

III.2 Episode 3b: Das Supplément in der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst

III.2.1 Henri Langlois und die Offenbarungen des materiellen Filmerbes

Dass es sich bei der Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigener Geschichte in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA um einen *aufgeschobenen* Prozess handelt, werde ich in diesem Kapitel anhand von Godards Auseinandersetzungen mit seinem eigenen filmgeschichtlichen Erbe weiter ausführen. Dazu wende ich mich der Episode 3b mit dem Titel »Une vague nouvelle« zu, in der Godard die Geschichte der Nouvelle Vague erzählt. Hier behandelt Godard die Präservation und Präsentation des materiellen Filmerbes in der Cinémathèque Française von Henri Langlois, in der die Pariser Nachkriegs-Cinephilen und späteren Angehörigen der Nouvelle Vague wie Godard das Kino entdeckten, sowie die von mir so genannte »symbolische Ahnenlinie«, welche die Nouvelle Vague zwischen sich und den Künstler*innen der Vorgänger*innengeneration etablierte. Diese zwei Modalitäten der Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigener Geschichte untersuche ich mit den Logiken der Kritik, des Kommentars und des Suppléments des Kinos, das den Bedeutungsaustand in einem weiter zu vollendenden und auszulegenden Primärtext des Kinos garantiert.

Um in Godards Kommentararbeit an diesem Text einzusteigen, wähle ich eine längere Sequenz, in der Godard Porträts des Filmemachers Jean Epstein (1897–1953) und Standbilder aus dessen Filmen von der Voiceover-Stimme des Schauspielers François Périer kommentieren lässt, der eine Textpassage aus Hermann Brochs *Tod des Vergil* (1945) verliest – eine Tonsequenz aus Godards SOIGNE TA DROITE (FRA/CH 1987). Godard zeigt eine Reihe von Photographien von Epstein sowie Bilder aus Epsteins Dokumentarfilm über einen Ausbruch des Ätna, LA MONTAGNE INFIDÈLE (FRA 1923), sowie aus LA CHUTE DE LA MAISON USHER (FRA 1928), Epsteins Adaption der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allan Poe¹. Schon der Ätna, der mehrmals gezeigt wird, stellt eine Beziehung zu Poe her, nämlich zu dessen Text »Eureka« (1848). Dort wird die Spitze des Ätnas zu

¹ Vgl. für die gesamte Sequenz: HDC 3b, 10:23-11:09.

einem zentralen Aussichtspunkt, von dem aus potenziell das gesamte Universum in seiner körperlich-spirituellen Einheit erfasst werden kann, so man sich schnell genug um die eigene Achse dreht, um die einzelnen, voneinander unterschiedenen Elemente in einem einzigen Strom aufzulösen². Auch in seinem Text »Le cinématographe vu de l'Etna« (1926), in dem Epstein unter anderem von seinen Dreharbeiten zu *LA MONTAGNE INFIDÈLE* berichtet, beschreibt der Filmponier in einem imaginierten Dialog mit dem frühen italienischen Filmtheoretiker Ricciotto Canudo (1877–1923) eine Annäherung an den Krater des Ätna, und denkt darüber nach, wie das Kino alle Einzelphänomene einer einheitlichen, sublimen Bewegung des Lebens unterwerfen kann³. Das Kino wird von Godard als Ganzheit, universelle Bewegung des Lebens, alles belebende Kraft angezeigt⁴. Es vermischt sich mit dem Universum, ersetzt das Universum, wird als eigenes Universum erkennbar, als »Schöpfung eigenen Rechts«.

Im Anschluss zeigt Godard ein Bild, das die Brüder Lumière zeigt, die Erfinder des Kinematographen⁵. Ist das Kino ein Universum für sich, muss es seinen Ursprung in sich selbst tragen, den Godard mit der Erfindung seines technischen Apparates assoziiert. Aus medienarchäologischer Sicht ist diese Ursprungserzählung fragwürdig, angesichts von diversen einzelbildbasierten Vorläufer-Dispositiven des Kinematographen (bei Étienne Jules-Marey, Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz oder Thomas Edison), die tendenziell eine größere Verwandtschaft zu heutigen digitalen Bildverarbeitungspraktiken unterhalten als der lumière'sche Kinematograph⁶. Doch geht es Godard nicht um eine technikgeschichtliche Aufarbeitung der Genealogie des Kinos, sondern darum, dem Kino, als Kommentator, eine mythische Geschichte zu verleihen. Wenn bei Foucault der Kommentar als »zweite Sprache« eine ursprüngliche, »stumme« Sprache bzw. einen »ersten Text« durch dessen Wiederholung erst zum Sprechen bringt (vgl. III.1), funktionieren gerade hier die audiovisuellen Fragmente wie Kommentare zu einem Primärtext des Kinos, insoweit gerade ihre Wiederholungen sanften Belebungen einer vormaligen »Stille« und eines »Schweigens« gleichkommen. So gibt es hier einen Verweis auf eine »Ausweitung des Schweigens« (»amplification du silence«⁷), während Godard auf einer Texttafel auf einen »Orkan an Gemurmel« hinweist (»Ouragan de mur mures«) und der (mit einem Echoeffekt versehene) Satz zu hören ist: »Ich bin der

2 Vgl. Edgar Allan Poe, »Eureka« (1848), in: ders., *Poetry, Tales and Selected Essays*. New York: Library of America, 1996. S. 1257–1259; 1261f. »He who from the top of Ætna casts his eyes leisurely around, is affected chiefly by the *extent* and *diversity* of the scene. Only by a rapid whirling on his heel could he hope to comprehend the panorama in the sublimity of its *oneness*.« Hervorhebungen im Original.

