschaften der Videotechnik zu verdanken ist.¹¹² Von hier aus entfaltet sich schließlich der eigentliche Modus operandi Godards, der ausgehend von der Medienspezifität von Video in ein ästhetisches Prinzip mündet. Als ein visuelles Echo auf die vielfachen Materialüberlagerungen, die essenziell für das in den *Histoire(s)* entwickelte Verfahren sind, scheint nunmehr auch die Oberfläche der Bilder das Produkt mehrfacher Schichtungen und Sedimentierungen zu sein.¹¹³ Diese glänzen im Licht eines bemerkenswerten Paradoxons: Obwohl die Bilder einander überlagern, decken sie einander auf: Denn der Vorgang der Verdichtung der auf der Oberfläche des Bildes versammelten Informationen führt nicht dazu, dass »ein Bild das andere« ersetzt, indem es das vorherige »verjagt« und dessen Platz einnimmt, wie Godard und Miéville noch in *Ici et ailleurs* das Wesen des fotochemisch basierten Films szenisch charakterisieren.¹¹⁴ Die Überblendungen lassen stattdessen die Bilder optisch durchlässig werden, sodass

►► 407

¹¹¹ Krüger 2007, S. 160.

¹¹² »And then there's the possibility of superimposition, which isn't the same in movies, where it has to go through different technical processes.« Godard zit. n. Godard/Rosenbaum 1999, S. 168. Siehe hierzu auch Godard/Ishaghpour 2008, S. 24f.

¹¹³ Vgl. auch den hier zentralen Text, auf den an späterer Stelle noch eingegangen wird: Yvonne Spielmann, *Schichtung und Verdichtung im elektronischen Bild*, in: Dies. und Gundolf Winter (Hg.), *Bild, Medium, Kunst*, München 1999, S. 59–75.

¹¹⁴ Godards Stimme aus dem Off: »In Wirklichkeit ist es so, wenn wir einen Film machen: Immer wieder ersetzt ein Bild das andere.

Jedes Mal. Ein Bild verjagt das vorherige und nimmt seinen Platz ein. Natürlich bleibt die Erinnerung. Das wird möglich, weil sich der Film bewegt.« Korrespondierend zu dieser szenischen Segmentierung des Filmbildes kann auch Godards andauerndes Interesse bewertet werden, Fotografien in Form materialisierter Bilderstapel in den Film zu integrieren. Vgl. hierfür die entsprechenden Stellen in *Les Carabiniers* (1963), *Six fois deux (Photo et Cie)* (1976), *Comment ça va* (1976), *Letter to Jane* (1972) und *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994). Zu dieser Praxis als bildkritischer Gestus bei Godard und Farocki siehe Pantenburg 2006, S. 189–233, sowie im Falle der Arbeiten von Hartmut Bitomsky: Lang 2020, S. 137–159.



2.2 (FILM-)GESCHICHTE SCHREIBEN



1929/2019 — Eisenstein in La Sarraz

Es ist ein Nachmittag Anfang September des Jahres 1929, an dem sich eine Reihe internationaler Filmschaffender in La Sarraz, einem mittelalterlichen Schloss im schweizerischen Waadt zusammenfinden. Anlass ist der »1. Kongreß des unabhängigen Films«, der von der kunstliebenden Schlossbesitzerin Hélène de Mandrot abgehalten wird. Doch »zur Stunde tagt der Kongreß nicht«, wie ein prominenter Teilnehmer berichtet, »der Kongreß amüsiert sich«. Es sind dies die Worte Eisensteins, der ebenfalls in La Sarraz weilte und in seinen Lebenserinnerungen anschaulich über diese Veranstaltung berichtet.¹

In einem Akt jugendlichen Eifers gebrauchen Eisenstein und Hans Richter die »Reliquien des Mittelalters – Hellebarden, Piken, Hauben, Harnische und Brustpanzer« als Requisiten eines zu drehenden Films. Das Thema steht bereits fest: »Der Kampf der ›Unabhängigen‹ gegen die ›Firmen‹.«² Edouard Tissé und Grigori Alexandrow, die gemeinsam mit Eisenstein gekommen sind, haben die »unvermeidliche Filmkamera« dabei und beginnen zu drehen. Eisensteins unmittelbar zuvor fertiggestellter Film *Das Alte und das Neue* (auch: *Die Generalin*, 1929), der noch vor seiner offiziellen Uraufführung ebenda »zwischen altertümlichen Gewölben« projiziert wurde,³ könnte dabei entfernt für den spontan zusammengestellten Drehplan Pate gestanden haben: die mittelalterliche Kulisse von La Sarraz repräsentiert das alte und überkommene Regime, das von den Rittern des unabhängigen Films erstürmt und abgesetzt werden soll. Kontraste und Gegensätze wie diese zu kartieren, war ein wesentliches Charakteristikum dieses Kongresses insgesamt. Nicht nur, dass in Nachbarschaft zu Eisensteins Film ein so enigmatischer wie wirkkräftiger Film wie Buñuels und Dalís *Un chien andalou* (1929) gezeigt wurde, das im Rahmen der Kongressteilnehmer vertretene Spektrum politischer Gesinnungen und Programme beinhaltete auch die Gruppierung der italienischen Faschisten, was nicht nur angesichts von Eisensteins Anwesenheit verdeutlichen mag, wie spannungsgeladen die Atmosphäre dort gewesen sein musste.⁴ Da die in La Sarraz entstandenen Filmaufnahmen verloren gegangen sind, bleibt nur noch das in den Memoiren skizzierte Skript Eisensteins sowie eine Reihe fotografischer Zeugnisse, um sich von diesem vermutlich nicht ganz ernst gemeinten Projekt am Rande des Kongresses ein Bild zu machen.⁵ Doch die spielerisch-fiktive Farce deutet auch auf einen ganz realen Konflikt, der sich 1929 bereits abzeichnen begann. Wie ein Blick in das Filmprogramm des Kongresses zunächst nahelegt, prosperiert der »unabhängige Film«. Eisensteins Auflistung zufolge wurden neben Buñuels und Dalís Film auch Werke von Richter, Walter Ruttmann, Victor Eggeling, Alberto Cavalcanti, Carl Theodor Dreyer, Man Ray und Joris Ivens gezeigt.⁶ Der eigentliche Kampf deutete sich jedoch auf einem anderem Gebiet an, das der Plot des improvisierten Films kontrastreich antizipiert: Den Bösewicht und »Blaubart« in der Geschichte Eisensteins und Richters (Jack Isaacs in der Rolle von Cecil B. de Mille) stellt die Filmindustrie, die den »unabhängigen Film« in Geiselnhaft hält. Hierzu passend, findet sich Letzterer in Gestalt der »Jungfrau des unabhängigen Films« personifiziert, deren Rolle von Janine de Bouissounouse, einer Autorin und Mitarbeiterin der *Revue du cinéma*

¹ Eisenstein 1998, Bd. 1, S. 399–407, hier S. 400.

² Ebd., S. 400 u. 403. Für eine ausführliche Darstellung siehe Thomas Tode, *Die Ritter des unabhängigen Films*, in: *film bulletin*, 55, 2013, 331, S. 33–39.

³ Eisenstein 1998, Bd. 1, S. 400 u. 403.

⁴ »Hier treffen wir zum erstenmal von Angesicht zu Angesicht auf jene potenzielle Intelligenz, die mit der Zeit die Lakaienlivree des Faschismus anziehen und ihm bei seinem schmutzigen und blutigen Werk Handlangerdienste leisten wird.« Ebd., S. 402.

⁵ Eisenstein erwähnt bereits in seinen Memoiren den Verlust der unter dem Titel *Tempête sur La Sarraz* versammelten Aufnahmen: »Unser schöner Film aber ist in irgendeinem der unzähligen Zollämter, die das bunte und vielgesichtige Bild Europas in ein System einzelner Staaten zerteilen, verlorengegangen ...«. Ebd., S. 407. Die Fotografien werden in der Photothèque der Cinéma-thèque suisse in Lausanne verwahrt.

⁶ Ebd., S. 401 sowie S. 577f., Anm. 1–3.

2.3 VIDEO ALS MEDIUM UND DISPOSITIV



Camera obscura / Laterna magica

»Was dachte Nicéphore Niépce, als er sein erstes Foto von seinem Fenster machte?«¹

Hatte es bereits in *Le petit soldat* (1961) geheißt, dass »die Zeit des Handelns« von einer »Zeit des Nachdenkens« abgelöst werden müsse, so markiert das Jahr 1968 einen folgenreichen Wendepunkt im Schaffen Godards, an dem der Filmkünstler nach einer Filmform des »Nachdenkens« Ausschau hält und gerade darin eine angemessene Form des

