

III.3 Episode 2a: Das Supplément der Projektion

III.3.1 Von der Projektion zum Projekt

Der historische »Moment« der Nouvelle Vague in der Mitte des 20. Jahrhunderts, ihr Verhältnis zur Cinémathèque Française von Henri Langlois und zu den Filmemacher*innen der Vergangenheit wird in der Episode 3b zum dehnbaren filmhistorischen und filmkulturellen Definitionskriterium des Kinos als eigenständiger Kunstform. Die Titel der in diesem Kapitel kommentierten Episoden 1b und 2a, »Une histoire seule« und »Seul le cinéma« – »Eine einsame Geschichte« und »Nur das Kino« – erinnern ebenfalls an diese Autonomie des Kinos, wobei das Definitionskriterium nun ein topographisches ist: Es handelt sich um das Kino als Ort der *Projektion*, an dem die Protagonist*innen der Nouvelle Vague die Filmgeschichte und die Kunst des Kinos entdeckten. Ein wichtiger Bestandteil der Episode 2a sind Ausschnitte eines auf Video aufgezeichneten Gesprächs zwischen Godard und Daney von 1988 (vgl. I.3.7), in dessen Verlauf Godard unter anderem sagt, die »Geschichte des Kinos« sei größer als alle anderen Geschichten, »da sie sich projiziert«¹. Wenn Godard in 3b den offenen Primärtext des Kinos aus dem Erbe der Nouvelle Vague und der Vollendung des Kinos zur eigenen Kunstform entwickelt, in der er ein Supplément verankert (vgl. III.2), untersuche ich dieses Supplément des Kinos nun im Motiv der *Projektion*, das Godard über den Kinosaal und das Kino-Dispositiv hinaus auf ein niemals ganz realisiertes *Projekt* ausdehnt: aus der Projektion wird eine Metapher für das Kino als konstanter Vor-Entwurf, Wissensobjekt und erweiterbarer Primärtext.

Die hier angestellten Überlegungen zur Projektion und ihrem Übergang zu einem »Projekt« stehen im Kontext der Apparat- und Dispositiv-Debatte (vgl. I.1.4), der Reduktion von »Kino« auf den Kinosaal und der Post-Kino-Debatten, in denen die ästhetische Spezifität des Kinos als Dispositiv der Projektion mit Hinblick auf dessen Relokationen und Hybridisierungen mit weiteren Dispositiven in Frage steht (vgl. I.4.3). In »Le théororisé (pédagogie godardienne)« (1976) hatte Daney beschrieben, wie für Godard nach dem Mai 68 der Kinosaal zum »verrufenen Ort« wird, »unmoralisch und un-

1 HbC 2a, 11:01-11:16. »Pour moi, la grande histoire, c'est l'histoire du cinéma. Elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette.«

