

DAS BILDBUCH DES (POST-)KINOS

»Le montage: horizon indépassable d'un art dépassé: le cinéma.«¹ – »Die Montage: un-überholbarer Horizont einer überholten Kunst: des Kinos.« So notiert es Daney 1988 nach seinem Besuch bei Godard und einer ersten Einsicht in die gerade begonnenen HISTOIRE(S) in sein Tagebuch. Damit verdeutlicht er das Paradox, das mit der Unerreichtheit der Montage einhergeht: Das Kino mag eine »überholte« Kunst sein, aber die Montage selbst bleibt »unüberholbar«. Wenn sie, im Sinne Godards, nie »erreicht« wurde, kann man auch nicht aus ihr »austreten«; wenn sie, als Wesen des Kinos, für Godard niemals gefunden wurde, widersteht sie dem Ende des Kinos. Dann allerdings muss man sagen, dass das Kino von Anfang an niemals richtig »existiert« hat. In diesem Sinne äußert sich Godard auch in seinem Vorwort zu den Braunberger-Memoiren: das Kino hat niemals wirklich existiert, es war nur ein Projekt – und eine »Legende«², während er den Ausschnitten des Gesprächs zwischen ihm und Daney in der Episode 2a der HISTOIRE(S) DU CINÉMA die Bemerkung voranstellt: »Eine genaue Beschreibung dessen zu liefern, was niemals stattgefunden hat, ist die Arbeit des Historikers.«³

Mit einem Bekenntnis zu dieser Legende lässt Godard die Episode 4b und damit seine GESCHICHTE(N) DES KINOS enden. Dort zeigt er die Großaufnahme einer gelben Rose aus seinem Film ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO (1991) sowie einen Ausschnitt aus einer Studie von Francis Bacon für ein Porträt von Van Gogh (1957), während die gelbe Rose auf eine Schwarzweiß-Photographie von Godard selbst überblendet. Parallel dazu verliert Godard eine Stelle aus der französischen Fassung von Jorge-Luis Borges' Text »La flor de Coleridge« (1945): »Wenn ein Mensch im Traum das Paradies durchwanderte, und man gäbe ihm eine Blume als Beweis, daß er dort war, und er fände beim Aufwachen diese Blume in seiner Hand – was dann? – Ich war dieser Mensch.«⁴ Wenn Georges Didi-

1 *L'exercice*, S. 110.

2 Godard, »Préface de *Cinémémoire*«, in: T 2, S. 209: »Le cinéma n'a jamais été qu'une légende.«

3 HDc 2a, 1:50-2:19: »Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien.«

4 Vgl. für die gesamte Passage: HDc 4b, 36:16-37:00. »Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains, que dire alors? J'étais cet homme.« Die hier verwendete deutsche Übersetzung stammt aus Jorge Luis Borges, »Coleridges Blume« (1945), in: ders., *Eine neue Wiederlegung der Zeit*

Huberman vermutet, dass Godards am Ende der HISTOIRE(S) platziertes Selbstporträt seiner Selbstversicherung und Selbstautorisierung als Filmemacher und Kinohistoriker gleichkommt, der das letzte Wort über seine Geschichte(n) des Kinos behalten will⁵, so wird die gelbe Rose doch auch zum ambivalenten Instrument in den Händen eines Kommentators. Dieser lädt seinen Primärtext mit Autorität auf, indem er sich an seinem Ende positioniert, um ihn zu vollenden, während er ihn gleichzeitig mit dem Verdacht ausstattet, noch nicht vollkommen zu sein und weiter erforscht werden zu müssen. In Zusammenspiel mit dem Borges-Zitat steht die gelbe Rose für die Vollendung des Kinos und Godards Durchquerung des Paradieses, in dessen Geheimnisse er eingetaucht ist, aber auch für ein Artefakt, ein Traumsymbol, Zweifel und Irrealität. Godard vollendet das Kino zur »Legende«, zu etwas, was – wie die Montage – vermeintlich »nie existiert« hat. Es ist wichtig, anzumerken, dass Foucault in *L'ordre du discours* gerade mit Bezug auf Borges davon gesprochen hat, dass der Kommentar durchaus »den ersten Platz«, den Platz des Primärtextes einnehmen kann, den er ersetzt; der Kommentar wird dann ein »Spiel«, insoweit er nur »wörtliche [...] Wiederholung dessen ist, was er kommentiert; oder Spiel einer Kritik, die endlos von einem Werk spricht, das gar nicht existiert.«⁶ Doch selbst wenn der Primärtext außerhalb des Kommentars nie existiert haben mag, ist dieses Spiel des Kommentars ernst und »endlos«. Der Kommentar hält dem Primärtext die Treue, indem er ihn durch *endloses* Kommentieren weiter herstellt. Das Kino, das Godard vollendet, ist fundamental immer noch zu entdecken, zu durchqueren, auszulegen, so dass seine Erforscher*innen immer nur neue Beweise, doch niemals einen ultimativen für seine »Entdeckung« werden liefern können.

