

**Michael Temple und James S. Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000**

Amsterdam: Amsterdam University Press 2000, 269 S., ISBN 90-5356-455-1, \$ 23.50

Jean-Luc Godards ‚spätes‘ Werk ist zumindest in Deutschland im Feuilleton und in der Filmkritik nicht gerade auf ein reges Interesse gestoßen. Große Teile seiner recht umfangreichen Produktion seit 1985 sind auch nicht im Kino oder im Fernsehen gezeigt worden. Eine Ausnahme bildet Godards achttellige Videoserie *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998), die große Aufmerksamkeit gefunden und die Diskussion um Godard wieder angestoßen hat. Auch im vorliegenden Band nehmen die *Histoire(s) du cinéma* als ‚Markstein‘ in Godards Werk eine zentrale Stellung ein (im Folgenden wird der Einfachheit halber von den *Histoire(s) du cinéma* im Plural gesprochen, obwohl natürlich, aufgrund der Unentschiedenheit des Titels zwischen der Geschichte oder den Geschichten/Erzählungen des Kinos, auch der Singular möglich wäre). Sie sind der Ausgangspunkt für die Untersuchung von Entwicklungen in Godards neueren Filmarbeiten, ihrer Hauptthemen und Formen. Im vorwiegenden Teil der einzelnen Beiträge werden grundlegende Themen oder Verfahrensweisen der *Histoire(s)* dargestellt und erläutert (Montage, Rekurs auf den Stummfilm etc.), teilweise anhand einzelner Unterkapitel oder Segmente der Videoserie. Ein kleinerer Teil der Beiträge beschäftigt sich mit wichtigen Filmen der jüngeren Zeit, wie *King Lear* (1987) oder *Hélas pour moi* (1993). Dabei offenbart sich, gleichsam en passant, wie stark diese Filme und die *Histoire(s) du cinéma* untereinander vernetzt sind. Dies zeigt sich beispielsweise in wiederkehrenden Motiven oder Zitaten von Texten, Bildern und Musik, aber auch in partiellen formalen Übereinstimmungen. Es scheint, als führe Godard die rhizomatischen Verzweigungen seines ‚Spätwerks‘ in den *Histoire(s)* wieder zusammen, so dass ein Blick auf diesen Kontext des Werks ein Licht auf die *Histoire(s)* wirft und umgekehrt. Dieses Zusammenspiel wäre allerdings noch einmal an anderen Filmen seit 1985 zu überprüfen, denn diese nehmen insgesamt gegenüber den *Histoire(s) du cinéma* im vorliegenden Band einen geringen Raum ein. Die Herausgeber wollen den Band als einen Diskussionsanstoß verstanden wissen und Godard vor seinem Ruf als „radical sixties film-maker“ (S.11) retten. Das ist ihnen sicher gelungen.

Angesichts der überbordenden Fülle der von Godard in den *Histoires(s)* verwendeten Materialien – Filmausschnitte, geschriebene und gesprochene Texte, fotografische oder gemalte/gezeichnete Bilder, Musik – und deren videotechnischer Bearbeitung stößt die ‚Lektüre‘ und Interpretation der Videoserie immer wieder auf das Problem der Erkennbarkeit bzw. der Identifizierung der einzelnen Elemente. Hinzu tritt die assoziativ anmutende Verknüpfung dieser Materialien zu Themenkomplexen und eine große formale Offenheit: Die *Histoire(s)*, merken die Herausgeber in ihrer Einleitung an, sind ein gleichsam unfertiges Projekt, auch