»Handelns« erkennt.² Als vorläufiges Medium dieses Vorhabens wird allerdings nicht mehr das Kino, sondern vielmehr das Fernsehen auserkoren. Mit *Le gai savoir* (1969) findet diese Neuorientierung ihren Dreh- und Angelpunkt in einem abgedunkelten Fernsehstudio, das Godard als eine Art diskursive Ausnüchterungszelle projiziert. Dabei mäandert die Szenerie motivisch zwischen einem nächtlichen »Frühstück im Freien« und einer spielerischen Neuinterpretation von Platons Höhlengleichnis.³ In Umkehrung des biblischen Schöpfungsaktes beabsichtigen Patricia Lumumba (Juliet Berto) und Émile Rousseau (Jean-Pierre Léaud) – eine revoltierende Fabrikarbeiterin und ein Filmemacher –, in »sieben Nächten« ein alternatives, Bild, Ton und Text umfassendes »Darstellungsregime« zu erschaffen.⁴ Die Regeln des Fernsehens (»T-E-L-E-V-I-S-I-O-N«) und des Kinos (»C-I-N-E-M-A«) sollen neu eingeübt und ausbuchstabiert werden. Das Ziel ist es, in Anlehnung an das erkenntnistheoretische Projekt Descartes', das zudem mit einer Prise nietzscheanischem Nihilismus versehen wird,⁵ eine (fröhliche) Wissenschaft der Bilder und Töne zu etablieren. »Man muss versuchen, in einem Bild eine Methode zu entdecken«, fordert daher Émile, worauf Patricia ergänzend einstimmt: »Man muss den Diskurs dieser Methode finden [...]. Diese Methode wird uns Herstellungswege zeigen. [...] Dann kann die Bilderfabrikation eines Tages von etwas Bekanntem ausgehen und nicht von etwas Unbekanntem«. Entsprechend fundamental nehmen sich die Vorsätze der beiden aus: »Zu viele Bilder, wir müssen reagieren [...]. Wir werden die Bilder und die Töne auflösen [...]. Ganz egal, welches Bild.«⁶ Wie Patricia am Beispiel der postimpressionistisch hinzugezogenen Requisite eines als »Bewusstseinsreflektor« vorgestellten Regenschirms demonstriert, bietet erst die »Abgeschirmtheit« des Studio(lo)s die Möglichkeit, die Redaktion der zuvor aufgenommenen Töne und Bilder vorzunehmen.⁷ Korrespondierend zu den Tönen, aus Radio und Fernsehen, die über die Tonspur eingestreut werden, blitzen daher regelmäßig auch Bilder in die Dunkelheit des Fernsehstudios hinein, die das Material beisteuern, aus dem sich diese Arbeit formiert. »Von etwas Bekanntem ausgehen«, ist das erklärte Ziel von Patricia und Émile. Wohl darum erscheint in dem Moment, indem sich beide über eine Methode einer Wissenschaft der Bilder und Töne verständigen, das Bild der wohl bekanntesten Inkunabel der Fotografiegeschichte, das zugleich als das »erste Bild« apostrophiert wird. Gemeint ist der Blick aus dem Fenster, den der französische Erfinder Joseph-Nicéphore Niépce um das Jahr 1827 mittels

¹ Godard 2019a, S. 12.

² Für eine Charakterisierung dieses Wendepunkts, ausgehend von der Gegenüberstellung der Filme *La Chinoise* (1967) und *Le gai savoir* (1969), siehe Helbig 2020.

³ Die filmtheoretisch häufig aufgegriffene Referenz auf das Höhlengleichnis Platons zielt insbesondere auf die Verschleierungs- respektive Verdunklungstechniken der kinematografischen Apparatur. Siehe hierzu Jean-Louis Baudry, *Das Dispositiv: Meta-psychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: Riesinger u. a. 2003, S. 41–62, hier S. 45–50, sowie ders., *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*, ebd., S. 27–39, hier S. 36f.

⁴ Silverman/Farocki 1998, S. 135. Der Name »Émile Rousseau« weist hier unzweideutig auf Jean-Jacques Rousseaus *Émile ou De*

l'éducation (1762), während Patricia's Nachname »Lumumba« an Patrice Lumumba, den 1961 ermordeten ersten Ministerpräsidenten der Republik Kongo erinnert.

⁵ Neben gelegentlichen Reflexen auf Descartes' *Discours de la méthode* ist die Bezugnahme auf Nietzsche über den gleichlautenden Titel gegeben, der auf das 1882 veröffentlichte Buch *Die fröhliche Wissenschaft* verweist.

⁶ Zit. n. Jean-Luc Godard, *Le gai savoir (mot-à-mot d'un film encore trop révisé)*, Paris 1969, o. S.

⁷ Kurz vor den Mai-Unruhen 1968 gedreht und erst danach geschnitten, geht *Le gai savoir* somit auf dasselbe Strukturmodell (sammeln-zerlegen-konstruieren) zurück, wie es von den beiden Protagonisten im Film entworfen wird.



Das Kino projiziert

»Imaginieren heißt Kristallbilder herstellen, das Bild als Kristall fungieren lassen.«¹

► 169

Korrespondierend zu den geläufigen Topoi der Geschichte des Kinos, zählen innerhalb der *Histoire(s)* nicht nur die Entdeckung der Großaufnahme des Aufnahmewinkels sowie der Montage, sondern auch die Erfindung der Projektion. Bereits in Kapitel 1B: *Une histoire seule* kündigt der Schriftzug »HISTOIRE/DE LA/PROJECTION«, der vor dem Hintergrund des leitmotivisch aufgerufenen Fotogramms aus Bergmans *Fängelse* (1949) erscheint, von dem Vorhaben, die Geschichte des Kinos als eine Geschichte von Projektionskünsten darzustellen. Lassen sich die bis hierhin betrachteten Techniken unter den Gesichtspunkten der Aufnahme, Speicherung und Bearbeitung analysieren, so adressiert die Rede von der Projektion vorrangig den Aspekt der Sendung.

Schon Kittler hat vorgeschlagen, sämtliche Kommunikationssysteme, selbst diejenigen von Kunst und Dichtung, mit Begriffen analog zur Kommunikationstheorie zu bezeichnen, wie sie durch Claude E. Shannon geprägt wurde. Zu Recht hat Hartmut Winkler Vorbehalte gegenüber Kittlers Distinktion angemeldet, die sämtliche Medientechnologien auf die Aspekte von »Übertragung, Speicherung [und] Verarbeitung von Informationen« reduziert.² Überraschenderweise nimmt Winkler ausgerechnet den Vorgang der »Verarbeitung« in den Blick, den er als »dritte vernachlässigte Medienfunktion« problematisiert. Wie Winkler zeigt, ist die medientechnische Rede vom »Prozessieren« keineswegs einheitlich. In einem weiter gefassten Sinn kann »Prozessieren« einen einfachen »Vorgang der Übertragung« bezeichnen, etwa wenn die Post einen Brief zustellt.³ Andererseits wird mit dem Vorgang der »Prozessierung« zumeist eine »eingreifende Veränderung« adressiert, die sich nicht zuletzt innerhalb der »Logistik« eines Computer-Prozessors vermuten lässt. Winkler gelangt jedoch zu einem überraschenden Schluss: »Ausgerechnet im Fall des Computers also gibt es kein Prozessieren«, weshalb der Begriff »paradoxerweise« eher bei anderen Medien Sinn mache.⁴ Auch stellt Winkler anheim, ob der Begriff des »Prozessierens« lediglich für materielle Eingriffe gälte oder ob er nicht auch dort angewandt werden könnte, »wo mediale Inhalte in Köpfen prozessiert werden, also [...] Fälle einer »mentalen Verarbeitung« stattfinden.«⁵ Letztlich macht er das »Einspruchsrecht mediengeschichtlicher Fälle« geltend, dessen Legitimität aus der permanenten Kluft erwächst, die sich »zwischen den konkreten Medienprozessen und den Begriffen, die sie begreifen sollen,« auftut. Übrig bleibt ein Begriff, der eher als Frage geeignet scheint und der gerade deshalb dazu taugt, in die Sphären einer neuen »Medienlogistik« vorzudringen. Diese zielt nicht nur auf eine raum-zeitliche Dimensionierung des Begriffs, sondern auch auf ein Verständnis medialer Prozesse, in der das »Prozessieren« als Interaktion mit dem Medium und Material sowie dessen »Anordnung, Umordnung und Neuordnung« konzeptualisiert wird.

Lassen sich diese Bestimmungen nur allzu gut auf Godards Medienpraxeologie übertragen, so soll im Folgenden dessen historiografische und medienmetaphorische Auslegung der kinematografischen Projektion in den Blick genommen werden. Dass hier die Beeinflussung durch informationstheoretische Modelle noch bis in die *Histoire(s)* hineinwirkt, belegt die spezifische Konnotation,

¹ Deleuze 1986a, S. 98.

² Kittler 1993, S. 8. Zu Shannon siehe ebd., S. 161ff. Winkler 2015, S. 17. Zu Godards Bezugnahme auf den US-amerikanischen Mathematiker sowie deren theoretischen Niederschlag im Umfeld der Arbeit mit Video siehe Witt 2014b, S. 322–325.

³ Winkler 2015, S. 9f. Godard hat insbesondere im Zusammenhang seiner für das Fernsehen produzierten »Sendungen« den Ver-

gleich mit postalischen Briefzustellungen bemüht: »Für mich ist das ein großer Erfolg. 300 000 Briefe auf einmal verschicken zu können.« Godard/Reichart 1977, S. 57. Darüber hinaus hat Godard einige seiner Filme direkt als Briefe »adressiert«: Vgl. *Letter to Jane* (zus. mit Jean-Pierre Gorin, 1972) und *Lettre à Freddy Buache* (1982).

⁴ Winkler 2015, S. 315.

⁵ Ebd.

Delpy/Baudelaire: Voyages en utopie

»Man braucht den Star, aber der Stern (die Wissenschaftler wissen es) ist etwas [...], von dem wir das Licht erst mit Verspätung wahrnehmen können. [...] Bei den Filmstars ist das ähnlich. Sie verkörpern Licht oder etwas, was bereits vergangen ist.«¹¹

► 400

Was den Astronomen die mythologischen Sternbilder bedeuteten, wird hier durch den Bilderschatz der Kunst- und Filmgeschichte ersetzt, der sich in Form alternativer Sternbilder am Himmel abzeichnet. So erscheint dort Vermeers Gemälde *Mädchen mit Turban* (um 1665) vor dem Hintergrund des Sonnensystems, aus dessen Zentrum – analog zu Godards Einstellung auf den Filmprojektor – das Licht der Sonne, jener ersten und initialen Lichtquelle, ausgesendet wird.¹³ Die Geschichte der Kunst und des Kinos, so ließe sich die Überblendung deuten, bedeutet den Mythos der Gegenwart (»ART/COMME/LÉGENDE«), dessen Vergangenheit »in den Sternen« geschrieben steht. Für die motivische Ausgestaltung dieser »Telescopage« ist der Topos der Wiege und »Kindheit der Kunst« leitend. Insbesondere in Charles Laughtons Film *The Night of the Hunter* (1955), dem Godard in 2A: *Seul le cinéma* eine auffallend lange Sequenz widmet, spielt das Motiv der Kindheit eine zentrale Rolle.¹⁴ Auch dieser Film wird von einer astrisch konnotierten »Telescopage« der Vergangenheit begleitet. Der Film eröffnet mit einem astrischen Prolog, der nicht nur in die »Geschichte dieses Films« einführt, sondern auch in jene hintergründige Bedeutsamkeit der »Filmgeschichte«, die einige der Motive von Laughtons Film motiviert. So ist Lilian Gish, die dort zuallererst und umgeben von einem kosmischen Sternenhimmel erscheint, nicht nur eine gefeierte Schauspielerin in den Filmen von Griffith, sie ist zugleich auch der erste »Star« der Stummfilmära und steht daher stellvertretend für die Wiege der Filmkunst sowie die Sterne, die dieses Universum hervorbrachte. Doch auch auf filmästhetischer Ebene ist dieser »schönste amerikanische Film der Welt«, wie Serge Daney formuliert, über den Einsatz von Irisblenden sowie seiner Lichtgestaltung auf die Anfänge der Filmgeschichte perspektiviert.¹⁵ Dessen Zitation gegenüber korrespondiert zudem die ebenso ausgiebige Rezitation eines Gedichtes von Charles Baudelaire, die Godards Re-Montage begleitet. Gemeint ist das aus *Les Fleurs du Mal* (1857–68) entnommene Gedicht *Le Voyage*, das hier von Julie Delpy vorgetragen wird. Flüsternd, schreiend oder unhörbar die Lippen bewegend, auf dem Boden liegend, stehend, sitzend oder in der Badewanne liegend, rezitiert

