

III.1 Nichts als das Kino. Montage, Kommentar, Paläontologie

In seiner Videoserie HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1988–1998) sowie in Interviews aus der Zeit ihrer Entstehung nimmt Jean-Luc Godard eine ähnliche Periodeneinteilung der Filmgeschichte vor wie Serge Daney im Nachwort zu seiner Textanthologie *La rampe* von 1982. Bei Daney zeichnet sich das klassische Kino dadurch aus, dass sich Filme und Bilder wiederholen und variieren und jedes Bild das Begehren der Zuschauer*innen nach einem weiteren Bild »hinter« dem Bild erzeugt. Dieses Begehren findet sich auch in der zweiten von insgesamt acht Episoden der HISTOIRE(S), 1b. Godard betont hier die historische Gleichzeitigkeit der Entstehung von Kino und Psychoanalyse, womit er andeutet, dass es sich beim Kino um ein Erkenntnisinstrument handelt, das es erlaubt, »mehr« zu sehen. Photographien des französischen Neurologen Jean-Martin Charcot, Szenen aus der Pariser Nervenheilanstalt Salpêtrière (wo Charcot praktizierte) und Bilder von Sigmund Freud werden montiert mit einer Szene aus einem Film des Hollywood-Stummfilm-Pioniers David W. Griffith, *WAY DOWN EAST* (USA 1920), in der die von Lilian Gish gespielte Figur auf einer Eisscholle treibt. In einem Textinsert kommt es zu einem von Godard erfundenen Dialog zwischen Gish und Griffith. Griffith fragt: »Avez-vous rien vu de tel, Miss Lilian?« (»Haben Sie jemals so etwas gesehen, Miss Lilian?«), Gish antwortet: »Jamais, Mr. Griffith« (»Noch nie, Mr. Griffith.«) Weiter heißt es: »Où est la différence entre Lilian Gish sur sa banquise à travers l'orage et Augustin à la Salpêtrière?« (»Worin besteht der Unterschied zwischen Lilian Gish auf ihrem Packeis, das durch den Sturm treibt, und Augustin in der Salpêtrière?«)¹ Markiert dann für Daney das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Entdeckung der deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager eine historische Zäsur und den Beginn eines modernen Kinos, in dem der Blick nach seinem flüssigen Gleiten durch die ewigen Variationen des klassischen Kinos an der Oberfläche des Bildes abprallt, so findet sich dieser Einschnitt auch bei Godard. Jacques Rancière hat in seinem Aufsatz »Une fable sans morale« (2001) eine »machtvolle Teleologie« beschrieben, welche die Struktur der HISTOIRE(S) bestimmt: »die Hilflosigkeit des Kinos im Angesicht des Desasters der Jahre 1939–1945, und insbesondere seine Unfähigkeit,

1 HbC 1b, 35:07–35:36. Augustine war eine Patientin Charcots im Rahmen seiner Untersuchungen zur »weiblichen Hysterie«.

die Vernichtungslager der Nazis in den Blick zu nehmen und zu zeigen« wird zum »Offenbarungseid« einer historischen Schuld des Kinos und zeigt den »Pakt, den das Kino in Hollywood mit dem Teufel der Traumindustrie und des Erzählkommerzes einging.«² Was Daney als auf die Klassik folgende Moderne bezeichnet, ist bei Godard ein Moment der Filmgeschichte, an dem das Kino als populäres »Instrument« der Erkenntnis und des Denkens³, als das es sich in der Stummfilmzeit angekündigt hatte, verloren geht. Dieses in der Godard-Forschung immer wieder durchgearbeitete Narrativ (vgl. I.2.3) beinhaltet noch das Aufkommen des Tonfilms, der dem Zeigen der stummen Bilder eine sprachliche Bedeutung auferlegt, sowie das Fernsehen, das Daney in »La rampe (bis)« als dritte filmgeschichtliche Periode ansieht. Für Daney bedeutet Fernsehen eine Vereinheitlichung aller Bilder und die Löschung ihrer Differenzen, die für das »Kino« typisch waren (vgl. II.3). Godard spricht gegenüber Daney in ihrem auf Video aufgezeichneten Gespräch von 1988, das er ausschnittsweise in die Episode 2a übernommen hat, davon, dass das Kino projiziert und vergrößert, während das Fernsehen verkleinert⁴. Für sowohl Daney als auch Godard stellt Kino eine Dynamik der Erweiterung, Fernsehen eine Dynamik der Schließung dar.