Dass Daney und Godard zwischen Vollenden und Verbergen ein Geheimnis des Kinos und das Kino als Geheimnis bewahren, ist vielleicht das intimste Band zwischen ihnen. Dem verschlossenen, unzugänglichen, immer mangelnden Urbild des Kinos, das Daney in seinen letzten Texten als »arrêt sur image« behandelt hat, als vor allen sicht- und anhaltbaren Bildern angehaltenes, ihnen vorausgehendes Nicht-Bild, das von der Kritik stets noch zu ergänzen bleibt (II.3.4), entspricht diese gelbe Rose, die Godard an der Peripherie seiner HISTOIRE(S) DU CINÉMA pflanzt oder pflückt. Sie ist kein konkretes, sondern ein mangelndes Bild, das von der Montage immer noch anzufügen ist und daran erinnert, dass die Montage als Wesen des Kinos immer noch zu (er-)finden bleibt.

Diese Verbindung zwischen dem Kritiker und dem Filmemacher habe ich als Verbindung zweier Kommentatoren im Sinne Michel Foucaults interpretiert, die einen Primärtext des Kinos und seiner Geschichte auslegen, erweiterbar halten und mit einem fundamentalen Mangel an noch zu ergänzender Bedeutung ausstatten. Als Kommentatoren, die sich der schriftlichen (Film-)Kritik beziehungsweise der filmischen Montage bedienen, wachen Daney und der Godard der HISTOIRE(S) DU CINÉMA über ein *Supplément des Kinos*, das ich in seinen verschiedenen Variationen rekonstruiert habe: bei Daney in Form der Mise en Scène (II.1), der differenziellen Schrift (nach Jacques Derrida, II.2) sowie des Kinos selbst im Zeitalter des Fernsehens (II.3); in den HISTOIRE(S) innerhalb

und 66 andere Essays. Übers. v. Gisbert Haefs, Karl August Horst. Frankfurt a.M.: Eichborn Verlag, 2003. S. 195–199; 195.

5 Vgl. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 134f.

6 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18.

von Godards Erzählung der Vollendung des Kinos zur modernen Kunst durch die *Nouvelle Vague* (III.2), sowie in Form der »Projektion« (verstanden als weiter zu ergänzendes Projekt, III.3) und der »Montage« (als nie gefundene Essenz des Kinos, III.4).

Wenn Daney und Godard seit dem Beginn ihrer Karrieren Anfang der 1960er Jahre das zu Ende gehende klassische Hollywood-Kino in seinem Übergang zum modernen Kino zunehmend in einer Schreibbewegung auflösen – Godard lässt in *LE MÉPRIS* (1963) vom klassischen Kino nur ein Verweissystem, ein »Palimpsest« übrig, Daney entzaubert die naturalistischen Repräsentationen des klassischen Kinos als Zeichensystem (vgl. II.2) –, dann birgt die damit einhergehende Umdeutung der Spezifität des Kinos vom Dispositiv zum Text das Potenzial, im Kontext der Konkurrenzmedien wie Fernsehen und Video sowie der digitalen Transformationen des Kinos im post-kinematographischen Zeitalter, dem Begriff des »Kinos« eine neue Schärfe zu verleihen, und es – als Dispositiv, aber auch als Kunstform – seinem historischen Ende zu entreißen. Überhaupt bietet der Kommentaransatz den hier behandelten filmwissenschaftlichen Forschungsfeldern eine Reihe neuer Perspektiven. Als Kommentator wird der Filmkritiker Daney jenseits seiner Darstellung als exemplarische Figur der französischen Filmkultur im 20. Jahrhundert für ein Denken von »Kino« im digitalen Post-Kino-Zeitalter fruchtbar gemacht. Jean-Luc Godard wird, anders als in der bisherigen Forschung, nicht nur als moderner Künstler, Kritiker oder Kinohistoriker im Sinne der deutschen Romantik verstanden, und auch nicht als Innovator, Kino-Rebell und Avantgardist, sondern als Reformator und Kommentator, der ausgehend vom klassischen Filmerebe (vor allem Fritz Lang, aber auch Griffith, Eisenstein, Nicholas Ray, Charles Laughton oder George Stevens) und den klassischen Kino-Techniken (vor allem: der Montage) »Kino« als stetig weiter auszulegenden Text behandelt. Foucaults »negativ« bewerteter Kommentar-Begriff – als autoritäre Repetition eines vorgegebenen Textes – wird einem »positiven« Gebrauch zugeführt: als Strategie, um diesen Text (des Kinos) für die Zukunft lebendig, geheimnisvoll, weiter interpretierbar und wiederholbar zu halten. Im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit Daney habe ich den Begriff der *Mise en Scène* neu bewertet, die nicht nur als künstlerische Organisationspraxis von filmischen Elementen, sondern auch als »Artikulation von Leerstellen« verstanden werden kann, die analog zu einer differenziellen Schreibbewegung operiert (vgl. II.1), während der »*arrêt sur image*« nicht mehr einfach ein angehaltenes »Standbild« oder einen »Stoppkader« bezeichnet, sondern auch ein abstraktes Urbild des Kinos (vgl. II.3.4). Mit Bezug auf Godard verweist Projektion nicht mehr nur auf das Projektionsdispositiv im Kinosaal, sondern steht auch für ein unvollendetes Projekt des Kinos und seiner Geschichte (vgl. III.3), während Montage keineswegs in einer reinen Komposition oder Anordnung von Bewegungsbildern, sondern auch in einem *Supplément* bestehen kann, in einem »Projekt der Montage« im Sinne einer nie gefundenen »Originalität« des Kinos (vgl. III.4). Im Rahmen der von mir unternommenen Rephilologisierung der Begriffe der Filmwissenschaft, der Filmkritik sowie der Filmpraxis wird nicht mehr einfach nur rein konzeptuell über Begriffe wie jenen des Dispositivs hinausgegangen, den Vinzenz Hediger und Miriam De Rosa etwa mit der Wendung »configurations of the moving image«⁷ ersetzt haben, die die Eigenschaften des zu Überwindenden doch wiederholt. Das Kommentatoren-Tandem Daney/