passend. Ein Ort des widerlichen Augenspiels, des Voyeurismus und der Magie.«² Gerade in *ICI ET AILLEURS* (gedreht im selben Jahr, aus dem Daney's Text stammt) kann, mit Christa Blümlingers Analyse des Verhältnisses von »Projektion« und »Prozession« (des *Défilés* von Einzelbildern) in Godards Filmen, eine Enttarnung des Kino-Dispositivs ausgemacht werden: Marschieren in einer Szene Statist*innen vor einer Videokamera vorbei und halten dabei Photographien ins Objektiv, wird die lebendige (und »unsichtbare«) Projektion des Bewegungsbildes als Verkettung bewegungsloser und »sichtbarer« (Einzel-)Bilder entzaubert³. Eine solche Enthüllung und Kritik des Kino-Dispositivs lässt sich auch den aus einzelnen Film-Fragmenten (und oftmals angehaltenen Einzelbildern) bestehenden HISTOIRE(S) zuschreiben. Andererseits thematisiert Daney in seinem Text die Umwandlung des Ortes des Kinos zum »Schule«, in der der »Repetitor« Godard das Publikum beim Erlernen einer immer weiter sich verkomplizierenden Bedeutung der Bilder und Töne zurückhält, während Daney selbst seine eigene Liebe zum Kino nicht an den Ort des Kinos, sondern die Filme gekoppelt hat⁴. Auf diese Weise verweist sein Godard-Kommentar auf eine von ihm selbst geteilte Verschiebung der Spezifität von »Kino« von der »Projektion« auf ein »Projekt«, die der Kritiker 1987 in seiner Fernsehkolumne »Le salaire du zappeur« explizit macht – »Das Kino war Teil eines *Projetes* und eine Angelegenheit der *Projection*«⁵ – und die nicht mehr auf die Tradition oder Transformation eines technischen Dispositivs, sondern aufs Erlernen und Ausdeuten eines sich immer weiter vorentwerfenden Bedeutungszusammenhangs hinausläuft. Im selben Jahr vermerkt auch Godard im Vorwort zu den Memoiren seines früheren Produzenten Pierre Braunberger: »Das Kino hat niemals existiert. Es ist nur projiziert worden. [...] Das Kino hat nur Projekte.«⁶ Wenn Michael Witt und Daniel Morgan »Projektion« in den HISTOIRE(S) als Metapher für Vorführungen im Kinosaal verstehen, und Dominique Païni und Helena Ferreira darauf hinweisen, dass die Projektion im Kinosaal, einer Metapher gleich, einen »Transport« von Bildern (vom Projektor auf die Leinwand) bewirkt (vgl. I.2.4)⁷, dann folge ich in diesem Kapitel einer Metaphorisierung von »Projektion« in den HISTOIRE(S), die über den Ort und das Dispositiv des Kinosaals hinausgeht und »Kino« zum ortsunabhängigen Textprojekt macht.

Diese Verwandlung beginnt mit der von Godard in der Episode 2a resümierten »Vorgeschichte« der kinematographischen Projektion, in der die Thematisierung von Projektion als Metapher für den Kinosaal und ortsgebundene Technik anekdotisch überlagert und literarisch aufgebrochen wird, nicht zuletzt durch die Einführung von historischen und topographischen Distanzen, welche die Rückführbarkeit des godardschen Diskurses auf medienarchäologische Vorgehensweisen oder dispositiv-spezifische Elemente,

2 Daney, »Der Terrorisierte«, in: VWB, S. 85.

3 Vgl. Blümlinger, »Procession and Projection«, S. 182. Vgl. hierzu auch II.3.4.

4 Vgl. Daney, Roux, »Laissons passer les barbares«, in: MCM 4, S. 176f.

5 SDZ, S. 69: »Le cinéma relevât d'un *projet* et était une affaire de *projection*.« Hervorhebungen im Original.

6 Godard, »Préface de *Cinémémoire*«, in: T 2, S. 209f: »Le cinéma n'a jamais existé. Il n'a été que projeté. [...] Le cinéma n'a que des projets.«

7 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 63. Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 10, 25, 206, 210–212, 223f. Vgl. Païni, »Pour une petite histoire de la projection«, S. 12. Vgl. Ferreira, »Interrupted Surfaces. Installing the Projection«, S. 59.

die hier vermeintlich bedient werden sollen, gleichsam in Frage stellen. So erzählt Godard, nach ersten längeren Ausschnitten aus dem Gespräch mit Daney, wie Jean-Victor Poncelet (1788–1876), ein in russische Gefangenschaft geratener Offizier aus Napoleons Armee, in seiner Moskauer Zelle seine in früheren Mathematikkursen erworbenen »geometrischen Kenntnisse« auf die Mauern schrieb, um dann 1822 ein mathematisches Werk mit dem Titel *Traité des propriétés projectives des figures* vorzulegen.