3 Vgl. Jean Epstein, »Le cinématographe vu de l'Etna« (1926), in: ders., *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1*. Paris: Seghers, 1975. S. 131–152; 133. Zum Einfluss Poes auf Epstein vgl. Jun Fujita, »Eureka contre Eureka – Les paysages de l'Etna chez Poe, Epstein et Aoyama«, in: *Vertigo*, no. 31, juillet 2007. S. 34–37.

4 In »Le cinématographe vu de l'Etna«, S. 134, beschreibt Epstein diese Kraft als »Animismus«.

5 Vgl. HDC 3b, 11:15–11:27.

6 Vgl. Albera, Braun, Gaudreault, »Introduction«.

7 HDC 3b, 10:58–11:02.

Fehler, der lebt, ich bin Jean« (»Je suis l'erreur qui vit, je suis Jean«⁸). »Mur mures« ist ein Wortspiel, in dem Godard mit dem Trennen und Verbinden von Silben spielt: »murmure« heißt »Murmeln« oder »Raunen«, während »mur mures« auf »mur murs« (»Mauer, Mauern«) oder »mur mürs« (»reife Mauern«/»reife Wände«) verweist. Das »mur mures« markiert eine graphische, das »Je suis Jean« eine auditive Wiederholung. »Gemurmel« und Wiederholungen können als Zeichen einer »zweiten Sprache« gelesen werden, die jene erste, »stumme« Sprache langsam zum Murmeln und Sprechen bringt, sie wiederholt, ebenso wie bei Foucault der kommentierende Sekundärtext den Primärtext wiederholt und vollendet. Dabei unterstreichen diese Wortspiele den undeutlichen, uneindeutigen, unvollendeten, immer auch »fehlerhaften« Charakter (»Je suis l'erreur...«) dieser Primärsprache/dieses Primärtextes. In *La naissance de la clinique* (1963) schreibt Foucault, dass der Kommentar einen Bedeutungsüberschuss voraussetzt, einen Überschuss seitens der Signifikate, aber auch seitens der Signifikanten, die der Kommentar etwas sagen lassen kann, was gar nicht in ihnen angelegt war⁹. Dieses Spiel mit dem Überschuss der Signifikanten der Filmgeschichte ist bei Godard besonders evident. Der Echoeffekt, mit dem er auf der Tonspur den Satz »Je suis Jean« bearbeitet, spielt, ebenso wie das langsam sich einschreibende Textinsert »Hep! Stein«¹⁰, mit dem Namen von Jean Epstein, aber auch mit seinem eigenen Vornamen »Jean-Luc«. Das »mur mures« ist auch eine Anspielung auf den Dokumentarfilm *MUR MURS* (FRA/USA 1981) von Agnès Varda. Sprachspiele solcher Art durchziehen die gesamten *HISTOIRE(S)* und in einem gewissen Sinne Godards gesamtes Werk¹¹. Godard bildet mit den Signifikanten der Filmgeschichte neue Kombinationen und schreibt ihnen Bedeutungen zu, die nicht in ihnen vorhanden waren, aber durch den Kommentar als immer schon in ihnen vorhandene verankert werden.

Nach dem Ende der Epstein-Broch-Lumière-Sequenz, in der Godard das Kino zum vielschichtigen Primärtext erhebt, der das Kino als Wirklichkeit und Schöpfung eigenen Rechts bezeugt, wendet er sich jenem zentralen Ort zu, an dem dieser Primärtext einst den Cinephilen Jüngern offenbart wurde: dem »Kinotempel« der Cinémathèque Française, die 1935 von Henri Langlois gemeinsam mit Jean Mitry und Georges Franju in Paris gegründet, lange von Langlois geleitet wurde und als Archiv und Vorführort für Filme wie auch als Museum der Filmgeschichte diente. Hier sammelte und zeigte Langlois alte Filme, um einen Überblick über die Filmgeschichte zu verschaffen; hier lernten die jungen Pariser Cinephilen, die Kritiker*innen der *Cahiers du cinéma* und späteren Vertreter*innen der Nouvelle Vague, darunter Godard, ihre Kunst und deren Geschichte kennen.

Godard blendet den Schriftzug »Le musée du réel«¹² ein, eine Anspielung auf Langlois' »musée du cinéma« und André Malraux' Essai *Le musée imaginaire* (1947)¹³. Hatte

⁸ HdC 3b, 10:46-10:50. Der graphische Wiederholungseffekt in »mur mures« und das Echo auf der Tonebene werden am Ende der Episode (HdC 3b, 24:31) wiederaufgenommen: »Mur murant de loin au loin«.

⁹ Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

¹⁰ HdC 3b, 11:03-11:09.

¹¹ Vgl. hierzu etwa Dubois, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«.

¹² HdC 3b, 11:38-11:55.

¹³ Vgl. Malraux, *Le musée imaginaire*.

