

I.2 Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA mit Blanchot und Derrida: Montage als Kritik und Supplément des Kinos

I.2.1 Die HISTOIRE(S) DU CINÉMA im »Zwischen« der Künste und Medien

Ich habe bislang dargelegt, dass ich Daneys Filmkritiken als Kritiken im Sinne Maurice Blanchots interpretiere, die über ein Supplément des Kinos im Sinne von Jacques Derrida wachen. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass auch die Untersuchung von Jean-Luc Godards Montage(n) in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA mit Blanchots Kritik und Derridas Supplément eine neue Perspektive in der bisherigen Godard- und HISTOIRE(S)-Forschung eröffnet. Wie Daneys Kritiken interpretiere ich Godards Montagen in den HISTOIRE(S) als Kritiken im Sinne Blanchots (als aufgeschobene Vollendung des Kunstwerkes), die über ein Supplément im Sinne Derridas wachen (als Bedeutungsausstand in einer Zeichenkette), über ein Supplément des Kinos, das in verschiedenen Formen auftaucht. Das Ganze und das Zwischen, das Konservieren und das Ergänzen, das Vollenden und Neuöffnen fallen zusammen – bei Daney als schriftliche Methode der Filmkritik, bei Godard als filmische Methode der Montage, die mit zahllosen Fragmenten aus der Kunst- und Filmgeschichte arbeitet.

Mit deren Facettenreichtum ist die Forschung zu den HISTOIRE(S) DU CINÉMA von Anfang an beschäftigt, berührt die Videoserie doch die verschiedensten wissenschaftlichen und künstlerischen Bereiche. Einige davon haben Michael Temple und John S. Williams in der Einführung zum von ihnen herausgegebenen Sammelband *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000* (2000), dessen Beiträge sich zentral mit den HISTOIRE(S) auseinandersetzen, aufgeführt:

»autobiography and memory in film; age and melancholia, twentieth-century history and historiography; the fate of European art and culture; the relation between aesthetics and national identity; ethics and philosophy; the nature and status of author-

ship and literature; the evolution of the visual image from painting to film and video; speed and technology; and videographic montage as a new poetics.«¹

Diese Vielfalt, die in den *HISTOIRE(S)* zum Ausdruck kommt, hat Michael Witt später inspiriert, das godardsche Gesamtwerk nicht als Werk eines konventionellen Filmemachers zu verstehen, sondern als Werk eines multimedial arbeitenden Poeten, der in einem ständigen »work in progress« mit jeder neuen Arbeit eine vorherige weiterführt, und dabei gerade im Fall der *HISTOIRE(S)* die Trennlinien zwischen dem »fertigen Kunstwerk« und seinen verschiedenen medialen Manifestationen (VHS, Kino, Buch, Textcollage, DVD, Hörspiel, Ausstellung, CD-ROM) auflöst². Der zentrale Aspekt, um den sich die Forschung zu den *HISTOIRE(S)* dreht, ist dann auch die *Montage*, verstanden als Praxis der Annäherung disparater Elemente, zwischen denen Beziehungen hergestellt und weiter modifiziert werden können. In seiner den *HISTOIRE(S)* gewidmeten Studie *Jean-Luc Godard Cinema Historian* (2013) erläutert Witt, dass für Godard Kino wesentlich »Montage« ist; diese montiert disparate filmische Phänomene – d.h. Bilder, Töne und Geschichten, die zeitlich, geographisch und inhaltlich weit auseinander liegen – zu poetischen Bildern, und vertäut so die Geschichte des Kinos mit jener des 20. Jahrhunderts³. Die zentrale Aufgabe der Montage bei Godard ist für Witt die poetische Herstellung von Geschichte, die zwischen zwei Polen gespannt ist: Einerseits sind für Godard alle Filme dokumentarisch aufgeladen und haben die Geschichte des 20. Jahrhunderts auf Zelluloid konserviert; andererseits hat Godard bereits in seinem *Cahiers*-Artikel von 1956 mit dem Titel »Montage mon beau souci« mit Berufung auf u.a. Welles, Eisenstein und Hitchcock die Bedeutung der Montage als integralen Bestandteil der *Mise en Scène* hervorgehoben, als »Herzschlag« des Films, durch den Ideen entstehen und lebendig werden können⁴. Witt betont auch die Rolle von Dziga Vertovs Intervalltheorie für Godards Video-Filmexperimente jenseits von Skript und Narration – bei Vertov entsteht das »Leben« des Films in den Übergängen zwischen visuellen Stimuli, wobei die Kamera zum wissenschaftlichen Instrument wird, das Unsichtbares erforscht – sowie von Sergei Eisensteins Montagetheorie, in der durch die Kombination von Bildern bestimmte Affekte erzeugt und mit einer bestimmten Bedeutung verknüpft werden⁵.

Besonders hervorgehoben werden von Witt die sich durch den Videoschnitt ergebenen Möglichkeiten für die godardsche Montage in den *HISTOIRE(S)*. Auch Temple und Williams verweisen auf die »videographic montage«⁶, mit der Godard seit den 1970er Jahren experimentiert: Die Videotechnik, also diverse »apparative Sehprothesen« wie

1 Michael Temple, John S. Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 9–32; 13.

2 Vgl. Witt, »Shapeshifter«.

3 Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 1f. Vgl. ders., »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 33–50.

4 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 22ff. Vgl. Godard, »Montage mon beau souci«. Darin reagiert Godard auf André Bazins in derselben *Cahiers*-Ausgabe erschienenen Aufsatz »Montage interdit« (*Cahiers du cinéma*, no. 65, décembre 1956. S. 32–36), in dem Bazin die raumzeitliche Einheit der Einstellung bei der Erfassung des Wirklichen verteidigt (übernommen in: Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975. S. 49–61. Auf Deutsch: »Schneiden verboten!«, in: Bazin, *Was ist Film?*, 2004. S. 75–89).

5 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 98.

6 Temple, Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema«, S. 13.

der Videorekorder (Siegfried Zielinski)⁷ bilden erst die Voraussetzung für Godards Projekt, die Geschichte des Kinos mit dessen eigenen Mitteln und den Mitteln der Kunstgeschichte zu erzählen, sie mit Bildern und Tönen sicht- und hörbar zu machen. Die elektronische Form des Videoschnitts erlaubt einen flexibleren Umgang mit dem Material als der analoge Filmschnitt: das Sezieren und Extrahieren von einzelnen Elementen und ihre Kombinierbarkeit mit anderen Elementen in vielfältigen Bezugsformen (Überlagerungen, schneller Wechsel, Bild im Bild etc.), ein sich selbst befragendes, über sich selbst reflektierendes Filmemachen am Schneidetisch zu Hause mit Archivmaterial, eine poetische Reflexion über das Kino im Zeitalter des Fernsehens und eine Verhandlung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Kinos im Kontext der Kunstgeschichte⁸.

Die Möglichkeiten und Effekte der Videomontage sind ein Schwerpunkt der Godard-Forschung in den 1980er und 1990er Jahren, die sich mit Godards Film- und Videoarbeiten auseinandersetzt. Philippe Dubois hat nachgezeichnet, dass für Godard in den 1970er Jahren Video zunächst das Instrument einer wissenschaftlich-philosophischen Untersuchung ist – Godard will verstehen, wie Kommunikation mit Bildern und Tönen funktioniert, die selbst zum Medium dieses Verstehensprozesses werden. Danach entwickelt er einen immer poetischeren Umgang mit Video, das parallel zu seiner »Rückkehr« zum Kino 1980 mit *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* (CH/AUT/FRA/BRD) zum Reflexionsinstrument übers Kino wird; seine Spielfilme versieht Godard nun mit begleitenden Video-Essays (so wird z.B. *PASSION* von 1982 um *SCÉNARIO DU FILM PASSION* [FRA/CH 1982] ergänzt). Im ersten Teil der *HISTOIRE(S)* kündigt sich schließlich im »clignotement«, also im blinkenden Sich-Abwechseln zweier Einzelbilder, eine infinite Kombinierbarkeit von Bildern und darin eine Reflexion über die Geschichte des Kinos an⁹. Diese Studien finden einen wichtigen Bezugspunkt in Gilles Deleuzes (bereits in I.1.3 erwähnten) Kommentaren zu Godards »Methode des ZWISCHEN«, die mit Witt auch als »Montage« beschrieben werden kann¹⁰. So hat Raymond Bellour in *L'entre-images* (1990) mit Bezug auf Godards Film *ICI ET AILLEURS* (1976), von dem auch Deleuze ausgeht, vom »l'entre-images«, einem »Dazwischen« oder »Zwischenbildlichen« der Bilder gesprochen und mit der Videotechnik in Verbindung gebracht: In einer Szene laufen Menschen an einer Videokamera entlang und halten kurz eine Photographie in die Kamera, womit Godard die Dekomposition der Bewegung in ein »défilé« aus Einzelbildern als Abfolge potenzieller elektronischer Videostandbilder inszeniert¹¹. Schon Daney hatte in »Du défilement au défilé« (1989) darauf hingewiesen, dass in *ICI ET AILLEURS* ein Übergang von den »24 Bildern pro Sekunde« des Films zur Bildlogik der

⁷ Vgl. Siegfried Zielinski, »Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren! Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*«, in: Roloff, Winter (Hg.), *Godard intermedial*, 1997. S. 185–199.

⁸ Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 25f.

⁹ Vgl. Dubois, »Video Thinks What Cinema Creates«, in: Bellour, Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image*, 1992. S. 169–186.

