universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zum Verhältnis von Ton und Bild in Jean-Luc Godards *Nouvelle vague* (1990)“

Verfasser

Lukas Eckhart

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

In Erinnerung an Antonia Reyer (1917-2010) und ihre prägende, ubiquitäre Begeisterungsfähigkeit

„- Und sein eigenes Herz berühren? Wie das Herz des Anderen?
- Das ist abzuwarten.“ [1]

„[...] eines Morgens brechen wir auf
das Hirn in Flammen
das Herz voller Groll
und bitterer Wünsche
und wir folgen
dem Rhythmus der Welle
die unsere Unendlichkeit
auf der Endlichkeit der Meere wiegt
die einen glücklich
ein niederträchtiges Vaterland zu fliehen
andere
den Schrecken ihrer Wiegen
[...] wir wollen reisen
ohne Dampf und ohne Segel
die nur erschaffen wurden
um die Widerwärtigkeit unserer Gefängnisse zu erheitern
wir wollen über unsere Gedanken
die gespannt sind wie eine Leinwand
eure Erinnerungen
mit ihrem begrenzten Horizont gleiten lassen
sagt, was habt ihr gesehen.“ [2]

„pics arranged
to expand
and - my dear! -
with a sound.“ [3]

---

[1] Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy. Berlin, 2007, S. 141.
[2] Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema. München, 1999, Band 2, S. 22f.
[3] Diese gleichsam programmatischen Worte stammen aus dem Song *A short film about sleeping* der Indie-Pop-Band *Pipas*. Das amerikanisch-britische Duo subvertiert hier mit einem (zärtlich!) markierenden „My dear!“ die prioritäre Stellung des Bildes bzw. der Bilder hin zu einem egalitären *Und*: „mit einem *Ton*“ (so die konkrete Betonung), für begeisterte Musiker und Musikliebhaber naturgemäß keine Besonderheit, im Kontext des Films freilich schon. Kino wird nach Michel Chions Definition zu einem „place of images and of sounds“ werden. - Daran werden sich die folgenden Seiten - unter anderem - annähern...
vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art. New York, 2009, S. 484.

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung 7

1. *„Ein Bild...“*: *Nouvelle vague* (1990); eine erste, *vage* Annäherung

1.1 Peritexte: Der Titel und seine profilmischen Konnotationen 10

1.2 Die fehlende Signatur als Leerstelle im Bild: Godard und der Autorbegriff 12

1.3 *Nouvelle vague* als Essayfilm

1.3.1 Zwischen den Kategorien: ein kurzer Exkurs zum problematischen Verhältnis von Dokumentation und Fiktion 16

1.3.2 Das besondere Verhältnis von Bild und Ton als Hauptmerkmal des Essayfilms 17

1.3.3 Zwei literarische Annäherungen an den Begriff des Essays 20

1.4 Motive anstelle eines Narrativs

1.4.1 Narration(skritik): Godard und das Geschichtenerzählen 22

1.4.2 Autobiographische Motive: die Location, der Drifter, der Gärtner 27

1.4.3 Zentrale Themen: Ökonomie vor Liebe 29

1.4.4 Zentrale Motive: die geöffnete Hand, die Natur, der Doppelgänger 32

2. *„... und ...“*: Godards Montageverständnis

2.1 Ausgangspunkte

2.1.1 Pierre Reverdys Bildtheorie als Ausgangspunkt und ubiquitäre Referenz 37

2.1.2 Fußnoten zu Reverdy: Godards pluraler, unbestimmbarer, eigenständiger Bildbegriff 39

2.1.3 Nochmals: zum Unbestimmbaren 43

2.1.4 Serge Daneys und Jacques Rancières Bild-Dichotomien 45

2.2 Godards Montagebegriff

2.2.1 Verschiedene Ansatzpunkte hinsichtlich einer Weitung des Begriffs 47

2.2.2 Jacques Rancières und Gilles Deleuze‘ Begrifflichkeiten 50

2.2.3 Montage als Erkenntnisproduktion 54

2.3 Das Unsichtbare

2.3.1 Das Motiv der Blindheit 55
2.3.1.1 Zur Privilegierung der Hände und des Berührens 58
2.3.2 Das Sichtbare und das Unsichtbare 60
2.3.3 Verweise auf das Unsichtbare: zwei Erscheinungsformen 62

3. „... *ein Ton*“: Zum Verhältnis von Bild und Ton
3.1 Grundlegendes zum Ton: Chion und Godard
3.1.1 Michel Chion als der zentrale Begriffsgeber und die Nobilitierung des Tons 64
3.1.2 Zwei fundamentale Begrifflichkeiten Chions zur Veranschaulichung seines Denkens: *audio-division*, *deaf cinema* 68
3.1.3 Godard und der Ton: eine erste Annäherung, zwei oder drei Merkmale 70
3.2 Grundlegendes zum Verhältnis von Bild und Ton
3.2.1 Einige Gedanken Michel Chions als weitere Annäherungsversuche: Verzeitlichung, *added value* 73
3.2.2 Der markierte Synchronismus 76
3.2.3 Redundanz und Autonomie 77
3.2.4 Nochmals Deleuze: Von der Redundanz zum autonomen Ton des Zeit-Bildes 79
3.2.4.1 Deleuze‘ vier Episoden 81
3.2.5 Godard zwischen Bild und Ton: Autonomie und Zusammenhang 82
3.3 Zum Off
3.3.1 Chions Tricircle als dynamisierte Kartographie des Bild-Ton-Verhältnisses 86
3.3.2 Chions Theorie des Akusmatischen: eine Begriffslegung 90
3.3.2.1 Eine Fußnote zum Chion‘schen Off: die räumliche Dimension 92
3.3.3 Deleuze‘ Differenzierungen des Off
3.3.3.1 Das relative und das absolute Off 94
3.3.3.2 Das nicht mehr vorhandene Off 95
3.3.4 Godards Off und seine doppelte Rätselhaftigkeit 96
3.4 Zur Rede
3.4.1 Eine Dreiteilung und warum diese auf Godards Filme zugeschnitten erscheint 98

3.4.2 Vocozentrismus, Verbozentrismus, Verbodezentrismus 100
3.4.3 *Chi parla?* Zum Verhältnis von Rede und Bild 102
3.4.4 Zur Stimme: Ihre Unbestimmbarkeit als akustisches Phänomen 104
3.4.5 Zum gesprochenen Zitat
3.4.5.1 Das gesprochene Zitat bei Godard 106
3.4.5.1.1 Ein kurzer Exkurs: Das Zitat nach Gérard Genette 107
3.4.5.2 Fehlende Markierungen: das zweite „Wer spricht?“ 109
3.4.5.3 Montierte Zitate 111
3.4.5.4 Die Paraphrase und der Weg der Erinnerung 112
3.4.5.5 Kontext 114
3.4.6 Das Schattensprechen 114
3.4.7 Sprachkritik und ihre konkreten Ausformungen 116
3.4.8 Chions Begriff des *ritualized film* 118
3.5 Zur Musik
3.5.1 Chion und sein Spezialgebiet 120
3.5.2 Zu Godards Musikverwendung 123
3.5.3 Fußnoten zum Verhältnis von Musik und Bild 127
3.6 Zu den Geräuschen 128
3.7 Zwei Besonderheiten
3.7.1 Der Tonspur als CD und Chions Kritik des Soundtrack-Begriffs 130
3.7.2 Der monophone Ton und Godards Kritik des Stereoverfahrens 132

B. Kein Schlusspunkt 136

Anhang:
Bibliographie 139
Filmographie 148
Abstract 149
Lebenslauf 151

A. Einleitung

> „People have copyrights. They write about me, they know nothing. Everything is false.“ [4]

In Anbetracht der zahlreichen Publikationen zum Thema erscheint es durchaus optimistisch, eine weitere Arbeit über Jean-Luc Godard verfassen zu wollen, kann doch der Forschungsstand zu diesem Filmemacher als *unüberschaubar* bezeichnet werden.[5] Ich bin mir der daraus resultierenden Schwierigkeit eines solchen Projektes bewusst und möchte es in Anlehnung an Michel Foucault (der konkret seine Ausführungen zur Autor-Funktion ein *work in progress* nennen wollte) als *Baustellenbesichtigung* bezeichnen.[6]
Godard-Biograph Colin Myles MacCabe schreibt, gleichsam die drei Abschnitte der vorliegenden Arbeit antizipierend (Bild, Montage, Ton) und eine Betonung des Tons in dem im Fokus stehenden Film *Nouvelle vague* nahe legend:

> „The crews have become ever more minimal and the images simpler - what has become more and more complex is the editing, particularly the construction of meticulously layered sound tracks. The films of this period, *Soigne ta droite* (1987) and *Nouvelle Vague* (1990), require multiple viewings. They defy conventional analysis as their narratives become more and more impoverished, and the relation between sound and image richer and richer.“ [7]

Die vorliegende Arbeit will vom Film ausgehen. Da bei Godard der Film selbst Theorie sein will,[8] scheint eine Herangehensweise, die sich nicht an das Diktum „vom Allgemeinen zum Speziellen“ hält, durchaus angemessen: Im ersten Kapitel soll eine Annäherung an den konkreten Untersuchungsgegenstand versucht werden, *Nouvelle vague* aus dem Jahr 1990 wird unter den verschiedensten Perspektiven und mit dem Fokus auf die konkrete Themenstellung (hier noch auf Basis des Bildes, daher der Peritext: *„Das Bild...“*) untersucht werden: Wo finden sich bereits im Titel, in der Kategorisierung, in der Biographie des Regisseurs oder in wesentlichen filmischen Motiven *Spuren* der komplexen Bild-Tonschichtung des Films?
Das zweite Kapitel wird sich von einer theorielastigen Seite dem Thema nähern: Es wird hier um die Montage und die dabei unmittelbar betroffenen Begriffe gehen: das Bild, das

---

[4] Jean-Luc Godard in *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, DVD-Fassung, Éditions Montparnasse (Orig. F 2007). 01:50:18.
[5] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard. Bielefeld, 2006, S. 22.
[6] vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag). - In: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Frankfurt/ Main, 2001, Band I, S. 1038.
[7] MacCabe, Colin Myles: Jean Luc Godard. A Life in Seven Episodes (to Date). - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 21.
[8] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 68f.

Unbestimmbare, das Unsichtbare. Godards berühmte Formel *1+1=3* wird freilich ubiquitär anzutreffen sein, soll diese doch gerade die Eigenständigkeit des *Und* betonen.[9]
Das dritte Kapitel wird schließlich den letzten und vielleicht wesentlichen Zugang zum Thema versuchen: Michel Chions Theorielegungen zum Verhältnis von Bild und Ton sollen hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf Godards Film gelesen werden, wobei Chions wesentlicher Grundsatz überall anzutreffen sein wird: Es geht in der Verknüpfung von Bild und Ton niemals um Hierarchien: „Sound cinema is [...] open, and everything communicates."[10] Über Godard spricht Chion zwar einerseits positiv und lobt an vielen Stellen die *akustische Signatur* von dessen Oeuvre,[11] an anderer Stelle überrascht er den Leser jedoch mit einer Fußnote, die umso mehr verwundert, äußert sich der Autor doch sonst an keiner Stelle über einen anderen Regisseur auf eine ähnlich eindeutige Weise: „[...] Godard's films, a body of work that is not close to my heart as the reader may have already guessed [...]."[12] Allein diese Aussage wäre es vermutlich Wert, Chion als vorrangigen Zugang zu einem Werk Godards zu wählen. Die vorliegende Arbeit möchte jedoch herausstreichen, dass Chions *theoretisches Fundament* einen signifikant ergiebigen Zugang zu Godards Schaffen darstellt, welcher von sich behauptet: „Ich habe dem Bild und dem Ton meine Huldigung erwiesen [...]."[13] Dabei ist Godards epistemologische Intention eine immer deutlich festgelegte: „Ich versuche, etwas zu Gehör zu bringen oder sichtbar zu machen."[14] Ein Weiterdenken des Verhältnisses von Bild und Ton in einen synästhetischen Kontext vollziehen sowohl Chion als auch Godard, wenn letzterer seinen Zugang zur Beziehung von Bild und Musik beschreibt: „What interests me is [...] to try to see what one is hearing and to hear what one is seeing."[15] Chion stellt in seiner Anleitung zur audiovisuellen Analyse eines Films dann auch die zu Godards Interessensbekundung passenden Fragen: „*What do I see of what I hear?* [...] *What do I hear of what I see?*"[16]

---

[9] vgl. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps). Wien, 1999, S. 84.
[10] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 356.
[11] vgl. Chion, Michel: La musique au cinéma. Paris, 1995, S. 331.
[12] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 376. An anderer Stelle versieht Chion Godard ebenfalls mit einem unsanften Attribut: vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 450.
[13] Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen. - In: Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts. Zürich, Berlin, 2008, S. 38.
[14] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München, Wien, 1981, S. 94.
[15] Jean-Luc Godard zit. n. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 292. bzw. Jean-Luc Godard zit. n. Douin, Jean-Luc: Jean-Luc Godard. Paris, 1994, S. 99f.
[16] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1994, S. 192.

Eine der Thesen, die in der vorliegenden Arbeit einer genaueren Untersuchung unterzogen werden soll, lautet: Godards *Nouvelle vague* (und freilich noch weitere Werke seines späten Oeuvres) sind durch eine große Dynamik und Unsicherheit bezüglich des akusmatischen Tons gekennzeichnet: In einer hohen Dichte (und mit teilweise hohem Tempo) werden Töne aus dem akusmatischen Bereich auf den Rezipienten losgelassen, wobei die Tonquellen oft niemals sichtbar werden. Einen möglichen Ansatzpunkt wird Chions Theorie des Tricircles geben, die im Kontext der Godard'schen Filmbetrachtung als dynamisierte Kartographie bezeichnet werden kann: Es geht um eine Metapher des Kreisens bzw. Schwebens im Bereich des Unsichtbaren und Unbestimmbaren. Dabei wird es die ubiquitäre Komplexität des Bild-Ton-Verhältnisses aufzuzeigen gelten.[17]
Godard bleibt in seinem Werk, konkret in *Nouvelle vague*, eine Vollendung immer schuldig, womit auch eine Annäherung an den Film nur Schlaglichter wird werfen können; Jorge Luis Borges schreibt: „Dieses Bevorstehen einer Offenbarung, zu der es niemals kommt, ist vielleicht das Ästhetische überhaupt."[18]

Geschlechtergerechte Formulierungen:
Aufgrund einer besseren Lesbarkeit des Textes und trotz meiner festen Überzeugung, die weibliche Form sichtbar machen zu wollen (weil Sprache eben auch Realität schafft!), werde ich die männliche Form in der kompletten Arbeit als Synekdoche *pars pro toto* verwenden: Der verwendete männliche Genus meint somit auch den weiblichen.