11 Godard über seinen Film *Nouvelle Vague* (1990), zit. n. ebd., S. 15f.

12 Benjamin 1991, S. 588, N 7 a, 3.

13 Jan Vermeer, *Mädchen mit Turban*, um 1665, Öl auf Leinwand, 44,5 × 39 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag. Das Gemälde wird auch in 3A: *La monnaie de l'absolu* zitiert.

14 Für Godard dürfte darüber hinaus auch gelten, was Daney vor dem Hintergrund einer ganz ähnlichen Aufzählung notiert hat. So galten dessen frühe cinephile Sehnsüchte zuallererst jenen Kindern, die in den Filmen der 1950er Jahre ihre »Zelluloid-Existenz führten« und die kaum jünger als er selbst waren. Blümlinger 2000, S. 7. Neben *The Night of the Hunter*, *Moonfleet* (Lang, 1955),

Dass Godards Narrativ der Genealogie des Kinos bis an die Anfänge der Kunst zurückführt, wurde bereits mit der Einbindung des prähistorischen Handabdrucks in 4A: *Une vague nouvelle* nahegelegt. Mit dem Blick zu den Sternen schließlich könnte zudem Benjamins Ausdruck der »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart« eine neuerliche Bestimmung erhalten.¹² Das Sternenfirmentum jedenfalls erscheint Godard und Miéville in *The Old Place* offenbar ein angemessener Grund, auf den sich ihr skizzenhafter Entwurf eines imaginären Museums projizieren lässt.

Europa '51 (Rossellini, 1952), *Germania anno zero* zählt Daney auch *Les quatre cents coups* auf, allesamt Filme, die auch in den *Histoire(s)* vertreten sind. Ebd.

15 Daney zit. n. ebd. Die wiederum schönste Hommage für den Film Laughtons stellt die Publikation *93 Minutentexte* (Baute/Pantenburg 2006) dar, die dem Film Minute für Minute nachspürt. Hinsichtlich der Lichtgestaltung des Films ist insbesondere die Dissertation von Denis Grünemeier hervorzuheben, die dem Film Laughtons ein eigenes Kapitel widmet. Denis Grünemeier, *Filmlicht und Lichtbild. Produktion – Repräsentation – Reflexion*, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin, 2021 (im Erscheinen).

sie aus dem Gedicht, während die ein- und überblendeten Bilder, Töne und Schriften ihre Rede untermalen. Godards Bearbeitung des Textes kennzeichnet sich neben einigen minimalen Abänderungen vor allem durch die Auslassung einzelner Strophen, wodurch das Gedicht in einer Art Neumontage erklingt. Ab und an werden zur stärkeren Betonung Pausen gesetzt, einzelne Zeilen wiederholt oder diese werden, etwa so wie in den zahlreichen Überblendungen auch, in Form eines nachhallenden Echos akustisch übereinandergelegt. Wie bereits der Titel von Baudelaire's Gedicht andeutet, handelt es vom Reisen – einem Reisen jedoch, das analog zu der Einstellung mit dem Projektionisten als eine (kinematografische) »Träumerei« vorgestellt wird, die die Betrachter äußerlich unbewegt zurücklässt. Sind es bei Baudelaire die wortmalerisch fabulierenden Sprachbilder, so sind es im Falle Godards die Filmbilder, mit denen diese imaginäre Reise einsetzt. Das Stichwort »ENVOI«, mit dem die Sequenz eingeleitet wird, erinnert dabei vornehmlich an den medientechnischen Charakter dieser Bild-Übertragung, mithilfe derer die Betrachter dieser kinematografischen Reise (»LE/VOYAGE«) überstellt werden. Gleichsam ein Bild im Bild erschaffend, stellt Baudelaire eine Szene an den Beginn seines Gedichtes, die selbst wie die Urszene einer kindlichen Träumerei anmutet:

»Für das Kind/ das in Landkarten/ und Kupferstiche vernarrt ist/ ist das Universum gerade groß genug/ für seinen riesigen Appetit.«¹⁶

Baudelaire imaginiert hier ein Szenario, in denen es die Bildwelten aus Karten und Stichen sind, von denen diese Gedankenreisen ihren Ausgang nehmen. Eben dieser Form der Imagination »ewigen Reisens« hat Benjamin ein Denkbild gewidmet. Unter der Überschrift »Alte Landkarte« schildert er die Figur des Melancholikers, der sich im Reisen die »Schwermut der Heimat« fernzuhalten versucht. In der »Sehnsucht dieses Menschenschlages nach weiten Reisen« schließlich, hätten bereits »die mittelalterlichen Komplexionenbücher« ihre Voraussetzung gefunden.¹⁷ Umso weniger dürfte verwundern, dass auch Benjamin das Gedicht Baudelaire's aufgegriffen hat, um – Godards kompilierender Aneignung nicht unähnlich – lediglich einzelne Strophen auszuwählen. Diese wurden von ihm in seine Sammlung von Gedichten Baudelaire's aufgenommen, die er selbst ins Deutsche übertragen hat.

Godard dürfte nicht zuletzt von den protokinematischen Formulierungen affiziert worden sein, die die Sprache Baudelaire's begleiten. So findet die zu Beginn zitierte Behauptung, wonach die »großen Geschichten« sich allein vom Kino projizieren ließen, in der nachfolgenden Strophe einen möglichen Ausgangspunkt:

»Ach, wie groß ist die Welt/ im Schein der Lampen/ in den Augen der Erinnerung/ wie klein ist da die Welt.«¹⁸

Der Anmutung des Gedichtes folgend, versetzt Godard die kontinuierlich auf der Tonspur eingefügte Rezitation in eine Folge von Bild- und Filmsequenzen, in denen motivisch vornehmlich der Blick auf das Meer, auf Flusslandschaften oder

16 Godard 1999, Bd. 2, S. 22.

17 »ALTE LANDKARTE. In einer Liebe suchen die meisten ewige Heimat. Andere, sehr wenige aber das ewige Reisen. Diese letzten sind Melancholiker, die da Berührung mit der Muttererde zu scheuen haben. Wer die Schwermut der Heimat von ihnen fern hielt,

den suchen sie. Dem halten sie Treue. Die mittelalterlichen Komplexionenbücher wissen um die Sehnsucht dieses Menschenschlages nach weiten Reisen.« Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in: BGS, Bd. IV.1, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1972, S. 83–148, hier S. 117.

18 Godard 1999, Bd. 2, S. 22.

1 ZUGÄNGE
2 RÄUME, APPARATE
UND DISKURSE
[MEDIEN]

- 2.1 PALIMPSESTBEZIEHUNGEN
2.2 (FILM-)GESCHICHTE SCHREIBEN
2.3 VIDEO ALS MEDIUM
UND DISPOSITIV
2.4 LABORATORIEN DES KINOS

3 **MUSÉE IMAGINAIRE /
CINÉMA DU RÉEL**
[KUNST]

- 3.1 MUSÉE DU RÉEL –
EIN MUSEUM OHNE WÄNDE
3.2 MARTYRIUM UND
WIEDERAUFERSTEHUNG
3.3 ÉLIE FAURE –
GESCHICHTE DER FORMEN
3.4 ANDRÉ MALRAUX –
KUNST UND KINO

4 **ARCHÄOLOGIE**
[GESCHICHTE]

- 5 **BILDTEIL**
6 **ANHANG**



»Cinema is the Last
Machine. It is
probably the last art
that will reach
the mind through the
senses.«



3.1 MUSÉE DU RÉEL – EIN MUSEUM OHNE WÄNDE



Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduktion

»Denn ein imaginäres Museum hat seine Pforten aufgetan, das die unvollständige Gegenüberstellung, wie sie in der Natur der eigentlichen Museen liegt, bis zum Äußersten erweitert.«¹⁹

► 444f.