»Es brauchte also einen französischen Gefängnisinsassen, der vor einer russischen Wand umherläuft, damit die mechanische Anwendung der Idee und der Lust, Figuren auf eine Leinwand zu projizieren, auf praktische Weise in der Erfindung der kinematographischen Projektion flügge wird.«⁸

Mit Poncelet wird laut Godard also die »kinematographische Projektion« vorbereitet, die Projektion durch den Kinematographen. Wie in der Episode 3b reduziert er damit den technischen Ursprung des Kinos auf die Gebrüder Lumière (vgl. III.2.1), womit er dem Kino einen Gründungsmythos als eigenständige Kunstform verleiht. Der Abstecher in die Mathematik dient der Konstruktion einer poetischen, anekdotischen und teleologischen Geschichte des Kinos und der Projektion, die sich in der Erfindung des Kinematographen erfüllt, und deren Zusammenhänge sich einem unmittelbaren Erschließen entziehen: Warum sollte ausgerechnet Poncelet in seinem Moskauer Gefängnis als Vor-denker der kinematographischen Projektion gelten, während er vor einer Wand umherläuft und sich an sein Mathematikstudium in Paris erinnert? Doch gerade durch diese Herleitung erzeugt Godard eine entscheidende Verschiebung: Die Projektion ist an ihrem Ursprung keine Technik, die aus einer anderen präzisen Technik hervorgeht (oder mit ihr koexistiert), sondern nichts als eine *Idee*, ein Projekt, das erst in der Zukunft realisiert werden kann. Ist das Kino eine eigenständige Kunst, dann nicht nur als Kunst der (technischen) Projektion, sondern im Sinne dieses »offenen« Projektes.

In der Poncelet-Anekdote wird die Gefängniszelle zum Vorverweis auf den geschlossenen Ort des Kinosaals. Dabei diskutiert Godard die Projektion im Spannungsverhältnis zwischen dieser Geschlossenheit und der »Flucht« der Zuschauer*innen, die durch das auf der Leinwand Gesehene ihrem »Gefängnis« entfliehen – ganz im Sinne Jean-Louis Baudry's, der den Kinosaal mit Platons Höhle verglichen hatte, in der die »Gefangenen« die Illusion einer äußeren Realität erleben⁹. Dies beschreibt Godard im Anschluss anhand eines Gedichtes von Charles Baudelaire, »Le voyage«, das von der Schauspielerin Julie Delpy zitiert wird. Das Gedicht beginnt mit einem Kind, das sich, vertieft in Karten und Graphiken, die Weite der Welt ausmalt, während ein lyrisches »Wir« der »Langeweile der Kerker« und einer beschränkten Welt entfliehen will¹⁰ – »ohne Dampf und

8 HbC 2a, 11:40-12:27. »Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique.«

9 Vgl. Baudry, »Das Dispositiv«.

10 Vgl. HbC 2a, 18:29-19:02: »Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !/Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,/Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,/Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.« Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen Französisch/Deutsch*. Übers. v. Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart: Reclam, 1980. S. 273: »Und ohne Dampf und

Segel«, also ohne eigenen Antrieb, wie die bewegungslosen, immobilen Zuschauer*innen im Kinosaal. Weitere Analogien zu einer zwischen Gefängnis und Flucht angesiedelten Kinoerfahrung finden sich in der Episode 1b, wo Godard im Umkreis der Texteinblendung »Histoire de la projection«¹¹ durch Filmzitate auf den Ort des Gefängnisses anspielt: etwa durch ein Standbild aus Robert Bressons PICKPOCKET (FRA 1959)¹², in dem Michel (Martin LaSalle) und Jeanne (Marika Green) durch Gitterstäbe voneinander getrennt sind, oder durch das (in den HISTOIRE[S] oft verwendete) Standbild aus Ingmar Bergmans FÄNGELSE (DAS GEFÄNGNIS, SWE 1949), das einen Mann und eine Frau hinter einem Filmprojektor zeigt¹³. Während die Texttafel »Histoire de la projection« aufscheint, erklärt Godard, das Kino sei eine »industrie de l'évasion«¹⁴, eine »Industrie für Wirklichkeitsflucht«. Das Fluchtmotiv findet sich in der Episode 2a auch in den von Godard verwendeten Ausschnitten von Charles Laughtons NIGHT OF THE HUNTER (USA 1955), den Daney sehr geschätzt hat und der mit Michael Witt als Hommage an den in dieser Episode auftauchenden Gesprächspartner Godards verstanden werden kann (vgl. I.3.1)¹⁵. Der Film handelt von der Flucht zweier Kinder vor ihrem diabolischen Stiefvater (Robert Mitchum); in den von Godard verwendeten Ausschnitten fliehen Bruder und Schwester auf einem Boot über einen Fluss, während ihnen Mitchum auf den Fersen ist¹⁶. Schließlich macht Godard via Baudelaire deutlich, dass die Flucht immer erfolglos, da rein imaginär bleibt: Die »Reisenden« (Zuschauer*innen) beklagen sich, dass sie ein »bitteres Wissen« aus ihrer Reise ziehen, da die Welt letztlich doch »eintönig« und »klein« sei, eine »Oase voller Grauen« und eine »Wüste aus Langeweile« – die Abenteuer auf der Leinwand sind ebenso wenig real wie die Flucht aus dem Kinosaal¹⁷.