Übersetzungen aus dem Französischen:
Im Sinne einer größtmöglichen Verständlichkeit der vorliegenden Arbeit wurden - bis auf einige signifikante Ausnahmen, in denen entweder das französische Original oder eine eigene Übersetzungen Verwendung fanden - von den französischen Dialogstellen und Zwischentiteln die englischsprachige (und selten deutschsprachige) Untertitelung der Filme herangezogen, im Falle des titelgebenden Untersuchungsgegenstandes die (ausschließlich englisch untertitelte) Publikation der renommierten *Cahiers du cinéma* (siehe Anhang).

---

[17] In seiner Dissertation *Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité* fasst der französische Filmwissenschaftler Didier Coureau diese drei Filme zu einer Trilogie zusammen. Die drei Filme erreichen laut seiner These ein neuartiges Niveau an Komplexität. Vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité. Diss. Lille, 2000, S. 15.
[18] Jorge Luis Borges zit. n. Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder. Zürich, Berlin, 2006, S. 49.

1. *„Ein Bild...“*: *Nouvelle vague* (1990); eine erste, *vage* Annäherung

1.1 Peritexte: Der Titel und seine profilmischen Konnotationen

Der Filmtitel *Nouvelle vague* lädt zur Verwechslung oder zumindest zur unmittelbaren Assoziation mit der historischen Nouvelle Vague ein, die gut dreißig Jahre vorher begonnen und nach den meisten Filmhistoriographien bzw. einer enger gefassten Begriffsauffassung auch ein paar Jahre später wieder geendet hat: Ginette Vincendeau schlägt als ihren Abgesang den Mai 1968 vor,[19] der signifikanter Weise in allen Godard-Periodisierungen auch den Endpunkt von dessen erster Regie-Phase darstellt. Der Film *Nouvelle vague* mag zwar im Titel auf jene französische Filmschule Bezug nehmen (wobei deren Wahrnehmung als Kunst-Bewegung, wie sie etwa Michel Marie vorschlägt, freilich problematisch erscheint, weil sie eine durchweg autorenzentrierte Epoche darstellte[20]), kann aber nicht als Teil des Filmrepertoires der zeitlich eben begrenzten Filmbewegung um den Kern bzw. *inneren Kreis* der bekannten fünf Cahiers-du-cinéma-Autoren (Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer und Jacques Rivette)[21] betrachtet werden. So schreibt etwa Klaus Theweleit mit einem Augenzwinkern bezüglich des distanzierten Verhältnisses des Films *Nouvelle vague* zur historischen Nouvelle Vague (deren Name bekanntlich auf die Journalistin Francoise Giroud zurückgeht, welche eine neue Generation im Entstehen sah, die sich von der Kriegsgeneration der Eltern emanzipierte):[22]

> „So sehen wir im Film *Nouvelle Vague* die Schönheit von Parks und Gewässern durch den Film gleiten, wie sonst nur etwas gleitet zwischen dem Licht Monets und dem Renoirs, gebrochen durch das unrasierte Gesicht von Alain Delon/Terry Lennox, dem die ganze alt gewordene Schönheit der Nouvelle Vague anhaftet als ironische Geschichtlichkeit eines Long Good-Bye.“[23]

Die etwas holprig anmutende Formulierung „der Film *Nouvelle vague*“ wird, um einer Verwechslung vorzubeugen, zumeist mit der eingeklammerten Jahreszahl umgangen; die hier vorliegende Arbeit wird jedoch ausschließlich durch die kursive Formatierung diesem Problem zu entgehen versuchen.

Der Titel selbst und noch stärker der in den Filmcredits dem Titel vorangestellte Verweis *vague nouvelle* kann freilich im Französischen als eine Gattungsbezeichnung des Films

---

[19] vgl. Vincendeau, Ginette: Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia. In: Peter Graham and Ginette Vincendeau: The French New Wave. Critical Landmarks. London, 2009, S. 13.
[20] vgl. ebd., S. 9 bzw. 12.
[21] vgl. ebd., S. 10 bzw. 17.
[22] vgl. ebd., S. 6.
[23] Theweleit, Klaus: One + One. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 15.

gelesen werden: eine *vage Novelle* (bzw. auch *Neuigkeit*).[24] Raymond Bellour meint in diesem Kontext beispielsweise zum untersuchten Film: „*Nouvelle Vague*, in which the novelistic is riddled with the echoing voices of all the literary ghosts that haunt it [...].“[25] Gerade aber dieses Wortspiel mit der impliziten Narrationskritik (siehe Kapitel 1.4.1) ist es, das eine viel engere Beziehung jenseits der genannten (einladenden) Titel-Verknüpfung auftut, nämlich zu Godards Opus summum, den *Histoire(s) du cinéma*. Diese sind zwischen 1988 und 1998 produziert (und freilich schon viele Jahre zuvor geplant) worden,[26] ihre Entstehungszeit fällt also unmittelbar mit *Nouvelle vague* zusammen. Das Kapitel 3B jener Videoarbeit, das sich mit der historischen Nouvelle Vague auseinandersetzt, bringt nun ebenfalls diese kleine Bedeutungsverschiebung mit sich: Es trägt den Titel *Une vague nouvelle*.
Freilich ist diese Verknüpfung nicht die einzige zwischen den beiden Filmen, es gibt zahlreiche Bezüge hinsichtlich bestimmter Motive und der Ästhetik: Zentral erscheint in beiden Fällen Godards Konzept der Nostalgie zu sein (Serge Daney spricht von einer „nostalgiegefärbten Hellsicht“[27]), sowohl in den *Histoire(s)* als auch in *Nouvelle vague* wird die Perspektive eines *post mortem* (bzw. Retrospektive aus einer anderen Dimension auf die Gegenwart bzw. die Vergangenheit) nahegelegt, aus der das Paradies flüchtig erblickt werden kann.[28] Von den vielen parallelen inhaltlichen Motiven sei lediglich Orpheus‘ Zurückblicken auf Eurydice herausgegriffen, aus dem beinahe eine Grundthese des Godard‘schen Filmverständnisses herausgelesen werden kann. Als außergewöhnlichste Einstellung in *Nouvelle vague* und einer der bemerkenswertesten in Godards Oeuvre nennt James S. Williams die Kamerafahrt nach der zweiten Bootsszene am See:[29] Angelehnt an Eurydices Ausspruch zu Orpheus, ruft die männliche Hauptfigur, Richard, seinem weiblichen Pendant, Elena, zu, sie solle sich nicht umdrehen.[30] Insbesondere die langen Schatten und Silhouetten,

---

[24] vgl. Leutrat, Jean-Louis: The Declension. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 31.
[25] Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 220.
[26] vgl. Witt, Michael: Genèse d’une véritable histoire du cinéma. - In: Jean-Luc Godard: Documents. Paris, 2006. S. 265ff.
[27] Daney, Serge: Godards Paradox. - In: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Hrsg. Christa Blümlinger. Berlin, 2000. S. 132.
[28] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 286.
[29] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 302f.
[30] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Why Not Productions / Collection Cahiers du Cinéma 2005; (Orig. CH/F 1990). 01:21:00. Der exakte Dialogtext lautet:
Elena (Off): „And as he, who with labored breath having come from open sea to the shore, turns back the gaze at the perilous waters, so my spirit, still fleeing, turned to look once more at the ravine which never before let any go alive.“
Lennox: „Don‘t look back!“

hervorgerufen durch eine tiefstehende Sonne, heben diese Kamerafahrt innerhalb des Films hervor; auf der Tonebene rezitiert Elena auf Italienisch eine an Dante angelehnte Passage, worauf Lennox aus dem Off spricht: „They had the impression of having already lived all that. And their words seemed to stop short traces [...] of other words from before.“[31]
Godard beschreibt sein Verhältnis zum Orpheus-und-Eurydice-Mythos wie folgt:

> „For me, cinema is Eurydice. Eurydice says to Orpheus, „Don‘t look back.“ And Orpheus looks back. Orpheus is literature causing Eurydice to die [...]. For me, images are life, and texts are death. You need both - I‘m not against death. But I‘m not for the death of life to that extent, especially during the time when it needs to be lived.“ [32]

Godard vergleicht den Sänger Orpheus mit der Literatur bzw. Schrift, die angeblickte Eurydice mit dem Kino: Die Literatur habe die Bilder (und das Weibliche) immer wieder aufs Neue vernichtet.[33] In den *Histoire(s)* wird die Metapher von Godard dann weitergedacht werden: Am Ende von Kapitel 2A ist auf den Zwischentiteln (mit einem Bild eines sich umblickenden Mannes) zu lesen: „Das Kino autorisiert Orpheus sich umzublicken, ohne Eurydikes Tod zu verursachen.“[34]
Freilich erscheinen die Parallelen zwischen *Nouvelle vague* und den *Histoire(s)* schier unerschöpflich: Godard verwebt in beiden Fällen Filmgeschichte, die eigene Geschichte und Literatur-/Philosophiegeschichte zu einem dichten Netz.

1.2 Die fehlende Signatur als Leerstelle im Bild: Godard und der Autorbegriff

Als bemerkenswertes Detail der Bildebene erscheint, dass Godard den Film ohne Signatur beließ:[35] Er fügte seinen Namen nicht in die Credits ein und bemerkte, dass er den Film nicht gemacht habe.[36] Godard meint dazu ausweichend: „Mein Name steht nicht in den Credits, weil ich alle Leute, die den Film gemacht haben, sagen hörte: Ich mache den Film von Godard. Und da das 30 waren, habe ich mir gesagt, da sind 30 Personen, die den Godardfilm machen, also macht Godard nichts.“[37]

---

[31] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 303.
[32] Jean-Luc Godard zit. n. Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker, a.a.O., S. 215 bzw. Godard, Jean-Luc: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Hrsg. Alain Bergala. Paris, 1985, S. 415f.
[33] vgl. Theweleit, Klaus: One + One, a.a.O., S. 23.
[34] *Histoire(s) du cinéma*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Gaumont 2007; (Orig. F 1988-1998). Teil 2A, 24:50f.
[35] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 132.
[36] vgl. Leutrat, Jean-Louis: The Declension, a.a.O., S. 31.
[37] Jean-Luc Godard zit. n. Theweleit, Klaus: One + One, a.a.O., S. 10.

Die Ursache für diese Leerstelle kann jedoch auch jenseits dieses ironischen Understatements mit Godards Kritik des Autorenbegriffs (der allgemein eine erkennbare Handschrift des Verfassers meint) verknüpft werden, die bis in die 1960er Jahre zurückreicht. Bereits einmal ist Godard als Autor gleichsam verschwunden (denn durch einen Text ohne eindeutig zuschreibbare Signatur weist die Aussage eben keinen Autor auf):[38] nämlich in der *Groupe Dziga Vertov*, die er gemeinsam mit Jean-Pierre Gorin ins Leben rief.[39] Fast zeitgleich mit Roland Barthes *Tod des Autors*, 1969, distanziert sich Godard dabei von der herausgehobenen Position des Filmautors, weil er sie für reaktionär hielt; dieser Haltung blieb Godard in der Folge treu.[40] Roland Barthes schreibt in dieser kurzen Schrift: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“[41] Ein exaktes Entziffern dieses Textes wird durch die Abwesenheit des Autors überflüssig und unmöglich: „Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden.“[42]

In letzter Konsequenz kommt es, was Roland Barthes als revolutionär bezeichnet, zu einer *systematischen Befreiung von Sinn*: Am Ende werde der Leser - auf den Film übertragen: der aktive Zuschauer - geboren.[43] Parallel dazu lässt sich Umberto Eco lesen, nach ihm dichtet der Autor immer „[...] *schon Gedichtetes weiter* - es gibt eigentlich keinen Urtext [...].“[44] Der Leser soll sodann „weiterdichten“; der Autor gibt die Regeln vor, über das Gelingen entscheidet jedoch letztendlich der Rezipient; Ecos gefordertes Kunstwerk soll daher formal und inhaltlich offen angelegt sein.[45]

Die vielzitierte „Geburt des Zusehers“ nach Barthes kann freilich auch auf Godard selbst übertragen werden: Die Bildproduktion ist bei ihm immer gleichermaßen Rezeption,[46] auch Godard rezipiert seine eigenen Filme. Nicht zuletzt deshalb erscheint eine Bezugnahme auf Godards zahlreiche verbale und schriftliche Äußerungen sinnvoll und wird in der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielen: als eine Stimme von mehreren (und dabei sicherlich nicht als die einzige Interpretationslinie betrachtet). Es findet somit eine

---

[38] vgl. Binczek, Natalie: Anökonomie und Codierung. Zur Liebeskommunikation in Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague“. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S. 160f.
[39] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 260.
[40] vgl. ebd., S. 152f.
[41] Barthes, Roland: Der Tod des Autors. - In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000, S. 190.
[42] ebd., S. 191.
[43] vgl. ebd., S. 193 bzw. 191.
[44] Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Ästhetik der Geschichte. Pfullingen, 1985, S. 380.
[45] vgl. ebd., S. 380.
[46] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 101.