Langlois auf den Leinwänden der Cinémathèque die Filmgeschichte durch ein Filmprogramm veranschaulicht, das ein vergleichendes Sehen möglich machte, zeichnete Malraux in seinem Essai die Formgeschichte der bildenden Kunst nicht nur durch Texte, sondern auch durch schwarzweiße photographische Reproduktionen von Kunstwerken nach – ein Vorgehen, auf das sich Godard für seine *HISTOIRE(S)* berufen hat, erzählt er doch die Geschichte des Kinos mit den Bildern des Kinos selbst, wobei er auf Videoaufnahmen von Filmen und damit ebenfalls auf »Reproduktionen« zurückgreift¹⁴. Später beginnt Godard *LE LIVRE D'IMAGE* (2018) mit dem schwarzweißen Bild eines nach oben deutenden Zeigefingers (ein Detail aus Leonardo da Vincis Gemälde *Johannes der Täufer*), der schon 1947 das Buchcover der Originalausgabe von Malraux' *Musée imaginaire* zierete. In Céline Gailleurds und Olivier Bohlers Essayfilm *JEAN-LUC GODARD, LE DÉSORDRE EXPOSÉ* (FRA 2012) hat André S. Labarthe Godard, Langlois und Malraux zusammengedacht: Bei allen dreien verbindet sich, so Labarthe, die Montage als Annäherung zwischen Bildern mit einer Form der Kritik, die Bilder und Filme miteinander vergleicht. Hat Langlois aus dem Kino eine moderne Kunst mit eigener Geschichte gemacht, indem er Filme sammelt und materiell präserviert, entspricht dies auch einer »kritischen« Tätigkeit.

Diese »Kritik« schließt ein – kritisches – Offenlegen von Leerstellen mit ein. Denn Godard betont, Langlois habe die Nouvelle Vague vor allem mit den *Lücken* der Filmgeschichte vertraut gemacht, also mit jenen Filmen, die verschollen oder nur in fragmentierter Form erhalten waren oder nie vollendet wurden: »Le vrai cinéma était celui qui ne peut pas se voir« – »das wahre Kino war jenes, das man nicht sehen kann.«¹⁵ Dieser unsichtbar gebliebene Teil des Kinos verweist zunächst auf Gefahren und Herausforderungen bei jenem Vorgang, der von Daney und Deleuze als »Konservieren« und von Hediger als »Präservieren« des zu kuratierenden und vorzuführenden Filmerbes durch Henri Langlois beschrieben wurde¹⁶. Wie Paolo Cherchi Usai gezeigt hat, schließt gerade die Vorführung analogen Filmmaterials paradoxe Weise seine materielle Abnutzung und Zerstörung mit ein, weswegen seine kuratorische Präsentation und materielle Präservierung stets zusammengedacht werden müssen¹⁷. Andere Filme wurden schlicht nie aufbewahrt, oder sie wurden nie vollendet. So macht Godard diese »Unsichtbarkeit« des Kinos an Titeln wie Frank Borzages *THE RIVER* (USA 1929) fest, dessen Material zum

¹⁴ Malraux hatte 1968 als Kulturminister Langlois als Leiter der Cinémathèque vorübergehend entlassen, was den Widerstand von u.a. Godard, Rivette, Truffaut und Chabrol zur Folge hatte und auch Chaplin, Orson Welles und andere internationale Filmemacher*innen mobilisierte. Dieser Aspekt des Verhältnisses Malraux-Langlois wird von Godard nicht thematisiert. Zur Affäre Langlois vgl. Georges Patrick Langlois, Glenn Myrent, *Henri Langlois – Premier citoyen du cinéma*. Paris: Denoël, 1986.

¹⁵ HdC 3b, 15:44–15:48.

¹⁶ Vgl. Daney, »André Bazin«, in: CJ 2, S. 41. Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17. Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 347.

¹⁷ Vgl. Sonia Campanini, Vinzenz Hediger, Ines Bayer, »Minding the Materiality of Film. The Frankfurt Master Program ›Film Culture: Archiving, Programming, Presentation‹«, in: *Synoptique*, vol. 6, no. 1, 2017. S. 79–96; 79f. Vgl. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI, 2001.