Wenn sich für Daney die verschiedenen Perioden der Filmgeschichte, Klassik und Moderne, periodenübergreifend zu einer stets weiter zu ergänzenden Idee vom Kino überhaupt vereinen (vgl. II.1, II.2), lässt sich dies auch für Godard festhalten. In »Le paradoxe de Godard« (1986) beschreibt Daney, wie Godard als Teil des modernen Kinos und der Nouvelle Vague die »Leidenschaft« für die Zukunft des Kinos aus der Stummfilmzeit erbt, einer Zeit, in der die Entwicklung des Kinos unabsehbar und offen war: Godard ist kein Apologet des Todes des Kinos, sondern sein Bewahrer und Reformierender. Dieses Reformertum widersteht letztlich der auch von Daney in seinem Text resümierten, die HISTOIRE(S) strukturierenden Verfallsgeschichte (Tonfilm, die Einrichtung standardisierter industrieller Produktionsweisen und Qualitätskriterien, Kriegspropaganda). Die medialen Transformationen des Kinos öffnen bei Godard, so Daney, auf keinen Bereich »nach dem Kino«, sondern führen die aus der Stummfilmzeit übernommene Leidenschaft für seine Zukunft fort⁵. Diese Leidenschaft Godards, welche die HISTOIRE(S) DU CINÉMA ebenso strukturiert, gilt in erster Linie der *Montage* – und der Suche nach ihr.

Gilles Deleuze definiert »Montage« als »Komposition« und »Anordnung der Bewegungsbilder als Organisation eines indirekten Bildes der Zeit.«⁶ Es gibt die »organische«

2 Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 169.

3 Vgl. Jean-Luc Godard, Christophe d'Yvoire, Jean-Pierre Lavoignat, »Le cinéma n'a pas su remplir son rôle« (1995), in: *T 2*. S. 335–343; 335: »Le cinéma n'a pas su remplir ses devoirs. C'est un outil sur lequel on s'est trompé. Au début, on a cru que le cinéma s'imposerait comme un nouvel instrument de connaissance, un microscope, un télescope, mais, très vite, on l'a empêché de jouer son rôle [...]. Le cinéma n'a pas joué son rôle d'instrument de pensée.« – »Das Kino hat seine Aufgaben nicht erfüllt. Es ist ein Instrument, in dem man sich getäuscht hat. Anfangs hat man geglaubt, das Kino dränge sich als neues Erkenntnisinstrument auf, als Mikroskop, als Teleskop, aber man hat es sehr schnell daran gehindert, seine Rolle einzunehmen [...]. Das Kino ist seiner Rolle als Denkinstrument nicht gerecht geworden.«

4 Vgl. HDC 2a, 21:04–21:57.

5 Vgl. Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*.

6 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 50.

Form der Montage, aus der sich das Erzählerische ableitet, die stete Veränderung einer Gesamtsituation, etwa in der Parallelmontage bei Griffith, die Eisenstein durch eine »Oppositionsmontage«, eine »Montage der qualitativen Sprünge« ersetzt⁷. Eisenstein selbst hatte sich schon auf Griffith bezogen und seine eigene Montagekonzeption ausgehend und in Abgrenzung von Griffith entwickelt. In einem Aufsatz, den die *Cahiers du cinéma* 1971 und 1972 unter dem Titel »Dickens, Griffith et nous« veröffentlichten, hatte Eisenstein Griffith' filmische Erzähltechnik von Dickens und der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts hergeleitet, während er nach der Russischen Revolution für eine Form der Montage eintritt, die auf eine höhere Ordnung abzielt, in der alle Elemente des Filmwerkes vereint werden⁸. Mit Deleuze liegt die Besonderheit der Montage bei Godard darin, dass sie nicht mehr die »Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder« im Sinne von Griffith oder Eisenstein behandelt, sondern zu einer »Methode des ZWISCHEN« wird, die das Dazwischen der einzelnen filmischen Elemente, der Bilder und Töne betont⁹. Kann die Montage in den HISTOIRE(S) als poetisches Konstruktionsprinzip einer Geschichte des Kinos in ihren intermedialen, kunstgeschichtlichen, historiographisch-literarischen, ästhetischen oder geschichtsphilosophisch-theologischen Kontexten verstanden werden (vgl. I.2), so ist sie qua ihrer dissoziativen Form auch eine leidenschaftliche *Suche* nach der Montage, welche vom Kino doch niemals gefunden wurde. So schildert es Godard 1988 im Gespräch mit Daney. Den Beginn der »Suche« nach der Montage verortet Godard in der Stummfilmzeit, bei Griffith und Eisenstein. Griffith, so Godard, wollte durch den Schnitt Schauspieler einander annähern, Eisenstein hat interessante Einstellungswinkel erfunden. Sie suchten die Montage, fanden sie jedoch nicht in einem essentiellen Sinn. Diese Suche, so Godard, hat nirgendwo sonst als im Kino existiert¹⁰: die Montage war ein *Ziel* des Kinos, wurde aber *niemals wirklich gefunden*¹¹. Dies unterstreicht er nochmals in einem Vortrag, den er ein Jahr später an der Pariser Filmhochschule La Fémis gehalten hat. Hier bezeichnet Godard die Montage als nie realisierte »Originalität« des Kinos¹². Godard setzt also in seinen HISTOIRE(S) Griffith und Eisenstein fort, indem er – leidenschaftlich, also immer auch leidend mit Hinblick auf

7 Vgl. ebd. S. 50, 52, 59.

8 Vgl. Sergei M. Eisenstein, »Dickens, Griffith et nous (1)« (1942), in: *Cahiers du cinéma*, no. 231, août-septembre 1971. S. 16–22; (2) in: *Cahiers du cinéma*, no. 232, octobre 1971. S. 24–26 und 35–42; (3) in: *Cahiers du cinéma*, no. 233, novembre 1971. S. 11–18; (fin) in: *Cahiers du cinéma*, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 27–42. Vgl. hierzu auch Paech, *PASSION oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, S. 30.