Doppelbewegung statt: Bei Godard wird nicht nur der aktive Zuschauer zum Vollender des offenen Kunstwerks und zum Mitautor, sondern auch der Autor zum Zuschauer: Godard will am *Ende* des Films eine Idee vom Film bekommen, meint er in einem Gespräch mit Woody Allen.[47] Kaja Silverman bezeichnet Godard hinsichtlich seiner späten Arbeiten (und in Anlehnung an Roland Barthes genanntes Diktum vom Tod des Autors) folgerichtig als einen *Author as Receiver*, durch Techniken wie der Zitation wird der Autor vom Produzenten zum Rezipienten.[48] Es ließe sich vielleicht bildlich und in Anlehnung an das zentrale Motiv der *Histoire(s)* eine „Position des Dazwischen" konstatieren: Godard bildet als Autor gleichsam ein Scharnier zwischen Produktion und Rezeption, als jemand, der am *Schneidetisch* sitzt.[49] Ein kurzer Verweis muss an dieser Stelle Merleau-Ponty gelten: Nach ihm hat der wahrnehmende Körper eine Doppelfunktion als wahrnehmendes und wahrgenommenes Subjekt, aktive und passive Seite verbinden sich auch im zweiseitigen Autorenbegriff: Der Schneideraum wird sodann zum Ort einer Selbstreflexion, hier werden Rezeption und Produktion miteinander verbunden.[50]

Nicht bloß mittels fehlender Signaturen (auch in *Hélas pour moi* fehlt Godards Name in den Credits) und seiner Strategie der Zitat-Montagen (siehe Kapitel 3.4.5) kann Godards Kritik des Autorenbegriffs konstatiert werden, auch seine verbalen Äußerungen schlagen in dieselbe Kerbe. In einem Interview im Jahr 1978 meint er: „Die Autorentheorie? Das war eine große Dummheit, die wir da gemacht haben [...], die mir nur zum Nachteil ausgeschlagen ist. [...] Es war eine Theorie. Wir haben sie benutzt, aber von ihren Auswirkungen loszukommen, bereitet mir unheimliche Mühe."[51] An anderer Stelle spricht Godard provokativ und freilich in Anbetracht seiner eigenen Geschäftstätigkeit durchaus authentisch davon, lieber eine Produktionsfirma als ein Autor sein zu wollen.[52] Godard lehnt insbesondere den „auteur with a capital A"[53] ab: „I find it useless to keep offering the public the ‚auteur'."[54] Am Begriff der *politique des auteurs* - den Serge Daney als „polemische Hypothese" bezeichnet, weil

---

[47] vgl. ebd., S. 49
[48] vgl. Silverman, Kaja: The Author as Receiver. - In: October no. 96 (2001), S. 17ff bzw. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S.49.
[49] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 49f.
[50] vgl. ebd., S. 185f.
[51] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 289f.
[52] vgl. Deleuze, Gilles: Three Questions about „Six fois deux". - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 38.
[53] Bachmann, Gideon: The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 132.
[54] ebd., S. 132.

„Autor“ nur auf ein „personifiziertes“, nicht aber „persönliches“ Produkt verweise[55] - sei vielmehr das Wort *Politik* entscheidend (und nach Godards obigen Worten wohl auch „nützlich“) gewesen: „Francois (Truffaut) spoke of ‚auteur politics.‘ Today, all that is left is the term ‚auteur,‘ but what was interesting was the term ‚politics.‘ Auteurs aren‘t important.“[56] Hiermit wird die Schlagrichtung betont, der Aspekt einer *Veränderung der Strukturen*: Der Inhalt war für Godard lediglich (noch zu differenzierendes) Mittel zum Zweck; Frieda Grafe bringt es auf den Punkt: Der Begriff Autorenpolitik meinte in erster Linie die *Politik*, den neuen Begriff des Autors im Medium Film durchzusetzen.[57]
Die fehlende Signatur kann jedoch nicht bloß als die skizzierte Problematisierung des Begriffs des Autors verstanden werden. Auch eine nahezu gegenteilige Lesart soll hier angedeutet werden, denn eine Nicht-Markierung kann ebenso eine noch stärkere Markierung - als deutlich werdende Leerstelle - bedeuten: Dann erscheint das Werk gleichsam mit dem Schöpfer verwachsen, so wäre die (noch zu präzisierende) komplexe Schichtung von Bild und Ton gleichsam die Godard‘sche Signatur des Films. Chion spricht diesbezüglich von einer *akustischen Signatur* des Godard‘schen Oeuvres.[58] Jene Leerstelle nennt auch Michel Foucault, wenn er 1969 die zeitgenössische Kritik des Autorenbegriffs in seinem Vortrag *Was ist ein Autor?* vom Kopf auf die Füße zu stellen versucht: „Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu richten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch dieses Verschwinden freigewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.“[59] Der Autorname dient insbesondere dazu, eine bestimmte Anzahl von Texten zusammenzufassen und abzugrenzen.[60] Diese Werke wiederum bilden sodann immer auch Formationsregeln für andere Texte: „[...] eine unbegrenzte Diskursmöglichkeit [...].“[61] Bemerkenswert erscheint, wie sich hier an Foucault

---

[55] vgl. Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien. - In: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Hrsg. Christa Blümlinger. Berlin, 2000. S. 30.
[56] Godard, Jean-Luc zit. n. Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories. - In: Raymond Bellour u. Mary Lea Bandy (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 160.
[57] vgl. Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 82. Ginette Vincendeau nennt diesbezüglich drei ikonoklastische Züge der *politique des auteurs*: eine Attacke auf das französische Mainstream-Kino, eine (differenzierte) Verteidigung Hollywoods (gegenüber jenem *Cinéma de papa* bzw. dem selbsternannten Qualitätskino dieser Zeit in Frankreich) und eine radikale, kulturelle Neupositionierung des Kinos. Vgl. Vincendeau, Ginette: Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia, a.a.O., S. 3.
[58] vgl. Chion, Michel: La musique au cinéma, a.a.O., S. 331.
[59] Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag), a.a.O., S. 1012.
[60] vgl. ebd., S. 1014. Foucault nennt vier Kriterien der Autor-Funktion nach Hieronymus: ein konstantes Werkniveau, begriffliche und theoretische Kohärenz, stilistische Einheit und den Autor als Schnittpunkt eines historischen Augenblicks gedacht. vgl. ebd., S. 1018f.
[61] ebd., S. 1022.

die zwei wesentlichen Momente im Kontext von *Nouvelle vague* unter dem Aspekt des (zu schärfenden) Autorenbegriffs zusammenführen lassen: die (bei Godard buchstäblich) fehlende Signatur und die aufgegriffenen Diskurse (bei Godard als Zitat-Montagen).

1.3 *Nouvelle vague* als Essayfilm

1.3.1 Zwischen den Kategorien: ein kurzer Exkurs zum problematischen Verhältnis von Dokumentation und Fiktion

Wenn Frieda Grafes Definition des *Essayfilms* als Autorenfilm des Dokumentarfilmgenres[62] angewandt wird, kann dieser Terminus wohl nur schwer auf *Nouvelle vague* angewandt werden. Für eine Einordnung des Films erscheint jedoch wesentlich, dass die Unterteilung in Spiel- und Dokumentarfilm (nicht nur bei Godard) problematisch ist: das „gefundene" Dokumentarische ist, wie das „erfundene" Fiktive, immer auch Konstruktion, schreibt Christina Scherer.[63] Volker Pantenburg macht ebenfalls deutlich, dass die Trennung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm in theoretischer Hinsicht kaum aufrecht zu erhalten und prekär ist: reines Abfilmen ist ein rahmender Akt, und Arrangieren ist die Dokumentation des Zurichtungsprozesses.[64] Gilles Deleuze' Zeit-Bild-Regime weist in eine ähnliche Richtung: Es verwischt die Unterschiede zwischen Realität und Fiktion: „Das ganze Kino wird zur freien indirekten Rede, die sich in der Wirklichkeit ereignet."[65]

Auch bei Godard selbst finden sich diesbezügliche Anhaltspunkte: Er bediene sich des Dokumentarischen als unmittelbaren Zugang zur Fiktion, Fiktion und Dokumentation sind für ihn zwei verschiedene *Aspekte* derselben Sache,[66] meint er gleichsam programmatisch: keine Gegensätze, sondern zwei Pole, zwischen denen das Kino oszilliert,[67] die im Blick gleichzeitig vorhanden sind.[68] Für Godard dramatisiert jeder Film ein Realitätsfragment:

---

[62] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 151.
[63] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. Marburg, 1999, S. 41f.
[64] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 17.
[65] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main, 1997, S. 203.
[66] vgl. Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 265.
[67] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG. - In: Gerald Funk, Gert Mattenklott, Michael Pauen (Hrsg.): Ästhetik des Ähnlichen. Frankfurt/Main, 2000, S. 201f.
[68] vgl. Fahlenbach, Kathrin: Die zwei Seiten des Blicks. Zur Gleichzeitigkeit von Fiktiontionalität und Dokumentarizität in den Filmen von Jean-Luc Godard. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S 173.

Fiktion und Dokumentation greifen ineinander; und: „Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel.“[69] Godard präzisiert sodann an gleicher Stelle: „Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache.“[70] Fiktion ist für Godard somit lediglich ein anderes Moment von Realität. An anderer Stelle meint er noch pointierter, Spielfilm und Dokumentarfilm gleichsetzend:

> „As opposed to the classic cliché in cinema, which I do not use - while for me, in terms of cinema, documentary or fiction are the same. [...] It‘s a mix of documentary and fiction. We separate them because they are separated today, there are even law suits. You know that at the time we didn‘t know a thing but at the *Cahiers*, we immediately said that it‘s the same thing.“ [71]

1.3.2 Das besondere Verhältnis von Bild und Ton als Hauptmerkmal des Essayfilms

Jenseits der diesbezüglichen Problematik lässt sich feststellen, dass Essayfilme durchaus Spielfilmen nahestehen können,[72] oft werden Essayfilme als Zwischenstufe zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film angesehen.[73] So meint etwa auch Fredric Jameson, dass Godards späte Filme insgesamt unter Vernachlässigung der fiktionalen Elemente als *Essay-Filme* gelesen werden können.[74]

Es lassen sich mehrere Merkmale des Essayfilms in *Nouvelle vague* wiederfinden, wobei ich insbesondere hinsichtlich des von Christina Scherer und Volker Pantenburg als Hauptmerkmal eingeschätzten Punktes diese Ausführungen (als Abgrenzung) für wesentlich erachte:[75] Der Essayfilm wird vorrangig über das *Bild-Ton-Verhältnis*[76] bzw. die spezifische Verknüpfung von Sprache und Bild festgelegt;[77] unterschiedliches Bild- und Tonmaterial wird montiert, es kommt zu Fragmentierungen, Wiederholungen, Brüchen oder zu einem Kontrapunkt von Text und Bild.[78] Das Zusammenfügen von disparat erscheinenden Bild- und Tonmaterialien, die

---

[69] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 127 bzw. 126.
[70] ebd., S. 128.
[71] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 00:44:40
[72] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 22.
[73] vgl. ebd., S. 23.
[74] vgl. Jameson, Fredric: High-Tech-Kollektive im späten Godard. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 92.
[75] Auch die neueste Publikation zum Essayfilm zeigt einige Anknüpfungspunkte zur diesbezüglichen Verfahrensweise: vgl. Kramer, Sven; Tode, Thomas (Hrsg.): Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität. Konstanz, 2011.
[76] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 162.
[77] vgl. ebd., S. 154.
[78] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 21.

multiperspektivische Ansichten erzeugen, ist das zentrale Kennzeichen des Essayfilms und Ausdruck eines Zweifels bezüglich der Abbildbarkeit der Verhältnisse:[79] An dieser Stelle sei auch auf die vielen Neuanfänge und Abbrüche insbesondere in *Hélas pour moi* (jenem Film, mit dem *Nouvelle vague* nicht bloß das Setting teilt) verwiesen, die als verschiedene Blickperspektiven lesbar sind; im Film selbst heißt es dazu programmatisch: „And so, little by little, the past is recreated by means of the imaginary staging of visual experience which always requires more than one observer.“[80]

Der Essayfilm bezieht sich auf vorgefundene bzw. zitierte Materialien und rekombiniert sie in neuen Kontexten, wobei die Abhängigkeit der Bedeutungen von der jeweiligen Kontextualisierung reflektiert wird; die Bedeutung der Kommentarsprache (und der Zwischentitel) erscheint dabei wesentlich.[81] Durch diese wird dem konkret Sichtbaren eine abstrakte Ebene hinzugefügt, und es kommt dabei zu einer spezifischen *Verflechtung* von Bild und Text: Die Stimme des Off-Sprechers ist jenseits der Innerhalb-außerhalb-Dichotomie verortet, sie wird dabei dem Bild hierarchisch gleichgestellt.[82] Sie kann sowohl sichtbar machen, als auch das Scheinbar-eindeutig-Sichtbare hinterfragen, einen Zweifel am Bild ausdrücken.[83] Welch zentrale Rolle der Off-Stimme in *Nouvelle vague* zukommt, wird in Kapitel 3 im Fokus stehen.

Nach Scherer ließe sich zum Verhältnis von *Nouvelle vague* und einer möglichen Einordnung als Essayfilm (und die dorthin gehende Überführung des Spielfilms) konstatieren: Als reflexive Ebene schiebt sich die Tonebene über die Bildebene, die erzählte Handlung wird durch die fragmentarischen Einschübe von Reflexionen gebrochen: Im konkreten Fall oszillieren eben viele Off-Texte zwischen einer Handlungszugehörigkeit im Film und einer Reflexion über den Film, was diesen *strukturell* zu einem Essayfilm werden lässt.[84]

Drei weitere Merkmale des Essayfilms kommen im Film zum Tragen: zum einen die (oben erwähnte) zitierende und assoziative Anspielung auf überlieferte Wissensbestände, dabei Merkmale von Intertextualität und Intermedialität aufweisend (vgl. die Einbeziehung von Literatur, Malerei und Musik); zum anderen die Standortbestimmungen des Filmautors (samt

---

[79] vgl. ebd., S. 24.
[80] *Hélas pour moi*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Studiocanal / Optimum Releasing 2007; (Orig. F/CH 1993). 00:36:00
[81] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 14.
[82] vgl. ebd., S. 26f.
[83] vgl. ebd., S. 25f.
[84] vgl. ebd., S. 248f.

filmtheoretischer Reflexionen,[85] denn Godard betreibt immer auch Filmtheorie)[86] wobei auf die autobiographischen Bezüge von *Nouvelle vague* noch näher eingegangen werden wird. Gerade in Bezug auf die subjektive Haltung des Regisseurs erscheint der Essayfilm (nun eben doch!) als *Autoren*film par excellence; Autorenfilm könnte hier verortet werden als „Kampf um die eigene Ausdrucksform gegenüber konventionalisierten Erzählmustern.“[87] Letzteren wird eine Vielheit an Ausdrucksmöglichkeiten entgegengesetzt.

Als vielleicht letztes wesentliches Kennzeichen ließe sich die Problematisierung von Narration beschreiben[88] (siehe dazu auch Kapitel 1.4.1). Deleuze (dessen zwei Kinobücher Godard übrigens als „sehr schlecht“ bewertet[89]) bringt es im Kontext seiner Abhandlung des Zeit-Bild-Regimes auf den Punkt, wenn er den Begriff des Dysnarrativen einführt: „Der Film ist immer narrativ, er ist im steigenden Maße narrativ, aber er ist dysnarrativ, sofern die Erzählhandlung von Wiederholungen, Permutationen und Transformationen betroffen ist, die sich im einzelnen aus der neuen Struktur erklären.“[90] Hier könnte nochmals ein Verweis auf die „vage Novelle“ gemacht werden, Pantenburg meint dazu passend, dass poetische Vagheit ein Kennzeichen des Essayfilms sein kann.[91]

An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass es auch Stimmen gibt, die den Begriff des Essayfilms kritisch beleuchten: Volker Pantenburg bezeichnet ihn als wenig trennscharf: Zum einen werde er meist negativ bestimmt: als nicht Dokumentarfilm und nicht Spielfilm;[92] zum anderen wolle er eine permanente Abweichung standardisieren bzw. normieren, weswegen oft von einer „Inkommensurabilität und Regellosigkeit des Genres“ gesprochen werde.[93] So geht es auch bei Godard mehr um eine filmische *Haltung*, die sich eben gerade *nicht* gattungstheoretisch festmachen lässt;[94] seine Filme sind am präzisesten benannt: *Godardfilme*.