7 De Rosa, Hediger, »Post-what? Post-when?«, S. 18.

Godard sowie die in dieser Studie zur Rekonstruktion ihres gemeinsamen Projektes verwendete textorientierte Methodentrias (bestehend aus Maurice Blanchots Kritik, Derridas *Supplément* und Foucaults Kommentar) erlaubt es hingegen, die Ablösung des Kinos von dem Dispositiv – dem traditionellen Dispositiv des Kinosaals ebenso wie seiner Hybridisierung mit anderen Dispositiven – jenseits einer bloßen Rekonzeptualisierung sprachlich zu vollziehen, und in diesem Vollzug als *fortlaufendes* Ergänzungs- und Auslegungsgeschehen lebendig zu halten.

Damit kann die Frage, was genau unter »Kino« oder dem »Primärtext« des Kinos verstanden wird, nicht abschließend beantwortet werden. Gemäß der Logik des Kommentars bleibt die Schärfung und Zuspitzung des Kinos zu einem jenseits von medialen und dispositivischen Zuschreibungen existierenden »Bedeutungszusammenhang« auf die doppelte Bewegung verwiesen, die das Kino als und zum Primärtext vollendet, und diesen gleichzeitig – auch entlang der Wandlungen und Transformationen seines Dispositivs – erneut öffnet und weiter fortschreibt.

Zunächst ist das »Kino«, das Daney und Godard als Kommentatoren im Blick haben und in seiner Offenheit bewahren, in Daneys eigenen Worten nur *ein Teil* des Kinos, und mit Bezug auf die heutige Zeit nur ein Teil des globalen digitalen Magmas des Audiovisuellen. Von diesem »einen Teil« des Kinos, dieser »einen Filmgeschichte« *unter anderen* spricht Daney 1989 im Gespräch mit Olivier Mongin. Mit ihr bestimmt Daney das Objekt seiner Cinephilie und schließt Godard mit ein, der dazu übergegangen sei, »die Filmgeschichte mit den eigentlichen Mitteln des Films zu erzählen«⁸. Schon Godard hatte in seiner frühen Kritik zu Nicholas Rays *HOT BLOOD* (1956) geschrieben, dass Ray »nichts als das Kino sei«, um anzufügen, dass diese Eloge eine Einschränkung mit sich führt: »Nichts als das Kino ist vielleicht nicht das ganze Kino.«⁹ Dieser eine Teil des Kinos zeichnet sich dadurch aus, dass er ausgehend vom einzelnen Film gedacht wird, der zum Gegenstand der Kritik wird, sei es in Form einer schriftlichen Filmkritik, sei es in Form der filmischen Montage. Mit Hinblick auf Daney lässt sich sagen, dass er einer Kritik bedarf, die Differenzen in und zwischen den Filmen und Bildern erkennt und benennt – im Gegensatz zum »Visuellen« des Fernsehens, in dem alles einander gleicht, alle Produkte einer unmittelbaren Konsumierbarkeit anheimgegebenen sind und nichts erinnert werden soll. Die Kritik hat die heterogenen und komplexen Schöpfungen zu verteidigen, die sich durch einen ästhetischen und semantischen Bedeutungsüberschuss auszeichnen. Diese Unterscheidung ist auch im digitalen Zeitalter noch tragfähig, insofern das Visuelle sich heute ausdehnt auf die gleichförmige Masse an Filmen, Bildern und digitalen Produkten auf Streaming-Plattformen, sowie aufs Hollywood-Blockbuster-Kino mit seinen oftmals austauschbaren, computergenerierten Bilderwelten. Erkannten die Kritiker*innen der frühen *Cahiers du cinéma* wie Godard und Daney im Rahmen der »Politik der Autoren« Hollywoodregisseur*innen wie Alfred Hitchcock, Orson Welles und Howard Hawks, die unter den normierenden Bedingungen der Filmindustrie arbeiteten, den Status von Künstler*innen zu, so erkennt der französische Filmkritiker Camille Brunel heute im Schaffen von etwa Ridley Scott, Christopher Nolan oder M. Night Shyamalan eine Bastion der *Mise en Scène* im Sinne einer bewusst und sorgsam komponier-