9 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 233f. Peter Wollen (»Die zwei Avantgarden«) hat Godards dissoziatives Spiel mit semiotischen Prozessen jedoch einer von Eisensteins Montagetheorie geprägten (europäischen) Avantgarde zugerechnet. Auch Michael Witt (*Jean-Luc Godard*, S. 98) hat Godards Montagen in den HISTOIRE(S) mit Eisensteins Art verglichen, durch die Kombination von Bildern komplexe Affekte und Bedeutungen herzustellen (vgl. I.2.1).

10 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:37:40–00:39:16.

11 Vgl. GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:33:50–00:33:55. Vgl. für die schriftliche Fassung, die Daney am 26. Dezember 1988 in *Libération* veröffentlichte: Daney, Godard, »Godard fait des histoires«, S. 163: »Mon idée de praticien, de jardinier du cinéma, c'était qu'un des buts du cinéma, c'était d'inventer le montage [...].« – »Als Praktiker und Gärtner des Kinos war es immer meine Idee, dass ein Ziel des Kinos die Erfindung der Montage war [...].« Vgl. auch ebd. 00:35:44/S. 164: »Mais le montage, le cinéma ne l'a jamais trouvé.« – »Aber das Kino hat die Montage niemals gefunden.«

12 Vgl. Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: *T 2*, S. 242.

ein hartnäckig und fundamental sich entziehendes Ziel – sucht, was sie gesucht, aber nie gefunden haben. Über einzelne filmgeschichtliche Perioden hinweg macht Godard Filmgeschichte zu einer fortgesetzten Suche nach der Montage. Hat die Montage »niemals außerhalb des Kinos existiert«, heißt das, dass die *Suche* nach der *nie gefundenen, nie realisierten* Montage der Geschichte des Kinos ihren *eigenständigen* Charakter verleiht: Die Montage definiert für Godard das Kino grundlegend *und* sie führt dazu, dass es sich niemals »vollenden« kann; sie ist die Essenz des Kinos nur, insoweit sie nicht erscheint. Hat Vinzenz Hediger in den HISTOIRE(S) den Versuch der Vollendung des Kinos zur modernen, selbstreflexiven Kunst mit einer eigenständigen, von den anderen Künsten verschiedenen Geschichte gesehen¹³, dann vollzieht sich in den Montagen der HISTOIRE(S) diese Kunstwerdung des Kinos zur modernen Kunst (als Suche nach) der Montage; und dann ist diese Kunstwerdung, entsprechend der stets unerreichbar bleibenden Montage, ein *unabschließbarer* Prozess. Auch Godard wird »die Montage« nicht finden.

Um diesen Prozess, diese Suche nach der Montage zu beschreiben, untersuche ich Godards Montagen in den HISTOIRE(S) mit dem bewährten Methodentrio aus Maurice Blanchots Kritik, Jacques Derridas Supplément und Michel Foucaults Kommentar.

Für meine Annäherung von Godard an Blanchot folge ich Hediger, der Godards Versuch der Vollendung des Kinos zur modernen Kunst in den HISTOIRE(S) anhand von Blanchots Kritik-Begriff demonstriert, für den Kritik das Werk vollendet, indem es auf eine in ihm verborgene, niemals ganz ausschöpfbare Bedeutung verweist, und so seine weitere Vollendbarkeit garantiert. Blanchots Kritik konserviert, indem sie alteriert. Parallel hierzu kann der Anfang der HISTOIRE(S), also der Episode 1a gelesen werden, wenn Godards Stimme im Off verkündet: »Ne change rien pour que tout soit différent.«¹⁴ »Ändere nichts, auf dass alles anders sei.« Ein (Fast-)Nichts ändert sich, womit *alles*, also das Ganze, gewahrt bleibt, während es sich eben doch subtil verändert. Die Kritik fügt sich dem Werk hinzu *als ein Nichts*, existiert nur *in ihrem Verschwinden* vor dem Werk, um das »Ganze« des Werkes erhalten zu können, während sie ihm eine infinitesimale Veränderung zufügt, die es lebendig und veränderbar hält¹⁵. Die Vollendung des Werkes ist aufgeschoben, da dieses von der Kritik ihm angefügte und es vollendende »Nichts« *nicht* näher bestimmt wird, und somit eine von der Kritik bewahrte Bedeutungsreserve bleibt, welche die weitere Vollendbarkeit des Werkes bewahrt. Mit Blanchot lässt sich sagen, dass Godards Montagen Kritiken sind, welche die Lebendigkeit und Bedeutungs Offenheit des Werkes HISTOIRE(S) DU CINÉMA und einer ganzheitlichen Idee des Kinos durch subtile Veränderungen konservieren.