Gleichzeitig gibt es Hinweise auf ein Gelingen der Flucht, was in der Episode 1b angedeutet wird durch Einblendungen der Titel von Léonide Moguys PRISON SANS BARREAUX (GEFÄNGNIS OHNE STÄBE, FRA 1938)¹⁸, oder Raoul Walshs WHITE HEAT (USA 1949) – Godard verwendet den französischen Verleihtitel L'ENFER EST À LUI –, in dem James Cagney einen Gangster spielt, der aus dem Gefängnis ausbricht¹⁹. Titel und Ausschnitte künden von Aufbruch, Flucht, Reise, Aussendung und Ausdehnung ohne Rückkehr, von einer Bewegung, die jeden Ort überschreitet, an keinem zur Ruhe kommt. In der Episode 1b nennt Godard den französischen Titel von John Farrows Film noir WHERE DANGER

Segel reisen wir ins Land!/Läßt, um des Kerkers Langeweile zu entfliehn/Hin über unsern Geist, wie Leinwand ausgespannt/Gerahmt von Horizonten, Reisebilder ziehn.«

11 HdC 1b, 15:32.

12 Vgl. HdC 1b, 15:52.

13 Vgl. HdC 1b, 15:16–15:26.

14 HdC 1b, 15:32.

15 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 41.

16 Vgl. HdC 2a, 13:28–15:16.

17 Vgl. HdC 2a, 23:19–23:42: »Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!/Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,/Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:/Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!« Vgl. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*, S. 277: »Mit welchem bitrem Wissen Reisen uns erfüllt!/Die Welt, eintönig, klein, läßt heute uns erschauern/Und gestern, morgen, immer dieses unser Bild: Wüste aus Langeweile, Oase voller Grauen!«