---

[85] vgl. ebd., S. 28f.
[86] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München, 2010, S. 9.
[87] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 29.
[88] vgl. ebd., S. 34.
[89] vgl. *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 00:54:35
[90] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 182.
[91] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 150.
[92] vgl. ebd., S. 144f.
[93] ebd., S. 145.
[94] vgl. ebd., S. 158.

1.3.3 Zwei literarische Annäherungen an den Begriff des Essays

> „To take risks, to attempt failure: this is Godard as fundamentally an essayist, attempting (*essayant*) *in order to see* [...]." [95]

Nach Robert Musils Festlegungen des Essays erscheint zumindest ein Ansatz bemerkenswert, der als notwendige Unabgeschlossenheit bezeichnet werden könnte, Musil schreibt: „Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, - denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein - [...]." [96] Nach Max Bense werden im Essay durch diesen *multiperspektivischen* Zugang vier Prinzipien unterlaufen: „zweifelsfreie Gewißheit und klare distinktive Perzeption, die Zerlegung des Ganzen in seine Teile [...], der lineare Weg der Erkenntnis vom Einfachen zum Komplexen und - viertens - das Prinzip der Vollständigkeit." [97] Letztere ist auch für *Nouvelle vague* nie herzustellen; stattdessen wird der für diese Untersuchung zentrale Begriff des Schwebens von Musil eingeführt:

> „[...] die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist ihm fremder als die Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt, aber auch wahr und falsch, klug und unklug sind keine Begriffe, die sich auf solche Gedanken anwenden lassen, die dennoch Gesetzen unterstehen, die nicht weniger streng sind, als sie zart und unaussprechlich erscheinen. Es hat nicht wenige solcher Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens gegeben [...]; ihr Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intellectualis und Gedicht, sie sind Heilige mit und ohne Religion, und manchmal sind sie auch einfach Männer, die sich in einem Abenteuer verirrt haben." [98]

Jenes Schweben wird hinsichtlich der Montageanordnung von Bild und Ton noch eine genauere Betrachtung finden (siehe Kapitel 3.3), die (Selbst-)Verortung des Autors im Dazwischen ebenso (siehe Kapitel 1.4.2).
Wolfgang Müller-Funk nennt in seinem Standardwerk *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus* insgesamt sechzehn Merkmale des letzteren; einige wesentliche müssen in diesem Kontext ob ihrer verblüffenden Übertragbarkeit von der Literatur auf das Medium Film im Allgemeinen und *Nouvelle vague* im Konkreten Erwähnung finden, wobei hier lediglich Bruchstücke paraphrasiert werden können:[99]

---

[95] Dubois, Dubois, Philippe: Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard's Work on Video and Television. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 169.
[96] Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin, 1930, S. 398.
[97] Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin, 1995, S. 263.
[98] Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, a.a.O., S. 403.
[99] vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, a.a.O., S. 280ff.

Parasitär bezieht sich der Essay (kritisch) auf vorhandene Wissensbestände; als reflexive Instanz zersetzt er klassische Diskurse. In *Nouvelle vague* werden diese Diskurse zitiert und parataktisch aneinandergereiht bzw. montiert. Wesentlich erscheint der Begriff der Kontingenz, verstanden als „[...] Vielfalt von Möglichkeiten, den Verlust zwingender Notwendigkeit [...]“:[100] Etwas könnte auch anders sein. Ein solcher Modus wäre die bereits mehrfach erwähnte Multiperspektivität; *Nouvelle vague* zeigt beispielsweise den Blick auf den Menschen und den Blick auf die Natur. Der Essay formuliert dabei gründliche Zweifel (siehe voriges Kapitel) gleichsam als kategorischen Imperativ und ist sich der Vorläufigkeit des eigenen Denkens bewusst, zumeist aus einem gescheiterten Systembau dieses (philosophischen) Denkens resultierend; so stellt der Essay eine genuine Ausdrucksform der gesellschaftlichen Krisen dar.[101] Zentral erscheint daher die Bestandsaufnahme, dass die „verlässlichen Welt- und Gedankengebäude“ abhanden gekommen sind:[102] Der Essay (und mit ihm der Kontingenzbegriff) ist geknüpft an ein Denken „[...] an die unsichere Zukunft dieser Zivilisation.“[103] Diese Feststellung erinnert ganz deutlich an den leitmotivischen Refrain von *Nouvelle vague*:

> PDG (*off*): „Wir können die Gesellschaft, wie wir sie kennen, als verstorben betrachten. Zukünftige Epochen werden sie nur als charmanten Augenblick der Geschichte erachten. [...] Man wird sagen: Das war eine Zeit, wo es immer noch Reiche und Arme gegeben hat, Festungen zum Einnehmen, Stufen zu erklimmen, begehrenswerte Dinge, gut genug verteidigt, um ihren Anreiz zu bewahren. Der Zufall war mit von der Partie.“ [104]

Andrew Sarris verknüpft in seiner Kritik dieses Films den Essaybegriff ebenfalls mit dem Befund einer pessimistischen Gesellschaftsbetrachtung und schreibt von einer „essayistic meditation on a dying world.“[105]

Merkmale des essayistischen Vorgehens sind das „[...] Primat des Konjunktivs, kreisende Bewegung, uneigentliches Sprechen, Paradoxie, der Griff zur Metapher [...].“[106] Das Einschließen von Irrtum und eine mit Freiheit verbundene Experimentierfreudigkeit erscheinen dabei ubiquitär.[107] Der Essay wird dabei verstanden als *absichtsvolles Scheitern*; von dieser Strategie des Scheiterns wird bewusst nicht abgelassen: Der Sinn irrt umher.[108]

---

[100] ebd., S. 281.
[101] vgl. ebd., S. 282.
[102] vgl. ebd., S. 289.
[103] ebd., S. 291.
[104] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:20:07
[105] Andrew Sarris zit. n. Rosenbaum, Jonathan: Eight Obstacles to the Appreciation of Godard in the United States. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 202.
[106] Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, a.a.O., S. 282.
[107] vgl. ebd., S. 267 bzw. 261.
[108] vgl. ebd., S. 283 bzw. 290.

Nach Max Bense richten sich Essays dabei immer gegen Eindeutigkeit, ein assoziatives Ausufern ist die Folge.[109] Genau diese verknappte Beschreibung kann auch auf *Nouvelle vague* angewandt werden: die Krise unserer Gesellschaft gleichsam als „kreisende Bewegung".

Schließlich geht es um den *melancholischen Abschied von einem Subjekt* (und die Illusion von dessen Autonomie), wobei nochmals auf die nostalgische Komponente des untersuchten Films verwiesen werden muss, wie auf die (noch zu verortende) Problematisierung von Identität (siehe Kapitel 1.4.4). Zusammenfassend ließe sich konstatieren: In Essays geht es (im Kern) um „[...] das Besondere in einer Welt diktatorischer Allgemeinheiten [...]."[110]

1.4 Motive anstelle eines Narrativs

1.4.1 Narration(skritik): Godard und das Geschichtenerzählen

Nouvelle vague beginnt mit den an Jean-Francois Lyotard angelehnten Worten (als Off-Stimme): „But I wanted this to be a story. I still do", eine unverhohlene Narrationskritik.[111] Diesem auf der Tonebene gleichsam antizipierten Aspekt des Films sei anhand wesentlicher Bezugspunkte nachgespürt.

Nach Lyotard setzt der *zweite Atem des Kinos* dann ein, wenn „[...] ein erster narrativer Atem in der Erzählökonomie stockt und der Film über deskriptive Zeitblöcke Luft holt."[112] Lyotard schreibt wörtlich: „Der Atem, der die Erzählung beseelt, wird an diesen Stellen unregelmäßig."[113] Rancière wiederum spricht von einer (notwendigen) Unabhängigkeit des Filmbildes, in seiner Ausdruckskraft begründet: „They become pure, autonomous blocks of sensibility that enter autonomously into a new connection, pushing to the background the narrative concatenation of events that constitute the ‚story'."[114] Diese Verkettungen lösen sich in *Nouvelle vague* durch dessen fragmentarische Struktur, durch die komplexen Bild-Ton-Schichtungen nahezu vollständig auf. Im Gegensatz zum aristotelischen Handlungsprimat legt

---

[109] vgl. ebd., S. 260f.
[110] ebd., S. 262.
[111] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 275.
[112] Rost, Andreas: Der zweite Atem des Kinos. Vorrede von Andreas Rost. - In: ders. (Hrsg.): Der zweite Atem des Kinos. München, 1996, S.15.
[113] Lyotard, Jean-Francois: Idee eines souveränen Films. - In: Andreas Rost (Hrsg.): Der zweite Atem des Kinos. München, 1996, S. 29.
[114] Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 216.

Godard, der vorgegebene Lesarten einer Geschichte immer kritisiert,[115] den Schwerpunkt auf die reinen Wahrnehmungs*blöcke* in der Tradition der Theorien von Jean Epstein und Robert Bresson, die dann von Deleuze in den 1980er Jahren wiederaufgenommen wurden (wobei hinzugefügt werden muss, dass Visualität und Narrativität ein komplexes Verhältnis konstituieren).[116] Der als Vorreiter dieses narrationskritischen Diskurses im Medium Film geltende Jean Epstein konstatiert in seinem wohl berühmtesten Essay: „Das Kino taugt nicht besonders für die Story,“[117] und fragt schließlich, in radikaler Konsequenz: „Warum also Geschichten erzählen [...]? [...] Es gibt keine Geschichten.“[118]

Die Narrationskritik ist bei Godard freilich als ubiquitär zu bezeichnen, Godards langjähriger Freund Serge Daney diagnostiziert ganz pauschal: „Von seinen ersten Filmen an hat Godard einen großen Widerwillen dagegen verspürt, ‚eine Geschichte zu erzählen‘ [...].“[119] An anderer Stelle überführt Daney seine Diagnose auf eine allgemeine, zeitgenössische Ebene: „Heutzutage gibt sich jeder halbwegs konsequente Filmer nicht mit dem Versuch zufrieden, Geschichten zu erzählen, sondern arbeitet an der Herausbildung einer kleinen Taschenkosmogonie.“[120] Die (dafür notwendige) Frage „Aus welchem Stoff besteht die Welt?“ werde dabei nicht mehr als bereits beantwortet erachtet. Bei Godard werden zu diesem Zweck heterogene Fragmente nebeneinander gestellt (siehe Kapitel 2): Godard geht es nicht ums Erzählen, sondern um „eine Untersuchung der Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens“.[121] In diesem Kontext erscheint es konsequent, wenn Pantenburg von einer *Unangemessenheit* spricht, den Plot eines Godard-Films (konkret jenen von *Passion*) zu erzählen,[122] (und bereits Robert Musil weist etwa darauf hin, dass dem Werk eines Essayisten kein Inhalt abgewonnen werden kann, ohne dieses zu zerstören.)[123] Angesichts der oft so verkürzenden (und eine Eindeutigkeit vortäuschenden) Plotlines diverser Godard-Filme, äußert sich Adrian Martin in ähnlicher Weise: „Many commentaries on Godard invent lines of narrative-driven clarity and coherence, connection and inference, that are often simply not

---

[115] vgl. *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 00:59:45
[116] vgl. Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image, a.a.O., S. 217.
[117] Epstein, Jean: Bonjour Cinéma. - In: Nicole Brenez und Ralph Eue (Hrsg.): Bonjour Cinéma und andere Schriften. Wien, 2008, S. 29.
[118] ebd., S. 31.
[119] Daney, Serge: Der Therrorisierte (Die Godardsche Pädagogik). - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 74.
[120] Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien, a.a.O., S. 28.
[121] Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 64.
[122] vgl. ebd., S. 126.
[123] vgl. Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, a.a.O., S. 404.

there. Or, if they are there, they exist in more of a suggestive, sketch-like way [...]."[124] Der Film wird zu einer *Skizze*, niemals zu einem eindimensional interpretierbaren *fertigen* Gemälde, das *leer geworden* ist: Es besteht ein Überschuss an Bedeutungen, der widerspenstig und nicht zu bändigen ist. In Godards Werk geht es also nicht unmittelbar darum, Ordnung zu schaffen, sondern vielmehr die Komplexität und semantische Durchlässigkeit, den Status als Palimpsest zu verdeutlichen[125] (und nicht darum, eine Eindeutigkeit zu imaginieren). Sehr anschaulich erscheint vielleicht folgende Metapher: Godardfilme können als Labyrinthe beschrieben werden[126] (wie auch die Architektur des zentralen Hauses in *Nouvelle vague* als Labyrinth bezeichnet werden könnte).[127] Häufig kann erst ein wiederholtes Sehen narrative Strukturen (bzw. Splitter) deutlich machen.[128]

An dieser Stelle seien in diesem Zusammenhang zwei Beispiele genannt, die dieses Denken konkret machen, bevor letzteres an *Nouvelle vague* gezeigt werden soll. Die Suche nach einer Geschichte wird bereits in *Passion*,[129] wie später in *Hélas pour moi*, thematisiert. In *Passion* geht Godard von den Bildern bzw. nachgestellten Gemälden aus, die Geschichte ist nur ein Effekt der Bilder; Bilder illustrieren nicht, die Geschichte entsteht *aus* den Bildern.[130] Vielleicht noch deutlicher wird dies in *Hélas pour moi* artikuliert: Ein Schriftsteller begibt sich auf die Suche nach den verlorenen Kapiteln eines Romans, vielleicht als Überprüfung der in der Exposition aufgestellten These, dass (zumindest) eine Geschichte (der Legende) noch erzählt werden kann. Für diesen Film können sodann zumindest drei *Variationen einer Geschichte* angeführt werden,[131] wobei bereits diese Festlegung ebenfalls fast zu begrenzt erscheint.