André Malraux eröffnet sein *Musée imaginaire* mit der Gegenüberstellung zweier Fotografien, die nicht nur die Historizität der Institution des Museums, sondern auch die Opposition zweier Kulturtechniken vor Augen stellen. Hier das fotografisch und im Ausschnitt reproduzierte Gemälde der imaginär ausgestatteten Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm und dort der fotografierte Galerie-saal in der National Gallery in Washington.²⁰ Der Maler, David Teniers der Jüngere, gibt das Bild

einer Sammlung zu sehen, die durch einen verheißungsvollen Türspalt an die Betrachter appelliert, den im Vordergrund dargebotenen Galeriebesuch über die imaginär hinzuzudenkenden Räume hinter der Tür fortzusetzen.²¹ Malraux hält sich nicht weiter an dem Motiv der Bildergalerie auf, vielmehr ist er versucht, die erstarrten Muster, wie sie sich seiner Ansicht nach mit der Institution des Museums entfaltet haben, durch eben eine solche Tür zu verlassen, wie diejenige, die sich – einen schmalen Spalt breit geöffnet – im Ausschnitt des Gemäldes von Teniers abzeichnet. So abwegig es nach Malrauxs Programmatik einerseits erschiene – getreu der Gattung des Sammlungskatalogs –, den physischen Bestand einer Sammlung wiederzugeben, so unsinnig wäre es andererseits, weitere fotografische Raumansichten zu verwenden, wie etwa diejenige der betont nüchtern und unbelebt ausfallenden National Gallery (Washington D.C.) auf der rechten Seite. Doch die Gegenüberstellung beider Ansichten ist noch auf etwas anderes aus: Was sich in der zeitgenössischen Ansicht abbildet, ist das gegenüber den verschwindend klein gewordenen Gemälden geradezu übermächtig erscheinende Museum selbst; eine Institution, die wir Malraux zufolge »seit kaum zweihundert Jahren kennen«, die aber die Kunstbetrachtung auf eine Weise geprägt hat, »daß wir uns kaum vorzustellen vermögen, es gäbe dieses Museum nicht.«²² Die Unbeschwertheit des Kunstgenusses, die sich in der unzeitgemäßen Szene bei Teniers offenbart, könnte Malraux als willkommenes Antidot gegenüber der musealen Landschaft seiner eigenen Zeit erschienen sein. Lediglich das Privileg des Besitzes dürfte ihm als überholte Mitgift einer Sammlungspraxis vorkommen, die im Zuge der ungehinderten Verbreitung dank der technischen Reproduktion der Kunstwerke nun überwunden zu sein verspricht. Die Beseitigung dieser mit den Beschränkungen des Originals einhergehenden Limitierungen ermöglicht die Projektion eines *Musée imaginaire*, das in dem Gemälde Teniers ein imaginäres Vorbild findet. So unübersichtlich und überfüllt es auch erscheint, so lebendig und ungezwungen ist zugleich der Eindruck, den die dargestellte Szene vermittelt: Nicht nur, dass neben dem Erzherzog auch weitere Gäste und sogar zwei Hunde den Raum bevölkern; einige der Bilder wurden freizügig auf den Boden gestellt und ein Stapel Grafiken lädt dazu ein, in die Hand genommen und durchgesehen zu werden. Eine Absperrkordel dagegen, wie sie im zeitgenössischen Pendant zu sehen ist, erschiene hier ganz und gar undenkbar.

Der als Aufmacher dienende Bildvergleich Malrauxs ist daher von programmatischem Charakter. Während einerseits die Frage nach dem Stellenwert der

¹⁹ Malraux 1951, S. 14.

²⁰ Obwohl kaum zu erkennen, ist es sicher kein Zufall, dass Malraux ausgerechnet die Aufnahme eines Saals mit Gemälden El Grecos ausgewählt hat. Während dessen Malerei innerhalb des *Musée imaginaire* eine zentrale Position eingeräumt bekommt, nimmt sich deren Stellenwert gegenüber dem übermächtig erscheinenden

Rahmen des Museums – so die suggestive Argumentation – geradezu rudimentär aus.

²¹ David Teniers der Jüngere, *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemädegalerie in Brüssel, 1647-51*, Öl auf Kupfer, 104,8 × 130,4 cm, Museo del Prado, Madrid.

²² Malraux 1951, S. 11.



3.2 MARTYRIUM UND WIEDERAUFERSTEHUNG



Jämmerliche Bilder

»Selbst völlig zerschrammt/ rettet ein einfaches Rechteck/ von fünfunddreißig Millimetern/ die Ehre alles Realen«.¹

Bilder des Leidens und Bilder des Krieges sind von Beginn an in den Filmen Godards enthalten.² So früh sie in seinem Werk Eingang fanden, so früh haben sie Kritiker auf den Plan gerufen, die die scheinbar bedenkenlose Art und Weise verurteilten, in der Godard seinen Material aus Wochenschaufilmen und historischen Bild-

beständen einverleibt. Auch die *Histoire(s)* enthalten eine Vielzahl von Bildern, in denen sich der Terror von Krieg und Vernichtung dokumentiert. Unter ihnen finden sich Aufnahmen, die in den befreiten Konzentrationslagern angefertigt worden sind. Godard zufolge seien es »die einzigen Bilder, die Gewicht gehabt haben«.³ Doch da »das Vergessen/ Teil der Vernichtung«⁴ war, wie Godard in 1A: *Toutes les histoires* rekapituliert, bedeute die systematische Vernichtung, die von den Lagern ausging, auch den »Ruin« jener Bilder, in denen die Vernichtung festgehalten wurde.⁵ Ein »Zeugnis wahrzunehmen« bedeute, so Hito Steyerl, »sich den Erlebnissen von Anderen zu öffnen«, was im Rückgriff auf eine Formulierung von Ludwig Wittgenstein auch danach verlange, »den Schmerz im Körper des Anderen zu fühlen.«⁶ Angesichts der in Dachau, Auschwitz und Bergen-Belsen angefertigten Bilder, in denen sich ein Maß der Auslöschung dokumentiert, das jedwede Anzeichen von Individualität in der Anonymität von Leichenbergen und Massengräbern aufhebt, scheint dies denkbar schwierig. Und dennoch vermag »ein einfaches Rechteck von fünfunddreißig Millimetern«, wie Godard in 1A: *Toutes les histoires* formuliert, das im Dunkel der Geschichte Versunkene, wenn schon nicht materiell, so doch im Lichte der Projektion, wiedererscheinen zu lassen. Dadurch könne das Zeugnis, wie Steyerl in Bezug auf diese Formulierung nahelegt, »das Zum-Schweigen-Gebrachte, Unbekannte, Rettende und sogar Ungeheuerliche zum Ausdruck bringen – und somit die Möglichkeit zur Veränderung schaffen.«⁷

Der Vorwurf aber, dass solche Zeugnisse ihrer eigentlichen Bedeutung beraubt werden, da sie durch Godards Eingriffe nicht mehr in ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang eingebettet sind, verfehlt die eigentliche Potenzialität dieser Remontagen. Eine Kombinatorik, wie sie beispielhaft in den *Histoire(s)* vorgeführt wird, strapaziert vorsätzlich jedwede Form der Narration, die sich dem Kalkül einer dramaturgisch durchdachten oder aber einer aufklärerisch-pädagogischen Erzählweise verpflichtet. Die Montagen legen vielmehr nahe, Bilder losgelöst von einer lediglich historisch verankerten Blickperspektive und analog zu Rancière Unterscheidung von »Dokument« und »Monument«,⁸ als bedeutungsstiftende »Archive« ernst zu nehmen. In den Erscheinungen des Kinos vermischt sich das Historische mit der Gegenwart, die Ab- mit der Anwesenheit, bricht die »Aktualität in die Geschichte« und die »Geschichte in die Aktualität« ein, wie Godard in den *Histoire(s)* demonstriert.⁹ Und wenn »die jämmerlichen Bilder« noch immer »treffen«, so die Stimme Godards weiter, dann dank der »ungeheuren Kraft/ der

¹ Godard 1999, Bd. 1, S. 25.

² »Alle Filme, die ich gemacht habe, beziehen sich auf Gewalt.« Godard auf der Pressekonferenz zur Premiere von *Le Livre d'image* (2018) (meine Transkription).

³ »Die einzigen Bilder, die Gewicht gehabt haben, waren die aus den Konzentrationslagern, und die waren ihr Ruin.« Godard 1984, S. 229.

⁴ Godard 1999, Bd. 1, S. 27.

⁵ So kann in Lanzmanns Zurückweisung visueller Zeugnisse (»hätte ich so einen Film gefunden [...], ich hätte ihn zerstört.«) ein Reflex auf diese Diskreditierung filmischer und fotografischer

Dokumente gesehen werden. Lanzmann 1994. Zu Lanzmanns und der von Elisabeth Pagnoux und Gérard Wajcman initiierten Debatte um »die Zurückweisung des Bildes« siehe Didi-Huberman 2007, hier S. 133.

⁶ Steyerl 2015, S. 22. Analog dazu ließe sich hier Sontags, im Kontext von Goyas *Desastres de la Guerra* entwickelte, Formulierung zu Darstellungen von »Kriegsgreueln [...] als Attacke auf die Sensibilität des Betrachters« anbringen. Sonntag 2003, S. 54.

⁷ Steyerl 2015, S. 23. Siehe auch Didi-Huberman 2007.

⁸ Rancière 2013, S. 22.

⁹ Godard 1999, Bd. 1, S. 24.



3.3

ÉLIE FAURE – GESCHICHTE DER FORMEN



Geschichte(n) der Kunst und des Kinos

»Aus Dunkelheiten kann sich
kein Helles zusammensetzen.«¹

Neben Malraux darf eine weitere kunsthistorische Position nicht unterschlagen werden, die elementar für Godards Bezugnahme auf dem Gebiet der Kunstgeschichte ist. Entscheidender noch, als der konzeptuelle Verweis auf das Schaffen Malrauxs ausfällt, manifestiert sich diese Bezugnahme in der