größten Teil verloren ging, oder an Eisensteins unvollendet gebliebenem QUE VIVA MEXICO (USA/MEX 1932, eine restaurierte Fassung datiert von 1979, vgl. hierzu I.3.7)¹⁸. Besonders auffällig ist jedoch, dass Godard aus den materiellen Lücken der Filmgeschichte ästhetische Lücken formt: Nicht das materielle Bewahren oder Verlieren interessiert Godard, sondern eine sich auch auf erhaltene Filme ausdehnende Aura des Geheimnisses. In die Reihe der »verschollenen« Filme nimmt Godard daher einen Film auf, den man kaum als »verschollen« bezeichnen kann: SUNRISE von Friedrich Wilhelm Murnau (USA 1927). Godard zeigt eine von Autos und Straßenbahnen rhythmisierte Großstadtszene aus Murnaus Film und kommentiert: »So auch die Straßenbahnen in SUNRISE. Weil schon vergessen, noch verboten, weiter unsichtbar. Das war unser Kino.«¹⁹ Auch diese erhaltenen Szenen, die für Godard »unser Kino« (der Nouvelle Vague) repräsentieren, sind für Godard »vergessen«, »verboten«, »unsichtbar«. Gewiss kann SUNRISE an dieser Stelle als Hinweis auf das Werk eines Filmemachers gelten, von dem viele Filme verschollen sind. So etwa FOUR DEVILS (USA 1928), anhand dessen Jean-Louis Comolli in einem Text von 1963 die Unvollständigkeit der Geschichte des Kinos demonstriert²⁰. Allerdings verweist Comolli auch darauf, dass umgekehrt die »wenigen« erhaltenen Filme von z.B. Kenji Mizoguchi einen neuen Zugang zum Kino öffnen. Dabei betont Comolli die Rolle der (Film-)Kritik, die ausgehend von erhaltenen Werken arbeitet, diese »verlebendigt« und in eine lebendige Beziehung zum Publikum setzt. In Godards Bezugnahme auf Murnaus SUNRISE kann diese Form der Kritik in der Umkehr eines materiellen Fehlens in ein ästhetisches Geheimnis, also im Beharren auf der »Unsichtbarkeit« eines gleichwohl »sichtbaren« Films gesehen werden, die diesen lebendig bleiben lässt. Erinnert Comollis Kritik-Verständnis an jenes von Maurice Blanchot, bei dem die Kritik das Werk lebendig hält, indem sie es in seinem Bedeutungspotenzial für ein »kommendes« Publikum bewahrt, so kann Godards Geste an dieser Stelle erst recht mit Blanchot verstanden werden, insoweit er die »kritische« Geste Langlois' ergänzt und ins Geheimnisvolle und Unvollendete verlängert: Langlois ist ein die Filme präsentierender, sie in ihrer programmatischen Zusammenstellung montierender Kritiker, der, angesichts des materiellen Verbleichens und Verschwindens von Filmmaterial, das Kino in seiner immer auch lückenhaften Dimension bewahrt, es als Kunst mit eigener Geschichte offenbart, die immer auch einem drohenden Verfall abgerungen werden muss; Godard ist ein ebenfalls montierender Kritiker, der in seinen HISTOIRE(S) Fragmente der Filmgeschichte neu anordnet, wobei er die materiellen Lücken der Filmgeschichte in eine verborgene Bedeutungsressource, ein Geheimnis umdeutet, und damit die langloische Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst als fortlaufenden Auslegungsprozess fortführt. Was der Kritiker Godard Langlois hinzufügt ist ein *Supplément*, ein Mangel an Sichtbarkeit und Bedeutung in den von Langlois gezeigten Filmen.

Dieser Kritiker inszeniert sich in der Episode 3b auch als Kommentator, der einen in der Epstein-Poe-Lumière-Passage rekonstruierten, in der Cinémathèque Française »offenbarten« oder »verkündeten« Primärtext des Kinos entlang seiner Mysterien und

18 Vgl. HdC 3b, 16:17-16:25 für Borzage und 17:18 – 17:31 für QUE VIVA MEXICO.

19 HdC 3b, 17:34-17:50. »Idem avec les tramways de l'AURORE. Parce qu'oublié déjà, interdit encore, invisible toujours. Tel était notre cinéma.«

20 Vgl. Jean-Louis Comolli, »Vivre le film«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 141, mars 1963. S. 19–20.

Geheimnisse weit über die Zeit Langlois' und der Nouvelle Vague hinaus zu bewahren hat – nicht zuletzt, indem er immer wieder auf seine Mysterien und Geheimnisse zurückkommt, oder ihn nachträglich mit solchen ausstattet. Versteht Foucault den Kommentar als Exegese eines heiligen Textes, in dem das Wort Gottes »geheim bleibt, immer jenseits seiner selber«²¹, dann bezieht sich Godard auf einen »heiligen Text des Kinos«. Von dessen »Offenbarung« oder »Verkündigung« kann deswegen gesprochen werden, da Godard eine photographische Darstellung der Familie Lumière vor einer Kinoleinwand mit dem Bild eines Engels (aus einem Gemälde von Benozzo Gozzoli) überblendet²²; später erscheint Langlois in der rechten Bildhälfte, gemeinsam mit dem Erzengel Gabriel aus Sandro Boticellis *Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481)²³, und kurz darauf Langlois mit Maria (aus demselben Gemälde Boticellis), welche die Frohe Botschaft, die Verkündigung des Erzengels empfängt²⁴. Den jungen Cinephilen der Nouvelle Vague wird das Kino »verkündet« vom Erzengel »Monsieur L'ange«, wobei Godard wieder mit den Signifikanten der Filmgeschichte spielt: in »Langlois« versteckt sich »l'ange«, »der Engel«. »Un soir nous nous rendîmes chez Henri Langlois, et alors, la lumière fut.«²⁵ – »Eines Abends gingen wir zu Henri Langlois, und es ward Licht« – Godard spielt im Nachsatz auf den Anfang der Genesis, der biblischen Schöpfungsgeschichte an. Die Cinémathèque wird zu einem tempelgleichen Ort, an dem die Filme einen heiligen Primär- und Gründungstext enthüllten, der das Kino als eigene Schöpfung mit eigener Geschichte und eigenem Ursprung offenbart, und der vom Kommentator Godard weiter fortgeschrieben und tradiert wird. Durch seine Selbstinszenierung als Dirigent, der an einem Notenpult stehend in einer orphischen Pose²⁶ die »Geister« der Bilder, die einst die Leinwände der Cinémathèque bevölkerten, heraufbeschwört und anleitet²⁷, verschafft sich Godard die Autorität eines Hohepriesters. Dieser gibt sich aber nicht nur als souveräner und »bewusster Bilderarrangeur«²⁸, sondern auch als Kommentator zu erkennen, der einen *Text* – vor ihm auf einem Notenpult liegt eine Partitur, wobei sich einmal eine Kamera mit der Aufschrift »Cinematograph« an deren Stelle setzt²⁹ – liest und auslegt, indem er ihn in Form heterogener Zitate und Fragmente orchestriert, lebendig hält, seine Autorität für die Zukunft bewahrt. Der Kommentator wiederholt die Gesten des Erzengels, Lichtmachers und Verdunklers Langlois, so wie es sich beim Kommentar um eine Wiederholung des Primärtexters handelt. Während Godard sagt, »et alors, la lumière fut«, betätigt er eine neben ihm stehende Dimm-Lampe, die er erst ausschaltet, dann heller

21 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 15.