¹⁰ Vgl. Witt, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard«.

¹¹ Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 11–13. In einem weiteren Text seiner Aufsatzsammlung, »Moi, je suis une image« (1986, in: ebd. S. 101–108, auch erschienen in *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 121–122) analysiert Bellour die Dekomposition von Bewegung in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*, in Form von einzelnen Stehkadern und Slow Motion.

Videokamera stattfindet¹². Damit wird über Bellour eine Verbindung zwischen Godard und Daney deutlich, der, wie wir schon I.1.4 geschildert haben, in den 1980er und 1990er Jahren sich selbst mit der Dekomposition der filmischen Bewegung beschäftigt. In der Dekomposition von Bewegung in Einzelbilder erkennt Bellour dann die Leitätsthetik der ganz auf Video entstandenen HISTOIRE(S): Video erlaubt die für das Vorhaben essentielle Herausnahme von Einzelbildern und Fragmenten aus ihrem ursprünglichen Bewegungskontext und ihre Neuverbindung mit anderen.

Indem das Kino qua Video über sich selbst und seine Geschichte reflektiert, reflektiert es auch über sein Verhältnis zu den anderen Künsten¹³. Diese Reflexion steht im Zentrum einer Godard-Spezial-Ausgabe der *Revue belge du cinéma* (1986, 1988). Hier untersucht Jacques Aumont Godards zitathafte Umgang mit Malerei, während Jean-Louis Leutrat die intermedialen Spannungen in PASSION analysiert, in dem ein Regisseur einen Film dreht, der aus »tableaux vivants« besteht, aus szenenhaft komponierten Nachstellungen kunstgeschichtlicher Gemälde¹⁴. Leutrat verfolgt, wie Godard in seinem SCÉNARIO DU FILM PASSION das Spiel zwischen Film und Malerei auf Video überträgt. Ausgehend von der »ars memoriae« des Renaissancegelehrten Giulio Camillo, dessen hölzerne Gedächtnistheater die Gesamtheit alles Gewussten und Vorstellbaren enthalten sollte, macht Leutrat aus Godards Film den Ort eines lebendigen Gedächtnisses, das im steten Wechsel zwischen Reproduktion und Veränderung bei der Übertragung zwischen Kino und den anderen Künsten das Erinnerte in nie mit sich identischer Form belässt¹⁵. In ihrem gemeinsam verfassten *Godard simple comme bonjour* (2004) erklären dann Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges das »Blinken« und die »atomare Diskontinuität« der schnell gegeneinander geschnittenen Bilder in den HISTOIRE(S) zur Fortsetzung dieses in PASSION erprobten »Gedächtnistheaters«¹⁶.

Nachdem in den späten 1980er, frühen 1990er Jahren die Ästhetik der HISTOIRE(S) vor allem anhand der Möglichkeiten des Videoschnitts besprochen wurde, haben spätere Kommentator*innen (mit Blick auf das 1998 fertig gestellte Werk) das Montage-Verfahren Godards verstärkt in einem kunstgeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Kontext untersucht. Damit sind in der Forschung zunehmend die kunstgeschichtlichen Vorbilder einer durch Montage hergestellten poetischen Historiographie des Kinos in den Vordergrund gerückt – wie etwa André Malraux. Malraux' Porträt taucht immer wieder in den HISTOIRE(S) auf, ebenso wie Ausschnitte aus dessen Film L'ESPoir (ESP/FRA 1945); der Titel der Episode 3a, »La monnaie de l'absolu«, ist der Titel eines Textes von Malraux; und in der Episode 4b ist Malraux' Gedenkrede für den von den Nazis ermordeten französischen Widerstandskämpfer Jean Moulin zu hören. Vor allem der Einfluss von Malraux' Essay *Le musée imaginaire* (1947), der 175 Schwarzweiß-Photographien mit Schriften über die Kunst vereint, ist vielfach hervorgehoben worden (u.a. von

¹² Vgl. Daney, »Vom défilé zum défilé«, in: VWB, S. 270.

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

¹⁴ Vgl. Jacques Aumont, »Godard peintre«, in: *Revue belge du cinéma*, no. 22–23, 1988. S. 41–46. Vgl. Jean-Louis Leutrat, »Des traces qui nous ressemblent«, in: ebd. S. 127–135.

¹⁵ Vgl. Frances Yates, *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975. Zitiert nach: Colette Dubois, »Le travail à l'œuvre«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 87–96.

¹⁶ Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 165–168.

Jacques Aumont, Dominique Païni, Michael Temple, Jean-Louis Leutrat & Suzanne Liandrat-Guiges, Antoine de Baecque und Michael Witt)¹⁷. Wenn Godard mit Videoaufnahmen von Filmen gearbeitet hat und Geschichte des Kinos mit dessen eigenen Mitteln erzählen will, so hat Malraux mit photographischen Reproduktionen von Kunstwerken sein »imaginäres Museum« zusammengestellt, um die Metamorphosen der Formen und Stile in der Kunstgeschichte mit den Mitteln der Kunst selbst auszuloten. Aus diesem Grund konnte auch der von Godard selbst nicht erwähnte Aby Warburg immer wieder mit Godards Unterfangen assoziiert werden (etwa von Leutrat & Liandrat-Guiges, Georges Didi-Huberman und Dimitrios Latsis), mit Bezug auf Warburgs kunstgeschichtliche Untersuchungen zur »Ikonologie des Zwischenraums«, die durch Bildmontagen das Nachleben von Bildern in anderen spürbar machen sollten¹⁸. Von besonderer Bedeutung für Godards Projekt ist vor allem Henri Langlois. Langlois, Mitbegründer und langjähriger Leiter der Cinémathèque Française, wollte Filmgeschichte nicht nur in seinen Programmen in der Cinémathèque, sondern auch durch die Vorführung selbst zusammengestellter Montagefilme vermitteln, in denen er Ausschnitte verschiedener Filme aus der Sammlung der Cinémathèque miteinander kombinierte, um sie vergleichend zeigen zu können¹⁹. Dem Zusammenhang zwischen Malraux, Langlois und Godard sind Céline Gailleurd und Olivier Bohler in ihrem Essayfilm JEAN-LUC GODARD, LE DÉSORDRE EXPOSÉ (FRA 2012) nachgegangen. Hier durchstöbert und kommentiert der 2018 verstorbene Filmemacher und Filmkritiker André S. Labarthe die audiovisuellen und materiellen Überreste von Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006* von 2006 im Pariser Centre Pompidou. Labarthe bringt Godards Montage-Arbeit in den HISTOIRE(S) vor dem Hintergrund der ersten Arbeit des Filmemachers im physischen Raum des Museums mit der Arbeit von ebenfalls im musealen Kontext agierenden »Monteuren« wie Malraux und Langlois in Verbindung. Dabei betont er, dass Godard durch ein Arrangement von Versatzstücken aus anderen Künsten und Wissenschaften immer wieder aufs Kino zurückkommt. Dies zeigt sich auch an Godards Umgang mit dem Kunstkritiker Élie Faure. Faure war einer der ersten Kunsthistoriker*innen, die Film als Kunstform ernstnahmen und Kunstgeschichte, ähnlich wie Malraux, weniger als chronologischer Aneinanderreihung von Fakten, sondern als Zirkulation von Energie zwischen Formen auffassten. Bereits 1965 zitiert Godard Faure in PIERROT LE FOU (FRA/ITA), in

17 Vgl. Malraux, *Le musée imaginaire*. – Zum Vergleich zwischen Malraux und Godard vgl. u.a.: Jacques Aumont, »Beauté, fatal souci: Note sur un épisode des HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: *Cinémathèque*, no. 12, 1997. S. 17–24; Dominique Païni, »Un musée pour cinéma créateur d'aura«, in: *Art Press*, no. 221, février 1997. S. 20–33; Michael Temple, »Big Rhythm and the Power of Metamorphosis. Some Models and Precursors for HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 77–95; Leutrat, Liandrat-Guiges, *Codard simple comme bonjour*, S. 192f; Antoine de Baecque, »Godard in the Museum«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 118–125; 121; Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 86–88.

18 Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Codard simple comme bonjour*, S. 192. Vgl. Dimitrios Latsis, »Genealogy of the Image in HISTOIRE(S) DU CINÉMA«, in: *Third Text*, vol. 27, no. 6, 2013. S. 774–785. Vgl. Didi-Huberman, *Passés Cités par JLG*, S. 69–71. Latsis verweist auch auf Maurizia Natali, »Warburg et Godard«, in: Pierre Taminiaux, Claude Murcia (Hg.), *Cinéma art(s) plastique(s)*. Paris: L'Harmattan, 2004. S. 169–183.

19 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 91f, 98f. Vgl. de Baecque, »Godard in the Museum«, S. 121. Vgl. Temple, »Big Rhythm and the Power of Metamorphosis«, S. 81.

der Episode 3a der *HISTOIRE(s)* übernimmt er Auszüge aus einem Faure-Text zu Rembrandt, in dem er das Wort »Rembrandt« durch »cinéma« ersetzt²⁰. Diese konsequente Rückkehr von der Kunstgeschichte aufs Kino hat auch Vinzenz Hediger in seinem Aufsatz »Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's Notes for a General History of Cinema« (2016) für die *HISTOIRE(s)* herausgestellt²¹. Daran anschließend möchte auch ich in dieser Arbeit die Idee verteidigen, dass Godard in den *HISTOIRE(s)* auf andere Künste und Diskurse rekuriert, um die Bedeutung des Kinos und seiner Geschichte zu zelebrieren.