Aneignung eines ganz konkreten (Kon-)Textes. Mit der Inkorporation eines Auszuges aus Élie Faures *Histoire de l'art* festigen die *Histoire(s)* ein weiteres Mal das Ansinnen, den Plural einer Vielzahl von Geschichten für sich zu beanspruchen.² Nicht nur die Geschichte(n) des Kinos werden in Godards Videoessay avisiert, sondern auch jene der Kunst. Faures vierbändiges Opus magnum, das zwischen 1909 und 1920 in einer ersten Auflage erschien und 1927 durch den Doppelband *L'esprit des formes* ergänzt wurde, hat zwar nicht die fächerübergreifende (und internationale) Reichweite des kunstpublizistischen Schaffens von Malraux erlangt, wird aber bis heute weiterhin aufgelegt. Die Theoriebildung Malrauxs steht dem rund eine Generation älteren Kunsthistoriker durchaus nahe. So zählt Malraux neben Henri Focillon auch Faure zum Kreis jener Autoren, dessen Werke er mehrfach konsultiert habe.³ Wenn dann noch berücksichtigt wird, dass Faure nicht nur zeitweise von Henri Bergson unterrichtet wurde, sondern auch Teile von dessen Vokabular in seine Kunsttheorie überführt hat,⁴ so lässt sich mit den Namen von Bergson, Faure und Malraux ein Dreigestirn der für die *Histoire(s)* zentralen Theoriereferenzen identifizieren, das die Bereiche von Philosophie, Kunst und Geschichte überspannt. Der Umstand, dass alle drei Positionen jeweils für die Theoriebildung des Films herangezogen wurden, erscheint einmal mehr wie eine Bestätigung für Godards Versuch, die Geschichte(n) des Kinos durch das Prisma von Philosophie, Ästhetik und Kunstgeschichte betrachten zu wollen. Lassen sich zwischen den Ansätzen von Faure und Malraux durchaus eine Reihe von Übereinstimmungen ausmachen, so könnte Faure sogar als eine Art Vordenker für eine Form der Kunstbetrachtung gesehen werden, wie sie sich in den *Histoire(s)* Bahn bricht. Wie später Malraux, redet auch Faure einer transhistorischen und überregional vergleichenden Kunstgeschichte das Wort. Und auch Faure geht von einer grundsätzlichen Historizität der Kunstwahrnehmung aus. Ihr gegenüber korrespondiert das Eingeständnis der Subjektivität des Autors, die jedoch nicht als Makel, sondern vielmehr als eigentlicher Mehrwert der Kunstwahrnehmung anheimgestellt wird. Doch im Gegensatz zu Malraux, der stärker noch im Verhältnis von Bild und Text argumentiert, wird diese Herausforderung bei Faure vorrangig über die Sprache gemeistert. Bildhafter als in den eher illustrativ eingefügten Abbildungen, die den Text begleiten, erscheint Faure in seiner Sprache. Godards Videopalimpsesten ähnlich, widmen sich seine Beschreibungen häufig mehr als nur einem einzelnen Werk. »Elie Faure rührt uns«, wie Godard erläutert, »weil er über die Malerei in Begriffen des Romans spricht.«⁵ Hieraus folgt eine gewisse Tendenz zum Lyriismus in den Texten Faures, deren

¹ Dieses im Namen Goethes wiedergegebene Zitat stammt aus einer Szene in *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991) und wird in 4A: *Le contrôle de l'univers* wiederverwendet. Laut Grafe wird der Ausspruch auch von Wittgenstein zitiert, wo er Godard in die Hände gefallen sein könnte. Frieda Grafe, *Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien* (1996), in: GAS 2003, Bd. 3, S. 148–160, hier S. 155.

² Beginnend mit den »obligatorischen« Filmhistoriografien von Bardèche und Brasillach, Sadoul und Mitry über die Kunsthistoriografien von Faure und Malraux, lassen sich auch Vertreter der Geschichtswissenschaften als wichtiger Einzugsbereich für die *Histoire(s)* ausweisen. Neben Jules Michelet ist hier insbesondere

die Annales-Schule um Georges Duby und Fernand Braudel hervorzuheben. Zu Godards Anknüpfungen bei Faure, Braudel sowie Charles Péguy siehe Michael Temple, *Big Rhythm and the Power of Metamorphosis: Same Models and Precursors for Histoire(s) du cinéma*, in: Temple/Williams 2000, S. 77–95 sowie Witt 2013, S. 82–84.

³ Bahmer 2008, S. 82.

⁴ Muriel van Vliet, »Der Geist der Formen ist eins« – Élie Faure: für eine revolutionäre Ästhetik, in: *Regards croisés*, 5, 2016, S. 86–97, hier S. 87 u. 92.

⁵ Jean-Luc Godard, *Lutter sur deux fronts* (1967), in: Godard 1998a, Bd. 1, S. 303–227, hier S. 313, zit. n. Pantenburg 2006, S. 287.



3.4

ANDRÉ MALRAUX – KUNST UND KINO



Stimmen der Stille

»Willst Du die Welt sehen, dann schließe deine Augen.«¹

»Und manchmal meine ich, auch wenn sich das paradox anhört: Man müsste versuchen, das Bild zu hören und den Ton zu sehen, wenn ich das so sagen darf. Ein wenig wie mit der Stille in der Musik oder in der Malerei. Es ist schon lustig, dass man vom Film immer Dinge fordert, die man gegenüber Poesie, Malerei und Musik nie verlangen würde.«²

► 444

Paradigmenwechsel, wie »ein ihm gewidmetes Abbildungswerk«.³ Malraux sieht mit dem Einzug der neuen Reproduktionstechniken nicht weniger als ein neues Regime der Kunst aufziehen, das unausweichlich zu einer »anderen Werteordnung« führt.⁴ So sehr Malraux hier über sein eigentliches Ziel hinausschießt, so aufschlussreich erscheint der Blick auf einen der in Aussicht gestellten Vorzüge dieses Paradigmenwechsels. Etwa, dass ein museal gefestigter kunsthistorischer Kanon genauso wie die Konzepte von »Meisterwerk« und »Genie« nicht länger bindend sind,⁵ womit eine Medien- und Genre Grenzen überwindende Film- und Bildgeschichte, wie sie in den *Histoire(s)* entfaltet wird, in die Nähe rückt.

Mit Élie Faures *Histoire de l'art* wurde zuletzt ein weiterer Zugriff auf die Kunstgeschichte vorgestellt, dessen publizistische Praxis sich jedoch wesentlich von derjenigen Malrauxs unterscheidet. Während Letzterer das Format kunsthistorischer Abhandlungen in Richtung des Fotobuches erweitert, greift Faure deutlich seltener auf Bildmaterial zurück. Hier ist es der Lyrismus der Sprache, der vielmehr dazu angetan ist, Bilder mithilfe der Ekphrasis imaginär vor Augen stellen zu können. Statt an der Privilegierung eines einzelnen Verfahrens scheint Godards Referenz auf beide Positionen einmal mehr an der Spannung interessiert, die sich zwischen ihnen ausmachen lässt. Schließt Godard, indem seine vierbändige Ausgabe der *Histoire(s)* bei Gallimard erscheint, unzweideutig an Malrauxs Kunstpublizistik an, so offenbart sich gerade hier eine kennzeichnende Verschiebung. Anders

¹ In ihrem Dialog über Godards *Le gai savoir* gehen Farocki und Silverman dieser Phrase weiter nach. Farocki: »Godard hat eine Schwäche für derlei transsensorischen Wortmißbrauch. Vielleicht ist auf Bilder zu schreiben sein Mittel, um uns zu helfen, sie zu hören.« Silverman: »Willst Du die Welt sehen, dann schließe deine Augen [...] Patricia gibt mit ihrer Feststellung – In jedem Bild muss man wissen wer spricht – zu verstehen, daß es darauf ankommt, wer schaut: Wir können die Botschaft eines Bildes nicht wirklich verstehen, solange wir nicht wissen, welches Augenpaar dieses Bild erzeugt hat.« Farocki/Silverman 1998, S. 142 u. 143.

² Diese Formulierung verwendet Godard im Rahmen der Dick Cavett-Show, in die er 1980 anlässlich der Premiere von *Sauve qui peut (la vie)* eingeladen wurde (meine Transkription).

³ André Malraux, *Psychologie der Kunst (1947–1950)*, Bd. 1: *Das imaginäre Museum*, Hamburg 1957, S. 16, Anm. 1. Diese Formulierung wurde nicht in die überarbeitete und neu zusammengestellte Fassung des Textes (Malraux 1951) übernommen, womöglich, da Malraux später selbst Zweifel an dieser These gekommen sind, wie zum Ende dieses Kapitels diskutiert werden soll.

⁴ Ebd., S. 15.

⁵ Die Veränderung des Kanons beschreibt Malraux als »Aufhebung von Vorurteilen«. So leitet er die »Verachtung, die das 17. Jahrhundert für die gotische Statue hegte«, aus dem Zeitgeschmack eines »zum Ideal erhobenen Naturalismus« ab, der das Vorurteil künstlerischen Ungenügens manifestieren ließ. Ebd., S. 17. Die Möglichkeit technischer Reproduktion verhalf nicht nur dazu, auch »Kleinmeister, Volkskunst und unbekannte Kunst« (ebd., S. 13) zu berücksichtigen, sondern auch zu einer Gleichberechtigung der Formate, Techniken und Genres (von Miniatur bis Tafelbild, von Fresko zu Glasfenster«. Ebd., S. 30) beizutragen. Anstatt weiterhin die Rede vom singulären Meisterwerk zu bemühen, verhilft diese Methode, »Verwandtschaften- und »Stilgemeinschaften« freizulegen, die einen im Verborgenen wirkenden »Geist der Kunst« bezeugen. Mit der Terminologie »imaginärer Über-Künstler« skizziert Malraux daher das Konzept eines alternativen »Meisterwerks«, das vielmehr in den Stilen aufgehe, die so wie ihre vormals bestimmenden Akteure »geboren sind, leben, Eroberungen und Konzessionen [...] machen, die langsam sterben, um dann wieder aufzustehen«. Ebd., S. 30. Vgl. ähnlich hierzu Malraux 1951, S. 15–44, insbes. S. 44.

1 ZUGÄNGE
2 RÄUME, APPARATE
UND DISKURSE

[MEDIEN]

2.1 PALIMPSESTBEZIEHUNGEN
2.2 (FILM-)GESCHICHTE SCHREIBEN
2.3 VIDEO ALS MEDIUM
UND DISPOSITIV

2.4 LABORATORIEN DES KINOS

3 MUSÉE IMAGINAIRE /
CINÉMA DU RÉEL

[KUNST]

3.1 MUSÉE DU RÉEL –
EIN MUSEUM OHNE WÄNDE

3.2 MARTYRIUM UND
WIEDERAUFERSTEHUNG

3.3 ÉLIE FAURE –
GESCHICHTE DER FORMEN

3.4 ANDRÉ MALRAUX –
KUNST UND KINO

4 ARCHÄOLOGIE

[GESCHICHTE]

5 **BILDTEIL**

6 ANHANG



»Bei der Gegenüber-
stellung von
photographischen
Reproduktionen
hatte sich gezeigt,
daß Bilder sich
mitunter schneller
miteinander ver-
ständigen als Ideen.«

André Malraux

- ▶ Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, *Histoire(s) du Cinéma et de la Télévision* (ca. 1974-76), 20 Seiten, Sammlung Wilfried Reichart
 ■ S. 19, 102-105

- ▶ Ebd. «VideoBeam 1000A» (Firma Advent)
 ■ S. 103

- ▶ Ebd. «Studies in Television» (▶▶ 420)
 ■ S. 63f.