22 Vgl. HdC 3b, 11:29-11:33.

23 Vgl. HdC 3b, 12:01.

24 Vgl. HdC 3b, 12:18.

25 HdC 3b, 14:32-14:45.

26 Vgl. Aumont, *Amnéssies*, S. 39–45, der vom Kino in den HISTOIRE(s) als »l'Orphée de la mémoire du siècle« spricht.

27 Vgl. für Godard als Dirigenten eines »Geisterorchesters« vergangener Projektionen Antoine de Baecque, Philipp Sollers, Serge Toubiana, »Il y a des fantômes plein l'écran... Entretien avec Philippe Sollers«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 513, mai 1997. S. 39–48; 39.

28 Georges-Didi Huberman (*Passés cités par JLC*, S. 29f) hatte Godard als »organisateur conscient« beschrieben, der sich durchs Zitieren seiner Autorität versichert.

29 Vgl. HdC 3b, 17:00-17:05.

und noch etwas heller macht, um sie wieder zu löschen³⁰. Indem er die Lücken in der archivierbaren Filmgeschichte zu Mysterien in den Werken (v)erklärt, die weiterer Kritik bedürfen, und indem er im Spiel mit der Dimm-Lampe die langloische Geste der Ent-hüllung des Kinos um ein Verlöschen des Lichtes ergänzt, bewahrt er im kommentierten Text des Kinos in der Nachfolge von Langlois ein Geheimnis, das weitere Auslegungen erfordert.

III.2.2 Fritz Lang und die symbolische Ahnenlinie der Nouvelle Vague

Neben der Offenbarung des materiellen Filmerbes durch Henri Langlois ist der zweite Modus der – aufgeschobenen – Vollendung des Kinos zur modernen Kunst mit eigener Geschichte die »symbolische Ahnenlinie«, die die jungen Cinephilen, Kritiker*innen und Filmemacher*innen der Nouvelle Vague zwischen sich und jenen Regisseur*innen der Vorgänger*innengeneration etablierte, als deren künstlerische »Nachkommen« sie sich begriffen³¹. Wenn Godard den echten Fritz Lang in seiner eigenen Rolle in LE MÉPRIS auftreten ließ und in LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ interviewte (vgl. III.1), dann taucht Lang auch in dieser Episode 3b der HISTOIRE(S) auf – wenngleich, in diesem Fall, in Form seiner Filme, nicht »in Person«.

Symbolische Ahnenlinien in der Filmgeschichte und der französischen Filmkultur spielen auch bei Serge Daney eine wichtige Rolle. In *Persévérence*, dem vor seinem Tod geführten Interview mit Serge Toubiana, hat Daney sich als »ciné-fils« und »enfant du cinéma«, also als »Sohn« bzw. »Kind« des Kinos bezeichnet und betont, dass man mit Filmen Verwandtschafts- und Abstammungsbeziehungen unterhalten kann (»rapports de filiation«³²). Dies begründet Daney autobiographisch damit, dass die Filme ihm eine Möglichkeit der gespenstischen Wiederkehr des Vaters boten, den Daney nie kennengelernt hat und der, nach den Erzählungen seiner Mutter, als Synchronsprecher und Statist in der französischen Filmindustrie gearbeitet hatte³³. Auch Godard hat 1992 seinen Nachruf auf Daney »Le ciné-fils« betitelt (ohne die Bezeichnung in seinem Text näher zu

30 Vgl. HdC 3b, 14:56-15:00.

31 An dieser Stelle ein Wort zum Gendern. Sicher geht es im Folgenden um »Männer«-Paare, wie Lang/Godard oder Ray/Wenders, man könnte z.B. auch Hitchcock/Truffaut hinzuzählen. Doch auch Agnès Varda war Teil der Nouvelle Vague (wenn auch nicht der *Cahiers du cinéma*, sie gehörte einer anderen Cinephilien-Gruppe, der »Rive Gauche« an), ebenso wie Schauspielerinnen wie Anna Karina, und zur Vorgänger*innengeneration gehörte u.a. die US-amerikanische Hollywood-Regisseurin Ida Lupino, deren Photographien Godard in 1a einblendet. Die deutsch-französische Filmkritikerin Lotte Eisner war Autorin der *Cahiers* und Konservatorin in der Cinémathèque, wo auch die ehemalige Tänzerin Mary Meerson als Archivarin tätig war (Godard widmet Langlois' Lebensgefährtin die Episode 1a). Bei den in diesem Unterkapitel beschriebenen (ohnehin symbolischen) »Abstammungs-Beziehungen« geht es außerdem *nicht* um Geschlecht (und ohnehin nicht um »Personen«, sondern um »Werke«). So soll in dieser zweifellos männerdominierten Epoche der Nouvelle Vague die Möglichkeit bewahrt werden, dass diese Paläo-Genealogien nicht nur zwischen Männern stattfanden.