wenn sie abgeschlossen sind: man könnte die einzelnen Linien und motivischen Verzweigungen darin fortführen oder auch anders verknüpfen. Und da Godard anstelle der „traditionellen logozentrischen Werkzeuge der Überlieferung“ (S.13) seine Filmgeschichte in der Sprache des Kinos ‚schreibt‘, mittels der Montage und anderer Werkzeuge des Videos, bleibt in der Rede und im Schreiben über die *Histoire(s)* immer ein eigentümlicher Rest des Unübersetzbaren, wie in allem Reden über das Kino. So verteidigt Godard, wie die Herausgeber festhalten, die Komposition der *Histoires(s)*, ihre musikalisch-rhythmische Struktur, gegenüber einer Analyse der literarischen Verweisungen und Bedeutungen. Demnach ist die Form, die Struktur mindestens ebenso bedeutungsvoll wie die einzelnen ‚Dokumente‘, die Godard zu seiner Geschichte des Kinos komponiert. Wie also an die *Histoire(s)* herangehen? Die Herausgeber diskutieren in ihrer Einführung verschiedene Analysemöglichkeiten wie die Quellenkritik, den hermeneutischen Zugang oder die Untersuchung formaler, kultureller und historischer Muster oder Modelle, d. h. der Vergleich mit Vorgängertexten und -bildern. Vor allem in den *Essais Montaignes* finden Temple und Williams ein Modell für Godards Vorgehensweise, die als erfinderisch, zitierend, freifließend, widersprüchlich und autoreflexiv gekennzeichnet wird. Die elf Beiträge des Buches stellen in ihrer Gesamtheit eine Mischung aus den diskutierten möglichen Zugängen dar, erhellen schlaglichtartig Kontexte, einzelne Motive und Themenkomplexe, ohne die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit in Godards rezentem Werk durch Benennungen und Bedeutungszuweisungen zu überdecken.

In den Beiträgen von Michael Witt und Alan Wright steht der Begriff der Montage im Zentrum. Witt untersucht die Bedeutung der Montage in Godards Werk bis hin zu den *Histoire(s)*, in denen die Montageformen des Videos Geschichte aufzeichnen lasse. Wesentlich für die ‚Genealogie‘ der Montage bei Godard ist die Auseinandersetzung mit dem Stummfilm, insbesondere mit Vertov und Eisenstein, von denen Godard einige Schlüsselideen übernommen hat, ohne aber eine umfassende oder befriedigende Form oder Idee der Montage bei ihnen zu finden. Witt kommt zu dem Schluss, dass Godard keine systematische Montagetheorie entwickelt habe, letztlich sei Montage bei ihm eher eine „poetische Formel“ (S.48), die die Koexistenz verschiedener Perspektiven ermöglicht, disparate Ideen zusammenbringt und in dynamischer Spannung hält. Witt versteht die Montage bei Godard als offene „Metapher“ (ebd.) und die Geschichtsschreibung der *Histoire(s)* als „systematic simulation of the metaphorical process“ (S.50). Wright konzentriert sich in seiner Untersuchung auf eine Sequenz aus den *Histoires(s) du cinéma*, Kapitel 1A, „Toutes les histoires“: George Stevens' Filmbilder aus den KZs Auschwitz und Ravensbrück werden den Aufnahmen der jungen Elizabeth Taylor in Stevens' *A Place in the Sun* (1951) zur Seite gestellt. Montage dient hier der Herstellung von Beziehungen, Blickverhältnissen, unter Beibehaltung der Differenz, der Kluft zwischen den Bildern. In der Diskrepanz zwischen der Schönheit und dem Terror, in der Differenz zwischen konträren Positionen ist das Undarstellbare

(des Holocaust) zu erahnen. Die Verfahren der Videomontage, Überblendungen, split screen, Bild-in-Bild-Montagen, Geschwindigkeitsvariationen etc. werden mit Denkvorgängen parallelisiert: „montage creates the illusion that the moment of seeing corresponds exactly with the live movement of thought.“ (S.58)

Jonathan Dronsfield beschäftigt sich mit Zeitverhältnissen in Godards späteren Filmen und Videoessays, insbesondere mit dem Präsenz, der filmischen Gegenwart (die in mancher Hinsicht auch das Problem der ‚Präsenz‘ berührt). Godard stellt die kinematographische Gegenwärtigkeits-Illusion durch Intervallbildung oder Lücken in der Zeit, in Frage. Das Präsenz ist in bestimmter Weise absent in den Filmen, unerreichbar, es kann nicht fixiert werden und teilt sich (mit Deleuze gesprochen) beständig in ein Vorher und Nachher. Das Medium Film bildet die Zeit nicht ab, sondern erlaubt es, die Bewegung der Zeit sichtbar werden zu lassen. Daran schließt Dronsfield Gedanken zur fiktionalen Narration und Historizität bzw. zum Verhältnis von Geschichte und Repräsentation an: Godard verstehe Geschichte durch ihre Repräsentationen und die Repräsentation der Geschichte als Geschichte. Er treffe keine Unterscheidung zwischen der Geschichte und ihren Repräsentationen, wie auch nicht zwischen der Realität und ihren Bildern.