Das Supplément des Kinos wiederum hatte ich bei Daney in Form der Mise en Scène, der differenziellen Schrift und des Kinos selbst in der Ära des Fernsehens analysiert. In den HISTOIRE(S) taucht es nun auf in Gestalt der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst in der Nouvelle Vague (III.2), als Projektion (III.3) und als (immer noch zu ergänzende, zu findende) Montage (III.4). Bei Derrida markiert das Supplément einen

13 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

14 HDC 1a, 00:23.

15 Vgl. Blanchot, »Qu'en est-il de la critique?«. Wir erkennen hierin auch die subtile »Mutation des Ganzen«, die für Deleuze aus Godards »Methode des ZWISCHEN« hervorgeht. Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 233f.

wiederholt eingeschriebenen Mangel an Bedeutung in der Bewegung der Schrift. Mit Derridas Supplément-Begriff verstehe ich Montage in Godards HISTOIRE(S) als fortlaufende Entfaltung eines bedeutungs offenen Sinnzusammenhangs, sowie – als nie realisiertes Wesen des Kinos – als Supplément des Kinos, das am Kino immer noch zu ergänzen bleibt.

Als Kritiken im Sinne Blanchots beziehen sich die Montagen der HISTOIRE(S) auf ein Kunstwerk, die HISTOIRE(S) selbst, das sie weiter vollenden, und als Kette von Suppléments auf eine endlose Entfaltung von Signifikanten. Versteht man die Montagen in den HISTOIRE(S) auch mit Michel Foucault als *Kommentare*, lässt sich zwischen dem Einzelwerk und der Signifikantenkette der Fokus auf das historisch-epistemologische Objekt »Kino« scharfstellen, das weiter zur Kunst zu vollenden und als Primärtext – als niemals ganz realisierte »Montage« – weiter herzustellen bleibt. Foucault versteht unter dem Kommentar eine epistemologische Diskursmodalität, die (religiöse, medizinische, juristische, historiographische) Diskurse wiederholt und dadurch bewahrt und bestätigt, während sie sie gleichsam zum Gegenstand einer fortlaufenden Auslegung macht. Dabei spricht Foucault von einem Primärtext, der vom Sekundärtext, dem Kommentar, weiter ausgelegt wird. In *L'ordre du discours* (1971) schreibt Foucault dem Kommentar die Rolle der Auflösung der Trennung zwischen Primär- und Sekundärtext (Kommentar) zu: Der Kommentar konstituiert den Primärtext dadurch, indem er ihn wiederholt¹⁶. Da er gleichsam immer auch »etwas anderes« als der Primärtext sagt, bewahrt er dessen Unvollendetheit, also die Notwendigkeit weiterer Kommentare und Auslegungen. Analog dazu wäre Montage bei Godard ebenso Primär- wie Sekundärtext. Montage ist zum einen der Kommentar, der den Primärtext wiederholt und vollendet, ihn aber auch seiner Vollendung entzieht, weiter auslegt, neu öffnet, fortschreibt: so funktionieren die konkreten Montagen der HISTOIRE(S) als Kommentare. Zum anderen ist Montage der (durch den Kommentar entstehende) nie vollständige Primärtext und das niemals ganz erreichte Ziel und Wesen des Kinos.

Als Kommentare beziehen die Montagen in den HISTOIRE(S) viele verschiedene Diskurse (Wissenschaften, Medien, Künste) mit ein, kommentieren damit aber immer nur einen Primärtext *des Kinos*, der auf dessen singuläres Wesen – die Montage – verwiesen bleibt. Dieses Spiel zwischen Primär- und Sekundärtext lässt sich gerade im Gespräch Godards mit Daney veranschaulichen. Um zu erklären, was er mit Montage meint, spricht Godard über die Überschneidung der Lebensspannen von Kopernikus (1473–1543) und des Arztes Andreas Vesalius (1514–1564), dem Begründer der modernen Anatomie. Um die Parallelität der Leben der beiden Forscher darzustellen, ohne sich der Sprache zu bedienen, brauche man, so Godard, das Kino, also die Montage. Auf diese Weise entstehe »Geschichte«, wie sie nur das Kino machen könne¹⁷. Godard geht es nicht um einen wissenschaftlich und historisch stichhaltigen Vergleich zwischen Kopernikus und Vesalius, sondern um eine Demonstration dessen, was er unter Montage als Spezifikum des Kinos versteht. Godard betont, dass *nur* das Kino diese Art von Geschichte gemacht habe¹⁸.