Auch *Nouvelle vague* ist von einer Polysemie bzw. Vieldeutigkeit der filmischen Poesie geprägt,[132] ganz abstrakt ließe sich der Film aufgrund der zwei deutlich getrennten Teile (die primär an der Transformation der männlichen Hauptfigur festzumachen ist) als *Diptychon*

---

[124] Martin, Adrian: Recital: Three Lyrical Interludes in Godard. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 255.
[125] vgl. ebd., S. 255.
[126] vgl. Bergstrom, Janet: Violence and Enunciation. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 51.
[127] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 73.
[128] vgl. Bergstrom, Janet: Violence and Enunciation, a.a.O., S. 52.
[129] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 128.
[130] vgl. ebd., S. 133f.
[131] vgl. Kolokitha, Trias-Afroditi: Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards. Bielefeld, 2005, S. 139f.
[132] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 200.

beschreiben, das durch ein Scharnier, dem möglichen Mord, verbunden ist. Godard selbst bietet folgende Lesart in der Rezeption seines Films an: Über *Nouvelle vague* schreibt er unter dem Titel *Vague nouvelle, genèse*, dass es im Film um eine zweifache Rettung gehe, die in zwei Teilen erfolge; am Ende entdecke die Frau, dass der Mann derselbe sei: Die Frau enthülle das vom Mann erzählte Geheimnis,[133] es geht also um ein Rätsel und seine Lösung. An anderer Stelle wiederum liest Godard seinen Film ein wenig konkreter, dabei aber gleichfalls nur ein sehr loses Korsett anbietend:

> „Was es in dem Film gibt, ist elementar: Es gibt eine Frau, die mit ihrem Auto einen Mann überfährt. Sie reichen sich die Hand. Dann sieht man zwei oder drei Dinge. Dann sieht man den Mann, der der Frau die Hand reicht und die Frau ergreift sie nicht. Fünf Minuten später sagt man: Der Winter ist vorbei, der Sommer kehrt zurück. Man sagt das auf eine Weise, die gewisse Freunde als poetisch bezeichnen. Dann kommt das Gegenteil, die Frau ertrinkt oder will sich ertränken. Sie streckt die Hand aus, der Mann zögert einen Augenblick und schließlich nimmt er sie. Und danach sagt ihm die Frau: ‚Aha, gut, also warst Du es.' So ist es, es gibt nichts anderes." [134]

Ich möchte an drei Beispielen die deutlich *markierte* Problematisierung von Narration in *Nouvelle vague* aufzeigen:

Jacques Aumont, den der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl als „klügsten Godardiologen" bezeichnet,[135] betont den exravaganten Rhythmus der Unfallszene in der Exposition von *Nouvelle vague*, sowie den ökonomischen Einsatz der kinematographischen Geste, beides sei ein Zeichen der Godard'schen Meisterschaft einer horizontalen Montage:[136] „There follows a surprising low-angle shot of the tree branches from underneath, while crows screech offscreen, in stereo: a vision if there ever was one, a black, malign vision, a vision of light and sound from hell [...]."[137] Diese Interpretation der Szene als maligne Vision (*the maligne tree*)[138] kann vermutlich in Hinblick auf eine Entdramatisierung (aus der Sicht der Handlung) gelten, ganz allgemein könnte die Sequenz als eine Befreiung aus dem sensomotorischen (auf handelnde Personen bezogenen) Schema nach Gilles Deleuze gelesen werden.[139] Der Kamerablick in der Unfallsequenz wirkt wie der einer dritten Person, nicht zuletzt hat Godard zum Film angemerkt, dass er die Kamerafahrt als eine Haupt*figur* des Films ansehe.[140] *Anstelle* des (vermeintlichen) Unfalls, der bloß auf der *Ton*ebene mittels langgezogenem

---

[133] vgl. ebd., S. 30.
[134] Jean-Luc Godard zit. n. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München, 2010, S. 270.
[135] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 7.
[136] vgl. Aumont, Jacques: The Medium. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 208.
[137] ebd., S. 208f. Aumont macht hier einen kleinen Fehler, wenn er „in stereo" schreibt: Der Film wurde mit monophonem Ton veröffentlicht, siehe Kapitel 3.7.2.
[138] ebd., S. 209.
[139] vgl. Deleuze, Gilles: Unterhandlungen. Frankfurt/Main, 1993, S. 78.
[140] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 263.

Autohupen wahrnehmbar ist, wird auf jenen Baum geschwenkt, die Figuren erscheinen dezentriert: Der Baum lässt eine andere Dimension (jenseits des menschlichen Schicksals) erahnen. Diesbezüglich ließe sich hier konstatieren: Durch die „falschen" Anschlüsse wird die Aufmerksamkeit von der Handlung auf die Bildverknüpfung gelenkt.[141]

In der Mordszene wiederum kommt es noch deutlicher zu einer *akustisch* bedingten Dramatisierung: Möwengeschrei, Wassergeräusche, Paul Hindemiths Musik samt Trommelwirbel.[142] Am Höhepunkt wird jedoch zu einer Szene am Ufer mit dem Gärtner und dem Hausmädchen Cécile, welche die Rolle der Alles-Sehenden einnimmt, geschnitten; sodann wird aus einem Gedicht von Alphonse de Lamartine, *Le lac*, zitiert.[143] Poesie ersetzt an dieser Stelle also den (mutmaßlichen) Mord, der ähnlich dem Unfall in der obigen Szene nicht ins Bild gesetzt wird: Anstelle einer deutlich sichtbaren Handlung kommt es hier zu einem mehrdeutigen lyrischen Exkurs.

Es lässt sich konstatieren: In beiden Fällen wird durch das Anhalten filmischer Narration der Film als Medium sichtbar.[144] Zudem kann alleine durch die Tonebene Narration problematisiert werden: Zum einen in einem *indirekten* Modus, wie im zweiten Beispiel. Im dritten Beispiel wird in einer *direkten*, verbalen Bezugnahme die Narrationsproblematik (und die Sprachkritik, siehe Kapitel 3.4.7) thematisiert: In der Restaurantszene kommt es zu folgender Unterhaltung, signifikanter Weise vollständig im Off stattfindend, in der Handlung und Sprechen kurzgeschlossen werden.

> PDG (*Off*): „Es bräuchte eine Handlung!"
> Der Doktor (*Off*): „Aber welche Handlung? Welche Art von Handlung?"
> PDG (*Off*): „Nicht so wichtig. In der Handlung gibt es einen erhabenen Pessimismus hinsichtlich der Rede.[145]

Anstelle eines Herunterbrechens auf einen verkürzenden Plot (aus den genannten Gründen) sei stattdessen in den folgenden Kapiteln über die Aufzählung einiger zentraler Motive eine Annäherung an den (eben nie eindeutigen) Inhalt des Films versucht.

---

[141] vgl. ebd., S. 264.
[142] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 261.
[143] vgl. ebd., S. 264.
[144] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard. a.a.O., S. 102. Pantenburg analysiert hier eine Sequenz aus *Pierrot le fou*.
[145] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:24:57

1.4.2 Autobiographische Motive: die Location, der Drifter, der Gärtner

Nouvelle vague trägt das Gewicht der Vergangenheit in sich:[146] nicht nur - wie erwähnt - in Bezug auf die historische Nouvelle Vague und damit Godards Kinovergangenheit, sondern auch in Hinblick auf die *Location* des Genfer Sees, wo Godard seine Kindheit verbrachte; in seinem Autoportrait ist von den *Landschaften der Kindheit* die Rede.[147] Zur autobiographischen Komponente der Godardfilme schreibt Frieda Grafe: „Godard mischt immer in seine Geschichten seine eigene Geschichte."[148] Er selbst meint zu *Nouvelle vague*, wohl auch hinsichtlich jenes Settings: „For me, the film was a sort of a return."[149] Der Aspekt seines Aufwachsens in der Schweiz ist zumindest in zwei Motiven des Films gespiegelt: Der *See* bildet gleichsam das Zentrum des Films, ein sich bewegender, verändernder Mittelpunkt, ist doch die Welle bereits Teil des Filmtitels.[150] Der Umstand, dass Godards Großeltern mütterlicherseits ebendort ein riesiges *Anwesen* besaßen, wie es im Film (wiederum zentral) in Szene gesetzt wird, ist darüber hinaus erwähnenswert. Freilich muss das zusätzliche Faktum mitbedacht werden, dass Godard ebenfalls am Genfer See und ebenfalls an dessen schweizerischem Ufer seinen aktuellen Wohnsitz (in der Kleinstadt Rolle) hat. Godard beschreibt seine (kinematographische *und* politische) Position auch immer als eine *zwischen* zwei Ländern, an der Grenze; so erscheint es beispielsweise konsequent und bemerkenswert hinsichtlich des Ton-Bild-Verhältnisses, dass ein Schwarzbild in *JLG/JLG* erscheint, als vom *Vaterland* die Rede ist;[151] Godard assoziiert dabei das „französische Königreich" mit dem Negativ des Films,[152] also dem ursprünglich Gegebenen. Godard setzt sich in seinem Autoportrait als ein Fremder auf beiden Seiten der Grenze in Szene, als ein zweifacher Grenzbewohner, der seine Heimat *doppelt* verloren hat;[153] dabei differenziert Godard zwei Heimatbegriffe: die vorgegebene und die eroberte Heimat.[154] Godard meint in einem Interview: „I left my family and stuff, then at one point I found another one [...]. Langlois was

---

[146] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 301.
[147] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Universum Film 2006; (Orig. F, 1994). 00:35:20
[148] Grafe, Frieda: Jean-Luc Godard: Die Rückseite der Berge filmen. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 28.
[149] Jean-Luc Godard zit. n. Leutrat, Jean-Louis: The Declension, a.a.O., S. 31.
[150] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 20.
[151] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 233.
[152] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:19:40
[153] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 27f.
[154] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:35:40

an uncle [...]. Rohmer was an older brother, Rivette was someone more like me [...].“[155] Godard ließ also seine erste Heimat zurück, um im Kino eine neue zu finden; (dass sich auch diese Heimat lediglich als ephemer herausstellte, wird von ihm in *JLG/JLG* nostalgisch bzw. melancholisch abgehandelt.)

Somit ist Godards konkreter Film immer auch unter dem Gesichtspunkt eines Regisseurs im Exil zu verstehen, verbunden mit dem großen (und immer unerfüllt bleibenden) Wunsch, sich wieder mit dem Territorium zu verbinden.[156] So werden besonders in *Nouvelle vague* Elemente der Schweizer Identität von Godard deutlich, meint Jonathan Rosenbaum: die schweizerische Landschaft, die Bedeutung der Grenze oder die Vorherrschaft der Banker.[157] Auch die (erste) männliche Hauptfigur, Roger, ein obdachloser Nomade, kann in diesem Kontext gelesen werden: Godard als ein Fremder, ein Vagabund.[158] Godard meint zu seinem Verhältnis zu Randfiguren: „Ich bin jemand, der ein deplaziertes Kino macht. Ich interessiere mich wirklich mehr für Außenseiter. Ich fühle mich den displaced persons näher [...].“[159] Die Figuren des Streuners, des Reisenden, des Exilierten (im untersuchten Film paradoxerweise von einem bekennenden Sympathisanten von Jean-Marie Le Pen, Alain Delon, gespielt)[160] sind tatsächlich in der gesamten (nach Didier Coureau „komplexen“) Trilogie, also auch in *JLG/JLG* (Godard als er selbst, siehe oben) und in *Hélas pour moi* (der Schriftsteller, der sich auf der Suche nach der wahren Geschichte befindet, ebenfalls als Godards *alter ego* interpretierbar) ubiquitär. Auf Godards Einsatz für die *sans papiers* (Personen ohne Staatsbürgerschaft bzw. Aufenthaltsbewilligung) in *Le Monde* muss an dieser Stelle mit einem Ausrufezeichen verwiesen werden.[161]

Ein weiterer autobiographischer Bezugspunkt wird von Godard in den Film implementiert, denn die Figur des Gärtners kann ebenfalls als Godards *alter ego* gelesen werden: So bezeichnet er sich in einem berühmten Interview mit Serge Daney als ein *Gärtner des Kinos*,

---

[155] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O. 00:30:10
[156] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 35.
[157] vgl. Rosenbaum, Jonathan: Eight Obstacles to the Appreciation of Godard in the United States, a.a.O., S. 201.
[158] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 55.
[159] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 182.
[160] Wie Vincendeau anmerkt, war Godard nicht nur Delon, sondern auch dem rechtsgerichteten Schriftsteller Jean Parvulesco verbunden, vgl. Vincendeau, Ginette: Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia, a.a.O., S. 5.
[161] vgl. Sans-papiers: a new Wave of Protests against Deportation, April 25th, 1998. http://www.bok.net/pajol/sanspap/blackwomen/blackwomen1.en.html. Zugriff: 29.10.2011.

eine Figur, die in *Nouvelle vague* (neben der des Roger/Richard Lennox) zentral erscheint:[162] „My idea is that history is alone, it‘s far from man, that‘s it. And that there‘s something that stays strictly within the cinema, and that‘s montage. My idea as a practitioner, a gardener, of cinema‘s goals was to invent montage [...].“[163] Alain Bergala zählt neben dem hier untersuchten Film noch *Hélas pour moi* und *Notre musique* auf, in denen ein Gärtner vorkommt, und nennt seine kleine Untersuchung *Godards Autoportrait als Gärtner*.[164] In *Nouvelle vague* kommt es zur wiederholten Reflexion dieser Figur hinsichtlich der nie enden wollenden Arbeit im Garten, es ließe sich in Anbetracht von Godards Analogsetzung konstatieren: im Medium Film selbst, wobei besagte Rede konkret eine Verknüpfung zur literarischen Gattung der Prosa bzw. zum Prosaschreiben eröffnet wird (und zwischen den Zeilen: eben zum Filmemachen): „A garden is never finished like prose. It always needs touching up: its pattern, its colors as if it suggests its own corrections. But if you neglect it...“, worauf der Gärtner den Kopf senkt und schweigt.[165]

1.4.3 Zentrale Themen: Ökonomie vor Liebe

Als das zentrale *Thema* in *Nouvelle vague* erscheint die Aufforderung, die Unterschiede zwischen Arm und Reich nicht aus den Augen zu verlieren: “It was a time when there were rich people and poor people, when there were fortresses to capture, ranks to ascend, desirable things well defended enough to preserve their allure.“[166] (siehe Kapitel 1.3.3) Godards Distanz zur modernen Gesellschaft wird hier explizit gemacht, wenn er von einer Zivilisation spricht, die zum Untergang verurteilt ist.[167] Godard meint in einem Interview: „Just like today, we go backward. Nature, the world, or the universe [...] at one point they go backward.“[168]