Histoire(s)

du Cinéma et de la Télévision

10 x 1 (hour) video-cassette

Studies in art, economics, technics, people

Studies in Television

Grâce à un meilleur rapport qualité-prix, la nouvelle race des récepteurs couleur Modulaires 51 cm - d'un mini-encombrement pour un grand écran - vous permet de profiter de la couleur pour un moindre coût d'achat.

OFFREZ-VOUS LE NOUVEAU COLOR

a general survey

ITT Océanic fait progresser le son et l'image

- ▶ Ebd. «Eisenstein discovers the angle»
 ■ S. 103, 183

- ▶ Ebd. «Griffith discovers the close-up»
 ■ S. 183, 348

- ▶ Ebd. «From Lightning to darkness» (Speer und Sternberg)
 ■ S. 103f.

Looking (good) for editing

Eisenstein discovers

the angle

"Silent Russia" (VIC n°2, part A)

Looking (in search made) for editing, Griffith discovers

the close-up

"Silent U.S.A." (VIC n°1, part A)

from lightning to darkness: the best side story of star system

About Szeen, direction of photography

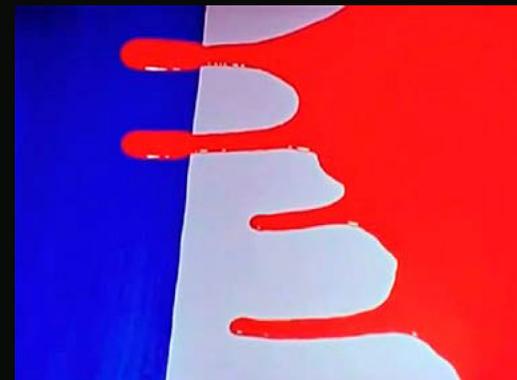
Joseph von Sternberg, director of photography

"Talking Europe" (VIC n°3, part B)

- ▶ Jean-Luc Godard,
Pierrot le fou (1965),
Screenshot (Ausschnitt)
🎬 S. 20



- ▶ Jean-Luc Godard,
La Chinoise (1967),
Screenshot
🎬 S. 20



- ▶ Jean-Luc Godard &
Gérard Fromanger,
Ciné-tract n° 1968 (1968),
Screenshot
🎬 S. 21



- ▶ Dziga Vertov Gruppe
Le vent d'est (1970),
Screenshot
🎬 S. 21

- ▶ Jean-Luc Godard,
Adieu au langage (2014),
Screenshot
🎬 S. 21

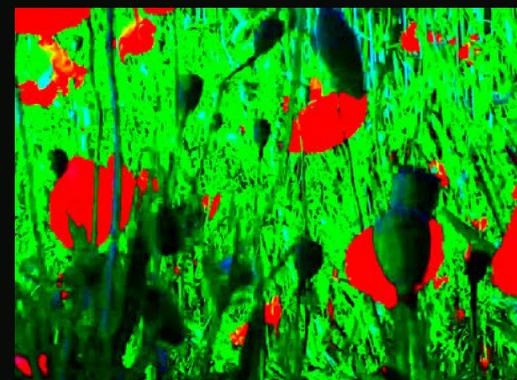
- ▶ Jean-Luc Godard,
Le Livre d'image (2018),
Screenshot
🎬 S. 21



- ▶ Jean-Luc Godard,
Le Livre d'image (2018),
Screenshot
🎬 S. 21

- ▶ Jean-Luc Godard,
Adieu au langage (2014),
Screenshot
🎬 S. 21

- ▶ Jean-Luc Godard,
Film Socialisme (2010),
Screenshot
🎬 S. 21



- ▶ Jean-Luc Godard,
Film Socialisme (2010),
Screenshot
🎬 S. 21

- ▶ Jean-Luc Godard,
Adieu au langage (2014),
Screenshot
🎬 S. 21

- ▶ Jean-Luc Godard, *Bande à part* (1964), Screenshot
 ◀ S. 52, 230



- ▶ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1988–98), 3B: *Une vague nouvelle*, Screenshot
 ◀ S. 384



- ▶ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1988–98), 2B: *Fatale beauté*, Screenshot (*Bande à part*)



- ▶ Jean-Luc Godard,
*Histoire(s) du cinéma, 1B: Une
histoire seule*, Screenshot
(Casarès & Marais, Cocteau &
Hawks)
🎬 S. 145



- ▶ Jean-Luc Godard &
Anne-Marie Miéville,
*Deux fois cinquante ans
cinéma français* (1995),
Screenshot (Marais, Cocteau)



- ▶ Jean-Luc Godard,
*Histoire(s) du cinéma, 2B:
Fatale beauté*, Screenshot
(Bergman, Brooks, Pabst)
🎬 S. 145



- ▶ Ingmar Bergman,
Persona (1966), Screenshot
(Ullmann)



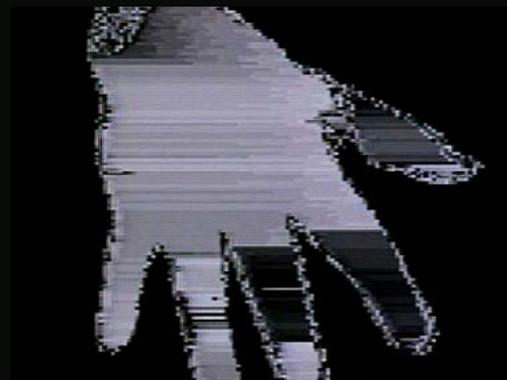
- ▶ Ingmar Bergman,
Tystnaden (Das Schweigen,
1963), Screenshot, ▶ 452
🎬 S. 242



- ▶ Jean-Luc Godard,
Prénom Carmen (1983),
Screenshot
🎬 S. 144



- ▶ Woody Vasulka,
Artifacts (1980), Screenshot
🎬 S. 142f.



- ▶ Jean-Luc Godard,
Scénario du film Passion
(1982), Screenshot
🎬 S. 220



- ▶ Jean-Luc Godard
Le Livre d'image (2018),
Screenshot
🎬 S. 72



- ▶ Chris Marker,
Level Five (1996), Screenshot
🎬 S. 152



Helbig 2020 Ders., »Image et parole – Szenarien der Wort- und Bildkritik in den Filmen Jean-Luc Godards, in: Karen Fromm, Sophia Greiff, Malte Radtki und Anna Stemmler (Hg.), *Image/cor/text. Dokumentarische Praktiken zwischen Journalismus, Kunst und Aktivismus*, Berlin 2020, S. 68–95.

Helbig 2024 Ders., »Das Leiden ist kein Star«. *Leid als Leitmotiv in Jean-Luc Godards Histoire(s) du cinéma*, in: Erika Benini und Anna Eusterschulte (Hg.), *Kritik(en) des Leidens*, Berlin 2024, S. 119–146.

Heller 2011 Heinz B. Heller, *Anstöße für eine Re-Lektüre von Jean-Luc Godard: Schnitt, meine schöne Sorge* [frz. 1956], in: *Montage/AV*, 20, 2011, 1, S. 16–27.

Hofmann u. a. 1980 Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke (Hg.), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt/M. 1980.

Holl 2002 Ute Holl, *Kino, Trance & Kybernetik*, Berlin 2002.

Holl/Wittmann 2014 Dies. und Matthias Wittmann (Hg.), *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich 2014.

Jansen/Schütte 1979 Peter W. Jansen und Wolfgang Schütte (Hg.), *Jean-Luc Godard*, München 1979 (=Reihe Film, 19).

Kawin 1978 Bruce F. Kawin, *Mindscreen, Bergman, Godard, and first-person film*, Princeton 1978.

Kittler 1982 Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis* [1982], in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 11–57.

Kittler 1985 Ders., *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

Kittler 1986 Ders., *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.

Kittler 2002 Ders., *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.

Kleiman/Somaini 2016 Naum Kleiman, Antonio Somaini (Hg.), *Sergei M. Eisenstein. Notes for a general history of cinema*, Amsterdam 2016.

Kleist 1805/06 Heinrich von Kleist, *Verfertigung der Gedanken*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembder, München 2001, Bd. 2, S. 319–324.

Klippel 1997 Heike Klippel, *Gedächtnis und Kino*, Basel 1997.

Klippel 2014 Dies., *Gedächtnis und Kino um 1900*, in: Holl/Wittmann 2014, S. 21–36.

Knoch 2001 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

Koch 1995 Gertrud Koch, *Zur Ansicht: Voyeurismus und Kino*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995, S. 221–232.

Lack 2004 Roland-François Lack, *Sa voix*, in: Temple u. a. 2004, S. 312–329.

Lack 2010 H. Walter Lack, *Bilder aus Asphalt. Zur Rolle von Kontaktverfahren bei der Erfindung der Photographie*, in: *Bildwelten des Wissens, Kunst-historisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 8.1: *Kontaktbilder*, hg. v. Vera Dünkel, Berlin 2010, S. 64–71.

Lammert 2016 Angela Lammert, *Bildung und Bildlichkeit von Notation. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*, München 2016.

Holl u. a. 2018 Dies., Irina Kaldrack, Cyrill Miksch u. a. (Hg.), *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn 2018.

Horwarth 2001 Alexander Horwarth, *Der Mann mit dem Magnetoskop – Jean-Luc Godards monumentale Geschichte(n) des Kinos als TonBildText-Buch*, in: *Senses of Cinema*, 15. Juli 2001, https://www.sensesofcinema.com/2001/garrel-godard-pt-2/godard_horwarth_german/.

Huertas 2012 Joey Huertas, *Esther Shub films introduced by writer Hito Steyerl*, 2012, <https://vimeo.com/51055818>.

Hugo 1876 Victor Hugo, *Pour la Serbie!* [1876], in: ders., *Œuvres complètes, Actes et paroles*, Bd. 4: *Depuis l'exil, 1876–1885*, Paris 1926, S. 3–8; *Für Serbien*, übers. v. Hinrich Schmidt-Henkel, in: *Die Zeit*, vom 29. Dezember 1995, <https://www.zeit.de/1996/01/Puer.Serbien..>

Hüser/Farocki 2000 Rembert Hüser, *Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film, Filmsprache. Harun Farocki im Gespräch*, in: *Jungle World*, 46, vom 8. November 2000, <https://jungle.world/artikel/2000/45/obdachlose-am-flughafen>.