18 HdC 1b, 15:38.

19 HdC 1b, 15:54.

LIVES (USA 1950), VOYAGE SANS RETOUR – »Reise ohne Rückkehr«²⁰, in der Episode 2a kündigt das Baudelaire-Gedicht von einem ständigen Weiter- und Fortziehen ohne Herkunft und konkretes Ziel: »Singulière fortune où le but se déplace/Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!«²¹ Seltsam ist das Geschick, wo sich das Ziel verschiebt/Und irgendwo sein kann, da es sich nirgends findet!²¹ Während die Flucht als kino-dispositiv-spezifische Modalität scheitert, können unter einer Post-Kino-Perspektive in diesen aufgelösten Gefängnissen, Fluchten und Wegen Hinweise auf die Fluchtlinien (Deleuze), Expansionen (Youngblood) oder Extensionen (Dubois) des klassischen Kinodispositivs erkannt werden (vgl. I.4.3)²², das seinen Ort verlässt und sich re-lokalisiert, aus dem Kinosaal »ausbricht« und, entlang ständiger Werdens- und Transformationsprozesse, neue Verbindungen mit anderen Dispositiven eingeht. Abgesehen davon aber, dass die Konzeptualisierungen eines »Extended Cinema« (Dubois) noch immer mit *konkreten* Orten operieren, stellt sich die Frage, was diese (Flucht-)Geschichten der Projektion *zusätzlich* über das Kino *erzählen*, inwieweit sich die Ziel- und Ortlosigkeit der Reise *noch anders* aufs Kino übertragen lässt. Gerade NIGHT OF THE HUNTER ist ein Film, der, wie Daney argumentiert, ein *Jenseits* von Raum und Zeit öffnet, in dem die Griffith-Schauspielerin Lillian Gish, deren Figur die Kinder adoptieren wird, »ganz am Anfang von etwas« steht, vor der Unterscheidung Gut/Böse und der Entstehung des Menschen, als Protagonistin einer Kosmogonie²³. In dieser Hinsicht findet die Reise der Kinder in einer unbestimmten, mythischen Vorzeit statt, kann sie als Reise jenseits jedes konkreten Ortes und jeder konkreten Zeit verstanden werden. So wird gerade Laughtons Film zur Allegorie für eine Verschiebung der Bedeutung von »Projektion«, die nicht mehr nur auf einen Ort oder ein Dispositiv verweist: Die Flucht gelingt ausschließlich *in* den Filmen. So sind es die Filme, die aus der ortsgebundenen Projektion ein ortsentbundenes Projekt machen, einen Bedeutungszusammenhang, der aus textlichen, sprachlichen und bildlich-filmischen Elementen entsteht.

III.3.2 Vom Supplément des Fernsehens zum Supplément der Projektion

Dieser Bedeutungszusammenhang entsteht in den HISTOIRE(S) nicht mehr mit den Mitteln des Kinos, also der Projektion, sondern mit den Mitteln von Fernsehen und Video, die seit den 1970er Jahren zu Godards filmischem Instrumentarium gehören. Schon Deleuze hatte anhand von Godards Fernsehexperimenten aus dieser Zeit (wie SIX FOIS DEUX, FRA 1976) über dessen »Methode des ZWISCHEN« geschrieben, in der die Verhältnisse zwischen Bildern und Tönen aufgetrennt werden²⁴, während Blümlinger darauf verweist, dass Godard in FRANCE/TOUR/DÉTOUR/DEUX/ENFANTS (FRA 1980) anhand der Untersuchung des Fernsehapparates als »familiäres Mobiliar« auch die

20 HdC 1b, 16:04-16:08.

21 HdC 2a, 17:49-18:01. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*, S. 271.

22 Vgl. Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«. Vgl. Youngblood, *Expanded Cinema*. Vgl. Dubois, »Présentation«.

23 Vgl. Daney, Roger, »Le passeur«, in: *DRV*, S. 113.

24 Vgl. Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«. Vgl. ders., *Das Zeit-Bild*, S. 233f.

»normierenden Strukturen«²⁵ des Mediums offenlegt. Wie für den Daney der 1980er Jahre, für den Kino und Fernsehen weniger zwei verschiedene Dispositive als zwei verschiedene Verhältnisse zu ihrer Ergänzenbarkeit durch Kritik darstellen (vgl. II.3.1), behält auch für den Godard der 1988 begonnenen HISTOIRE(S) das Fernsehen ein kritisches Potenzial und kann zum Supplément des Kinos werden: Ist das Fernsehen für sich genommen wertlos, kann es doch das (im Gegensatz zum Fernsehen weiter ergänzbare) Kino weiter ergänzen. Hat Daney dabei unter anderem das Fernsehen als Produkt und Schöpfung des modernen Kinos charakterisiert, geht Godard den umgekehrten Weg und kommt vom Fernsehen aufs Kino zurück. Godard stellt das Fernsehen in den Dienst des Kinos, um seine Geschichte zu erzählen, und macht es dadurch zu seinem Supplément, da das Fernsehen das Kino um einen Mangel an Projektion ergänzt: Wie er im Gespräch mit Daney betont, wird das Fernsehen ja nicht die Projektion als typische Kineigenschaft wiederholen, sondern sie vielmehr suspendieren und ersetzen.