---

[162] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“ - In: Christian Schulte (Hrsg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Osnabrück, 2000. S. 95.
[163] Godard, Jean-Luc zit. n. Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories, a.a.O., S. 161.
[164] Bergala, Alain: Autoportrait de Godard en jardinier. - In: Jean-Luc Godard: Documents. Paris, 2006, S. 414f.
[165] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:00:20
[166] Jean-Luc Godard zit. n. Leutrat, Jean-Louis: The Declension, a.a.O., S. 31.
[167] vgl. Wollen, Peter: L‘eternel retour. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 194.
[168] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 01:51:40

Auch in *Les Enfants jouent à Russie* ist davon die Rede, dass Europa zum Tode verurteilt sei,[169] und in Godards Autoportrait heißt es ebenfalls: „Europa ist des Todes.“[170]
Das Privateigentum und der Kapitalismus bilden ein Zentrum des Films; dessen Produktionsjahr 1990 steht für den Übergang der Weltwirtschaft in eine unsichtbare Dimension, in eine Virtualität: Eine Art neuer Kapitalismus tritt hervor, eine ungeteilte europäische Wirtschaftshegemonie beginnt; Europa wird als Wirtschaftsmacht, und eben nicht primär als politische oder kulturelle Macht, etabliert:[171] In *Nouvelle vague* ist von einem unüberschaubaren Netz der globalen Unternehmen und Aktienübernahmen die Rede.[172] Eine Welt folgt einer anderen nach, die letzten Festungen gegen den Kapitalismus sind gefallen, ließe sich angelehnt an die Diktion des „Filmrefrains“ behaupten. Wahrscheinlich würde Godard, der aus seiner politischen Überzeugung nie einen Hehl macht (siehe das Schlusskapitel B), den provokanten Ausspruch Deleuze‘, dass Bankiers Mörder seien, „[...] und zwar buchstäblich, nicht metaphorisch,“[173] sofort unterschreiben: Nach Deleuze stellen Reiche und Arme keine unabhängigen Phänomene dar, sondern rühren von derselben Ursache her, nämlich der gesellschaftlichen Ausbeutung.[174] *Nouvelle vague* markiert den Gegensatz von Arm und Reich,[175] das Figurenrepertoire ist im Film aufgeteilt zwischen der Herrscherklasse und der Dienerklasse, die auf verschiedene Arten den Ort des Anwesens besetzen.[176] Die für Deleuze entscheidende Frage ist dabei nun, ob Reiche und Arme wie zwei unabhängige parallele Erscheinungen bzw. wie reine Effekte behandelt und einfach *konstatiert* werden, und diesen keine Ursache zugeschrieben wird.[177] In *Nouvelle vague* wird freilich die soziale Asymmetrie als ubiquitäre Unterdrückung und Ungerechtigkeit immer wieder augenfällig in Szene gesetzt: Die Behandlung der Dienerklasse ist entwürdigend und von wüsten Beschimpfungen geprägt, zentral erscheint der im Film durch die Off-Stimme getätigte Hinweis, dass der Unterschied zwischen Arm und Reich lediglich am „glücklichen“ (sprich durch den Zufall bedingten) Besitz von Kapital festgemacht werden

---

[169] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 237.
[170] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:33:25
[171] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 286.
[172] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:00:54
[173] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 35.
[174] vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/Main, 1997, S. 53f.
[175] Leutrat, Jean-Louis: The Declension, a.a.O., S. 31. Manche Autoren sehen in dieser Markierung gar eine Nostalgie Godards hinsichtlich dieses Umstands: vgl. Bergala, Alain: The Other Side of the Bouquet. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 87.
[176] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 67.
[177] vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 204.

kann. Der Konflikt der Klassen, personifiziert durch das Hauspersonal und die reichen Industriellen, wird weniger „handfest“ gezeichnet (auch wenn dies Coureau so beschreibt),[178] eher wird der Zuseher mit der Ungerechtigkeit unserer Welt konfrontiert. „We are poor, don‘t forget it“, meint die Haushälterin Yvonne zu Cécile, während diese das „Bedienen“ (in Form des Tragens eines Tabletts) üben muss, Ähnliches sagt wenig später der Oberkellner zu seiner Untergebenen.[179] Eine symptomatische Unterhaltung der Kapitalisten diesbezüglich sieht beispielsweise so aus: „Once the masses where happy without knowing why. Now happiness is defined daily and they‘re miserable. They still dwell in class consciousness but no longer pay rent [...].“[180] An anderer Stelle heißt es: „They want to be workers [...]“,[181] und so fährt die Dienerklasse dann Fahrrad, die Bankiers Maserati.

In *Nouvelle vague* wird die Ökonomie mit der Liebe enggeführt,[182] was als ein durchgängiges Thema des gesamten Godard‘schen Oeuvres gelten darf. Waren viele Filme des Frühwerks und der erste Film seines Spätwerks, *Sauve qui peut (la vie)*, geprägt von der diesbezüglichen Personifizierung in der Figur der Prostituierten, gehen die späteren Filme in eine deutlich mystischere Richtung (siehe Kapitel 2.2.2); dennoch wird auch im primär untersuchten Film deutlich: Es wird die Unmöglichkeit der anökonomischen Liebe und die Unmöglichkeit ihrer Sichtbarkeit vorgeführt.[183] „Abstract love doesn‘t exist“ heißt es in *Nouvelle vague* einmal. Es kommt zu einem (lakonischen) *Konstatieren* dieser Unmöglichkeit der Liebe (und des Erzählens, siehe Kapitel 1.4.1):[184] Einerseits findet die Dominanz Elenas über Roger eine visuelle Bezeichnung in merkwürdigen Posen, beispielsweise das Bein Elenas auf der Schulter des gebückten Roger,[185] andererseits bindet (die dann erduldende) Elena am Ende Richard die Schuhe. Die Passivität bzw. das Unterdrückt-Sein findet eine Analogie im Nicht-schwimmen-Können in den zwei See-Szenen. Beide hierarchischen Beziehungsmodelle, die als Umkehrung erscheinen, müssen in der Folge scheitern,[186] wiederholt heißt es im Film: „Women love love, men love solitude.“ Doch spricht Godard demgegenüber in *JLG/JLG*

---

[178] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 374.
[179] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:11:00 bzw. 00:23:33
[180] ebd., 00:06:04
[181] ebd., 00:33:40
[182] vgl. Binczek, Natalie: Anökonomie und Codierung. Zur Liebeskommunikation in Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague“, a.a.O. S. 153.
[183] vgl. ebd., S. 158.
[184] vgl. ebd., S. 162.
[185] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 174.
[186] vgl. ebd., S. 175.

beinahe trotzig: „Ich habe gesagt, ich liebe. Dies ist das Versprechen.“[187] Und in den letzten Sätzen ebendieses Films meint Godard, dass erst durch die Liebe der eigene Name verdient werde: „Jetzt muss ich mich aufopfern, damit das Wort Liebe durch mich einen Sinn erhält. Damit es Liebe auf Erden gibt.“[188] Der Zwischentitel vor der Schlusssequenz in *Nouvelle vague* lautet dann auch: „Omnia vincit amor.“[189]

Die Liebe wird im untersuchten Film mit der (in den Zwischentiteln omnipräsenten) Religion gleichgesetzt, gleichsam als „wahre“ Religion.[190] Beispielsweise wird auch in *Hélas pour moi* die Liebe konkret mit dem Beten assoziiert.[191] Es geht dabei um den *Glauben* an die Liebe als etwas Unmögliches und Undenkbares.[192] So kann etwa Roger Lennox‘ Wiederkehr als Form der Auferstehung gelesen werden, Richard Lennox gleichsam als ein Gesandter des Jenseits,[193] auch der letzte Zwischentitel des Films weist eine religiöse Konnotation (nämlich die überlieferten letzten Worte Jesu am Kreuz) auf: „Consummatum est.“

1.4.4 Zentrale Motive: die geöffnete Hand, die Natur, der Doppelgänger

Als unmöglicher Gegenpol zur Ökonomie wird von Jacques Derrida die Gabe aus dem Nichts beschrieben.[194] An dieser Stelle könnte das Leitmotiv des Films angesetzt werden: die erhobene, geöffnete Hand.[195] Die gesamte Struktur des Films beruht auf einem Spiel der Hände, wobei Coureau vier Schlüsselmomente nennt.[196] Die von der Erzählung völlig losgelöste und enigmatische Einstellung einer Hand zwischen den Credits von *Nouvelle vague* wird im Laufe des Films noch an drei weiteren zentralen Stellen wiederaufgenommen. Die erste derartige Szene, die Begegnung einer Liebe auf den ersten Blick, wird von Patti Smiths Song mit dem bezeichnenden Titel *Distant Fingers* eingeleitet; sodann entdeckt die Hand von

---

[187] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:47:00
[188] ebd. 00:52:10
[189] Die Figur der Elena meint in *Nouvelle vague* an anderer Stelle: Nicht die Liebe sterbe, sondern die Menschen. *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:09:13
[190] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 183.
[191] *Hélas pour moi*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:02:30
[192] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 222.
[193] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard. - In: Alfred Messerli und Janis Osolin (Hrsg.): Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film. Cinema 37. Basel und Frankfurt, 1991, S. 27.
[194] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 264.
[195] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 343.
[196] vgl. ebd., S. 340.

Elena das Ägyptische Kreuz als gleichsam mystische Dimension, die Verbindung der Symbole des Osiris und der Isis, somit eine Verknüpfung der weiblichen und männlichen Gottheit.[197] Unmittelbar danach kommt es zur abstrakten Berührung zweier Hände in einer Großaufnahme, begleitet von einem leicht abgeänderten Zitat von Georges Bernanos. Im Film heißt es (zweisprachig): „Quelle merveille de pouvoir donner ce qu'on n'a pas." - „Miracle de nos mains vides." - „C'è miracolo." („How wonderful to be able to give what you don't have" - „Miracle of empty hands.")[198] Bei Bernanos lautet die betreffende Stelle: „O Wunder, daß man auf solche Weise etwas schenken kann, was man selbst nicht besitzt, o süßes Wunder unserer leeren Hände!"[199] Bemerkenswert ist, dass das Zitat aus jenem Roman stammt, der als Vorlage für Robert Bressons *Le Journal d'un curé de campagne* (*Tagebuch eines Landpfarrers*) diente und Hände in vielen Filmen Bressons eine zentrale Rolle spielen (beispielsweise in *Pickpocket*).[200] Als wichtig darf die diesbezügliche Ergänzung erachtet werden, dass Godard die Filme Robert Bressons schätzt.[201] Diese Handszene bildet eine Art Schöpfungsakt, sie ist eine zitierende Geste:[202] Die Hände werden durch den unscharfen Hintergrund zu beinahe mythologischen Figuren, die Einstellung orientiert sich an Michelangelos Deckenfresko *Die Erschaffung Adams*,[203] wobei, wie bereits angedeutet, auch ein Querverweis zu Derridas Verständnis einer reinen Gabe möglich erscheint.[204] Sowohl die Tonebene, als auch die Bildebene bilden Verweise, jedoch jede unabhängig voneinander (darauf wird im dritten Kapitel dieser Arbeit Bezug genommen werden). Durch die Ähnlichkeit der zwei weiteren Hand-Szenen, nämlich denen am See, wird laut Pantenburg eine *mentale Montage* produziert: Zwei Bilder überlagern sich, ein drittes Bild entsteht[205] (dieses primäre Denken der Bilder als Vielheit und als Beziehung wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit als zentraler Aspekt der Godard'schen Filmsprache herausgearbeitet werden). Laut Godard selbst ist der Mensch in der Geste der Hand auf das Elementarste zurückgeworfen, und bereits in der Eingangssequenz seines Frühwerks *La chinoise* spielt die

---

[197] vgl. ebd., S. 340.
[198] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:05:30
[199] Bernanos, Georges: Tagebuch eines Landpfarrers. Frankfurt/Main, Hamburg, 1956, S. 226.
[200] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 344 bzw. 349.
[201] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 240.
[202] vgl. ebd., S. 266 bzw. 280.
[203] vgl. ebd., S. 264.
[204] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 273.
[205] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 266f.

herausgestellte Hand eine wesentliche Rolle.[206] Zudem muss an dieser Stelle auf Godards Neigung zu Wortspielen hingewiesen werden, die auf phonetischen Ähnlichkeiten basieren: So zeigen die Titelcredits von *Nouvelle vague*, wie erwähnt, Hände (*mains*), während die off-Stimme mit dem Wort *mais* beginnt.[207] Das erste Wort des Films bildet somit das Hauptmotiv des Films. Godards Nobilitierung der Hände erklärt sich auch aus seiner praktischen Arbeit am Schneidetisch (siehe Kapitel 2.3.1.1).