8 Daney, Mongin, »Was bleibt uns noch zu sehen?«, in: VWB, S. 166f.

9 Godard, »Rien que le cinéma«, S. 44: »Rien que le cinéma n'est peut-être pas tout le cinéma.«

ten Bildlichkeit, die sich von der »demiurgischen Allmacht« absetzt, mit der Computer beliebige digitale Welten erzeugen können¹⁰. Filmkritik ist heute wichtiger denn je, insofern sie dasjenige zu bestimmen, zu benennen, zu unterscheiden und zu verteidigen hat, was weiterhin besonders und singulär ist, also weiterhin geliebt und dementsprechend einer cinephil-filmkritischen Auseinandersetzung zugeführt werden kann: einem Supplément der Kritik, einem Zusatz, einem Kommentar. Mit Hinblick auf Godard, also auf eine nicht nur kritische, sondern auch filmkünstlerische Praxis lässt sich behaupten, dass dieser »eine Teil« des Kinos und seiner Geschichte danach verlangt, dass die Bilder und Töne der Filme immer auch mit anderen Bildern und Tönen aus anderen Filmen montiert werden können – dass also dieser eine Teil des Kinos, wie die Montage, noch zu (er-)finden, herzustellen und zu montieren bleibt. Ist dieser eben »nichts als das Kino«, dann zeichnet er sich in erster Linie durch ein Supplément aus, also dadurch, für sich selbst »nichts« zu sein und stets präzisiert und ergänzt werden zu müssen, während das fundamentale »nichts« in »Nichts als das Kino« den Bedeutungsausstand stets auch *wiederholt*, die Präzisierung dieses einen, wertvollen und bedeutsamen Teils des Kinos an kein Ende gelangen lässt. Für Godard besteht dieser Teil des Kinos in der Montage selbst.

Dieser »eine Teil« des Kinos erlaubt es, (Post-)Kino anders als über einen Ort oder ein Dispositiv zu denken: als Text, Bedeutungszusammenhang, Projekt der Montage. »Nichts als das Kino« ist nicht »das ganze Kino«/das ganze Audiovisuelle; aber da es ein offener Bedeutungszusammenhang ist, hat es die Flexibilität und das Vermögen, sich auf alle möglichen Bereiche dieses größeren Feldes, dessen Teil es ist, zu beziehen, sie zu integrieren oder abzustoßen. Dabei ist nichts naheliegender, als Post-Kino prinzipiell als – nicht mehr (nur) bildliche, sondern schriftliche, nach dem Kino und seinen Bildern kommende – *Kritik* zu verstehen. Weiter lassen sich die medialen Formen und Dispositive, in denen dieser »eine«, interessante Teil des (Post-)Kinos vorgefunden, also als Bedeutungszusammenhang und Primärtext rekonstruiert werden kann, weit fassen – zumal Fernsehen und Video ja schon Gegenstände von Daneys Texten in den 1980er und 1990er Jahren waren, und Godard seine HISTOIRE(S) DU CINÉMA mit den Mitteln des Videos für den kleinen Fernsehschirm konzipiert hat. Zwischen dem Tod von Daney 1992, dem Abschluss der HISTOIRE(S) 1998 und Godards Tod im September 2022 haben sich Kino, Fernsehen und digitale (Internet-)Formate weiter vermischt, so dass eine klare Trennung zwischen verschiedenen »Medien« oder »Dispositiven« kaum mehr möglich oder sinnvoll erscheint. Die bei Daney erkennbare Unterscheidung zwischen Kino und Fernsehen als verschiedene Verhältnisse zu ihrer Ergänzzbarkeit durch Kritik (vgl. II.3.1), also ihre Ablösung von medien- oder dispositivspezifischen Zuschreibungen, entfaltet hingegen gerade im Post-Kino-Kontext ihre volle Wirkung. »Kino« kann nunmehr als historische, weiter zu vollendende Kunstform und kommentarwürdiger Primärtext in allen möglichen Quellen und Formaten gefunden werden – in traditionell-verengten wie auch in hybrid-erweiterten Kontexten. Längst hat sich das im Fernsehen und heute vor allem im Internet beheimatete Serienformat als Hort cineastischer Qualität und dem

10 Vgl. Camille Brunel, »Hollywood Ending«, in: *Débordements*. Online am 18. Juni 2019. <https://www.debordements.fr/Godzilla-2-King-of-the-Monsters-Michael-Dougherty>, abgerufen am 13. Mai 2023.