»Es gibt eine Projektion. Also sage ich: Das ist die große Geschichte, da sie sich projizieren kann. Die anderen Geschichten können sich nur verkleinern. Mit meinem Vorhaben verhält es sich also ähnlich wie in diesem kleinen Gedicht von Brecht: ›Ich untersuche sorgfältig meinen Plan [im Original »plan«, was auch die filmische Einstellung bezeichnen kann, Anm. P.S.] – er ist nicht umzusetzen‹. Weil er nur im Fernsehen umgesetzt werden kann – und das Fernsehen verkleinert. [...] Aber man kann aus dieser projizierbaren Geschichte eine Erinnerung machen.«²⁶

Godard zitiert hier frei eine Moritat aus Berthold Brechts *Dreigroschenoper* (1928): »Ja, mach nur einen Plan/Sei nur ein großes Licht!/Und mach dann noch 'nen zweiten Plan/Gehen tun sie beide nicht.«²⁷ Brechts »Plan« kann dabei in Godards Aneignung und Übersetzung (er spricht im Französischen von »plan«) ebenso den Plan seines Projektes der HISTOIRE(S) DU CINÉMA wie auch die filmische Einstellung bezeichnen, die sich beide im Rahmen dieses Fernsehprojektes als nicht mehr »realisierbar« erweisen. Die Irrealisierbarkeit seiner Geschichte(n) des Kinos als Geschichte(n) der Projektion (montierter filmischer Einstellungen) begründet Godard damit, dass er sie nur im Fernsehen machen kann – das jedoch, anders als das Kino, nicht mehr im technischen Sinne »projiziert«. Die HISTOIRE(S) wurden zum Teil durch Fernsehsender wie Canal+ mitfinanziert und dort auch 1999 ausgestrahlt. Wenngleich auf Filmfestivals wie Cannes (etwa 1988) vorläufige Fassungen der Episoden in Kinosälen vorgeführt wurden, die 1998 fertig gestellte Videoserie auch im Kinosaal projiziert werden kann und Godard 2001 eine gekürzte Kinofassung auf 35mm-Film vorgelegt hat, MOMENTS CHOISIS DES HISTOIRE(S) DU CINÉMA (FRA 2001), ist der Kinosaal nicht mehr der primäre Aufführungsort für dieses in multimedialen Formen vorliegende (und selbst aus multimedialen

25 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

26 HdC 2a, 21:04–21:57. »Il y a une projection. Donc, bêtement, je dis c'est la grande histoire parce qu'elle peut se projeter. Les autres histoires ne peuvent que se réduire. Mon but, donc, hélas, c'est comme ce petit poème de Brecht: ›J'examine avec soin mon plan; il est irréalisable‹. Parce qu'il ne peut se faire qu'à la télé – qui réduit. [...] Mais on peut faire un souvenir de cette histoire projetable.« Hier zitiert nach der schriftlichen Fassung des Gesprächs: Daney, Godard, »Godard fait des histoires«, S. 161.

27 Bertholt Brecht, *Dreigroschenoper*. Berlin: Suhrkamp, 1968. S. 77.

Elementen komponierte) Werk²⁸. Präziser muss allerdings nicht nur von Fernsehen, sondern auch von Video gesprochen werden, dessen Möglichkeiten im elektronischen Schnitt und in der Bildbearbeitung das heterogene Zwischen-Regime der Künste und Bilder in den HISTOIRE(s) erst öffnen²⁹. Das von Godard in den HISTOIRE(s) verwendete (Film-)Material stammt hauptsächlich von VHS-Kassetten. So wird hier nicht nur Fernsehen, sondern ebenso Video zu einem Supplément des Kinos.