16 Vgl. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18.

17 Vgl. GESPRÄCH DANAY/GODARD, 00:30:00-00:32.20.

18 Vgl. GESPRÄCH DANAY/GODARD, 00:31:40.

Wenn der Biologe François Jacob (1920–2013) (nun nimmt Godard auch noch die Biologie hinzu) mit Bezug auf Kopernikus und Vesalius in einem Buch schreibe, etwas finde »im selben Jahr« statt, dann mache er »keine Biologie«, sondern »Kino«: »François Jacob hat das gemacht, bei ihm habe ich diese Idee gefunden, wenn er sagt: ›im selben Jahr‹. Was macht er in diesem Moment? Er macht keine Biologie mehr, er macht Kino.«¹⁹

Nun kann gefragt werden, worin der Erkenntnisgewinn besteht, wenn das rein visuelle Vergleichen des Kinos von einem sprachlich-literarischen Vergleichen (wie bei Jacob) entkoppelt wird. »Vergleiche« hatten ja längst außerhalb des Kinos und seiner Montage statt, in der Sprache, der Wissenschaft und der Literatur, auf die sich Godard mit Verweis auf Jacobs Text bezieht. Warum soll Jacob also »Kino« und nicht vielmehr »Literatur« machen, wenn er in einem Text einen solchen Vergleich zieht? Wäre es nicht sinnvoller, die Montage des Kinos aus der literarischen Geschichtsschreibung, aus den sprachlichen Mitteln zur Herstellung von Gleichzeitigkeit abzuleiten als umgekehrt?

Die literarische Dimension von Godards Filmen wurde in der Forschung vielfach hervorgehoben (vgl. I.2.2), etwa von Christa Blümlinger mit Hinblick auf eine von Brüchen und Differenzen geprägte, ebenso filmische wie literarische Selbstporträtierung des Filmemachers (vgl. für eine ausführlichere Behandlung der Spannung zwischen Schreiben und Montieren in den HISTOIRE[S] III.4.2). Jedoch hat Blümlinger das Primat hervorgehoben, welches das Sehen für Godard einnimmt, sind doch für ihn »Bilder das Leben, und Texte der Tod«²⁰, während er versucht, »mit den Mitteln des Audiovisuellen zu schreiben, ohne diese Geschichte(n) festzuschreiben«, um ein »Glaubensbekenntnis zum Kino«²¹ zu formulieren. Godard selbst hat dies 1996 in einem Interview mit Jean-Michel Frodon folgendermaßen ausgedrückt:

»Aber heute will man lieber interpretieren als hinschauen, man will immer irgendeinen Diskurs ›über‹ etwas anfügen. In meinen Augen ist dieses Phänomen an eine Ermattung des Kinos gebunden, das doch erlauben müsste, zu sehen, während man heute der Frage, ›was etwas sagen soll‹, mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem, was man sieht.«²²

Auch die Abfolge der Titel von Godards letzten beiden vollendeten Langfilmen, ADIEU AU LANGAGE (CH/FRA 2014) und LE LIVRE D'IMAGE (CH 2018), kündigen eine Dramaturgie an, bei der die Sprache zugunsten der Bilder verabschiedet wird. LE LIVRE D'IMAGE, das zahlreiche Motive der HISTOIRE(S) wiederaufnimmt und mit neuen Bildern kombiniert, verweist auf ein »Buch«, das von den *Bildern* des Kinos komponiert wird, diese

19 GESPRÄCH DANEY/GODARD, 00:30:50. »François Jacob l'a fait, c'est chez lui que j'ai trouvé cette idée-là, quand il dit: ›à la même année‹, qu'est-ce qu'il fait là? Il fait pas de la biologie, il fait du cinéma.«

20 Blümlinger, »Signatures der Leinwand«, S. 305.

21 Ebd. S. 306.

22 Jean-Michel Frodon, Jean-Luc Godard, »Aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder« (1996), in: *T 2*. S. 391–393; 391: »Mais, aujourd'hui, on cherche plus à interpréter qu'à regarder, on veut toujours ajouter un discours ›sur‹. A mes yeux, ce phénomène est lié à l'affaiblissement du cinéma, qui devrait permettre de voir, alors que maintenant on prête plus d'attention à ce que ›ça veut dire‹ qu'à ce qu'on voit.«

Bilder (als *Bild*-Buch) eint und so das Kino zu *dem* (einen) großen Primärtext und universalen Leitmedium erhebt, das allen anderen Diskursen, Künsten und Medien (auch der Literatur und der Schrift) vorausgeht und sie dabei alle enthält. Ob es sich nun um literarische, biologische, anatomische, medizinische, physikalische oder astronomische Diskurse handelt: Godard nähert sich ihnen weniger als jener »Denker«, »Film-Schriftsteller« und »Kino-Philosoph«, als der er in der Forschung und im Journalismus immer wieder beworben wurde, und vielmehr als jener »Amateur«²³, den Daney in ihm gesehen hat. Hat Godard nicht selbst gerade den *Verlust* des Kinos als Instrument des Denkens und Erkennens beschworen (s.o.)? Als Liebhaber, nicht als Wissenschaftler oder Experte kommt Godard durch all seine Montagen, Assoziationen und Sprünge, durch all die anderen Künste, Diskurse, Techniken und Medien immer wieder auf seine Leidenschaft fürs Kino zurück, das für den passionierten Filmemacher nicht einfach nur Gegenstand einer Liebhaberei und auch nicht einfach nur eine »Kunst« oder eine »Technik« unter anderen Künsten und Techniken ist, sondern etwas viel grundlegenderes: ein fundamentales »Mysterium«. So raunt er es selbst in der Episode 2b der HISTOIRE(S) aus dem Off: »Je disais: ni un art, ni une technique. Un mystère.«²⁴