Kino ebenbürtiges, mit Hinblick auf die Dauer vielleicht sogar überlegenes Erzählmedium etabliert, das seine Geschichten über mehrere Episoden und Staffeln hinweg entwickeln und ausgestalten, sich mehr Zeit nehmen kann als ein einzelner Spielfilm. Indem großangelegte Fernsehserien wie *THE SOPRANOS* (Showrunner: David Chase, USA 1999–2007) oder anthologische Serien wie *FARGO* (von Noah Hawley, USA 2014–, bislang vier Staffeln) ihre erzählerischen und ästhetischen Wurzeln in der Filmgeschichte verhandeln, etablieren sie das Fernsehen als eigenständiges, über sich selbst reflektierendes Format und nun ebenfalls moderne Kunstform¹¹. Währenddessen sind fürs Präsentieren und Kuratieren des Kino-Filmerbes digitale Streamingplattformen wie *mubi.com* von entscheidender Bedeutung geworden. Andere Filmemacher*innen verteidigen den Ort des Kinos und den Kinofilm als Bastionen gegen die Digitalisierung, die durch das Zurückkommen der Kunstform auf sich selbst und die eigene Geschichte befestigt werden. So vor allem in den letzten Filmen von Quentin Tarantino – von *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA/DEU 2009) bis *ONCE UPON A TIME IN... HOLLYWOOD* (USA/UK 2019) –, der auf dem traditionellen Drehen auf analogem Filmmaterial und dem Sehen von Filmen in traditionellen Lichtspielhäusern beharrt, wie Godard in seinen *HISTOIRE(S)* aus der Filmgeschichte zitiert und sich ebenfalls mit der unauflösbaren Frage beschäftigt, wie sehr das Kino (Film-)Geschichte schreiben und umschreiben, erlösen und reparieren kann. Die Ermordung Hitlers in einem Kinosaal (*INGLOURIOUS BASTERDS*) und die Rettung Sharon Tates durch einen Hollywood-Schauspieler und seinen Stuntman (*ONCE UPON A TIME...*) koinzidiert dabei stets mit einem Zerfall des geschichtsfälschenden Mediums selbst: der Kinosaal brennt ab, ebenso wie die Filmstreifen, während die Karriere des Schauspielers längst dem Ende entgegen geht. Die wahre Gewalt bei Tarantino besteht nicht, wie oft und vereinfachend kolportiert, im Blut und der körperlich-ästhetisierten Brutalität, sondern in der Gewalt des Kinos, das sich im Moment der Fälschung der Geschichte gegen sich selbst richtet, sich selbst an-ästhetisiert. So dass, wie bei Godard, Macht und Ohnmacht des Kinos zusammenfallen, das Kino in seinem geschichtsmodifizierenden Potenzial nichts als eine Fiktion, eine »Legende« gewesen sein wird, und sich seine poetischen Kräfte, wie die Montage, im Punkt ihrer Suspension verdichten, als würde es sie noch nicht geben, seien sie noch nicht erfunden worden. Der Film, den Tarantino als seinen »letzten« angekündigt hat und der 2023 gedreht werden soll, soll übrigens den Titel *THE MOVIE CRITIC* tragen und von einer Filmkritikerin in den 1970er Jahren han-

11 Während sich die cinephilen italo-amerikanischen Mafiosi der *SOPRANOS* mit ihren Rollenbildern aus der Filmgeschichte konfrontieren – z. B. aus *PUBLIC ENEMY* (William A. Wellman, USA 1931), der *GODFATHER*-Trilogie von Francis Ford Coppola (USA 1972, 1974, 1990) oder Martin Scorseses *GOODFELLAS* (USA 1990) –, denen gerecht zu werden ihnen längst unmöglich geworden ist, variieren die Staffeln von *FARGO* den Stoff des gleichnamigen Kinofilms von Joel Coen (USA 1996) immer aufs Neue, während sie, wie Emmanuel Burdeau zeigt, eine eigene schöpferische, vom Kino autonome Logik des Serienformats entwickeln. Vgl. zu *FARGO* Emmanuel Burdeau, »Des chaînes pour la neige 1, sur la série *FARGO*«, in: *Vacarme* 71, printemps 2015. Online am 26. April 2015. <https://vacarme.org/article2750.html>, abgerufen am 13. Mai 2023, sowie »Des chaînes pour la neige 2, sur la série *FARGO*«, in: *Vacarme* 72, été 2015. Online am 25. Juni 2015. <https://vacarme.org/article2775.html>, abgerufen am 13. Mai 2023.

deln¹². Öffnen Tarantinos letzte Filme immer mehr ein »Jenseits« und »Außen« des Kinos und der Geschichte, verortet sich sein vermeintlich abschließender Film folgerichtig *nach* dem Filmemachen, den Filmen und dem Kino – im Sinne einer Kritik, die *danach* kommt, um darüber zu schreiben. So nimmt Tarantino den umgekehrten Weg Godards: vom Filmemachen zurück zur Filmkritik und zum geschriebenen Kommentar, für den das Kino zum Produkt eines Textes, zum Nachtrag, zum noch zu ergänzenden Supplément wird.