Dieses aus Fernsehen/Video bestehende Supplément markiert zunächst die Gefahr eines Endes des Kinos. Mit Witt erscheint das Fernsehen in den HISTOIRE(s) als »Tod« des Kinos (vgl. I.2.3)³⁰, was Godard in der Episode 2a zu unterstreichen scheint, indem er eine Liste von TV-Sendern (TF1, CNN, ZDF, BBC u.a.) nach und vor einer Schwarzweiß-Photographie einblendet, auf der ein Kind eine mit Leichen gesäumte Straße entlangläuft³¹. Und André Habib argumentiert, dass Godard Video als Gedächtnistechnik benutzt, mit der er persönliche Erinnerungsspuren an die vergangenen Projektionen des Kinos sowie dessen verloren gegangene Möglichkeiten bewahrt³². Auf diese Erinnerungsarbeit verweist auch eine Texttafel am Ende der Episode: »Le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice«³³. – »Das Kino erlaubt es Orpheus, sich umzuwenden, ohne Eurydike sterben zu lassen«; es erlaubt, die Vergangenheit zu betrachten, ohne sie verschwinden zu lassen. Jacques Aumont ergänzt, dass die Vergangenheit dabei nicht »intakt« bleibt, sondern gerinnt, zur unsterblichen und doch leblosen Statue wird³⁴. Habib spricht von einem Ende des Kinos und der damit gegebenen »Möglichkeit seiner Historisierung«³⁵, und auch Blümlinger versteht den Satz so, dass sich der Cinephile Godard an die (eigene) Vergangenheit erinnert, die an den Ort des Kinos als Ort der Projektion gebunden ist: »Es gibt keinen Ersatz für die Filme, das Kinogehen.« So sieht sie hier »das nostalgische Erinnerungsritual eines besonderen Cinephilen«, der, wie es Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges gesagt haben, »ein poetisches Grabmal«³⁶ hinterlässt.

Dieser selbst reichlich nostalgische Fokus der Forschung auf Tod und Nostalgie setzt voraus, dass Godard Fernsehen/Video nur noch als Erinnerungsmedien verwendet, um die persönlichen Erinnerungen an den verschwindenden Kino-Ort und seine Projektionen in immer entstellter, und damit immer auch unwiderruflich verlorener Form zu bewahren. Und doch sind Fernsehen/Video weit mehr als nur ein Ende. Indem sie als Supplément(s) dem Kino einen Mangel an Projektion beifügen, die sie selbst nicht mehr realisieren können, entziehen sie das Kino als Kunst der Projektion seinem Ende und seiner Vollendbarkeit, und verwandeln die Projektion in ein Supplément des Kinos. Gerade die mangelnde Realisierbarkeit von Godards »Plan« bewahrt das Kino und seine Ge-

28 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 3–6.

29 Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 13.

30 Vgl. Witt, »The Death(s) of Cinema According to Godard«.

31 Vgl. HdC 2a, 23:33–23:38.

32 Vgl. Habib, »Mémoire d'un achèvement«, S. 24.

33 HdC 2a, 24:51–25:26.

34 Vgl. Aumont, *Amnésies*, S. 40.

35 Habib, »Mémoire d'un achèvement«, S. 14.

36 Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 305f. Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 21, zitiert nach Blümlinger.

schichte vor dem Ende. Denn durch das Supplément des Fernsehens wird die Projektion selbst aufgelöst in einer »Abfolge von Supplementen«, also unendlichen, sich weiter in die Zukunft projizierenden Ergänzungen, durch die »die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar« wird, »die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, und die so gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz«³⁷. Diese weiter verschobene, weiter projizierte, immer nur »vorgespiegelte Sache« und »Präsenz« ist die alte Projektion des Kinos, die als Leerstelle gekennzeichnet und ersetzt/ergänzt wird: »Das Zeichen ist immer das Supplement der Sache selbst.«³⁸ Wenn, wie Godard im Vorwort zu den Braunberger-Memoiren schreibt, »das Kino nie existiert hat«, »nur projiziert worden« ist und »nur Projekte« kannte³⁹, dann kann das mit Derrida in diesem Sinne als Supplimentierung und Substituierung der technischen Seite der Projektion durch die *Projektion als Zeigen und Zeichen* (als Pro-jektion, Vor-Entwurf) verstanden werden, wobei die Projektion als Supplément/Zeichen »Kino« nicht mehr als Ort und Dispositiv der Projektion markiert, sondern zum Projekt und Bedeutungszusammenhang macht, der sich durch seine fortlaufende Vor-Entworfenheit und Ergänzbareit auszeichnet. Ist die Geschichte des Kinos, wie Godard Daney gegenüber äußert, immer »größer« als alle anderen, »weil sie sich projiziert«, deutet das nicht nur auf die Größe der Bilder auf der Kinoleinwand hin, sondern auch auf die Vergrößerung eines immer nur vorentworfenen Projektes.