Jung 1936 C. G. Jung, *Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes* 1936, in: ders., *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, Gesammelte Werke*, Bd. 9.1, Olten 1996.

Kolokitha 2005 Trias-Afroditi Kolokitha, *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*, Bielefeld 2005.

Kotulla 1964 Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964.

Kracauer 1947 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler, 1947: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M. 1984.

Kracauer 1960 Ders., *Theorie des Films. Die Rettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985 [engl. 1960].

Krautkrämer 2013 Florian Krautkrämer, *Schrift in den Filmen von Jean-Luc Godard*, in: ders., *Schrift im Film*, Münster u. a. 2013, S. 272–314.

Krüger 2007 Klaus Krüger, *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Umbruch*, München 2007, S. 133–163.

Krusche 2004 Dieter Krusche, *Reclams Filmführer*, Stuttgart 2004.

Kuhn 2016 Eva Kuhn, *Élie Faures Cinéplastik oder Vom Kino und Bilden der Künste*, in: *Regards croisés*, 5, 2016, S. 50–61.

Kukuy 2000 Ilja Kukuy, »Verschiedenes über dasselbe«. *Dsiga Vertov und Jean-Luc Godard*, in: *Drubek-Meyer/Murašov 2000*, S. 89–102.

Kursell/Schäfer 2004 Julia Kursell und Armin Schäfer, *Das Band, das die Zeit macht*, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hg.), 1950, Weimar 2004, S. 45–57.

Lammert 2019 Dies., *Filme ausstellen*, in: *Frohne u. a. 2019*, S. 139–164.

Lang 2020 Frederik Lang, *Hartmut Bitomsky. Die Arbeit eines Kritikers mit Worten und Bildern*, Wien 2020.

Lanzmann 1994 Claude Lanzmann, *Ihr sollt nicht weinen». Einspruch gegen »Schindlers Liste»*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 5. März 1994.

Latour 2013 Bruno Latour, *Je mehr Manipulationen, desto besser*, in: Felix Mittelberger (Hg.), *Maschinensehen. Feldforschung in den Räumen bildgebender Technologien*, Leipzig 2013, S. 31–37.

Lauenburger 2009 Andina Lauenburger, *Wie neu ist das Videobild? Reflexivität und Unschärfe*, in: Daniela Wentz und André Wendler (Hg.), *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, Marburg 2009, S. 139–150.

Levi 1947 Primo Levi, *Ist das ein Mensch?* [ital. 1947], in: ders., *Ist das ein Mensch? Die Atempause*, München und Wien 1991, S. 7–165.

M

MacCabe u. a. 1980 Colin MacCabe, Laura Mulvey und Mick Eaton, *Godard. Images, sounds, politics*, London 1980.

Malraux 1940 André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, in: Verve, 1940; hg. v. François Albera und Jean-Paul Morel, in: 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 76, 2015, S. 136–154, <https://journals.openedition.org/1895/5020; Versuch einer Psychologie des Films>, in: *Rovan 1950*, S. 2–7.

Malraux 1950 Ders., *Psychologie de l'art*, 3 Bde., Genf 1947–1950, Bd. 1: *Le Musée imaginaire*, 1947, Bd. 2: *La Création artistique*, 1948, Bd. 3: *La Monnaie de l'absolu*, 1950; *Psychologie der Kunst*, 3 Bde., Bd. 1: *Das imaginäre Museum*, Bd. 2: *Die künstlerische Gestaltung*, Hamburg 1957.

Malraux 1951 Ders., *Les Voix de silence* [frz. 1951]; *Stimmen der Stille*, übers. von Jan Lauts, Baden-Baden 1956.

Malraux 1974 Ders., *Das Haupt aus Obsidian* [frz. 1974], übers. von Ulrich Friedrich Müller, Frankfurt/M. 1975.

Malraux 1978 Ders., *La Métamorphose des dieux*, 3 Bde., Paris 1957–76, Bd. 1: *Le Sumatrel*, 1977, Bd. 2: *L'Irréel*, 1974, Bd. 3: *L'Intemporel*, 1976; *Geist der Kunst. Metamorphose der Götter*, 3 Bde., Bd. 1: *Das Übernatürliche*, Bd. 2: *Das Irreale*, Bd. 3: *Das Zeitlose*, übers. von Peter Hahlbrock, Frankfurt/M. 1978.

Nancy 2006 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris 2003; *Am Grund der Bilder*, übers. v. Emmanuel Alloa, Zürich und Berlin 2006.

Nemitz 2017 Rolf Nemitz, *Lacans Seminarmedien. Notiz zu Kittler*, in: *Lacan entziffern*, 17. Oktober 2017, <https://lacan-entziffern.de/lacan/lacans-seminarmedien-2/>.

N

P

Paech 1989 Joachim Paech, *Passion oder die Einfeldungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt/M. 1989.

Paech 1993a Ders., *Erinnerungs-Landschaften. Der Holocaust im Film: Resnais, Duras, Lanzmann (1993)*, in: Paech 2002, S. 67–81.

Paech 1993b Ders., *Wiping – Godards Videomontage*, in: Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 1993, S. 242–251.

Paech 1994 Ders., *Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen »Schreiben mit Licht« oder »L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même«*, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 213–233.

Paech 1995 Ders., *Der Platz des Autors beim Schreiben des Films. François Truffaut: L'enfant sauvage [1995]*, in: Paech 2002, S. 13–23.

Paech 1996 Ders., »Filmisches Schreiben« im Poetischen Realismus, in: Segeberg 1996, S. 237–260.

Leyda 1967 Jay Leyda, *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin 1967 [engl. 1964].

Lindeperg 2021 Sylvie Lindeperg, *Nuremberg. La Bataille des Images*, Paris 2021.

Losique 2014 Serge Losique, *Preface to the English-language Edition*, in: Godard 2014a, S. xiii–xiv.

Manovich 1997 Lev Manovich, *Was ist digitaler Film?*, in: Telepolis, 14. Februar 1997, <https://www.telepolis.de/features/Was-ist-digitaler-Film-3445941.html>; vgl. außerdem: <https://blog.studiumdigitale.uni-frankfurt.de/dr-texte/blog/2023/03/21/lev-manovich-was-ist-digitaler-film/>.

Manovich 2001 Ders., *The Language of New Media*, Cambridge und London 2001.

Manovich 2005 Ders., *Black Box-White Cube*, Berlin 2005.

Marker 1961 Chris Marker, *Commentaires I*, Paris 1961.

Marquez 2014 Anne Marquez, *Godard, le dos au musée. Histoire d'une exposition*, Dijon 2014.

Merleau-Ponty 1960 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris 1960; *Zeichen*, Hamburg 2007.

Metz 1964 Christian Metz, *Le cinéma: langue ou langage?*, in: *Communications*, 4, 1964, S. 52–90.

Metz 1971 Ders., *Langage et cinéma*, Paris 1971.

Miéville 2002 Anne-Marie Miéville, *Images en parole*, Tours 2002.

Miéville 2018 Courtisane und CINEMATEK (Hg.), *Pas de deux. The Cinema of Anne-Marie Miéville*, Brüssel 2018.

Mitchell 1994 W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, hg. v. Gustav Frank, Frankfurt/M. 2008 (engl. 1994).

Morgan 2012 Daniel Morgan, *Late Godard and the possibilities of cinema*, Berkeley 2012.

Morrey 2002 Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard and the Other History of Cinema*, Dissertation, University of Warwick 2002, <http://wrap.warwick.ac.uk/1303/>.

Nietzsche 1882 Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, München 1954.

Nohr 2006 Rolf F. Nohr, *Video*, in: Jens Schröter, Gregor Schwering und Urs Stäheli (Hg.), *Media marx. Ein Handbuch*, Bielefeld 2006, S. 279–295.

Paech 2000 Ders., *Truffaut, Godard & Co. Kein Film ohne Kino!*, in: Anna und Joachim Paech, *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 238–249.

Paech 2002 Ders., *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*, Berlin 2002.

Paech 2010 Ders., *Film und Geschichte(n) – ein Palimpsest. Am Beispiel von J.-L. Godards Histoire(s) du cinéma*, in: Alexander Honold und Ralf Simon (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, München 2010, S. 19–46.

Paech 2011 Ders., *Die Erfindung der Medienwissenschaft. Ein Erfahrungsbericht aus den 1970er Jahren*, in: Pias 2011, S. 31–55.

Païni 2014 Dominique Païni, *La Stratégie du Chaos*, in: Giordano 2014, S. 14–29.

Panofsky 1936 Erwin Panofsky, *On movies* [engl. 1936]; *Stil und Medium im Film*, in: ders., *Die ideologischen Vorläufer des Roils-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher, Frankfurt/M. 1993, S. 19–51.