I.2.2 Die *HISTOIRE(s)* im Kontext von Historiographie, Schrift und Literatur: Godard, Blanchot und Derrida

Neben den Kontexten von Video und Kunstgeschichte wurde die Montage in Godards *HISTOIRE(s)* auch im Rahmen von Historiographie, Schrift und Literatur diskutiert. Godard erzählt Filmgeschichte nicht als Ereignisgeschichte, sondern er erzählt poetisch und »metahistorisch« davon, wie diese Geschichte gemacht wurde. In diesem Sinne haben Christa Blümlinger, Michael Witt und Daniel Morgan den in der Episode 4b von Godard namentlich erwähnten amerikanischen Experimentalfilmer Hollis Frampton mit Godards Projekt in Verbindung gebracht²². Dieser hat in seinem Aufsatz »For a Metahistory of Film« (1971) der unmöglichen Aufgabe von Historiker*innen, Filmgeschichte als Summe aller Filme zu schreiben, die Aufgabe künstlerisch vorgehender »Metahistoriker*innen« gegenübergestellt, die einen poetischen Zugang zu Fakten haben²³. Witt nennt als weitere historiographische Modelle Charles Péguy's *Clio* (1909), aus dem Godard in der Episode 4b zitiert, Fernand Braudel, den Godard in der Episode 3b auftauchen lässt, sowie Jules Michelet – drei Autoren, die auf die Unmöglichkeit einer rein faktenbasierten und objektiven Geschichte, sowie auf die Notwendigkeit einer poetischen und subjektiven Praxis in der Geschichtsschreibung hingewiesen haben, welche stets die Summe der möglichen, noch unerzählten Geschichten im Blick behält (was sich für Witt bei Godard in der Vielheit der zitierten Filme und Geschichten niederschlägt)²⁴.

Insoweit die godardsche Montage die Herstellung einer persönlichen und poetischen Geschichte bzw. Geschichtsschreibung des Kinos betreibt, kann sie auch als Instrument des Schreibens, des Denkens und der (Selbst-)Reflexion verstanden werden. Dubois hat in »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture« (2011) die verschiedenen Aspekte aufgelistet, unter denen die Schrift in Godards Filmen auftaucht: in Form von Szenen, in denen gelesen und geschrieben wird; als verbale Rezitation literarischer Texte; in Form von gefilmten Buchcovern, Buchseiten, Zeitungsausschnitten, Plakaten, Graffiti oder Neonschriftzügen; in Form von Zwischentiteln, in denen Godard mit graphi-

²⁰ Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 85.

²¹ Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«.

²² Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 187–196. Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 108. Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 198. In der Episode 4b blendet Godard Framptons Namen ein (vgl. HDC 4b, 32:52).

²³ Vgl. Hollis Frampton, »For a Metahistory of Film. Commonplace Notes and Hypotheses«, in: *Artforum*, vol. 10, no. 1, September 1971. S. 107–116; 112.

²⁴ Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 76ff, 82f.

schen und semantischen Formationen spielt; in Form von Wortspielen (im Dialog oder in Zwischentiteln); und schließlich in Form von Filmen, die wie Briefe funktionieren (wie LETTER TO JANE [gedreht mit Jean-Pierre Gorin, FRA 1972], »adressiert« an Jane Fonda, oder LETTRE À FREDDY BUACHE [FRA 1982], »adressiert« an den 2019 verstorbenen Filmhistoriker und langjährigen Leiter der Cinémathèque Suisse)²⁵. Gerade durch die Arbeit mit Video, so Dubois, nähert sich Godards Filmemachen immer mehr einer Schreibarbeit an, in der er sein Denken in (Video-)Bildern darlegt. Von anderen ist Godard immer wieder mit Schriftsteller*innen verglichen worden, für die Schreiben eine Reflexion über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Schreibens bedeutete. Für Colin MacCabe und Jonathan Rosenbaum ist Godard James Joyce ebenbürtig, da er mit den hochkomplexen und polyphonen HISTOIRE(S) einen *Finnegans Wake* des modernen Kinos erschaffen hat²⁶; Leutrat hat Godard mit dem Dichter Stéphane Mallarmé verglichen und ihn als »cinéaste mallarméen« besprochen, dessen Videowerke wie PUSSANCE DE LA PAROLE (FRA 1988) die unendlichen Möglichkeiten des Schreibens erkunden²⁷. Ähnlich hat Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in ihrem Aufsatz »Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard« (1987) die Montage in Godards LE MÉPRIS (FRA/ITA 1963) als Modus einer modernen Schriftlichkeit interpretiert, in der jeder Ursprung, jedes Ende und jede Ganzheit fortwährend erschüttert werden, und dies der fragmentarischen Bewegung des Schreibens in Blanchots *L'espace littéraire* (1955) angenähert; eine fragmentierende »Schreib«-Bewegung der Montage, die Blümlinger auch in den HISTOIRE(S) am Werk sieht²⁸. Bellour hat in »(Not) Just Another Filmmaker« (1992)/»L'autre cinéaste: Godard écrivain« (1999) Godard mit Schlegel, Novalis, Nietzsche, Mallarmé, Kafka, Musil und Blanchot verglichen, da Godard an den HISTOIRE(S) alleine zu Hause an seinem Schreibtisch arbeitet, wie ein Schriftsteller²⁹. Dabei beschreibt Bellour Godards Praxis als die eines Schreibenden, der qua seiner Arbeit mit Texten, Bildern und literarischen Zitaten in Bildern »schreibt« und so eine Bewegung ausführt, die es erlaubt, über das eigene Schaffen zu reflektieren und zwischen Bild und Schrift, Kino und Literatur das Eigene ständig auf ein »Anderes« zu öffnen. Auch Blümlinger hat in »Signaturen der Leinwand. Figuren des Selbst bei Jean-Luc Godard« (2008) die HISTOIRE(S) als fragmentiertes, heterogenes Selbstporträt des »Film-Schriftstellers« Godard beschrieben, der jeden konsistenten Selbstentwurf durch komplexe ästhetische Kompositionen überwindet³⁰. Beim »Film-Schriftsteller« Godard fallen persönliche Geschichte und Filmgeschichtsschreibung in

25 Vgl. Philippe Dubois, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«, in: ders., *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. New York: Yellow Now, 2011. S. 221–241; 221f, 240.

26 Vgl. MacCabe, Godard, S. 315. Vgl. Rosenbaum, »Bande-annonce pour les HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Godard«.

27 Vgl. Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard, un cinéaste mallarméen*. Paris: Schena Didier Érudition, 1998. Vgl. ders., »Un besoin de distance«, in: *Vertigo*, no. 18, 1999. S. 124–128. Beide Texte wurden auf Englisch zusammengefasst zu: »The Power of Language: Notes on PUSSANCE DE LA PAROLE, LE DERNIER MOT and ON S'EST TOUS DÉFILÉ«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 179–188. LE DERNIER MOT (FRA 1988) und ON S'EST SOUS DÉFILÉ (FRA 1988) sind weitere (kurze) Videoarbeiten aus dieser Zeit und können als Vorarbeiten zu den HISTOIRE(S) verstanden werden.

28 Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«. Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192.

29 Vgl. Bellour, »(Not) Just Another Filmmaker«, S. 220f.

30 Vgl. Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 295, 298, 300.

eins und bilden einen Differenzierungsprozess aus, der jeder Herstellung von Einheitlichkeit entgegenläuft.

Im Anschluss an Bellour und Ropars-Wuilleumier hat vor allem Leslie Hill den Umgang Godards mit Blanchot in den *HISTOIRE(S)* untersucht und Godards Vorgehen als Zitierpraxis beschrieben, die Fakten in entstellter Form wiedergibt, also unwiederholbare, singuläre Spuren schafft, in denen sich das Bild seiner Selbstidentität entzieht. Auf diese Weise lässt, wie sie schreibt, »das Kino die Singularität seiner eigenen Spur erscheinen (und verschwinden)«³¹. Diese immer erneut singuläre, nie mit sich identische, stets auch verschwindende Spur des Kinos zeigt Hill anhand eines Zitats aus Blanchots Text »Le musée, l'art et le temps« (1950–1951), das Godard in der Episode 4b verwendet und in dem Blanchot das Bild als Nichts, als Abwesendes verhandelt: »Ja, das Bild ist Glück – doch neben ihm hält sich das Nichts [...]. Das Bild, fähig, das Nichts zu verneinen, ist auch der Blick des Nichts auf uns.«³² Wenn Hill argumentiert, dass die Montage bei Godard die Spur des Kinos zwischen den Bildern »erscheinen wie verschwinden« lässt, dann weist sie ihr eine ähnliche Funktion zu, wie man sie in der blanchotschen »Kritik« ausmachen kann. Die Kritik lässt das Werk erscheinen, indem sie selbst verschwindet, und verankert damit in seinem Erscheinen und seiner Vollendung eine Bewegung des Verschwindens. Sie bewahrt das Werk somit in einem Zustand der Nicht-Identität mit sich selbst, einer Offenheit und immer noch ausstehenden Vollendung. Benötigt die Herstellung der singulären, unwiederholbaren Spur des Kinos, die ein »Nichts« zwischen zwei Bildern ist, stets eine weitere Montage, um hergestellt zu werden (und ohne jemals endgültig hergestellt werden zu können), so zieht auch die Kritik immer eine weitere Kritik auf sich, um das Werk weiter zu vollenden. Hat Vinzenz Hediger in seinem Aufsatz »Der Künstler als Kritiker« (2014) die Vollendung des Kinos zur Kunst durch Kritik vor allem an Godards *HISTOIRE(S)* festgemacht und dessen Gestus mit Blanchots Kritik-Begriff erklärt³³, dann interpretiere ich die godardsche Montage als blanchotsche Kritik, die im Dazwischen der Bilder aus der Vollendung des Werkes *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* und des Kinos zur eigenständigen Kunst einen unendlichen Prozess macht.