Godards Basisinstrument für die Arbeit an diesem Projekt ist das Fernsehen bzw. die Videotechnik, die Godard wie ein Kritiker im Sinne Blanchots und ein Kommentator im Sinne Foucaults verwendet. Wenn für Blanchot die literarische Kritik »dieser offene Raum« ist, »in dem das Gedicht vermittelt wird, wenn sie versucht, vor ihm zu verschwinden, damit es erscheinen kann«, und wenn »dieser Raum und diese Bewegung des Verschwindens schon zur Wirklichkeit des Werkes gehören«⁴⁰, dann ist dieser offene Raum der Kritik, in dem das Werk, die HISTOIRE(S) DU CINÉMA, erscheinen kann, die Technik des Fernsehens und des Videos. Dieser Raum verschwindet (oder »verkleinert« sich, wie Godard mit Bezug auf das Fernsehen sagt), um Platz zu machen für etwas anderes, größeres. Gerade die Einbindung der 1988, also im Frühstadium der HISTOIRE(S) mit einer Videokamera aufgezeichneten Unterhaltung zwischen Daney und Godard über Godards Projekt, bei der im Hintergrund Fernsehapparate und Videorekorder zu erkennen sind, kann als Video-Moment der Kritik verstanden werden, als Integration der Vermittlung des Werkes in das Werk, als Geste, die das Werk vollendet und erneut öffnet, in ihm einen Moment des Projekt-Seins, Entstehens und Werdens bewahrt. Die Poncelet-Anekdote, die Titel und Ausschnitte der Filme, das Baudelaire-Gedicht und NIGHT OF THE HUNTER bilden in diesen Episoden 1b und 2a eine Verkettung und Vervielfältigung von Suppléments, welche die Projektion des Kinos durch das Kino als Projekt einer

37 Derrida, *Grammatologie*, S. 272.

38 Ebd. S. 250.

39 Godard, »Préface de *Cinémémoire*«, in: T 2, S. 209f.

40 Blanchot, »Qu'en est-il de la critique?«, S. 12: »Si la critique est cet espace ouvert dans lequel se communique le poème, si elle cherche à disparaître devant celui-ci, pour qu'il apparaisse, c'est que cet espace et ce mouvement de disparition [...] appartiennent déjà à la réalité de l'œuvre littéraire et sont à l'œuvre en celle-ci, pendant qu'elle se forme, ne passant en quelque sorte au dehors qu'au moment où elle s'achève et pour qu'elle s'achève.«

offenen Sinnverknüpfung ersetzen – wie Kommentare, die das Kino als bedeutungs-offenen, weiter auszulegenden Primärtext herstellen. Der Kommentator Godard muss dafür Sorge tragen, dass das Kino über den historischen Bedeutungsverlust der »Projektion in einem Kinosaal« hinaus nicht nur als Ort der Projektion, sondern auch als »Projekt«, als Narrativ und Text in Erinnerung bleibt, der weitere Auseinandersetzungen und Exegesen erfordert. In einem abschließenden Kapitel soll dieses Projekt genauer bestimmt werden: als *Projekt der Montage*, welche die nie gefundene Essenz und das Supplément des Kinos par excellence darstellt.