Für die weitere Auseinandersetzung - insbesondere hinsichtlich der parataktischen Montageanordnungen - von Bedeutung ist das Motiv der Natur, welches Godards Werk seit *Sauve qui peut (la vie)* durchzieht:[208] Die Naturbilder werden mit der „Spielhandlung" verknüpft; dazu seien nur zwei mögliche Lesarten angedeutet. Vicki Callahan sieht in der Gegenüberstellung von Natur und Mensch hauptsächlich die Präsentation zweier konkurrierender Zeitbegriffe gegeben: die menschliche Zeit und die Zeit der Natur im Vergleich zur Zeit des bewegten Bildes und des fixierten Bildes: „The use of the landscape as a still-like image in the later work, broken by the movement of light, points us toward these two different times."[209] Problematisch erscheint die Verknüpfung bzw. Parallelisierung von (geheimnisvoller)[210] Weiblichkeit und Natur: Bereits in *Je vous salue, Marie* wird die Figur der (Jungfrau) Maria mit statischen Bildern der Natur in Beziehung gesetzt, diese scheinen nun in *Nouvelle vague* wiederaufgenommen worden zu sein: Frau und Natur gleichsam als heilige Bilder.[211] An zwei Stellen wird die weibliche Hauptfigur friedlich im Maisfeld sitzend idyllisch in Szene gesetzt,[212] die männliche Hauptfigur verrichtet an ähnlicher Stelle nur ihre Notdurft. Laura Mulvey spricht vom *Mysterium des Weiblichen* beim späten Godard, welches mit der Natur assoziiert werde.[213]

Auch die Tonebene thematisiert die Verknüpfung von Natur und Mensch: Es kommt zu einer Parallelisierung der Gewalt assoziieren lassenden Naturgeräusche, konkret dem Hundegebell und dem Möwengekreische, und der gewalttätigen Parolen und der verfehlten Kommunikation des Finanzregimes. Im Film gibt es somit eine Engführung der Turbulenzen

---

[206] vgl. a.a.O., S. 266 bzw. 257.
[207] vgl. a.a.O., S.262.
[208] vgl. Bergala, Alain: The Other Side of the Bouquet, a.a.O., S. 60.
[209] Callahan, Vicki: „Gravity and Grace": On the „Sacred" and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 199.
[210] Mulvey, Laura: The Hole and the Zero. The Janus Face of the Feminine in Godard. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 75.
[211] vgl. Callahan, Vicki: „Gravity and Grace": On the „Sacred" and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 197.
[212] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:29:45 bzw. 01:08:00
[213] Mulvey, Laura: The Hole and the Zero. The Janus Face of the Feminine in Godard, a.a.O., S. 81.

der Natur mit jenen der Politik, Ökonomie und Gesellschaft, diese findet Ausdruck in der Komplexität der Formen, begründet in den Ton-Bild-Verhältnissen.[214]

Das Motiv des Baumes spielt dabei, wie erwähnt, eine zentrale Rolle (wie etwa auch im Videoessay *Lettre à Freddy Buache*), wenn die Kamera an mehreren Stellen im Film[215] einen Baum in seiner ganzen Starrheit abtastet: in der Exposition gleichsam als Deterritorialisierung und als Gegengewicht zum Schockeffekt des Unfalls lesbar.[216] Van der Kooij spricht diesbezüglich von der „optischen Zelebrierung des Baumes", die sich mit den Bildfragmenten des Unfalls abwechselt.[217]

Diese Nobilitierung der Natur geht mit der Krise des menschlichen Individuums Hand in Hand. In der Restaurantszene redet Roger davon, dass, wenn er sich ändern werde, er nicht mehr der sein werde, der er einmal war, und damit nichts mehr; es geht um eine Identität in der Krise.[218] Im Film heißt es: „Behind you must appear a second you to tell the shadows things you haven't said."[219] Das Arthur Rimbaud entlehnte Zitat *Ich ist ein anderer*, welches im Film an zentraler Stelle (wenn die männliche Hauptfigur als Doppelgänger erscheint) als Zwischentitel eingeblendet wird, spiegelt einen anarchischen Pluralismus wieder.[220] Das Ich scheint immer als etwas Paradoxes, Komplexes in Frage gestellt zu sein,[221] Deleuze meint beispielsweise: „Ich = Ich [...] wird ersetzt durch ‚Ich ist ein anderer' [...]."[222] Der letzte *Dialogtext* des Films lautet ebenfalls: „It's not the same one. It's another." Das Doppelgängermotiv des Films problematisiert genau diesen Aspekt, so schreibt Georges Didi-Huberman, sich auf Sigmund Freud berufend: „Der Doppelgänger ist eine ursprünglich als Versicherung ‚gegen den Untergang des Ichs' erfundene Figur, die jedoch ebendiesen Untergang - unseren Tod - bezeichnet, wenn sie uns erscheint und uns ‚anblickt'."[223] Richard, der zweite Lennox, symbolisiert einerseits den Tod des ersten, Rogers, andererseits auch sein

---

[214] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 295 bzw. 251.
[215] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., beispielsweise: 00:37:00 bzw. 00:38:00
[216] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 210.
[217] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 28.
[218] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 171.
[219] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:19:00
[220] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 157.
[221] vgl. ebd., S. 158. Gilles Deleuze meint ganz allgemein: Der Film befreit das Subjekt aus seiner Verankerung, verändert dessen Weltsicht. vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 85.
[222] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 177.
[223] Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München, 1999, S. 220.

Weiterleben; Youssef Ishaghpour schreibt: „Denn das Bild steht mit dem Wunsch in Beziehung, mit dem Tod, dem Schatten, dem Doppelgänger, der Unsterblichkeit.“[224]
Aber nicht bloß die Doppelung Roger-Richard (in zwei divergenten Figuren) darf in diesem Kontext erwähnt werden: Der Zwischentitel *Je est un autre* erscheint in dem Moment, als der zweite Lennox als Wasserreflexion im Film erstmals sichtbar wird: beim zweiten Auftritt geschieht dies als Silhouette (und damit nach Coureau ebenfalls als virtuelles Bild); die Spiegelung und der Schatten stehen als Bezeichnung der visuellen Verdoppelung, Aktualität und Virtualität finden sich hier also in *derselben* Figur.[225] Vicki Callahan sieht *Nouvelle vague* in ähnlicher Weise als permanente Befragung des Lichts und des Schattens: Es geht um eine Verknüpfung von Sichtbarem und Unsichtbarem[226] (siehe Kapitel 2.3). Das von Callahan als *Phantombild* bezeichnete Verfahren könne verschiedene Formen annehmen: das *backlighting* bzw. der die Silhouette hervorhebende Modus (auch in Godards Frühwerk *Weekend* in der Exposition zu finden und in *Hèlas pour moi* explizit an einen Diskurs über die andere Hälfte des Universums geknüpft), die Überbelichtung, das Schwarzbild oder auch die beinahe stillgestellten Landschaftsbilder.[227] Callahan streicht das Verfahren des Phantombilds (als Silhouettenform) in Bezug auf das Double der Hauptfigur in *Nouvelle vague* hervor: Die Wiederkehr Rogers werde als Totale mit einer dominanten Wasserreflexion seines Körpers präsentiert, also verkehrt; darauf folgt der Zwischentitel *Je est un autre*: Godard präsentiere den Menschen als Möglichkeit und als Prozess: Umformung und Verlegung sind ubiquitär.[228]
Die Figur des Doppelgängers spielt nicht nur in *Nouvelle vague* eine zentrale Rolle, sondern in der gesamten (von Coureau so bezeichneten) Trilogie, zum einen in *JLG/JLG*, wenn der portraitierte Godard vom Filmemacher Godard gedoppelt wird (auch im Kontext von Jorge Luis Borges Text *Borges und ich* zu lesen);[229] zum anderen kann auch die Verwandlung von Zeus in Amphitryon in *Hélas pour moi* in diesem Kontext gedeutet werden: Der Gott wird gleichsam zu Amphitryons Doppelgänger, um mit dessen Frau Alkmene die Nacht zu verbringen.

---

[224] Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 94.
[225] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 156 bzw. 166f.
[226] Callahan, Vicki: „Gravity and Grace“: On the „Sacred“ and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 191.
[227] ebd., S. 191.
[228] vgl. ebd., S. 192.
[229] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 162.

2. „... *und* ...“: Godards Montageverständnis

2.1 Ausgangspunkte

2.1.1 Pierre Reverdys Bildtheorie als Ausgangspunkt und ubiquitäre Referenz

Aufgrund meiner Fragestellung bezüglich der Art und Weise der Schichtungen von Bild und Ton erscheint es unerlässlich, eine Zusammenschau der wesentlichsten Bezugspunkte des Godard‘schen Montageverständnisses darzulegen.

Es fällt auf, dass viele filmtheoretische Arbeiten zu Godards Spätwerk mit einem Querverweis auf Pierre Reverdy beginnen oder ihn an zentraler Stelle anführen. Diese Bezugnahme auf einen surrealistischen Literaten, die im ersten Moment etwas weit hergeholt erscheint, hat ihre Gründe, auf die in gebotener Kürze eingegangen werden soll. Warum wird die Bildtheorie Reverdys, die auch als Montagetheorie lesbar ist (siehe weiter unten und Kapitel 2.2), für Godards Spätwerk als so elementar erachtet?[230]

In den *Histoire(s)* heißt es im letzten (Godard selbst gewidmeten) Kapitel 4B:[231]

> „[...] ein Bild ist nicht stark
> weil es brutal oder phantastisch ist
> sondern weil die Verknüpfung der Ideen
> weitreichend und richtig ist.“ [232]

In *JLG/JLG* wird Godard auch die dieser Conclusio vorangehenden Gedanken ausführen;[233] das Bild wird hier noch deutlicher als Gegenüberstellung zweier heterogener Elemente definiert:

> „Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes. Es entsteht nicht aus dem Vergleich, sondern der Annäherung zweier mehr oder weniger entfernter Realitäten. Je entfernter und treffender die Beziehungen dieser beiden Realitäten sind, um so stärker das Bild. Zwei Realitäten ohne Beziehung lassen sich nicht annähern. Es entsteht kein Bild. Zwei gegensätzliche Realitäten [...] stellen sich einander entgegen. Ein Bild ist nicht stark, weil es brutal, phantastisch ist. Sondern weil die Assoziation der Ideen entfernt [...] und treffend ist.“ [234]

Dieser Vorschlag zur Festlegung des Bildes stammt, wie bereits angedeutet, beinahe wortwörtlich vom französischen Poeten und Theoretiker Pierre Reverdy, der maßgeblich die Vertreter des französischen Surrealismus und insbesondere André Breton (dieser zitiert den Anfang des Textes in seinem *Ersten Manifest des Surrealismus*)[235] beeinflusste; in der

---

[230] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 270 bzw. S. 275.
[231] *Histoire(s) du cinéma*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., Teil 4B, 00:25:26.
[232] Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema, a.a.O., Band 4, S. 77.
[233] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:09:30.
[234] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., zit. n. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 189.
[235] vgl. Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg, 1996, S. 22/23.

Nummer 13 aus seiner eigenen Publikationsreihe *Nord-Sud* aus dem Jahre 1917 schreibt Reverdy:

> „Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes. Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernter Wirklichkeiten.
> Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild - um so mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es.
> Zwei Realitäten, die keine Beziehung aufweisen, können sich nicht nützlich annähern. Es gibt keine Erschaffung des Bildes.
> Zwei gegensätzliche Realitäten nähern sich nicht an. Sie widersetzen sich.
> Man erreicht kaum eine Stärke aus dieser Opposition.
> Ein Bild ist nicht stark, weil es *brutal* oder *fantastisch* ist - sondern weil die Assoziation der Ideen weit hergeholt und begründet ist.“ [236]

Diese (von mir etwas holprig übersetzte und in ihrer originären Absatzformatierung übertragene) Passage stellt einen möglichen Schlüssel zu Godards gesamtem Oeuvre dar, weswegen Godards Bildbegriff von diesem Punkt ausgehend betrachtet werden soll: eben aufgrund der *programmatischen* Relevanz und nicht aufgrund des Faktums der zitierenden (und damit augenfälligen und vordergründigen) Bezugnahme.

Daher darf eine kurze Paraphrase erlaubt sein: Im Mittelpunkt steht die Nähe einer Ferne, das *Entfernte* wird näher gerückt, Distanzen werden hinsichtlich eines *gemeinsamen Bezugspunktes* überbrückt; die Beziehung selbst ist unsichtbar und entfernt.[237]

Das Bild wird also als *Beziehung* definiert, durch den Kontrast bzw. die Differenz werden Konturen sichtbar.[238] Christina Scherer nennt als Beispiele für einen solchen Kontrast von Entferntem:[239] (erstens) - Kontraste im Filmbild - beispielsweise durch den Gegensatz von Innen und Außen; (zweitens) Kontraste zwischen Bildern, zum Beispiel helle und dunkle Bilder, wie auch die den Film interpunktierenden Landschaftsaufnahmen;[240] und (drittens): Kontraste von Ton und Bild. Je entfernter die von der Montage verbundenen Bilder bzw. die konstruierten Zusammenhänge sind, umso stärker tritt der formale Aspekt in den Vordergrund: Nicht mehr der Bildinhalt, sondern die Filmstruktur wird bedeutungsvoll.[241]

Godards *Bestimmung des Bildes* als Annäherung zweier entfernter und treffender - sprich einen Bezug aufweisender - Realitäten kann somit auch als *Definition seiner Montage* gelesen

---

[236] Reverdy, Pierre: Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur l’art et la poésie (1917-1926). Paris, 1975, S. 73/74.
[237] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 190, bzw. vgl. Daney, Serge: Godard Makes (Hi)stories, a.a.O., S. 161. Etwas Nahes und Fernes soll zusammengebracht werden.
[238] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 208.
[239] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“, a.a.O., S. 93.
[240] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 209.
[241] vgl. ebd., S. 209.

werden: Das Dritte ankert im Sichtbaren und geht darüber hinaus in die eigenen Vorstellungen, wird vom Rezipienten geschaffen (wobei bei Reverdy im Vergleich zu Godard der Anteil des Rezipienten höher ist, weil die Montageelemente weniger festgelegt sind).[242] Dieses dritte Bild wird vom Rezipienten geformt,[243] es bleibt durchwegs unbestimmt und nicht festschreibbar „[...] als eine Form des Widerstands gegen die Emphase der Sichtbarkeit.“[244] Auch bei Godards Filmen soll der Zuschauer seinen eigenen imaginären Film projizieren.

Pierre Reverdy spricht in seinem Text zwar nicht von Bildern, sondern von poetischen Metaphern bzw. Vergleichen; er ist für Godard jedoch ein Vorbild, weil er das Bild nicht als *Einzel*bild, sondern „als Ergebnis einer Differenz konzipiert“.[245]

2.1.2 Fußnoten zu Reverdy: Godards pluraler, unbestimmbarer, eigenständiger Bildbegriff

Die bereits im vorangegangenen Kapitel als Grundlegung angeführten Eckpunkte sollen an dieser Stelle eine etwas genauere Betrachtung finden: wiederum Godards Bildbegriff als synonym mit seinem Begriff von Montage erachtend. So ist der kinematographische Bildbegriff für Godard immer ein im Plural gedachter: „Es sind immer zwei, zu Beginn werden immer zwei Bilder gezeigt und nicht nur eines - das ist es, was ich ‚Bild‘ nenne, dieses Bild, das aus zweien gemacht ist, das heißt ein drittes Bild ...“[246] Und an anderer Stelle meint Godard pointiert: „Es gibt kein Bild, es gibt nur Bilder.“[247] Godards Denken der Vielheit (und nicht der Singularität) von Bildern lässt sich sodann auf die Erfahrung von Realität überführen, wie in *Ici et ailleurs* durch folgende Off-Stimme angeregt:

> „Any image from everyday life will thus become part of a vague and complicated system that the whole world is continually entering and leaving. [...] There are no more simple images. [...] The whole world is too much for an image. You need several of them, a chain of images.“[248]

---

[242] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 234f.
[243] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 191.
[244] ebd., S. 191f.
[245] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 186f. Das Filmbild ist freilich schon technisch betrachtet immer nur ein Beziehungsbild und kein kontinuierlicher Bildfluss: Die Bewegung liegt also immer bereits zwischen den Bildern. Vgl. ebd., S. 190.
[246] Jean-Luc Godard zit. n. Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 25.
[247] Jean-Luc Godard zit. n. Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. München, 2007, S. 193.
[248] Dubois, Philippe: Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard‘s Work on Video and Television, a.a.O., S. 171.