32 PSV, S. 54. Johannes Beringer übersetzt »rapports de filiation« mit »Sohns-Beziehungen«. Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 50. Hervorhebung im Original.

33 Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 47-51.

erläutern)³⁴. Später hat Patrice Rollet den Begriff des »Kino-Sohns« als rein »symbolisches Vermächtnis« (»legs symbolique«³⁵) kritisiert. Der Begriff taucht bei Daney jedoch schon früher auf: in »Wim's movie« (1980), einer Kritik zu Wim Wenders' Dokumentarfilm *LIGHTNING OVER WATER* (BRD/SWE 1980) über den an Krebs erkrankten, 1979 gestorbenen Regisseur Nicholas Ray, den Wenders in den letzten Wochen seines Lebens begleitete. Hier bezieht Daney den Begriff noch nicht auf sich, sondern auf Wenders, einen »Kino-Sohn« Rays³⁶. Für Daney ist Ray, wie er an anderer Stelle darlegt, ein Ur-Vater der Cinephilie, der inkarnierte Mythos des geliebten Kinos. Zwischen Ray und »dem Kino«, und genauer zwischen Ray und der französischen Nachkriegsfilmkultur habe es von jeher eine »besondere Verbindung« gegeben (»un lien privilégié«³⁷), die ja auch Godards frühen Kritiken zu *BITTER VICTORY* und *HOT BLOOD* abgelesen werden kann, in denen er Ray als Filmemacher bezeichnet, der »nur noch Kino«, »nichts als Kino« macht (vgl. III.1). In »Wim's movie« ordnet Daney Wenders' Unternehmung in eine Reihe von Filmen ein, in denen cineophile Filmemacher*innen bewunderte ältere Filmemacher*innen auftreten lassen, wobei er unter anderem auf das Paar Lang/Godard zu sprechen kommt³⁸. Auf diese Weise, so Daney, kann das Verhältnis der älteren zur jüngeren Generation nicht mehr nur als Geschichte von Formen oder von Einflüssen gedacht werden, sondern über die Möglichkeit älterer Filmemacher*innen, in den Filmen der jüngeren körperlich, d.h. als Figuren, aufzutreten³⁹. Dieses Auftauchen lässt sich als Zeichen für ein Abstammungsverhältnis zwischen Eltern und Kindern lesen⁴⁰. Doch Daney macht darauf aufmerksam, dass es sich bei der Verbindung Ray-Wenders eben um keine biologische handelt, sondern um eine symbolische Konstruktion. Die Fassung von *LIGHTNING OVER WATER*, die Daney bespricht, ist außerdem nicht jene, die in diesem Jahr 1980 beim Festival von Cannes gezeigt wurde, sondern ein »Director's Cut« von Wenders – weniger eine Dokumentation als eine Fiktion, schreibt Daney, der Plot ließe sich auch wie der eines Spielfilms zusammenfassen, als Geschichte der Freundschaft zwischen einem älteren und einem jüngeren Mann, die zusammen einen Film machen, während der ältere im Sterben liegt⁴¹. Um eine Fiktion handelt es sich auch, da die Abstammung durch ein Spiel aus Abstammung (»filiation«) und Allianz (»alliance«) entsteht⁴², und da Allianzen eingegangen und wieder aufgelöst werden können, ohne jemals endgültig gegeben zu sein. Die Ahnenlinie existiert nur als nicht-natürliche, aktiv hergestellte, sowie als eine, die immer auch unterbrochen werden kann, um erneut hergestellt werden zu müssen – analog zur Remontage eines Films, der Veränderung einer alten Schnittfassung.

34 Vgl. Godard, »Le ciné-fils«, in: T 2.

35 Rollet, »Préface«, S. 11.

36 Vgl. Serge Daney, »Wim's movie« (1980), in: *La rampe*, S. 197–205; für den Begriff »ciné-fils« vgl. S. 205.

37 Ders., »Nicholas Ray et la maison des images« (1980), in: *MCM 1*, S. 308–310; 308.

38 Vgl. ders., »Wim's movie«, in: *La rampe*, S. 199.

39 Vgl. ebd. S. 201.

40 Das Kino bezeichnet Daney später öfters als Ort der toten, verschwundenen, abwesenden (biologischen und symbolischen) (Filmemacher-)Väter. Vgl. hierfür z.B. Danneys »Journal de l'an présent«, in: *MCM 4*, S. 110, oder ders., *Im Verborgenen*, S. 49.