J

K

L

Manet, Édouard 36, 149, 212, 224, 312, 322, 327–336, 338, 339, 340–344, 346, 354f., 360, 364, 369, 384, 409, 456–458
 Manovich, Lev 190, 194, 198, 366, 361, 366, 382
 Marais, Jean 49, 145, 431
 Marani, Pietro C. 323
 Mardore, Michel 383
 Marey, Étienne-Jules 149, 202, 204, 253, 364
 Marini, Giovanna 265
 Marker, Chris 62, 63, 64, 151f., 155, 184, 195, 220f., 271, 431, 445
 Marquez, Anne 10, 70
 Martial, A.-P. 333
 Martin, Gérard 184
 Marx, Karl 223
 Marx Brothers 26
 Mase, Marino 226, 448f., 453
 Masina, Giulietta 56, 82f., 87, 385, 464
 Masparao, François 63
 Matisse, Henri 21, 301, 329, 411
 Maupassant, Guy de 347
 Mauriac, Claude 226
 Mauss, Marcel 202
 McCrea, Joel 313
 McCulloch, Warren 201
 Medvedkine, Alexander 63, 183, 184, 195
 Meerson, Mary 43
 Méliès, Georges 5, 40, 43, 70, 93, 173, 364, 366, 420f.
 Méri, Macha 228, 449
 Merleau-Ponty, Maurice 25, 125, 270, 381
 Metsu, Gabriel 134, 138, 429
 Metz, Christian 123f.
 Michelangelo 291, 303
 Michelet, Jules 232, 289, 300, 361, 385
 Mieris, Willem van 41
 Miéville, Anne-Marie 7, 8, 17, 18–20, 23, 28, 29, 38, 44, 53, 59, 61, 63f., 67, 79, 102f., 104, 107, 108, 112, 115f., 117, 123, 130, 131, 147, 156f., 170, 181, 200, 220, 224f., 227, 229, 290, 300, 311, 319, 352, 359, 375, 377, 382, 385, 388, 394f., 400f., 407, 410, 422f., 444, 446f., 448f., 460

Nadeau, Maurice 66
 Nancarrow, Conlon 156
 Nancy, Jean-Luc 233, 247, 388
 Napoleon 179, 182, 265, 318
 Neer, Richard 359
 Negt, Oskar 73
 Nekes, Werner 30, 169, 194
 Némirovsky, Irène 305
 Niblo, Fred 37, 369

Oliveira, Manoel de 163
 Opel, Fritz von 364

Pabst, Georg Wilhelm 145
 Paech, Anna 228
 Paech, Joachim 30, 36, 76, 81, 82, 114, 131, 148, 161, 219, 230, 247f., 123f., 125, 276
 Pagnol, Marcel 251
 Pagnoux, Élisabeth 251
 Paik, Nam June 356
 Païni, Dominique 9, 359
 Palance, Jack 382f., 462
 Panofsky, Erwin 138, 231, 292, 344

Mille, Cecil de 91
 Miller, Lee 258f., 452f.
 Minnelli, Vincente 195, 413
 Mitchell, W.J.T. 23, 359, 389
 Mítiry, Jean 4, 46, 289
 Moeschke, Edmund 82f., 277, 464
 Moguy, Léonide 179, 412
 Moholy-Nagy, László 92
 Mohrt, Michel 226
 Monet, Claude 240, 272, 274
 Monod, Julien 31
 Monroe, Marilyn 15, 232

Montesquieu, Charles de 324
 Morgan, Daniel 359
 Mori, Paola 43
 Morin, Edgar 327
 Morisot, Berthe 329, 330, 331, 334, 335, 339, 341
 Moswitzer, Max 151
 Moulin, Jean 225, 238
 Moullet, Luc 281
 Mourlet, Michel 3
 Moxon, Tom 143

Mozart, Wolfgang Amadeus 126, 312
 Mucha, Stanislaw 235, 237, 258, 451
 Mühlenbrock, Heiner 28
 Müller, Filip 236
 Müller, Heiner 30
 Müller, Matthias 30, 31
 Munk, Andrzej 71, 235, 269, 271–273, 278, 280f., 451f.

Münsterberg, Hugo von 134
 Muratowa, Kira 183
 Murnau, Friedrich W. 43, 51, 114, 172, 255, 257, 267, 309, 318, 423
 Murphy, Dudley 92
 Mussolini, Benito 242
 Muybridge, Eadweard 25, 97, 144, 202, 204

Népce, Joseph-Nicéphore 129–132, 144, 146, 339, 388, 426
 Nietzsche, Friedrich 112, 129
 Nipkow, Paul 194
 Noël, Bernhard 228
 Nohr, Rolf F. 161
 Novak, Kim 315
 Novalis 25

Ovid 148
 Ozu, Yasujiro 176

Pantenburg, Volker 9, 10, 16, 26, 27, 44, 61, 126, 199, 295, 297, 303, 338, 345, 352
 Paquot, Claudine 59
 Paradschanow, Sergei 183
 Parain, Brice 18, 328, 459
 Pascal, Blaise 32, 222, 223, 224, 323, 326
 Pasolini, Pier Paolo 283, 343f.
 Patalas, Enno 30, 104

Pathé (Gebrüder) 108, 109, 420f.
 Pauli, Gustav 333
 Paulus 269
 Pawlow, Iwan Petrowitsch 202, 206
 Pearson, Roberta 51
 Péguy, Charles 289, 359, 361, 365, 367f.
 Peleschjan, Artawasd 183
 Penn, Arthur 307, 431, 461
 Peress, Gilles 378, 447
 Périer, François 2, 28, 169, 380, 381, 426
 Perkins, Anthony 41
 Perret, Léonce 192f., 197, 217, 245, 362, 442, 449

Perrier, Mireille 2
 Perrot, Michelle 338
 Pétain, Philippe 242
 Petzold, Christian 30
 Pfeiffer, Ulrike 169
 Pias, Claus 160
 Picabia, Francis 92
 Picasso, Pablo 21, 39, 57, 77, 211, 219f., 222, 227, 256, 266f., 268, 312

Quincey, Thomas de 86

Raffaël 244, 333, 334
 Raimondi, Marcantonio 334
 Ramuz, Charles-Ferdinand 300, 380
 Rancière, Jacques 10, 80, 85, 106, 115, 142, 147, 148, 160, 175, 223, 224, 232, 233, 240, 241, 246, 251, 252, 260f., 268, 340, 365

Ray, Man 92
 Ray, Nicholas 60
 Read, Herbert 342
 Rebhandl, Bert 1, 269
 Regnard, Paul 203, 204
 Regnault, Félix 202, 205
 Reichart, Wilfried 19, 28, 31, 67, 77, 102, 103
 Rembrandt van Rijn 36, 77, 137, 211f., 224, 247, 263, 269, 270, 273, 274, 296, 299, 302, 306, 309, 310, 313f., 321, 346, 347, 350, 353, 417, 456f.

17, 33, 40, 43, 108, 109, 193, 300, 328, 364, 398f.

Renoir, Jean 327
 Renoir, Pierre 46f., 87, 113, 154, 158, 163, 176, 220f., 235, 247, 258, 279, 281, 282f., 295, 363, 370, 375, 445, 449, 451, 452f.
 Reverdy, Pierre 231, 371, 390
 Reynaud, Émile 25, 93, 325
 Reynolds, Joshua 361, 367
 Ricci, Angela Lucchi 387, 467
 Richer, Paul 204f., 443

Richter, Gerhard 25
 Richter, Hans 91, 92
 Richthofen, Wolfram von 266

Sacharowitsch, Leonid 183
 Sadoul, Georges 4, 46, 185, 289, 290
 Saluzzi, Dino 177f.
 Sandrart, Joachim von 311, 427
 Sartre, Jean-Paul 123, 125
 Sawtschenko, Igor 183
 Scemama-Heards, Celine 9
 Schaeffer, Pierre 156

Pichler, Wolfram 78
 Pinchon, Joseph 338, 429
 Pissarro, Camille 364
 Platon 129, 144, 180
 Poe, Edgar Allen 38
 Poe, Edgar Allen 328
 Poncelet, Jean-Victor 179, 180–182, 435–437
 Pontecorvo, Gillo 281f.
 Posmysz, Zofia 271
 Pound, Ezra 73, 300
 Poussin, Nicolas 334
 Powell, Michael 41
 Pozzo, Cassiano dal 217
 Préjean, Albert 295, 304
 Preminger, Otto 29, 60, 328, 363
 Prokofjew, Sergei 299
 Protasanow, Jakow 183
 Proust, Antonin 331
 Proust, Marcel 44, 223
 Pudowkin, Wsewolod 52, 183
 Puschkin, Alexander 126

Riefenstahl, Leni 317
 Rilke, Rainer Maria 2, 301, 318, 324
 Rimbaud, Arthur 113, 199, 296, 297, 318
 Riva, Emmanuèle 282
 Rivette, Jacques 17, 31, 94, 176, 282, 290, 300, 254

Roach, Hal 254
 Robertson, Étienne-Gaspard 174
 Robinson, Arthur 240
 Robson, Mark 60
 Rodger, George 176, 181, 446f.
 Roger, Jean-Henri 184
 Rogers, Ginger 254
 Rohmer, Éric 43, 93, 94, 104, 222, 290, 300, 318, 326, 364, 383, 304f.

Romance, Viviane 304f.
 Romm, Michail 59, 183, 207, 264, 375
 Room, Abram 207
 Rosefeldt, Julian 31
 Rosler, Martha 64, 226, 359
 Rossellini, Roberto 19, 43, 56, 60, 82–84, 128, 163, 170, 176, 212, 226, 277, 278, 281, 302, 304, 308, 343f., 377, 378, 392, 464
 Rothöhler, Simon 162, 163f., 246

Rotterdam, Erasmus von 118
 Rouch, Jean 104, 185, 202, 327, 334, 363
 Rougemont, Denis de 2, 124, 143, 270, 300–304, 307f.

Rousseau, Jean-Jacques 129
 Rowland, V. Lee 309
 Rubens, Peter Paul 291
 Ruttman, Walter 91

Schäfer, Armin 153–155, 156
 Schanelec, Angela 30
 Schefer, Jean-Louis 179, 275, 302
 Scheidegger, Ernst 270
 Scherer, Christina 125
 Schérer, Maurice (d.i. Éric Rohmer) 43, 93, 94, 104, 113, 212, 222, 290, 300, 318, 327, 349, 364, 383,

N

O

P

RQ

S

Impressum

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung:

Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Goethe Universität, Frankfurt am Main mit Fördermitteln aus dem ProPostDoc-Programm (PPD) des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften

Exzellenzcluster »Matters of Activity: Image Space Material«, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2025 – 390648296

Umschlag & Klappe:

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma (1988–98), Screenshots

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Zugl. Phil. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin, 2021

Text: Thomas Helbig

Lektorat: Luise Metzel und Thomas Helbig

Gestaltung: Erik Schöfer und Thomas Helbig

Satz: Erik Schöfer

Herstellung: Beltz Bad Langensalza GmbH

© 2024 Thomas Helbig, edition metzel, München

www.editionmetzel.de

ISBN 978-3-88960-233-6

Alle Inhalte dieses Buches, insbesondere Texte und Fotografien, sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben den Urheber*innen vorbehalten.



GERDA HENKEL STIFTUNG

Cluster of Excellence

Matters of Activity

Image Space Material