Diese Kinoleidenschaft, die in den HISTOIRE(S) dem Kino auf den Grund gehen, bis zum Grund des Kinos vorstoßen will, hat Vinzenz Hediger zu einer Unterscheidung zwischen einem »archäologischen« und einem – Godard zugesprochenen – »paläontologischen« Verständnis von Filmgeschichte veranlasst. Im ersten Fall wird die Geschichte des Kinos medienarchäologisch im Feld anderer Künste, Medien und Diskurse verhandelt (vgl. I.4.2). Godard jedoch verwendet diese Korrespondenzen, um eine unabhängige, eigenständige Geschichte des Kinos zu erzählen, im Rahmen eines »paläontologischen« Unternehmens, in dem das Kino eine Geschichte eigenen Ursprungs und eigener Grundlegung in Abgrenzung zu anderen Künsten und Medien erhält²⁵. Ist die Paläontologie die Wissenschaft von Lebewesen vergangener Erdzeitalter, deren Sedimente ausgegraben und untersucht werden, können die der Filmgeschichte entnommenen, in den HISTOIRE(S) remontierten Zitate und Bilder auch als fossile Rückstände der geologischen Vergangenheit des Kinos gedeutet werden, die von Godard ausgegraben und aufbewahrt werden, und auf eine Abstammungslinie verweisen, die Godard mit älteren Filmemacher*innen verbindet. Als Beispiele nennt Hediger Godards LE MÉPRIS (FRA/ITA 1963, den Daney 1970 in »Sur Salador« kommentiert hatte, vgl. II.2.4), in dem Fritz Lang seine eigene Rolle und Godard Langs Assistenten spielt, sowie André S. Labarthes Dokumentation LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, DIALOGUE EN HUIT PARTIES ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD (FRA 1967), in der Godard Lang über seine Herangehensweise interviewt. Mit dem Titel bezeichnet Godard Lang als Dinosaurier und sich selbst als Baby, was eine paläontologische Freilegung der Fossilien der älteren Filmemacher*innengeneration durch die jüngere sowie die Nachkommenschaft des »Dinosauriers« im »Baby« andeutet²⁶. In diesem Sinne meint eine »paläontologische« Filmgeschichte eine von den anderen Künsten unabhängige Historie *nur des Kinos mit eigenem Familienstammbaum*, nach der

23 Daney, »Godards Paradox«, in: VWB, S. 132.

24 HdC 2b, 23:38-23:40.

25 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«.

26 Vgl. ebd. S. 349.

Godard als Nachfahre Langs begriffen werden kann. Dabei benutzt Godard, wie Hediger vorschlägt, andere Disziplinen und Künste nur *vorübergehend* unter (medien-)archäologischen Gesichtspunkten, um mit ihnen diesen paläontologischen Abstammungsbaum des Kinos zu rekonstruieren. So beruft sich Godard auf den impressionistischen Maler Édouard Manet, der den Blick weiblicher Figuren aus der Innerlichkeit befreit, auf die Betrachter*innen zurücklenkt und auf diese Weise ein Blickmuster des Kinos vorwegnimmt, um darauf hinzuweisen, dass Manet »vor« Griffith kam – also um eine (Vor-)Geschichte *des Kinos* anzuzeigen²⁷. In diesem Sinne kann auch folgende Auflistung aus einer frühen *Cahiers*-Kritik Godards aus dem Jahr 1958 zu Nicholas Rays BITTER VICTORY (USA 1957) interpretiert werden: »Es gab das Theater (Griffith), die Poesie (Murnau), die Malerei (Rossellini), den Tanz (Eisenstein), die Musik (Renoir). Aber nun gibt es das Kino. Und das Kino, das ist Nicholas Ray.«²⁸ Theater, Dichtung, Malerei, Tanz, Musik – sie sind hier keine Künste, die sich mit dem Kino überlagern, sondern identifiziert mit den Namen großer Filmemacher*innen, um unterschiedliche ästhetische Ausformungen und bestimmte künstlerische Errungenschaften *in der Geschichte des Kinos* zu beschreiben. Anstatt das Kino in der Geschichte der anderen Künste zu verorten, integriert Godard die anderen Künste in die Geschichte nur des Kinos, in welcher dann zwangsläufig ein*e Künstler*in auftauchen muss (Nicholas Ray), der*die »nur noch Kino«, »nichts als Kino« macht: »Rien que le cinéma«, so lautet die Überschrift einer Godard-Kritik von 1957 zu einem anderen Film von Ray, HOT BLOOD (USA 1956)²⁹.