41 Vgl. ders., »Wim's movie«, in: *La rampe*, S. 205.

42 Vgl. ebd. S. 198.

Eine ähnliche Verflechtung zwischen eigener Biographie und Filmgeschichte lässt sich in Godards HISTOIRE(s) nachweisen. Im Gespräch mit Daney in der Episode 2a weist Godard darauf hin, dass das Kino die einzige Möglichkeit für ihn gewesen sei, sich darüber bewusst zu werden, eine »eigene« Geschichte (im Sinne einer Biographie) zu haben⁴³. In der Episode 3b schreibt er sich dann in eine »paläontologische« Filmgeschichte ein, die ihn mit den großen Filmemacher*innen der Vergangenheit, vor allem mit Lang verbindet. So montiert Godard hier eine Sequenz aus seinem eigenen Film ALPHAVILLE (FRA/ITA 1965) mit einer Sequenz aus Langs Stummfilm DER MÜDE TOD (DEU 1921)⁴⁴. In Godards Science-Fiction-Film steigt der Privatdetektiv Lemmy Caution (Eddie Constantine) in einem Hotel ab, die Kamera begleitet ihn in einer langen, ungeschnittenen Fahrt: Er durchquert die Lobby, betritt den Aufzug, fährt in ein höher gelegenes Stockwerk und geht über einen Flur zu seinem Zimmer. Dies wird überlagert mit einem Ausschnitt aus Langs Film, in dem eine Frau (Lil Dagover) ins Totenreich hinabsteigt, aus dem sie ihren gestorbenen Mann zurückholen will. Wie in Danneys »Wim's movie« ist auch hier das »alte« Kino (und die Grundlage der Verbindung mit ihm) an den Tod geknüpft. Gegen Ende der Episode beschwört Godard den Tod von Erich von Stroheim und Jean Vigo, um zu verdeutlichen, dass die Nouvelle Vague auf dem Tod der alten Filmemacher*innen aufbaute, den sie zu einem Stück verdrängen musste, um weiter an die Lebendigkeit des Kinos glauben zu können⁴⁵. Am Ursprung der Genealogie der Nouvelle Vague steht der Tod ihrer symbolischen »Väter«, ihrer Vorfahren.

Wird bei Daney Rays Tod in extremis als Sterben einer fiktionalen Figur in einem Spielfilm von Wenders interpretierbar, ist auch bei Godard der Tod zuvorderst ein Motiv in einem Spielfilm von Lang. Und wie in »Wim's movie« kann man von einer Allianz sprechen, die mit den Mitteln der Fiktion, mit einer (Neu-)Montage sowie Ausschnitten aus Spielfilmen konstruiert wird. In einer Spielszene gegen Ende der Episode tritt Godard als Wächter eines »Museums der Nouvelle Vague« auf, der seinen Besucher*innen erklärt, dass für die »Politik der Autoren« nicht die Personen, sondern die Werke gezählt hätten⁴⁶. Wenn sich die jungen Kritiker*innen ihre künstlerischen (und künstlichen) Vorfahren erschufen, geschah dies ausgehend von Filmen *und ihrer Kritik*, wobei Godard in die Rolle eines Kritikers im Sinne Blanchots schlüpft, der, dem Detektiv in ALPHAVILLE gleich, in das Werk von Lang wie in ein dunkles Reich »hinabsteigt«, um seine Mysterien zu lösen, ohne sie jemals ganz lösen zu können; ebenso wenig wie die Frau mit ihrem Mann wird der Detektiv-Kritiker à la Blanchot, der eigentlich das Werk seines Vorgängers vollenden sollte, jemals mit einer »letzten Bedeutung« aus Langs Totenreich zurückkehren, womit er es weiter bedeutungsoffen hält. So bildet sich die »symbolische

43 Vgl. HdC 2a, 8:30-9:50: »C'était la seule façon de faire, de raconter, de se rendre compte que j'ai une histoire en tant que moi.« Dass Godard mit den HISTOIRE(s) ein filmisches »Selbstporträt« vorgelegt hat, hat Blümlinger in ihrem Aufsatz »Signaturen der Leinwand« deutlich gemacht.

44 Vgl. HdC 3b, 2:38-4:41.

45 Vgl. HdC 3b, 21:55-22:39.

46 Vgl. HdC 3b, 24:42-25:10. Die Besucher*innen sind ein Mann und eine Frau. Sie beklagt sich darüber, dass man in diesem Museum nur Photographien der »Werke« sehe und niemals der »Leute«. Der Mann erklärt: »C'était ça, la politique des auteurs. Pas les auteurs. Les œuvres.« Godard bestätigt: »D'abord les œuvres, les hommes ensuite.«

Ahnenlinie«, die immer erneut hergestellt werden muss, ohne jemals endgültig hergestellt werden zu können – also wiederholt: damals *und* in Godards HISTOIRE(S) –, entlang der Filme und ihrer nie ganz zu durchdringenden Geheimnisse, so unterliegt die aufgeschobene Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigenem Familienstammbaum einer fortlaufenden kritischen Auseinandersetzung mit den Werken der Filmgeschichte.

Mit Derrida kann dieser Aufschub mit dem Begriff des Suppléments beschrieben werden. Derrida hat sich nach eigener Aussage wenig für die Filmkultur oder das Kino als Kunst interessiert. Sein Interesse am Kino galt seiner medialen Dimension, dem spektralen Vermögen der Filmbilder, die Toten wiederkehren zu lassen⁴⁷. In diesem Sinne hat John E. Drabinski mit Derridas Konzept der »Hauntologie« in den HISTOIRE(S) eine Rückkehr des Traumatischen und Understellbaren der Geschichte des 20. Jahrhunderts ausgemacht, ein »Gejagtwerden« der Bilder von einem Früheren, Abwesenden, nicht manifest Gewordenen⁴⁸. Daney und Godard hingegen interessieren sich für die Toten der Filmgeschichte, um sie zu filmkulturnell-künstlerischen Vorfahren erklären zu können. Das Supplément, das bei Derrida die unendliche Rückkehr eines Bedeutungs-ausstandes in der Dynamik der differenziellen Schrift markiert, erlaubt es, einerseits die Rückkehr der Toten zu denken, dabei aber den *philologischen* Aspekt der Kunstwerdung des Kinos, also einen Bezug zu den Werken herauszustellen, wobei die *systematische* Wiedereinschrift eines Bedeutungsmangels aus dem Prozess einen fortlaufenden, aus der hergestellten Verbindung eine fiktionale macht⁴⁹. Bei Godard ist der Tod als Grundlage der symbolischen Abstammung *auch* ein fiktionales Element aus einem Spielfilm; die morbide Dunkelheit, die in den von Godard gewählten Filmausschnitten den MÜDEN TOD und ALPHAVILLE visuell verbindet, signalisiert ebenso die Verdunkelung der Verbindung, ihren Abbruch. Der Begriff des Suppléments bietet sich an, um in dieser Montage zweier Filmausschnitte die Gleichzeitigkeit einer Rückkehr bzw. einer Verbindung *und* einer Trennung, einer Bedeutung (die »symbolische Ahnenlinie«) *und* ihres Ausstandes anzuzeigen: eine schiere Differenz, die nichts als die Notwendigkeit anzeigt, die instabile, immer auch fiktionale Verbindung *erneut* herzustellen, ihre Löschlichkeit *erneut* zu aktualisieren.