Dabei ergänze ich Blanchots Kritik um das derridasche Supplément, das die wiederholte Ergänzung der Schreibbewegung um einen unschließbaren Bedeutungsmangel bezeichnet. Bislang taucht Derrida in der Forschung zu Godard und den *HISTOIRE(S)* nur selten, am Rande oder auf Umwegen auf. John E. Drabinski hat einen Vergleich Derrida-Godard vorgelegt, der auch die *HISTOIRE(S)* miteinbezieht³⁴. Drabinski untersucht,

31 Hill, »A Form That Thinks«, S. 414f. »By conceiving the image not as self-identity but as repetition and difference the *neutre* also names that fold – not to be confused with self-reflexivity – by which cinema (among others), by dint of montage, is able to withdraw from itself to allow the singularity of its own trace to appear (and disappear).« Hervorhebung im Original.

32 Maurice Blanchot, »Das Museum, die Kunst und die Zeit«, in: ders., *Die Freundschaft*. Übers. v. Ulrich Kunzmann, Uli Menke. Berlin: Matthes & Seitz, 2011. S. 22–57; 56. Im Original: »Le musée, l'art et le temps« (1950–1951), in: Blanchot, *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. S. 21–51; 50f. »L'image est bonheur, – mais, près d'elle, le néant séjourne [...]. [L']image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous.« Bei Hill, »A Form That Thinks«, auf S. 411 in Englisch.

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

34 Vgl. John E. Drabinski, *Godard Between Identity and Difference*. New York, London: Continuum, 2008. S. 3, 13f, 116–138.

inwieweit die HISTOIRE(S) die Spuren eines radikal »Anderen« in sich tragen und dieses »Andere« in ein Darstellungsproblem des Kinos verwandeln – vor allem ausgehend von der Frage nach der (Un-)Darstellbarkeit der Shoah. Mit Derridas »hauntologie«, dem Gejagtwerden jeder Präsenz von einer Nicht-Präsenz, untersucht Drabinski, wie in den HISTOIRE(S) der Einbruch des Anderen, Traumatischen und Understellbaren die Kontinuität und Identifizierbarkeit der Geschichte des Kinos (ihre Wiedererkennbarkeit durch Filmausschnitte) unterbricht und hinter der Präsenz der Bilder ein Unsichtbares aufscheinen lässt. Ich interessiere mich weniger für dieses spektrale Vermögen des Kinos, als für Derridas Theorie der Schrift und des Suppléments, die es erlaubt, »Kino« als auszulegenden Bedeutungszusammenhang zu verstehen. Ropars-Wuilleumier, die Godards Filme mit Blanchots fragmentarischem Schreiben vergleicht (s.o.), hat in *Le texte divisé* (1981) Sergei Eisensteins Montagetheorie mit Derridas Theorie der differenziellen Schrift zusammengedacht, um eine »filmische Schrift« zu beschreiben, deren Bedeutungsstabilität fortlaufend erschüttert wird³⁵. Später hat Douglas Morrey darauf hingewiesen, dass Godard in *LE GAI SAVOIR* (FRA 1969) Derridas *De la grammatologie* (1967) zitiert, um die Spaltung von Bedeutungsintention und Bedeutungsinhalt zu betonen³⁶ – unter anderem in diesem Buch entwirft Derrida seine Theorie des Suppléments. Auch Hills Analyse der differenziellen Spur des Kinos in den HISTOIRE(S) korrespondiert indirekt mit Derrida, denkt man doch hier an Leutrat, der in seinem Aufsatz »Des traces qui nous ressemblent« (1988) Godards Video-Essayfilme wie *SCÉNARIO DU FILM PASSION* als »Suppléments« der dazugehörigen Spielfilme bezeichnet hatte: Für Leutrat sind die Essayfilme Ergänzungen, Anreicherungen und Vollendungen der »Haupt«-Filme³⁷, die »Spur« im Zwischenraum der Bilder erinnert ihn an Derridas Supplément, das ein schon Gemachtes wie noch zu Machendes bezeichnet und einen Prozess der Bedeutungsentfaltung anregt³⁸. Die von Hill bei Godard ausgemachte singuläre, nicht zu fixierende, unwiederholbare »Spur des Kinos«, dieses »Nichts« zwischen zwei Bildern, zwischen ihrem Erscheinen und Verschwinden, kann in diesem Sinne nicht nur als Produkt der Montage bzw. der Kritik nach Blanchot interpretiert werden, sondern auch mit Derrida als weiter herstellbares, niemals einfach »realisiertes« Supplément des Kinos. Godards Montagen in den HISTOIRE(S) erhalten dadurch – ebenso wie Danneys Kritiken (vgl. I.1.3) – einen *philologischen* wie *systematischen* Charakter. Nicht nur arbeiten die Montagen als Kritiken im Sinne Blanchots philologisch an der Vollendung des Werkes HISTOIRE(S) DU CINÉMA, sondern ergänzen dieses um ein mit Derrida verstandenes Supplément, um einen Bedeutungsausstand und damit um eine systematische Erweiterbarkeit, womit über das Werk hinausgehend ein immer weiter zu ergänzender Bedeutungszusammenhang des Kinos überhaupt anvisiert ist. Indem ich Montage als konstanten Aufschub von Bedeutung sowie der Bedeutung dessen denke,

35 Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé – essai sur l'écriture filmique*. Paris: PUF, 1981.
Vgl. Brian Lewis, »Le texte divisé (compte rendu)«, in: *Communication Information*, vol. 5, no. 1, 1982. S. 282–286.

36 Vgl. Morrey, *Jean-Luc Godard*, S. 87.

37 Vgl. Leutrat, »Des traces qui nous ressemblent«, S. 132.

38 Vgl. ebd. S. 134.

was Montage für Godard überhaupt ist, leiste ich außerdem einen Beitrag zu einer Forschungsdebatte, die ich im Folgenden nachzeichne.

I.2.3 Der Streit um die Montage: Zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit der Erlösung der Geschichte

Diese Debatte dreht sich um das Verhältnis der Montage bzw. des Kinos zum »Wirklichen« und zur Geschichte des 20. Jahrhunderts und um die Grundspannung, in der sich Godards Montage befindet: zwischen einer bazinschen Auffassung des photographischen Bildes als Abdruck des Wirklichen, also des dokumentarischen, aufzeichnenden Charakters des filmischen Bildes und seiner phänomenologischen Unmittelbarkeit einerseits, und seiner filmsprachlichen Verkettung in einer »narrativen Artikulation« andererseits³⁹. Diese Spannung ist zentral für ein Narrativ in den *HISTOIRE(S)*, das in der Forschung vielfach kommentiert wurde, und eine teleologische Schuld- und Erlösungsgeschichte des Kinos in poetischer Form verhandelt. Dieses Narrativ wurde von Michael Temple und John S. Williams rekonstruiert wie folgt. Für Godard war das Kino ursprünglich dafür geschaffen, das Wirkliche aufzunehmen und zu projizieren (in einem Kinosaal). Dies erlaubte eine demokratische Erfahrung, da die Zuschauer*innen sich in die gezeigte Welt hineinprojizieren, sie selbst entdecken konnten. Gleichzeitig war das Kino seit seinen Anfängen Teil der Unterhaltungsindustrie, die kommerzielle Interessen verfolgte und in Spielfilmen Geschichten erzählte, womit sein dokumentarisches Potenzial schnell dem Bedürfnis nach immer neuen sensationellen Spektakeln geopfert wurde. Temple und Williams deuten noch weitere Stationen dieser Verfallsgeschichte an, die Godard in den *HISTOIRE(S)* evoziert und die davon charakterisiert ist, dass das Kino vom Wirklichen »abfällt«: das Aufkommen des Tonfilms, sowie insbesondere die Tatsache, dass das Kino (vor Kriegsende) nicht die Konzentrationslager der Nazis gefilmt hat⁴⁰. Zusammenfassend sprechen sie von einem »tragic narrative of waste and shame«⁴¹. Bezuglich der Rolle des Tonfilms präzisiert Michael Witt, dass für Godard die Verdrängung des Stummfilms durch den Tonfilm der Verdrängung einer rein visuell basierten »entdeckerischen Vitalität« durch das »Diktat« von Skript, Dialog und Text gleichkommt. Als

39 Vgl. Vinzenz Hediger, »Eine Vorbemerkung zu Jacques Rancières ›Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten‹«, in: *montage* AV, Band 14, Heft 1, 2005. S. 153–157; 154f. Vgl. auch Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 22ff.