Godards »paläontologisches« Vorgehen zeigt sich im Gespräch mit Daney und in den HISTOIRE(S) gerade in seiner Bewertung der Montage. Godard untersucht nicht mediarchäologisch, wie die Technik der filmischen Montage aus den Praktiken der literarischen Collage oder der Historiographie hervorgegangen ist. Sondern er geht umgekehrt davon aus, dass sich die filmische Montage als Originalität des Kinos von allen anderen Künsten, Medien, Disziplinen und Diskursen in dem Maße abgrenzt, dass sie paradoxerweise noch dann als *deren* Vorgeschichte zu fassen ist, wenn die entsprechenden Künste etc. dem historischen Erscheinen des Kinos chronologisch weit vorausgehen. Soll das Kino seinen Ursprung nur in sich selbst haben, und ist Kino Montage – dann muss Montage in nicht-kinematographischen Formaten immer schon »Kino« gewesen sein. Das führt auch dazu, dass historisch und epistemologisch weit vom Kino entfernt liegende Diskurse (Biologie, Physik, Anatomie), deren Beziehung zum Kino sich nie ganz erschließt, eine nie ganz zu durchleuchtende historische (Bedeutungs-)Tiefe der »Geschichte des Kinos« erzeugen, und die Montage als Essenz des Kinos zur nie ganz einsehbaren Autorität verschlüsseln, der man sich nur über komplexe Umwege annähern kann.

Lässt sich gerade mit Foucault Godard dafür kritisieren, Kino nicht als historische Kunstform oder Technik, sondern als »Mysterium« zu behandeln, es »paläontologisch« auf einen nur in ihm liegenden Ursprung und eine ursprüngliche Einheit zu reduzieren,

27 Vgl. ebd. S. 354.

28 Jean-Luc Godard, »Au-delà des étoiles«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 79, janvier 1958. S. 44–45: »Il y avait le théâtre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir). Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c'est Nicholas Ray.«

29 Vgl. ders., »Rien que le cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 68, février 1957. S. 42–44.

während eine diskursanalytische, historisch-kritische Untersuchung, wie andere Diskurse und Dispositive das Wissensobjekt (mit-)strukturiert haben, unterlassen wird – dann lässt sich doch auch mit Foucault und seinem Kommentar-Begriff Godards Montage als paläontologische Diskursmodalität bestimmen, die aus dem Kino eine von anderen Künsten unabhängige Kunstform macht. Dies kann anhand der von Foucault rekonstruierten Funktion der Sprache der Renaissance gezeigt werden, in der Kopernikus und Vesalius gelebt haben. In *Les mots et les choses* (1966) legt Foucault dar, dass die Sprache der Renaissance zwei Komponenten hatte. Zum einen war Sprache ein »schweigendes«, allem Gesprochenen vorausgehendes nacktes Faktum, das nur auf sich selbst verwies. Zum anderen war sie eine »zweite Sprache«, also ein Kommentar, der diese »erste Sprache« zum Sprechen brachte und dabei den »unerschöpflichen Grund der Wörter« freilegte. Mit Foucault kann davon gesprochen werden, dass Godard die Renaissance-Diskurse von Kopernikus und Vesalius als Kommentare anwendet, um Montage als ursprüngliche, stumme, rein visuelle »Sprache« des Kinos zu konstruieren, als »ersten Text« (»Texte premier«)³⁰. Diese tauchen dann nicht nur im Gespräch mit Daney als sprachliche Aussagen Godards auf, sondern auch in den HISTOIRE(S) in Form filmischer Montagen, die diese Diskurse in eine komplexe – montierte – (Vor-)Geschichte der Montage einbinden, um einen »Primärtext« des Kinos und seiner Geschichte zu konstruieren.

So stellt Godard die Verbindung zwischen Renaissance und Kino-Montage an einer Stelle der Episode 2b selbst her, anhand von Eisenstein sowie Vesalius und dem Maler El Greco (1541–1614), wenn er aus dem Off erklärt: »Aber die Geschichte des Kinos ist zunächst mit jener der Medizin verbunden: Die gepeinigten Körper Eisensteins verweisen nicht nur auf Caravaggio und El Greco, sondern auf die ersten Écorchés von Vesalius.«³¹ Mit Bezug auf Eisenstein und El Greco vermutet Joachim Paech, dass sich Godard für seinen Film *PASSION* (FRA/CH 1982), in dem ein Filmemacher namens Jerzy (Jerzy Radziwiłowicz) berühmte Gemälde szenisch nachstellt (unter anderem von El Greco), an einem Aufsatz Eisensteins über El Greco orientiert haben muss – beiden, Eisenstein wie Godard, gehe es um kunstgeschichtliche Vorbilder, so es »die Elemente des Kinematischen (Eisenstein) seien, die das Wesen szenisch-filmischer Produktivität in Gemälden antizipieren.«³² Gerade Eisenstein kann als Vorbereiter einer modernen Medienarchäologie begriffen werden, als der er im Rahmen des Konvoluts seiner *Notizen zu einer Allgemeinen Geschichte des Kinos* (1946) erscheint, in dem er Kino und seine Geschichte im Kontext anderer Künste und Kulturtechniken untersucht³³. Lassen sich nun mit Paech

30 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 115. Im Original: *Les mots et les choses*, S. 93.