Dementsprechend wird das »Museum der Nouvelle Vague«, als dessen Erbe, Nachkomme und Wächter Godard sich hier präsentiert und das in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA/der Episode 3b selbst besteht, zum Ort einer *fortlaufenden* Kommentar-Arbeit an den Werken der Filmgeschichte. Hier, in diesem Museum, diesem Kommentieren, geschieht die Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst auf Grundlage der neu geschaffenen *Werke*, die einst von Langlois gezeigt wurden und die Verbindung zu den Filmmemacher*innen der Vergangenheit erlaub(t)en. *Fortlaufend* ist diese Arbeit, da Godard die »Besucher*innen« seines Museums – und mit ihnen die Zuschauer*innen der HISTOIRE(S) – darauf hinweist, dass es nach wie vor genug »Arbeit« gäbe⁵⁰, was als Verweis

47 Vgl. Antoine de Baecque, Jacques Derrida, Thierry Jousse, »Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 556, avril 2001. S. 75–85.

48 Vgl. Drabinski, *Godard Between Identity and Difference*, S. 3, 13f, 116–138.

49 Zum Zusammenspiel aus philologischen und systematischen Aspekten des in dieser Arbeit verwendeten Supplément-Begriffs vgl. I.1.3.

50 Vgl. HDC 3b, 25:27–25:53. Die Besucherin des »Museums der Nouvelle Vague« kommentiert Godards Credo »Werke vor Personen« damit, dass Godard offenbar »kein Herz« habe. Godard antwor-

auf Godards Montagen in den *HISTOIRE(s)* verstanden werden kann, in denen er Fragmente aus Werken der Filmgeschichte unaufhörlich neu arrangiert. So wird in dieser Spielszene Godard das Museum schließen⁵¹ und die letzten Besucher*innen verscheuchen – aber, so kann man mutmaßen, *nur für den Tag*; am nächsten Tag wird es wieder öffnen, für neue Arbeiten. Daher erfüllt Godard hier die Funktion eines Kommentators nach Foucault. Sind in *L'ordre du discours* Kommentare Sprechakte, die andere Diskurse »wieder aufnehmen, transformieren oder besprechen – [...] die über ihr Angesprochen-Werden hinaus gesagt sind, gesagt bleiben, und noch zu sagen sind«⁵², sorgt Godard dafür, dass durch sein Kommentieren ein Diskurs wie jener der »symbolischen Ahnenlinie« durch ihn, den letzten »Wächter« des Kinos, »vollendet« und endgültig »gesagt ist«, aber dass er gleichzeitig immer weiter »zu sagen bleibt«, also nie genug gesagt, wiederholt und wiederhergestellt werden kann. Indem Godard aus dem Diskurs der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst eine Angelegenheit der fortlaufenden Arbeit der Montage macht, entzieht er diesen Diskurs seinem historischen Ende. Langlois und die Nouvelle Vague, die sich auf die ihr vorangegangenen Filmemacher*innen bezog, markieren damit keinen zeitlich begrenzten historischen Moment in der Mitte des 20. Jahrhunderts, an dem das Kino zur Kunst wurde, einen Moment, der nur noch als vergangener erinnert und musealisiert werden kann. Sondern als Kommentator macht Godard aus der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst eine Aufgabe für die Zukunft. Der Wächter des Museums von Gestern ist, als letztes Glied einer langen Kette aus vergangenen Personen, als letzter Überlebender und seit dem 13. September 2022 letzter Toter der Nouvelle Vague⁵³, ein den Filmen zugewandter Kommentator von Morgen.

tet, dass es, selbst wenn es in einer bestimmten Epoche nicht mehr genug Arbeit »für alle Hände« gäbe, man immer noch »mit den Herzen« arbeiten könne. So werden selbst »nach« dem (vermeintlichen) »Ende« einer manuellen Verfertigung der Filme/des Kinos die Herzen und persönlichen Leidenschaften in den Dienst der Werke, der Filme, des Kinos und der Arbeit an ihm und seiner Geschichte gestellt – womit dieses Ende aufgeschoben wird.

51 Vgl. HdC, 3b, 24:09-24:15. Godards Stimme ruft im Off: »On ferme, on ferme, les enfants!«

52 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18. Hevorhebung im Original.

53 Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol, Jacques Demy und Agnès Varda starben alle vor Godard. Gefolgt wurde er noch von Jacques Rozier, verstorben am 2. Juni 2023.