40 Vgl. Michael Temple, John S. Williams, »Jean-Luc Godard: Images, Words, Histories«, in: *Dalhousie French Studies*, vol. 45, Winter 1998. S. 99–110; 99f. »At the risk of gross oversimplification, Godard's principal thesis is that cinema reneged on its duty to represent reality. Originally conceived as a screening, or projection, of the real, cinema was a truly democratic experience: it allowed people the chance to rediscover the world in a moment of pure vision and so ›project‹ themselves into it. Yet cinema quickly became obsessed with the need for spectacle, abdicating its documentary power and capacity to engender new ideas and sensations in favor of two very familiar stories, sex and death. Commerce soon took over, and, with the arrival of the usurping, illegitimate tyrant known as the talkie, cinema began to lie, even ›forgetting‹ to film the Nazi concentration camps.«

41 Ebd. S. 100. – Für weitere Zusammenfassungen dieser »Erzählung« vgl. John S. Williams, »The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*«, in: *Screen*, vol. 40. no. 3, Autumn 1999. S. 306–315; 308; und Temple, Williams, »Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000«.

den »originellsten« Tod des Kinos bei Godard bezeichnet er indes das Versagen des Kinos, den Gräueln des Holocausts nicht angemessen begegnet zu sein, sie nicht angemessen durchgearbeitet zu haben⁴². Auch Morrey und Richard Brody haben das ungefilmte Gebliebene der Shoah als »Urkatastrophe« des Kinos für Godard bezeichnet⁴³. Nach Godard hat das Kino in Anbetracht der Nazi-Konzentrationslager und der Shoah seine historische Mission der Aufnahme des Wirklichen »verraten«.

Godards Montage wird in diesem Zusammenhang von vielen Kommentator*innen nicht nur eine poetische Funktion, sondern auch eine historisch-ethische Mission zugesprochen. Zentral dafür sind die Auseinandersetzungen Rancières mit Godards Werk. Michael Temple und John S. Williams hatten noch in den aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgerissenen Bildern der *HISTOIRE(S)*, die die Zuschauer*innen kaum zuordnen können, »reine Epiphanien filmischen Schaffens« gesehen, die jenseits jeder Bedeutung und narrativen Funktion einen »Status als reine Bilder« innehaben⁴⁴; Williams hat später darauf hingewiesen, dass diese Bilder auch in einem »größeren Zeichenzusammenhang« (»larger signifying system«⁴⁵) aktiv werden. Gerade diesem Umstand, dass die Bilder über jede »Reinheit« hinausgehen und in einen gemeinsamen Bedeutungszusammenhang eingeschrieben sind, hat Rancière schließlich die historisch-moralische Dimension von Godards Montage abgelesen. Rancière argumentiert, für Godard habe das Kino seine Aufgabe verraten, weil es nicht das Wirkliche gezeigt und stattdessen mit den Bildern Geschichten erzählt habe, worauf Godard in den *HISTOIRE(S)* reagiert, indem er Bilder und Filmausschnitte aus ihren narrativen Funktionen heraustrennt. Anhand von Godards Umgang mit Hitchcock in der Episode 4a hat Rancière in seinem Beitrag zum von Temple, Witt und Williams herausgegebenen *For Ever Godard*-Sammelband gezeigt, dass in der Folge dieses Heraustrennens »reine« und von ihrer narrativen Funktion gänzlich befreite Bilder dennoch unmöglich sind, da diese auch nach ihrer Extraktion immer noch unendliche Verbindungen untereinander eingehen: »Being an image still means being a link.«⁴⁶ Nachdem schon Bellour Godard mit einem romantischen Schriftsteller verglichen hatte, der den eigenen Schaffensprozess mitreflektiert, hat Rancière in »Une fable sans morale« Godards Montage-Projekt dann einem »ästhetische Regime« der Kunst zugeordnet, das der romantischen Poetik Schlegels des »Alles spricht« entspricht⁴⁷. Dieses »ästhetische Regime« ist für Rancière die (romantische) Gemeinschaft aller Bilder, die immer neue Bände untereinander knüpfen, eine Serie von Neuanfängen stiften und sich gegenseitig metaphorisch ausdrücken, um Zeugnis für die »Geschich-

42 Vgl. Michael Witt, »The Death(s) of Cinema According to Godard«, in: *Screen*, vol. 40. no. 3, Autumn 1999. S. 331–346; 334. In seinem Text nennt Witt als »Tod« noch den Mai 1968 als Abschied von bourgeois und industriellen Formen der Filmproduktion. Vgl. auch Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 119ff.

43 Vgl. Morrey, *Jean-Luc Godard*, S. 230. Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 511ff.

44 Vgl. Temple, Williams, »Jean-Luc Godard: Images, Words, Histories«, S. 106.

45 Williams, »European Culture and Artistic Resistance in *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* Chapter 3a, ›La monnaie de l'absolu‹«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 113–139; 125.

46 Jacques Rancière, »Godard, Hitchcock and the Cinematographic Image«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 214–231; 224.

47 Vgl. ders., »Eine Fabel ohne Moral«, S. 167.

te« abzulegen⁴⁸. Ausgehend von dieser ästhetischen Verschränkung von Montage und Geschichte kann nun die Frage gestellt werden: Hat Godard eine spirituelle Auffassung von Montage, oder ist sie für ihn eine rein ästhetische Praxis? Soll das Kino eine nicht gefilmte, vergessene und verschwundene Wirklichkeit, die Wirklichkeit von Auslöschung und Tod, qua Montage reparieren, heilen, wiederauferstehen lassen? Oder markiert die Montage stattdessen die Unmöglichkeit dieses Unterfangens, von dem nur ästhetische Reste bleiben?

Rancière geht davon aus, dass Godards Montage einen religiösen Anspruch hegt. Dies macht er fest an einer Stelle, die in der Forschungsdiskussion emblematisch geworden ist, und die ich im 3. Teil dieser Arbeit genauer untersuchen werde (vgl. III.4.3). Gegen Ende der Episode 1a zeigt Godard Standbilder von dokumentarischen Aufnahmen, die der US-amerikanische Regisseur George Stevens bei der Befreiung des KZ Dachau gemacht hat. Diese kombiniert Godard mit einer Szene aus einem späteren Hollywood-Spielfilm von Stevens, *A PLACE IN THE SUN* (USA 1951), in der sich Elizabeth Taylor im Badeanzug vom Boden erhebt, wo ihr Geliebter liegt (gespielt von Montgomery Clift). Godard umrahmt diesen Moment, den er verlangsamt in Zeitlupe ablaufen lässt, mit einem Ausschnitt eines Gemäldes von Giotto, das die Begegnung Maria Magdalenas mit Jesus im leeren Grab zeigt. Für Rancière ist dies eine ikonische Wiederauferstehung des Kinos und des »reinen Bildes« des Wirklichen aus dem »Tod der Vernichtungslager«⁴⁹, in denen das Kino nicht anwesend war. Aber dieses reine Bild, so führt Rancière aus, ist schon das Produkt einer Montage – und damit nicht mehr rein. Godards Vorwurf, das Kino habe seine eigentliche Mission verraten (mit reinen Bildern des Wirklichen Zeugnis vom Jahrhundert abzulegen) ist, ebenso wie das Heilmittel (die Wiederauferstehung reiner Bilder), in der Logik der rancièreschen Argumentation selbst schon Produkt einer Manipulation, einer Montage. Die »Schuld« des Kinos, in der Shoah nicht anwesend gewesen zu sein, ist damit nicht als reales Versagen des Kinos zu deuten. Rancière spricht in dieser Hinsicht mit dem französischen Titel von Hitchcocks *THE WRONG MAN* (USA 1956), *LE FAUX COUPABLE*, vom Kino als einem »falschen Schuldigen«⁵⁰. Rancière erkennt also bei Godard einen »rettenden«, spirituellen, metaphysischen Charakter der Montage, den er jedoch kritisiert, indem er ihn als Effekt eines romantisch-ästhetischen Projektes der Kunst und der Geschichte enttarnt, das sich in Godards Montagen ausdrückt, aus denen diese Vorstellung »reiner Bilder« überhaupt erst abgeleitet werden kann.

Anschließend an Rancière hat Hediger in seinem Beitrag zum *For Ever Godard*-Band vorgeschlagen, Godards romantische Ästhetik als innerhalb des kommerziellen Filmemachens strategisch gewählte Form zu verstehen, die es erlaubt, die *HISTOIRE(S)* weniger als fertigen »Film« denn als ankündigenden Trailer zu denken, um so in die kommerzielle Logik des Kinos die romantische Idee des Unvollendeten und unaufhörlichen Neubeginnens integrieren zu können⁵¹. Auch Morgan geht nicht von einer metaphysischen

48 Vgl. ebd. Vgl. auch Hediger, »Eine Vorbemerkung zu Jacques Rancières ›Eine Fabel ohne Moral‹«, S. 156.

49 Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 174.

50 Ebd. S. 177.

51 Vgl. Vinzenz Hediger, »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 144–159; 155ff.

Implikation der Montage bei Godard aus und interpretiert, im Rahmen seiner Annäherung der HISTOIRE(S) an die Malerei, die Stevens-Giotto-Sequenz als pädagogisches Modell, das den Zuschauer*innen beibringen soll, wie im Kino durch ästhetische Konstrukte Geschichte geschrieben und modifiziert wird⁵². Weniger pädagogisch und eher pessimistisch versteht Jacques Aumont in *Amnésies* (1999) das Kino nach Godard als orphische Kunstform, die stets die Unmöglichkeit der »Rettung« des Vergangenen unterstreicht: Wie Orpheus schaut das Kino in die Vergangenheit, welche es ebenso erscheinen lässt wie in ihrer Entstellung durch die Fiktion wieder ins Nichts zurückverweist, weswegen das Gedächtnis von Narrationen und Emotionen gejagt, alteriert und verfälscht wird⁵³. Dahingegen macht Hediger mit seiner Trailer-These ein Gedächtnis in Form immer nur angekündigter, also zukünftiger Erinnerungen aus, die nie in realisierter Form vorliegen können. Damit kann mit Hediger der von der Forschung viel diskutierte, oft auf die Stevens-Giotto-Sequenz angewandte Satz »L'image viendra/au temps de la résurrection« (»Das Bild wird kommen/zur Zeit der Wiederauferstehung«) aus der Episode 1b, den Godard dem Heiligen Paulus zuschreibt (vgl. III.4.3), nicht als theologisches Dogma, sondern, mit dem Titel seines Aufsatzes, als schierer Vorverweis auf ein »memory in the future tense« verstanden werden.