Michael Temple hat sich auf die Suche nach Vorläufern und Modellen der *Histoire(s)* begeben und sie vor allem bei André Malraux (*Essais de psychologie de l'art*, später unter dem Titel *La voix du silence* veröffentlicht, 1947/1965) und Élie Faure (*Histoire de l'art*, 1909-1921 und *L'esprit des formes*, 1927) gefunden. Nicht nur, dass Godard deren Texte zitiert und dabei das Kino in den Kontext der Kunstgeschichte einpasst, sondern auch formale Übereinstimmungen belegen ihre ‚Geistesverwandtschaft‘, wie die kaleidoskopische, poetische und nicht-lineare Bearbeitung der (Kunst-)Geschichte bei Faure oder die Verbindung von visuellem Denken und literarischer Praxis bei Malraux. Im Historiker Jules Michelet findet Temple einen Vorläufer für den Historiker als Künstler, der dem Rohmaterial und den Dokumenten durch die Fiktion erst die Umriss eines Geschichtsbildes gibt und historisches Leben wiederentdeckt, indem er Spuren des Unsichtbaren außerhalb der publizierten Bücher verfolgt. Dabei spiegelt sich der Historiker in der Geschichte, so dass die Geschichtsschreibung – wie bei Godard – zum Selbstporträt gerät. Temples Ausführungen zeigen, wie überraschend eng der Dialog Godards mit den historischen Vorläufern ist; ein Dialog, aus dem Godard Inspirationen für seine einzigartige Präsentation der Geschichte bezieht.

Jacques Aumont widmet seinen Beitrag dem Kapitel 2b, „Fatale Beauté“, aus den *Histoire(s) du cinéma*, und fragt nach den möglichen Bedeutungen des Titels „Fatale Schönheit“ im Kontext des Kinos. Aumont umkreist in seinen Überlegungen die Zeiterfahrung, die Erfahrung der Vergänglichkeit, die einen zentralen gemeinsamen Bezugspunkt von Schönheit und Kino darstellt und geht dann zur Darstellung der Schönheit im Kino über. Sie ist mit dem Schönheitsideal in der Kunst (und dessen Ablehnung in der Moderne) assoziiert, das vor allem,

wie im Kino, eine Darstellung der Schönheit des weiblichen Körpers ist. Die Frage ist, ob das Kino Schönheit tatsächlich nur mittels des weiblichen Körpers ausdrückt, oder ob Schönheit nicht auch als poetische Form verstanden werden kann, die Sprache, Musik und Bewegung umfasst. Tatsächlich findet Aumont auch in der Form der *Histoire(s)* Schönheit, wobei dieser Aspekt aber marginalisiert bleibt.

James S. Williams untersucht den Zusammenhang von europäischer Kultur und künstlerischem Widerstand in Kapitel 3A der *Histoire(s)*. „La monnaie de l'absolu“. Er beobachtet im jüngeren Werk Godards eine Gegenüberstellung von Kunst und Kultur, wobei Malen, Filmemachen, Musik etc. zur Kunst zählen. Godard diagnostiziert einen fortschreitenden Verlust der kulturellen Identität, der sich nach Williams auch im Versuch zeige, eine kulturelle Identität namens Europa zu installieren. Gegen die erzwungene kulturelle Gleichmacherei setze Godard die Vielseitigkeit, den Respekt gegenüber dem Unterschiedenen, dem Anderen, dem die sichtbare Montage als Formprinzip entspricht: Das einzelne Element im Montagegefüge bleibt als Individuelles, Unterschiedenes bestehen. Dass Europa aber nur eine „privileged metaphor for the more immediate problem of the process of cinematic and videographic form, specifically montage“ sei (S.133), wagt die Rezensentin zu bezweifeln. Das hieße, das politische Anliegen Godards zu unterschätzen, das sich vor allem zu Beginn von „La monnaie de l'absolu“ zeigt: Hier greift Godard die europäischen Regierungen an, die dem Krieg in Bosnien tatenlos zugesehen haben.