Anders als Tarantino schöpft Godard wiederum in seinem Spätwerk die ästhetischen, technischen und topographischen Möglichkeiten des Digitalen voll aus und verfolgt eine Post-Kino-spezifische »Multiplikation von Differenzen«¹³ (Elisa Linseisen), die schon die von Deleuze bei Godard untersuchte »Methode des ZWISCHEN« und den elektronischen Videoschnitt in den HISTOIRE(S) auszeichnete. So ist FILM SOCIALISME (CH/FRA 2010) auf High Definition gedreht, enthält aber auch Bilder, die mit anderen Apparaten wie Handykameras mit unterschiedlicher, bisweilen deutlich niedrigerer Bildauflösung aufgenommen wurden. ADIEU AU LANGAGE (CH/FRA 2014) ist dann Godards erster Film auf 3D. Hier gibt es insbesondere einen Moment, an dem der Monteur einen verblüffenden Effekt erzielt, der die Differenz zweier Bilder voll ausreizt. Eine Frau sitzt auf einem Stuhl, ein Mann geht nach rechts auf die andere Seite des Zimmers; die Kamera folgt ihm, während sie nur scheinbar aus der Einstellung verschwindet und doch weiter präsent bleibt. Die Zuschauer*innen müssen abwechselnd ein Auge schließen und das andere öffnen, um zu begreifen, was sie sehen: Auf dem linken Auge die Frau in ihrem Teil des Raumes, auf dem rechten den Mann im anderen Teil; sind beide Augen offen, überlagern sich beide Bilder, ohne wirklich in und zu »einem Bild« zusammenkommen. Godard nutzt die Möglichkeiten des digitalen 3D-Effekts, um die Montage aus dem Film in die Augen der Zuschauer*innen auszulagern; er montiert das linke Auge mit dem rechten, lässt das Bild kollabieren, indem er die Differenzen zwischen zwei Bildern vervielfacht. Ebenso wenig wie das Bild kommt dabei die Montage selbst zustande, bleibt sie gestört, unterbrochen, einer Sehstörung der Zuschauer*innen unterworfen – und damit erneut ein Supplément und Ausstand. Sind im Vergleich zum Video die Möglichkeiten der Kombination von Bildern im Digitalen noch größer geworden, erweckt Godard auch in diesem Film den Eindruck, dass die Montage noch nicht entdeckt worden sei. Er schöpft ihr Spektrum als nie gefundene Originalität des Kinos weiter aus, wie ein Kommentator das Bedeutungsspektrum seines Primärtextes.

Als Kommentare können gerade die letzten beiden Filme Godards verstanden werden. Der 20-minütige (Kurz-)Film, den er vor seinem Tod noch fertigstellen konnte, FILM ANNONCE DU FILM QUI N'EXISTERA JAMAIS: »DRÔLES DE GUERRES« (FRA/CH 2023), posthum vorgestellt im Mai 2023 auf dem Filmfestival von Cannes (vgl. I.3.1), erweist sich als »Trailer« zu einem kommenden (Lang-)Film, *Drôles de guerres*, zu dem Godard die vorbereitenden Skizzen aus einem Notizbuch zeigt, aber den er nicht mehr drehen und der

12 Vgl. Erick Massoto, »Quentin Tarantino's THE MOVIE CRITIC Is Set in 1977, But It's Not About Pauline Kael«, in: *Collider*. Online am 29. März 2023. <https://collider.com/quentin-tarantino-the-movie-critic-not-about-pauline-kael/>, abgerufen am 19. Mai 2023.

13 Linseisen, »Werden/Weiter/Denken«, S. 208. Hervorhebung im Original.

»niemals existieren« wird¹⁴. Damit verleiht der (Kurz-)Film als Kommentar zu einem in-existenten Phantom-Film dem godardschen Werk und dem Primärtext des Kinos ein un-vollendetes, fragmentarisches, sich auf die Zukunft öffnendes und in ihr offenbleibendes Wesen. In seinem letzten noch zu Lebzeiten gezeigten Langfilm *LE LIVRE D'IMAGE* (CH 2018) erweist sich Godard, wie ich selbst an anderer Stelle dargelegt habe¹⁵, ebenfalls als Kommentator (und Reformer) des Kinos und des eigenen Schaffens, wobei er hier den Blick in die Vergangenheit richtet. In fünf Kapiteln greift Godard immer wieder Bilder, Töne und Schnittfolgen aus den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* auf und »kommentiert« sie, indem er sie wiederholt, modifiziert, erweitert. Der Film wurde selbst Gegenstand einiger post-kinematographischer »Relokationen« (Francesco Casetti)¹⁶, als Godard ihn 2019 im Théâtre des Amandiers in Nanterre aufführte (in Gesellschaft anderer Werke von Godard sowie seiner Mitarbeiter*innen Anne-Marie Miéville und Fabrice Aragno), sowie, im selben Jahr, verteilt über mehrere Bildschirme und Leinwände und zerlegt in seine einzelnen, dem linearen Fluss entrissenen Bestandteile, als Installation beim Festival Visions du Réel in Nyon¹⁷. Auf diese Weise setzt Godard in *LE LIVRE D'IMAGE* seine Auseinandersetzungen mit dem Museum aus den *HISTOIRE(S)* fort. Dort bezieht er sich auf Henri Langlois' Museum des Kinos, die Cinémathèque Française, sowie André Malraux' Essay *Musée imaginaire*, und damit auf zwei Weisen, die Filme des Kinos und Bilder der Kunstgeschichte in Form von »Montagen« zu präsentieren, während er selbst 2006 mit seiner Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006* im Pariser Centre Pompidou die Räume eines Museums bespielt hat, wo audiovisuelles Material, Text-Bild-Collagen, Alltagsgegenstände, Pflanzen, technisches Gerät und Ausstellungsmodelle in chaotischen Arrangements aufeinandertrafen¹⁸.