Besonders stark entzündet hat sich die Debatte über den theologischen Charakter von Godards Montage-Begriff und die Erlösbarkeit eines vergangenen Wirklichen im Kino an der Frage nach der Darstellbarkeit der Shoah. Dabei ist immer wieder auf den Kontrast zwischen den HISTOIRE(S) und Claude Lanzmanns Zeug*innenfilm SHOAH (FRA 1985) hingewiesen worden. Um den Massenmord an den europäischen Jüdinnen und Juden filmisch zu bezeugen, filmt Lanzmann ausschließlich mündliche Zeugnisse und verzichtet gänzlich auf (dokumentarische oder fiktionale) visuelle Dar- oder Nachstellungen des Geschehens (auch in Form von Archivmaterial), um das Grauen in seiner Unvorstellbarkeit zu bewahren⁵⁴. Mit Brody können die HISTOIRE(S) als Antwort auf Lanzmanns Film, als »counter-SHOAH« verstanden werden, da Godard Lanzmann dafür angesprochen hat, von der Shoah eben »nichts« zu zeigen; auf diesen Mangel habe Godard mit den HISTOIRE(S) reagieren wollen⁵⁵. Die in Form von Interviews, Artikeln und privaten Treffen ausgetragene Debatte zwischen Godard und Lanzmann, die sich ursprünglich an Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST (USA 1993) entzündete, wurde von Antoine de Baecque eindrucksvoll nachgezeichnet⁵⁶. Auf der Seite Lanzmanns hat Gérard Wajcman Godard vorgeworfen, mit seiner Forderung nach Bildern indirekt eine Forderung nach Beweisen der Shoah auszusprechen und damit der Holocaust-Leugnung in die Hände zu spielen⁵⁷. Der Titel seines Textes, »»Saint Paul« Godard contre ›Moïse‹ Lanzmann«, weist

⁵² Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 179–182, 190.

⁵³ Vgl. Aumont, *Amnésies*, S. 39–45.

⁵⁴ Vgl. für Lanzmanns Polemik gegen die bildliche Darstellbarkeit der Shoah auch Gertrud Koch, »The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's SHOAH«, in: *October*, vol. 48, 1989. S. 15–24.

⁵⁵ Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 511.

⁵⁶ Vgl. Antoine de Baecque, »Godard et la Shoah«, in: Alain Kleinberger, Philippe Mesnard (Hg.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*. Paris: Éditions Kimé, 2013. S. 105–124.

⁵⁷ Vgl. Gérard Wajcman, »»Saint Paul« Godard contre ›Moïse‹ Lanzmann«, in: *L'infini*, no. 65, 1999. S. 121–127.

exemplarisch auf die quasi religiöse Dimension des Konfliktes zwischen Ikonophilie und Ikonokasmus hin, zu deren Repräsentanten Godard und Lanzmann werden. Diese Dimension wird auch von Libby Saxton in ihrer Diskussion der Filme von Lanzmann und Godard aufgegriffen, wobei sie letzterem vorwirft, eine ikonophile, konsolatorische Geschichtsschreibung zu betreiben und einem naiven Narrativ der Erlösung undarstellbaren Grauens durch Bilder stattzugeben⁵⁸.

In *Images malgré tout/Bilder trotz allem* hat Georges Didi-Huberman Godard gegen Saxton und Wajcman verteidigt⁵⁹. Vor dem Hintergrund der Diskussion über den historischen und ästhetischen Wert von photographischen Aufnahmen aus Auschwitz, gemacht von Mitgliedern des Sonderkommandos, argumentiert Didi-Huberman, dass Godards Montagen nicht die naive Vorstellung einer vollständigen bildlichen Restitution des Unvorstellbaren oder einer »Auferstehung im theologischen Sinn«⁶⁰ bedienen, sondern die Unmöglichkeit einer solchen Restitution und die Störung der Einheit jedes möglichen Bildes herausstellen. Für Didi-Huberman heben Godards Montagen (wie in der Stevens-Giotto-Sequenz) die Spannungen zwischen den einzelnen Elementen nicht dialektisch in einem dritten Bild auf, sondern stellen diese Differenzen aus, um die Eigenheiten und Widerständigkeiten der einzelnen Elemente zu betonen⁶¹. Didi-Huberman vergleicht – ebenso wie Alain Bergala, Monica Dall'Asta und Céline Scemama – Godards Montagen mit der Funktion des »Engels der Geschichte« aus den *Geschichtsthesen* Walter Benjamins⁶²: Benjamins Engel ist der Vergangenheit zugewandt und sieht sie als »eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft«, ohne mehr die »Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen«⁶³ zu können. Auch wurden in der Forschung Benjamins »Bild der Vergangenheit« aus den *Geschichtsthesen* und das »dialektische Bild« aus dem *Passagenwerk* mit den *HISTOIRE(s)* in Verbindung gebracht, um die metaphysischen Implikationen der Montage bei Godard abzutragen. Bereits Leutrat hatte 1994 die *HISTOIRE(s)* mit den einschlägigen Passagen aus den *Geschichtsthesen* zusammengelesen, die Godard in *HÉLAS POUR MOI* (FRA/CH 1993) auch als literarische Zitate verwendet⁶⁴; Leslie Hill und Monica Dall'Asta haben die *HISTOIRE(s)* mit dem *Passagenwerk* verglichen, da beide Werke aus Zitaten bestehen, anhand derer sie die Geschichte des 19. bzw. 20. Jahrhunderts erzählen⁶⁵. Benjamin ist, Dall'Asta zufolge, auch deshalb ein historiographisches Modell für Godards *HISTOIRE(s)*, da er,

58 Vgl. Libby Saxton, »Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 364–379.

59 Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 173–213.

60 Ebd. S. 213.

61 Vgl. ebd. S. 211.

62 Vgl. ebd. S. 211–213. Vgl. Bergala, *Nul mieux que Godard*, S. 221–249. Vgl. Monica Dall'Asta, »The (Im)possible History«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 350–363; 352. Vgl. Céline Scemama, *HISTOIRE(s) DU CINÉMA de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006. S. 178–181.

63 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.1*, 1991. S. 691–704; 697f.

64 Vgl. Jean-Louis Leutrat, »HISTOIRE(s) DU CINÉMA ou comment devenir maître d'un souvenir«, in: *Cinemathèque*, no. 5, 1994. S. 28–39; 28.

65 Vgl. Hill, »A Form That Thinks«, S. 415. Vgl. Dall'Asta, »The (Im)possible History«, S. 354.

wie vor ihm Nietzsche, dem Historizismus als reiner Aufhäufung von vergangenen Fakten abschwört⁶⁶. Das »wahre Bild der Vergangenheit« ist ins Benjamins *Thesen* nicht Erkenntnis dessen, »wie es denn eigentlich gewesen ist«; es »huscht vorbei«, seine einzige »Erkennbarkeit« besteht im kurzen »Aufblitzen«⁶⁷ der Erinnerung im Moment der Gefahr ihres endgültigen Verschwindens. Im *Passagenwerk* entsteht so ein »dialektisches Bild«, in dem »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.«⁶⁸ Gegen die Idee der Herstellung eines ganzheitlichen Bildes der Geschichte bei Godard kann daher Benjamins »Bild« als flüchtiges, fast unmögliches Erkenntnismoment angeführt werden: Godards Montage entspräche dann einer schockhaften Konstellation aus zwei Bildern, einem »dialektisches Bild«, in dem die Vergangenheit im Augenblick ihres Verschwindens nur kurz aufscheint. Auf Benjamin beruft sich in seiner Interpretation der *HISTOIRE(s)* auch Junji Hori, der für Godards Werk ein doppeltes historiographisches Modell annimmt, bestehend aus einem von Bazin übernommenen quasi-religiösen Glauben an die »reine Präsenz« der Bilder, und der »Montage« zur Rettung eines nicht gefilmten, immer »verpassten« Wirklichen im Sinne Benjamins⁶⁹. Godards Montagen können unter diesem Blickwinkel nur gegen das Vergessen kämpfen, es aber nicht aufhalten. Damit kann eine mögliche »Wiederauferstehung durch das Bild« nicht der Widerherstellung einer ursprünglichen Ganzheit, sondern nur einem ständigen Kampf gegen das Vergessen historischer Ungerechtigkeiten entsprechen. Alan Wright hat die unversöhnliche Gegensätzlichkeit der Bilder betont, durch welche Godard die Unmöglichkeit deutlich macht, der Wirklichkeit des Schreckens Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; Morrey hat hervorgehoben, dass Godard in seinen Montagen immer neue Formen für das Unausdrückbare findet, um zumindest das Begehr nach Gerechtigkeit für diese historische Ungerechtigkeit am Leben zu erhalten⁷⁰. Hill hat schließlich das Paradox der Erlösung des Wirklichen durch die Kräfte der Montage bei Godard auf den Punkt gebracht und von einem »doppelten Sinn der Macht und der Ohnmacht des Kinos« sowie einer »Gnade (ohne Gnade) einer unmöglichen Erlösung«⁷¹ gesprochen: Kraft und Schwäche, Erlösung und Nicht-Erlösung fallen in eins, womit die Montage in den *HISTOIRE(s)* immer auch ihr eigenes Auseinanderfallen und ihre Beschränkung bei der Erlösung des vergessenen Wirklichen demonstriert.