Vicky Callahan beschäftigt sich mit der Rezeption des Stummfilms in den *Histoire(s) du cinéma*, insbesondere mit den Filmen von Louis Feuillade (*Fantômas*, 1913-14; *Erreur tragique*, 1913). Feuillades Filme präsentieren eine spezifische Form von Ungewissheit und beschäftigen sich mit den Grenzen des Wissens, mit dem Status der sichtbaren Evidenz, die in die Krise gerät. Eben diese Suche nach den Grenzen des Wissens und die Krise des Sehens bzw. des Sichtbaren wird in den *Histoire(s)* reflektiert. In Anlehnung an Bresson bewahren sie einen Bereich des Unbestimmten, in dem feste Bedeutungen von Sprache, Bildern und Tönen unterlaufen werden. Mit Wittgenstein hinterfragt Godard die Gewissheiten der menschlichen Sinne.

Timothy Murray stellt einen ähnlichen Gedanken der Krise ins Zentrum seiner Ausführungen zu Godards Film *King Lear*: Dieser Film reflektiere die Krise, in die die kinematographische Repräsentation durch die digitale Revolution geraten ist. Der Film sei weniger eine klassische Shakespeare-Adaption, als vielmehr eine „thoughtful reflection on the promising structures of cinema in the post-traumatic condition of its cultural decline.“ (S.163) Zu den reflexiven Strategien gehören anti-mimetisches Schauspielen, Transformationen des Shakespeare-Textes, Dekonstruktionen der konventionellen Perspektive u. a. m.

Jean-Louis Leutrat untersucht in seinem Beitrag die eminente Bedeutung der geschriebenen und gesprochenen Sprache bei Godard, insbesondere in drei Videoarbeiten von 1988: *Puissance de la parole*, *Le dernier mot* und *On s'est tous défilé*. Godard schreibt in das Filmbild hinein, ordnet Texte neu an, verknüpft Bild und Sprache, spielt mit Worten und Buchstabenformen, mit Wort-Assoziationen und etymologischen Wortverbindungen. Leutrat vergleicht *On s'est tous défilé* mit der Schönheit von Mallarmés Poesie: Ihre Rätselhaftigkeit, das Opake finde sich bei Godard wieder, wie die Balance zwischen Inspiration und Kalkulation. Neben der geschriebenen und gesprochenen Sprache gebe es in den Filmen eine ‚unsichtbare‘ Sprache, die implizit die mise-en-scène strukturiere, ein Sprachpotential, das Godard zwischen dem Hören und dem Sehen wahrnehmbar mache, eine gleichsam „unterirdisch“ (S.187) wirksame Sprache: im Zentrum präsent, aber unmöglich zu fixieren.

Laetitia Fieschi-Vivet schließt die Reihe der Beiträge mit ihren Erkundungen zum Motiv des Heiligen in *Hélas pour moi*. Dort wird die mythische Geschichte von Alkmene und Amphitryon aufgegriffen, die ein Verleger rekonstruieren will. Das Kino erscheint als eine Form der Investigation, der historischen Erforschung. Doch der historische Zugang gewährt keine vollständige Sicht auf das Vergangene und muss durch die poetische Vision ergänzt werden. Das Heilige nun erscheine an jenem Kreuzungspunkt der Achsen des Poetischen und Historischen. Fieschi-Vivet stellt richtig fest, dass die wiederkehrenden religiösen Begriffe bei Godard nicht als mutmaßliche religiöse Überzeugungen verstanden werden sollten. Das Heilige als das Verborgene, Geheime, ist in *Hélas pour moi* mit dem Unsichtbaren, Ungesehenen verbunden, das in der Unbestimmtheit des Filmbildes bewahrt bleiben soll. Begriffe wie „Erlösung“, „Wiederauferstehung“ usw. (S.204) sind mit Fieschi-Vivet eher in einem kinematographischen Kontext zu verstehen und teilen ein semantisches Feld mit der Geschichte der Künste.

*The Cinema Alone* wird abgerundet durch eine Filmografie, eine kurze Diskografie und eine Auswahlbibliografie zu Godard. Der Band eröffnet überaus interessante Einsichten und trägt Wesentliches zum Verständnis der *Histoire(s) du cinéma* und zu Godards rezentem Werk bei. Er sei allen Godard-Interessierten ans Herz gelegt.

Christina Scherer (München)