31 HDc 2b, 23:52–24:04. »Mais l'histoire du cinéma est d'abord liée à celle de la médecine: les corps torturés d'Eisenstein, par-delà le Caravage et le Greco, s'adressent aux premiers écorchés de Vésale.«

32 Paech, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, S. 33. Vgl. für Eisensteins Aufsatz über El Greco: Eisenstein, »El Greco y el cine«, in: ders., *Cinematisme. Peinture et cinéma*. Hg. v. François Albera. Brüssel: Éditions Complexe, 1980. S. 15–104.

33 Vgl. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*. Godard hat die Episode 3b seiner HISTOIRE(S) dem *Notes*-Mitherausgeber, Filmhistoriker und ehemaligen Leiter des Eisenstein-Archivs und Moskauer Filmmuseums Naum Kleiman gewidmet (Godard schreibt ihn »Nahum Kleiman«). Vgl. HDc 3b, 00:28.

sowie mit Jacques Aumont, Jean-Louis Leutrat oder Raymond Bellour Godards intermediale Vermittlungsversuche zwischen Kino, Malerei, Literatur und Video hervorheben (vgl. I. 2. 1.)³⁴, so erklärt Godard doch kurz vor der zitierten Stelle der Episode 2b im Voice-over, dass das Kino ein »Mysterium« sei³⁵. In diesem Fall kann argumentiert werden, dass Godard Eisenstein erwähnt, um das Thema Montage *anzudeuten*, während er es gleichzeitig von Eisenstein *entkoppelt*, um es nicht nur (mit Eisenstein) an El Greco, sondern auch an die noch weiter vom Kino entfernte Anatomie anzudocken – womit Godard die (eisensteinsche) Medienarchäologie nur benutzt, um (quasi »anatomisch«) eine Paläontologie und damit das »Mysterium« des Kinos zu sezieren, das auch als Mysterium der Montage bezeichnet werden kann. Jedes »positive« Wissen von der Montage ist hier nur ein Instrument, das immer tiefer hineinführt ins Gewebe ihres eigenen Geheimnisses, in ein nie ganz zu durchdringendes historisches Verweissystem aus multiplen Umwegen und Ablenkungen, das anatomische Diskurse ebenso miteinschließt wie die komplexe, verworrene Anatomie des (Film-)Historischen selbst, die Godard hier qua Montage »aufrennt«, in ihrer Opazität offenlegt. Dieses Mysterium und diese Umwege werden auf einer sprachlichen Ebene von Godards Off-Kommentar wie auf der visuellen Ebene von der filmischen Montage untersucht: Godard lässt das Bild der Konturen einer Kamera, die wie in einem Schattenspiel in hartem Kontrast zum weißen Hintergrund nur als schwarzer Scherenschnitt zu erkennen ist (aus Godards SCÉNARIO DU FILM PASSION, FRA/CH 1982), auf das Bild einer Frauenstatue überblenden, womit das archaische, aufs Wesentliche reduzierte, dunkel-geheimnisvolle Symbolbild »des Kinos« sich im Bild eines Körpers verkompliziert, der als Körper Assoziationen zur Anatomie wie auch als Kunstwerk zur Bildhauerei und zur Kunstgeschichte erlaubt. Qua Montage operiert Godard am Körper des Kinos, den er als kunsthistorisch-ästhetisch-archäologisches Objekt analysiert, um dabei doch nur die Physis des Kinos selbst, einen immer schon montierten Bild-Körper freizulegen, in dem sich die Montage als Wesen des Kinos verdunkelt und entzieht.

So wird Godards Montage, bestehend aus visuellen sowie sprachlich-diskursiven Elementen, als Kommentar und paläontologische Diskursmodalität erkennbar, die das Kino mit einer eigenen, aber weitläufigen, geheimnisvollen, nie ganz einsehbaren Vergangenheit ausstattet, und so die Montage zum komplexen und mysteriösen Primärtext (nur) des Kinos erhebt. Bezieht sich das Kommentieren dabei auf ein Mysterium des Kinos und auf die Montage als Mysterium, bleibt die Vollendung des Kinos, als Kunst der Montage, zur eigenständigen Kunst ein unabschließbarer Prozess.

34 Verwiesen sei hier vor allem auf die Beiträge der Genannten in der Zeitschrift *Revue belge du cinéma*, no. 22–23 von 1988, oder auf Bellours *L'entre-images*.

35 Vgl. HDC 2b, 23:38–23:40.