⁶⁶ Vgl. Michael Temple, John S. Williams, Michael Witt, »History and Memory«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 332–333; 332. Vgl. Dall'Asta, »The (Im)possible History«, S. 357f.

⁶⁷ Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, S. 695. Hervorhebung im Original. »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Vergangenes historisch artikulieren [...] heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.«

⁶⁸ Ders., *Gesammelte Schriften, Band V.1*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 576f.

⁶⁹ Vgl. Junji Hori, »Godard's Two Historiographies«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 334–349.

⁷⁰ Vgl. Alan Wright, »Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage«, in: Temple, Williams (Hg.), *The Cinema Alone*, 2000. S. 51–60; 52. Vgl. Morrey, *Jean-Luc Godard*, S. 226, 230.

⁷¹ Hill, »A Form That Thinks«, S. 405: »double sense of the power and impotence of cinema«, und S. 410: »grace (without grace) of impossible redemption«.

Ein aktuellerer Beitrag zu dieser Debatte ist Didi-Hubermans *Passés cités par JLG* (2015). Hier schlägt er kritischere Töne an als in *Images malgré tout*. Im Vordergrund steht die Unmöglichkeit, Godards Montagen, die eine Entscheidung über ihre genaue Bedeutung oft unmöglich machen, überhaupt noch zu widersprechen. Damit versteht Didi-Huberman sie als autoritäres Diktum unter dem Mantel einer nur scheinbar antiautoritären Zitatpraxis: Diese beruft sich vielmehr auf bereits existierendes Material⁷², um die Autorität eines die Geschichte »vereinnahmenden«⁷³ »Künstler-Historikers« (»artistehistorien«) zu garantieren, der komplexe Zusammenhänge immer auch vereinfacht⁷⁴. Godard, der die HISTOIRE(S) mit seinem Selbstporträt beendet und dieses mit dem Selbstporträt eines weiteren Künstlers, Vincent Van Gogh, überblendet, scheint, so Didi-Huberman, zu suggerieren, dass er selbst die ganze Autorität des Kinos repräsentiere, dass das Kino allein durch ihn hindurch spreche und nur durch ihn zu einer Geschichte komme⁷⁵.

I.2.4 Die Suche nach der Montage: Montage als Projekt und Supplément

Bislang wurde die Montage in den HISTOIRE(S) als poetisches Konstruktionsprinzip einer Geschichte des Kinos verstanden, die mit dessen eigenen Mitteln fabriziert wird, und sie wurde im Kontext des Verhältnisses des Kinos zu anderen Künsten und Medien sowie im Kontext von Videoschnitt, Kunstgeschichte, Historiographie, Schrift und Literatur diskutiert. Dabei wurde sie oft auf zweierlei Art bewertet: als Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Erlösung unsichtbar gebliebener Aspekte der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Mit Blümlinger verweisen diese divergierenden Auffassungen auf zwei verschiedene Bildtheorien: Rancière, der Giottos Maria Magdalena in Godards Remontage der Episode 1a kritisch als »Engel der Auferstehung« betrachtet und die sakrale Botschaft der Szene hervorhebt, geht vom Bild als metaphorischem und spekulativem Objekt aus; Didi-Huberman (in *Images malgré tout*) betont affirmativ Benjamins »Engel der Geschichte«, den Bruch in der Katastrophe und damit eine Vorstellung vom Bild als Verschwindendes, als Spur⁷⁶. Diese Bildtheorien können auch als konkurrierende Montagetheorien gedeutet werden, insoweit sie sich auf komponierte Bilder, auf Produkte von Godards Montageoperationen beziehen.

Die zentrale Forschungsfrage wäre damit folgendermaßen zu stellen: *Welche historisch-ethische Funktion hat die Montage in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA?* Diese Frage, so lässt sich mit Didi-Hubermans *Passés cités par JLG* sagen, wird auch von Godard in seinen Montagen selbst provoziert und produziert, weil er sich durch die Auf trennungen von Sinn eine künstlerische Autorität verleiht, die eine Bedeutungs intention nicht preisgibt, nur über sie spekulieren lässt.

⁷² Vgl. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 11–30.

⁷³ Vgl. ebd. S. 78. »Façon, peut-être, de s'approprier toute l'histoire à travers le prisme d'une figure, l'artiste [...].« Hervorhebung im Original.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 84.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 133–135.

⁷⁶ Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192f.

Ich möchte daher untersuchen, auf welche Weise die Montage bei Godard ihren Sinn immer weiter *aufschiebt*. Dabei gehe ich von der Idee aus, dass die Montage bei Godard ein Supplément im Sinne Derridas ist, das immer noch zu ergänzen ist, weiterhin aussteht und »fehlt«. Wie Witt herausgestellt hat, ist »Montage« bei Godard nicht nur als poetische Verfahrensweise zu verstehen – sondern gleichzeitig als originale Erfindung, Grundessenz und *nier erreichtes* Telos des Kinos, als etwas also, was noch nicht oder nur ansatzweise gegeben war, als wüsste man noch gar nicht, was »Montage« überhaupt ist⁷⁷. Dies hat Godard selbst mit Bezug auf die HISTOIRE(S) immer wieder betont. In ihrem 1988 geführten, in der Episode 2a in Form von Videoausschnitten teilweise übernommenen Gespräch zwischen Daney und Godard über das zu diesem Moment gerade begonnene Projekt der HISTOIRE(S) spricht Godard von der »Einsamkeit« der Geschichte des Kinos (»jenseits des Menschen«), und davon, dass Montage »ausschließlich im Inneren des Kinos« zu finden sei. Als sei mit dem Kino auch die Idee der Montage erfunden worden; und als sei diese Montage, von der oft nur eine vulgäre Worthülse geblieben sei (»die Montage bei Welles«, »die Abwesenheit der Montage bei Rossellini«), in Wahrheit ein – wenngleich unentwickelt gebliebenes – wissenschaftliches Forschungsinstrument des Vergleichens oder Unterscheidens, des Annäherns von Unterschiedenem. Nun hat das Kino zwar die »Montage« gesucht, seine Geschichte ist folglich die Geschichte dieses Suchens – aber es hat sie nie gefunden. Selbst große Innovator*innen im Bereich filmischer Formen wie David Wark Griffith, Vertov oder Eisenstein sind für Godard allesamt nur Stationen dieser Suche. Wenn Eisenstein im PANZERKREUZER POTEPMKIN (UdSSR 1925) die Steinlöwen von Odessa aus verschiedenen Winkeln zeige, würde er damit zwar neue Einstellungswinkel erfinden, ohne dass dies jedoch der Idee der »Montage« entspräche – höchstens einem »effet de montage«, einem Montage-Effekt⁷⁸. Ähnlich äußert sich Godard in einem Vortrag, den er 1989 an der französischen Filmhochschule La Fémis gehalten hat, und in dem er über das Kino sagt: »seine Originalität, die nie wirklich existiert haben wird, wie eine Pflanze, die niemals wirklich aus der Erde gedrungen ist, ist die Montage.«⁷⁹

Es ist dieser von Witt angedeutete, aber nicht weiter kommentierte Aspekt, den ich in meiner Arbeit ins Zentrum stellen und weiterverfolgen möchte. In der Forschung ist er bislang so gut wie nicht ernstgenommen worden. André Habib hat angenommen, dass Godard qua Video dieses Wesen des »Kinos« und der Montage findet, nach der das Kino (und Godard) bislang gesucht haben⁸⁰. Im Fémis-Vortrag hebt Godard jedoch hervor, dass auch auf Video »Montage« nicht möglich sei, da man hier nicht auf physische Art »schneiden« könne, wie dies auf Film möglich ist⁸¹. Mit Blick auf seine Kernaussage, die

⁷⁷ Vgl. Witt, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard«, S. 123f. Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 28.

⁷⁸ Vgl. GESPRÄCH DANNEY/GODARD, 00:33:00-00:40:00.

⁷⁹ Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: T 2, S. 242: »son originalité qui n'aura jamais vraiment existé, comme une plante qui n'est jamais vraiment sortie de la terre, c'est le montage.«

⁸⁰ Vgl. André Habib, »Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les HISTOIRE(S) DU CINÉMA, de Jean-Luc Godard«, in: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 13, no. 3, 2003. S. 9–31; 25f.

⁸¹ Vgl. Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: T 2, S. 242: »Au montage, on se sent enfin en sécurité. C'est le moment qui me semble unique au monde, que je ne retrouve pas dans la vidéo, parce que là, on ne peut pas couper. Au montage, on a physiquement [...] un moment, comme un

Montage sei überhaupt nie gefunden worden, kann gefragt werden, warum Montage auf Video nicht möglich sein soll im Gegensatz zum analogen Schnitt, wenn doch auch dieser mit »Montage« nicht in eins gebracht werden kann. Die Ausrichtung dieser Statements bleibt jedoch, trotz oder gerade wegen ihrer Inkohärenz, gleich: Die Bedeutung von »Montage« wird aufgeschoben, um zu signifizieren, dass sie noch nicht erfunden oder gefunden, noch nicht wirklich bekannt ist; noch dort, wo sie an der einen Stelle designiert wird (im analogen Bereich), wird sie an anderer Stelle wieder suspendiert.