Sind die *HISTOIRE(S)* ein Kommentar zum Kino, werden sie in *LE LIVRE D'IMAGE* zum Primärtext, zum Gegenstand einer fortlaufenden Kommentarbeit, wobei das digitale Format als Kommentar-Format zum elektronischen Videoformat verstanden kann, auf dem die *HISTOIRE(S)* produziert wurden. Das Kommentieren im Sinne Foucaults, als Mischung aus Wiederholen und Modifizieren/Erweitern eines Primärtextes, nimmt hier

14 Vgl. Uzal, »JLG, pages arrachées«. Ist *FILM ANNONCE* auch der letzte von Godard selbst beendete Film (Stand Mai 2023), haben Uzal zufolge Godards engste Mitarbeiter*innen Nicole Brenez, Fabrice Aragno und Jean-Paul Battaglia das Erscheinen weiterer nachgelassener Filme angekündigt, für die Godard Materialien und Instruktionen hinterlassen hat.

15 Vgl. Philipp Stadelmaier, »Die Blumen zwischen den Gleisen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.4.2019. S. 10. Vgl. ders., »Radikaler Reformismus. Godard und die Suche nach der Montage«, in: *Filmbulletin*, 8.20, 2020. S. 58–60. Vgl. ders., »À l'ère du commentaire. *LE LIVRE D'IMAGE* et les *HISTOIRE(S) DU (post-)CINÉMA* de Jean-Luc Godard«, in: *Images Secondes. Cinéma et sciences humaines*, no. 3, 2022. Online am 16. Februar 2022. <http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/16/stadelmaier/>, abgerufen am 13. Mai 2023.

16 Vgl. für die von Casetti »relocation« genannte Migration des Kinos in andere Geräte und Kontexte *The Lumière Galaxy*, S. 8 und vor allem 17–42.

17 Vgl. Stadelmaier, »À l'ère du commentaire«.

18 Vgl. den schon genannten Film von Céline Gailleur und Olivier Bohler, *JEAN-LUC GODARD, LE DÉS-ORDRE EXPOSÉ* von 2012, wo André S. Labarthe diese Zusammenhänge kommentiert. Vgl. auch die photographische Dokumentation der Ausstellung von Michael Witt: »Documentation: *Voyage(s) en utopie*«, in: *Rouge*, no. 9, 2006. <https://www.rouge.com.au/9/godard.html>, abgerufen am 13. Mai 2023.

zum einen die Form einer Neumontage an. So re-montiert Godard die Audioaufnahme von Julie Delpys Rezitation des Baudelaire-Gedichts »Le voyage« aus der Episode 2a der HISTOIRE(S) (vgl. III.3.1) mit einem Ausschnitt aus Buster Keatons Film *THE GENERAL* (USA 1926), in dem Keatons Figur mit einer Frau (Marion Mack) von einem Wagon eines fahrenden Zuges zu einem anderen klettert; der Übergang zwischen zwei Wagons kann auch als Allegorie für den Übergang zwischen zwei Bildern in der Montage gelesen werden¹⁹. Eine zweite Form des Kommentars bildet die digitale Farbkorrektur. So wird eine in der Episode 3b der HISTOIRE(S) verwendete Szene aus Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958), in der Scottie (James Stewart) Madeleine (Kim Novak) aus dem Wasser unter der Golden Gate Bridge zieht²⁰, in satteren und kontrastreicherer Farben als in den HISTOIRE(S) präsentiert; hatte Godard an der entsprechenden Stelle der Episode 3b die Szene in schnellem, flackerndem Wechsel mit einem Ausschnitt aus der Schlusssequenz von François Truffauts *LES 400 COUPS* (FRA 1959) gezeigt, in der Antoine Doinel (Jean-Pierre L  aud) an einem Strand entlangrennt, so wird sie nun, wie ein Detail der HISTOIRE(S), für sich selbst ausgestellt. Ein weiteres Beispiel wäre eine Szene aus Nicholas Rays *JOHNNY GUITAR* (USA 1954), zu der wir in der Episode 3b der HISTOIRE(S) nur den Ton gehört haben; nun ergänzt Godard den Ton um das Bild, wobei auch diese Einstellung mit Joan Crawford und Sterling Hayden farblich stark aufpoliert wird²¹. Erneut kommt es hier zur Geste des Kommentators, der »zum ersten Mal« sagt, »was doch schon gesagt worden ist«, während er wiederholt, »was eigentlich niemals gesagt« – in diesem Fall: noch nicht gezeigt – »worden ist«²². Eine dritte Form des Kommentars besteht in der Erweiterung des geographischen und geopolitischen Rahmens der HISTOIRE(S), die größtenteils auf die Filmgeschichte(n) der Vereinigten Staaten, Europas sowie Russlands beschränkt blieben, womit Godard über jene Grenzen, »die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ausschlaggebend für filmwissenschaftliche Analysen waren«²³, hinausgeht. Dafür begibt sich Godard im fünften und längsten Kapitel von *LE LIVRE D'IMAGE*, »La région centrale« (»Die Zentralregion«) – Godard borgt sich den Titel von Michael Snows gleichnamigem Experimentalfilm *LA RÉGION CENTRALE* (CAN 1971) – in die »arabische Welt«, anhand derer auch der von Vinzenz Hediger, Malte Hagener und Alena Strohmeier herausgegebene Band *The State of Post-Cinema* (2016) die »formlosen Ökonomien«, »informellen Netzwerke« und »informellen Ästhetiken« von Post-Kino nachzeichnet, »am Beispiel kinematografischer Strukturen im Kontext politisch-gesellschaftlicher Unterdrückung [...]«²⁴. Hier verwendet Godard ebenso Ausschnitte aus Pasolinis *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* (GESCHICHTEN AUS 1001 NACHT, ITA/FRA 1974) wie digitale Aufnahmen und Internet-Videos von Akteur*innen aus der Region, um die okzidentale Konstruktion des »Orients« sowie die Reduktion der arabischen Welt auf den politischen Islam zu kritisieren. Anhand von anonymen, informellen (Internet-)Clips macht Godard Ökonomie, Zirkulation und Ästhetik von (digitalem) Film in einer nicht-westlichen Weltregion