Das bedeutet, dass die Montage in den *HISTOIRE(s)* genau diese *Suche* nach der Montage sein muss, ihren Sinn immer weiter aufschiebt, nie eine wirkliche Entscheidung über den Sinn der Geschichte (des Kinos) erlaubt oder mit Sicherheit einer bestimmten Bildtheorie zugeordnet werden kann. Eine solche »Entscheidung« (Erlösung oder nicht?) wäre stets nur ein Effekt einer Montage, die sich nie ganz realisieren kann, also jeden von ihr hervorgebrachten Sinn ebenso wie das, was sie selbst ist und bedeutet, immer weiter aufschiebt. Indem ich die bislang kaum berücksichtigte Idee der Montage in den *HISTOIRE(s)* als unabschließbare Suche nach der (Idee der) Montage – also nach sich selbst –, als unabschließbaren Prozess ihrer Vollendung und der Ergänzung ihres Sinns ins Zentrum stelle, kann ich einen neuen Blick auf die Forschungsdebatte über den Sinn der Montage in den *HISTOIRE(s)* werfen. »Montage« in den *HISTOIRE(s)* möchte ich weniger als Technik, autoritäre Methode, poetische Praxis, Theorie oder ästhetische Befragung über ihr erlösendes Potenzial für die Geschichte des 20. Jahrhunderts untersuchen, sondern als Prozess ihrer eigenen permanenten Vollendung und Neuöffnung – als Prozess, der die anhaltende Debatte über die Montage in der *HISTOIRE(s)*-Forschung überhaupt erst begründet.

Vor diesem Hintergrund möchte ich die Montage, als nie realisiertes Wesen des Kininos, als *Supplément* des Kininos verstehen, welches das Kino als Bedeutungszusammenhang weiter ergänzbar hält. Meint Derrida mit dem *Supplément* den wiederholten Eintrag des Ausstands von Sinn und seiner unendlichen Ergänzbarkeit, dann kann Montage in den *HISTOIRE(s)* bezüglich ihrer eigenen Bedeutung als *Supplément* verstanden werden, das über den Sinn der durch sie hervorgebrachten Konstellation immer wieder neu entscheiden lässt, weil sie ihren eigenen Sinn, mit jeder weiteren Montage, jedem neu dazukommenden Bild, aufschiebt und ergänzbar hält. Die Montagen in den *HISTOIRE(s)* halten – als Kritiken im Sinne Blanchots – den Bedeutungshorizont des Werkes *HISTOIRE(s) DU CINÉMA* lebendig und offen, und sie wachen dabei über ein *Supplément* des Kininos *überhaupt*, das in der niemals realisierten, nur immer weiter zu findenden Montage (als Wesen des Kininos) besteht und nur immer weiter durch neue Montagen ergänzt (und in seinem Ausstand wiederholt) werden kann.

Dieses *Supplément* des Kininos, das durch Godards Montagen produziert wird und ultimativ in der niemals erreichten Montage selbst besteht, werde ich im 3. Teil dieser Arbeit in drei Schritten untersuchen.

objet, comme ce cendrier.« – »Beim Montieren fühlt man sich in Sicherheit. Diesen Moment, der mir einzigartig vorkommt, findet man nicht in der Videotechnik, wo man nicht schneiden kann. Bei der Montage gibt es [...] einen physischen Moment, vergleichbar einem Objekt, wie diesem Aschenbecher.«

Zunächst widme ich mich Godards Diskussion der Beziehung der Nouvelle Vague zur Filmsammlung von Henri Langlois und zu den großen Filmemacher*innen der Vorgänger*innengeneration. Diese Beziehungen verstehe ich als Modalitäten der Vollendung des Kinos zur Kunst mit eigener Geschichte. Ich möchte zeigen, dass Godard diese Vollendung als fortlaufende Herstellung eines aus Filmen bestehenden Bedeutungszusammenhangs versteht, in dem er ein Supplément, einen Ausstand an Sinn verankert, der seine Bedeutungsoffenheit bewahrt.

In einem zweiten Schritt untersuche ich das Supplément des Kinos mit Bezug auf das Motiv der Projektion. In seinem *Cinema Historian* hat Witt nicht nur die Montage, sondern auch die Projektion als Herzstück der HISTOIRE(S) bezeichnet:

»This takes us to the heart of Godard's thinking regarding the profundity of the relationship between cinema, reality, and history. For him, the making of history depends on the juxtaposition of montage, of apparently unrelated situations and periods. By recording the relations between disparate phenomena and between people and the world, and then revealing those relations to audiences at the moment of projections, cinema, for Godard, operated as a vast montage machine, which automatically and mechanically enacted the work of the historian as a monteur.⁸²

Mit Witt ist »Kino« für Godard ursprünglich eine Montagemaschine, die montierend Verhältnisse herstellt und im Akt der Projektion in einem Kinosaal einem Publikum vorführt. »Projektion« versteht Witt im Rahmen der HISTOIRE(S) als Metapher – aber lediglich für das klassische Dispositiv des Kinos: für die Vorführung von Filmen in einem dunklen Kinosaal⁸³. In ähnlicher Weise hat Daniel Morgan von der Thematisierung der »Projektion« in den HISTOIRE(S) gesprochen, wobei er mit Sigmund Freud und Melanie Klein die psychoanalytische Dimension der Kino-Projektion als Auslagerung interner bzw. Internalisierung äußerer Objekte durchs Zuschauer*innensubjekt hervorhebt, das mit den Phänomenen auf der Leinwand interagiert⁸⁴. Die »Projektion« in den HISTOIRE(S) wird von Witt und Morgan als *Metapher* für einen konkreten Ort (den Kinosaal und sein Dispositiv) verstanden, als Projektion einer Welt montierter Bilder und ihrer Verhältnisse. Projektion und Metapher weisen aber auch strukturelle Ähnlichkeiten auf. Dominique Païni hat die filmische Projektion als »Inkarnation« des Bildes auf der Leinwand verstanden⁸⁵, anschließend daran weist Helena Ferreira darauf hin, dass die Projektion einen Weg zurücklegt, einen Transport des Bildes vollzieht, seine Repräsentation ermöglicht⁸⁶: Der Transport vom Projektor auf die Leinwand, die räumliche und zeitliche Verschiebung des Bildes in seiner Projektion finden auch in der rhetorischen Figur der Metapher statt, in der eine Sache auf ein Bild erst übertragen wird. Wenn nun aber die Projektion eine Metapher für den Ort des Kinosaals ist und dabei selbst Ähnlichkeiten

⁸² Witt, Jean-Luc Godard, S. 28.

⁸³ Vgl. ebd. S. 63.

⁸⁴ Vgl. Morgan, Late Godard, S. 10, 25, 206, 210–212, 223f.

⁸⁵ Vgl. Dominique Paini, »Pour une petite histoire de la projection«, in: ders. (Hg.), *Projections, les transports de l'image*. Paris: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997. S. 11–15; 12.

⁸⁶ Vgl. Helena Ferreira, »Interrupted Surfaces. Installing the Projection«, in: dies., Ana Moutinho, Ana Teresa Vicente, José Gomes Pinto, Judite Primo (Hg.), *Post-Screen. Intermittence and Interference*. Lissabon: Edições Universitárias/CIEBA, 2016. S. 56–66; 59.

mit einer Metapher unterhält, dann ist der Kinosaal nicht mehr länger der einzige Referent für diese Metapher der Projektion, dann wird »Projektion« auch zur Metapher für die Metapher selbst, und damit zur Metapher für eine Metapher, die über diese und jede Ortsgebundenheit, über diesen und jeden klaren Referenten hinausgeht. Und dann ist es weiterhin die Projektion, die als Metapher die Definition von Kino als »Ort der Projektion« hin zu einer permanenten *Verschiebung* verschiebt. Ich werde zeigen, dass die Bedeutung von »Projektion« in den *HISTOIRE(s)* nicht länger auf einen bestimmten Ort (des Kinos) als »Ort der Projektion« reduziert werden kann – als Metapher weist sie über das Dispositiv, über den Ort hinaus, »projiziert« eine Idee von »Kino« jenseits seines traditionellen Ortes, ohne sich explizit auf einen bestimmten anderen, fixierbaren Ort zu beziehen, der den alten ersetzen würde. Diese »Idee« ohne Ort wäre, im Sinne der metaphorischen Spannweite des Begriffs »Projektion«, ein schierer »Vor-Entwurf« für ein Projekt des Kinos, das stets nur an einem projizierten, provisorischen, »vorentworfenen« Ort beheimatet sein kann. So wird Kino zum Projekt eines weiter auszulegenden Bedeutungszusammenhangs. Als Metapher wird die Projektion zum Supplément des Kinos, zum Supplément eines unfertigen Textes, dessen Ergänzbarkeit sie/es garantiert und der auf diese Weise Projekt bleibt.

In einem dritten Kapitel verfolge ich dieses textuelle Kino-Projekt, diesen Bedeutungszusammenhang weiter als *Projekt der Montage*. Unter dem Supplément des Kinos fasse ich hier, nach der Projektion, die Montage selbst. Dieses Projekt oder diese *Projektion der Montage* geht über die von Witt und Morgan gemeinte Projektion montierter Bilder in einem Kinosaal hinaus: Die Projektion, der »Vorentwurf« der Montage macht aus dieser vielmehr die Essenz des Kinos, die immer nur Projekt bleibt, also nie wirklich gefunden und »realisiert« wird.