19 Vgl. Stadelmaier, »   l'  re du commentaire«. Vgl. BIBLBUCH, 24:47-25:14.

20 Vgl. HDC 3b, 8:20-8:25. Vgl. BIBLBUCH, 8:54-9:14.

21 Vgl. BIBLBUCH, 4:08-4:42. Vgl. Stadelmaier, »   l'  re du commentaire«.

22 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19f.

23 Linseisen, »Werden/Weiter/Denken«, S. 208.

24 Ebd. – Vgl. Hagener, Hediger, Strohmeier (Hg.), *The State of Post-Cinema*.

sichtbar, die zum neuen »Zentrum« wird. Im ersten Kapitel von *LE LIVRE D'IMAGE* mit dem Titel »Remakes« widmet sich Godard zwar noch einmal den Verbindungen der Filmemacher*innen der Nouvelle Vague zu den bewunderten (westlichen) Regie-Vorgänger*innen (vgl. III.2.2), als deren Nachfahren sie sich begriffen und deren Filme sie imitierten und »neu machten« (Godard montiert dort Ausschnitte aus Rays *JOHNNY GUITAR* mit Ausschnitten aus seinem eigenen Film *BANDE À PART* [FRA 1964]²⁵). Doch er zitiert hier auch eine Szene aus Roberto Rossellinis *PAISÀ* (ITA 1946), in der deutsche Soldaten italienische Partisan*innen im Wasser ertränken, woraufhin ein Propagandavideo des »Islamischen Staates« zu sehen ist, das ebenfalls eine Exekution an einem Flussufer zeigt²⁶. Indem digitales Filmmaterial aus dem arabischen Raum beziehungsweise dem globalen Süden in den von den HISTOIRE(S) entworfenen Primärtext des klassisch-modernen, hauptsächlich westlichen Kinos integriert wird, wird die von der Nouvelle Vague angestrebte »Familiengeschichte« des Kinos, zu der gerade Rossellini als Vorbildfigur gehört, digital und global überschrieben, der Primärtext des Kinos im Lichte der Gegenwart topographisch und politisch erweitert.

Verwandelt Godard in den HISTOIRE(S) das Kino von einem Medium und einem Dispositiv in einen kommentierten (und immer noch kommenden) Primärtext, wird diese Entwicklung von *LE LIVRE D'IMAGE* noch einmal bekräftigt, indem der Film das Kino im digitalen Post-Kino-Zeitalter als großes *BILDBUCH* ausweist (so der deutsche Verleihtitel des Films). Damit kulminiert hier eine Dramaturgie der Titel, die sich durchs Spätwerk Godards zieht. Auf die Meditation über die Möglichkeit eines »Filmsozialismus«, d.h. einer sozialistischen Gemeinschaft aller Bilder, folgt mit *ADIEU AU LANGAGE* erst die Verabschiedung des gesprochenen Wortes und schließlich mit *LE LIVRE D'IMAGE* das ultimative Bekenntnis zum Kino als *Bild*-Text, wobei das bildliche Zeigen des Kinos den finalen Vorzug vor Sprache und Schrift erhält. Im Trailer sowie im Abspann des Films listet Godard sämtliche Namen der von ihm zitierten Künstler*innen auf, darüber liegen die Texteinblendungen »Texts«, »Films«, »Tableaux«, »Musique«, »Eux Tous«. Für Godard ist das Kino kein Ort, keine Kunst, kein Dispositiv, kein Medium, sondern ein post-mediales Buch der Bücher, ein großer, kommentarbedürftiger, weiter zu vollendender Primärtext aus Bildern, der allen anderen Künsten und (digitalen) Medien vorausgeht und sie alle enthält.

25 Vgl. *BILDBUCH*, 4:08–5:28.

26 Vgl. *BILDBUCH*, 8:06–8:40.