Godard sieht das Bild immer in der Mehrzahl, weil Bilder unauflösbar in ein Netz von Beziehungen geknüpft sind, im Film und in der realen Welt: Ein Bild ist immer eine Folge von Bildern, nie ein Bild alleine.[249]

Gleichsam als Parenthese in Klammern sei angeführt, was noch hinsichtlich des Deleuze'schen Begriffs des akustischen Bildes genauere Erwähnung finden wird und ebenfalls eine Erweiterung des Bildbegriffs bedeutet; denn so heißt *Bild* bei Godard zumeist auch: Bild und *Ton*, der Begriff ist mehr mit der Verdoppelung assoziiert als mit dem Bildlichen.[250] Freilich könne ein Bild auch durch den Ton repräsentiert werden, meint Deleuze, verknappt dargestellt,[251] und Jean-Luc Nancy geht bezüglich der synästhetischen Verknüpfung sogar noch weiter: „Tatsächlich ist das Bild nicht nur visuell: es kann ebenso musikalisch, poetisch oder haptisch sein, es kann gerochen oder geschmeckt, kinästhetisch wahrgenommen werden usw."[252]

Der plurale Bildbegriff soll an dieser Stelle noch etwas präziser gefasst werden, wobei Godards bekanntes Axiom hilfreich erscheint: „Nicht ein richtiges Bild, sondern nichts weiter als ein Bild."[253] Anders formuliert: Für Godard ist kein Bild ein genaues Bild (*une image juste*), sondern jedes Bild ist bloß ein Bild (*juste une image*).[254] Diese Formel verweist bereits auf das von Deleuze diagnostizierte Stottern in den eigenen Ideen, welches nur in Form von Fragestellungen ausgedrückt werden kann:[255] es geht dabei insbesondere darum, ein Fremder in seiner eigenen Sprache zu sein, eine Fluchtlinie der Sprache zu markieren[256] (siehe Kapitel 2.2.2). Vereinfacht gesprochen handelt es sich nicht bloß um eine *Mehrzahl* der Bilder, sondern - genauer - um ein *Dazwischen*; nochmals Godard: „Ein Bild existiert nicht. Das wirkliche Bild, das nicht existiert, ist irgendwo in den Gedanken, im Herzen, es ist irgendwo zwischen dem Morgen und dem Abend."[257] Godard denkt das Bild also zwischen zwei Bildern: Es geht hier eben nicht um die *Identifizierung* des Abbilds mit dem Abgebildeten, sondern um die *Projektion*, die aus zwei entfernten Elementen entsteht; der Projektor ist

---

[249] vgl. Binczek, Natalie: Anökonomie und Codierung. Zur Liebeskommunikation in Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague", a.a.O., S. 167.
[250] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 129.
[251] vgl. Deleuze, Gilles: Three Questions about „Six fois deux", a.a.O., S. 38.
[252] Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder, a.a.O., S. 14.
[253] Jean-Luc Godard zit. n. Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 59.
[254] vgl. Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, a.a.O., 192.
[255] vgl. Deleuze, Gilles: Three Questions about „Six fois deux", a.a.O., S. 35.
[256] vgl. ebd., S. 38.
[257] Jean-Luc Godard zit. n. Ofner, Astrid: Liebe Arbeit Kino. - In: dies. (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 8.

folglich im Kopf des Zuschauers, dort findet die Projektion statt.[258] Nach Godard existiert das Bild nicht, es ist kein Objekt, es entspringt dem Denken und ist *unsichtbar*: Im Sichtbaren verankert, etabliert es sich im nicht-sichtbaren Zwischenraum des Bildes.[259] Godards Bildbegriff ist folglich mit dem Unsichtbaren assoziiert (siehe Kapitel 2.3), dieser erfasst dadurch das besondere Projektionsverhältnis im Dispositiv Kino exakt: Das Bild ist eine reine Kreation des Geistes; Christina Scherer schreibt: „Das Bild, auf das Godard abzielt, existiert nicht. Er bestimmt es auch als ‚Assoziation' [...]."[260] Um jene plakativ anmutende Stelle exakt zu zitieren, hier die genaue Wiedergabe aus dem durchaus relevanten Zeitkontext (1996): „The image is the relation with me looking at it dreaming up a relation at someone else. An image is an association."[261] Dem Bild wird die bezeichnende Kraft abgesprochen, diese auf das Unsichtbare verlagert, und das Unbestimmte kommt ins Spiel:[262] „[...] das Bild ist kein Abbild, sondern eine Zuschreibung."[263] Filmische „Deutungen und Bedeutungen" bleiben somit immer zumindest teilweise *unbestimmt*[264] (siehe nächstes Kapitel).
Eine Verankerung bzw. Verwurzelung dieses Standpunktes kann bereits in Godards Frühphase, also den 1960er Jahren, festgemacht werden: So wandte er sich 1966 beim Filmfestival von Pesaro gegen die strukturalistisch orientierten Theoretiker um Pier Paolo Pasolini und Roland Barthes und die Analyse einer filmischen Sprache mittels präziser Begriffe; er lehnte sich dem gegenüber stark an phänomenologisch orientierte Denker wie Maurice Merleau-Ponty an: Es geht um eine *Eigenständlichkeit* des Bildlichen, das Bild kommt vor der Struktur.[265] Godard richtet sich immer gegen etwas *exakt* Bezeichnetes: „Filmbilder sind nicht Zeichen von oder Zeichen für, sondern Zeichen pur, *juste une image*, nicht weniger und nicht mehr. Sie sind keine Zeichen, sie machen Zeichen. Sie sind Indizien."[266] Es geht Godard auch deswegen nie um „richtige Gedanken" (bzw. richtige Bilder), weil diese mit herrschenden Bedeutungen und etablierten Maximen konform gehen.[267] So ist auch das zentrale Godard'sche Paradigma zu verstehen: „Und das Bild ist

---

[258] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 192.
[259] vgl. ebd., S. 192.
[260] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 235.
[261] Smith, Gavin: Jean-Luc Godard. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 190.
[262] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 209.
[263] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 215.
[264] vgl. ebd., S. 235.
[265] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 21f.
[266] Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, a.a.O. S. 80.
[267] vgl. Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 59.

dazu da, sich der Veränderungsmöglichkeiten zu erinnern."[268] Somit stellt der Zweifel am filmischen Bild ein zentrales Motiv des Godard'schen Oeuvres dar,[269] Bilder dürfen nicht in festgefügten Konventionen erstarren: Bilder und Töne sollen hinsichtlich der transportierten Klischees reflektiert werden, denn visuelle Klischees verzerren das (eigene) Bild.[270]
Gilles Deleuze sieht Godards diesbezügliche Arbeit als nachgerade paradebeispielhaft:

> „Bei Godard finden sich Formulierungen dieses Problems. Wenn die inneren und die äußeren Bilder zu Klischees geworden sind, wie läßt sich dann aus ihnen denn ein Bild herausschälen, ‚nichts weiter als ein Bild', ein autonomes und mentales Bild? Aus der Gesamtheit der Klischees *muß* ein Bild herauskommen... Aber was für einer Politik bedarf es dazu, und was folgt daraus? Was wäre ein Bild, das kein Klischee ist? Wo hört das Klischee auf und wo fängt das Bild an?" [271]

Deleuze spricht von Godards Methode des *Comment ca va*: Es geht um das *Wie* zwei Bilder zusammenpassen, nicht um das *Ob*: „Wie lässt sich den Klischees ein wirkliches Bild entreißen?"[272] Nach Deleuze wird durch sensomotorische Verkettungen ein Bild zu einem Klischee; obwohl das Bild darauf abzielt, das Klischee zu durchbrechen, leben wir in einer Zivilisation des Klischees: Nur durch Trennung oder Leere lässt sich nach Deleuze das *gesamte* Bild wiederfinden,[273] wobei die Entleerung der Bilder hinsichtlich der Figuren in *Nouvelle vague* in diesem Sinne gelesen werden kann. Godard hegt großen Zweifel an einer direkten Abbildbarkeit der Realität: Im Medium Film steht die Abbildung eben nur scheinbar eindeutig für das Abgebildete (*Repräsentation*). Godard geht es um Bilder, die andere Bilder kritisieren und dabei einen alternativen Bildraum kreieren.[274] Paradigmatisch bringt Godard seine Annäherungsbewegung an die Realität auf den Punkt:

> „The camera is not certainty, it's doubt. Yet the big difference [...] doubt is replaced little by little by certainty. It's very strange, since cinema was born at the same time as the so-called modern Physics theories, Heisenberg and so forth, and relations of uncertainty or complementary relations." [275]

Nach Gilles Deleuze lässt sich ein Bild dann auch definieren als „a road by which pass, in every direction, the modifications propagated throughout the immensity of the universe." [276]

---

[268] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 223.
[269] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 243.
[270] Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps), a.a.O., S. 92 bzw. 97 bzw. 102.
[271] Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 287.
[272] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 36.
[273] vgl. ebd., S. 36.
[274] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 38ff bzw. 52 bzw. 44f.
[275] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 00:05:20.
[276] Gilles Deleuze zit. n. Rancière, Jacques: Film Fables. Oxford, New York, 2006, S. 109.

2.1.3 Nochmals: zum Unbestimmbaren

> „[...] du wirst nicht alle Seiten der Dinge zeigen
> bewahre dir einen Rest an Unbestimmbarem.“ [277]

Dieses an initialer Stelle der *Histoire(s)* - nämlich am Beginn von Kapitel 1A - gesetzte Zitat stammt von Robert Bresson, der in seinen berühmten *Notizen eines Kinematographen* elliptisch vermerkt: „Nicht alle Seiten der Dinge zeigen. Restbereich des Unbestimmten.“[278] Godard beruft sich laut Jacques Rancière jedoch nicht bloß zitierend, sondern gleichsam strukturell auf Bressons Konzept des anti-repräsentationalen Kinos und die Macht der Montage, ein Bild mit allen anderen Bildern verknüpfen zu können (wohingegen das repräsentationale Modell eine organische Totalität erreichen will). Insbesondere in den *Histoire(s)* geht es um die Unabhängigkeit der Einstellung, was sie in eine unbeschränkte Anzahl an Verbindungen mit anderen Fragmenten (Tönen, Filmen, Gemälden, Texten, etc.) eintreten lässt: Godard gehe es dabei um eine Verbindung von allem mit allem, mein Rancière euphorisch.[279]

Wohlweislich als noch bekannter als seine Bezugnahme auf Bresson darf ein Ausspruch Godards in einem Interview aus dem Jahr 1996 bezeichnet werden: „American people like to say, „What do you mean exactly?“ I would answer: „I mean, but not exactly.“[280] Godard hält sich mit einer gewissen Unbestimmtheit eine Vielzahl von möglichen Sinnkonstruktionen offen;[281] weswegen (wie in Kapitel 1.4.1 angedeutet) beispielsweise auch nie eine exakte Plotline eines Godardfilms genannt werden kann.

Bedeuten meint hier ein Aus- und Abweichen, es geht nicht um eine festgelegte Benennung, sondern um ein *Deuten*: Godard verfolgt die Strategie einer Unterwanderung des Sinns; beispielsweise wird der Sinnzusammenhang von Wörtern in Sätzen aufgebrochen, wie beim sogenannten „Schattensprechen“ (siehe Kapitel 3.7.6),[282] Christina Scherer schreibt: „Im Unbestimmten ist die Möglichkeit vieler Bestimmungen enthalten, die die Tyrannei sich beständig aus der Vergangenheit in die Zukunft fortschreibender Identifizierungen durchbrechen.“[283] Die Subversion jener Tyrannei erscheint bei Godard ubiquitär: So ist

---

[277] Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema, a.a.O., Band 1, S. 18.
[278] Bresson, Robert: Notizen eines Kinematographen. Hg. v. Robert Fischer. Berlin, 2007, S. 84.
[279] vgl. Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image, a.a.O., S. 224.
[280] Smith, Gavin: Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 186.
[281] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“, a.a.O., S. 99.
[282] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 270f.
[283] vgl. ebd., S. 280.

beispielsweise in *Nouvelle vague* eben nicht festzustellen, ob die Figur des Roger und des Richard dieselbe ist oder nicht.

Zwei weitere Referenzen können an dieser Stelle (wenn auch nur) angedeutet werden: Auch Umberto Eco spricht von einer *ästhetischen Funktion* einer Botschaft, wenn sie zweideutig und autoreflexiv erscheint; dies erzeuge ein Gefühl von Reichtum eines Werks als Quelle von Erkenntnis.[284] Godard kritisiert beispielsweise genau den Umstand, dass das warenförmige Kino den Zuschauer nur aktiv hinsichtlich eines Kaufs macht, aber passiv hinsichtlich des transportierten und interpretierbaren Inhalts.[285] Und für Jean-Luc Nancy ist die Kunst (wie das Bild) definiert als „[...] das Überfließen und das Übertragen über die Zeichen hinaus. So gesehen gibt die Kunst ‚einen Wink', ohne jemals Zeichen von etwas zu sein oder etwas anderes zu bezeichnen."[286]

Godards Unbestimmtes (das eben *nie* „Nichts-Bestimmtes" meint, vgl. „I *mean*") lässt sich freilich noch an einem entfernteren Bezugspunkt festmachen, nämlich an Robert Musils Unterscheidung von pedantischer und phantastischer Genauigkeit: Erstere halte sich an Phantasiegebilde, zweitere an Tatsachen.[287] Beide „Geistesverfassungen" existieren nach Musil nebeneinander: sich an die Tatsachen haltend einerseits, und an das Ganze orientiert und die Erkenntnisse von ewigen Wahrheiten herleitend andererseits.[288]

Musil schreibt über die gleichsam *unfeste* Ordnung:

> „Er ahnt: diese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt; kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist." [289]

Das „scheinbar Feste" wird „[...] zum durchlässigen Vorwand für viele andere Bedeutungen [...]."[290] Es geht Musil wie Godard um eine Präzision des Ungefähren, um „[...] eine Verbindung von exakt und nichtexakt, von Genauigkeit und Leidenschaft."[291]

Bemerkenswerterweise bezieht sich auch ein Filmwissenschaftler, Van der Kooij, genau auf diese Referenz, wenn er den filmischen Diskurs mit demselben literarischen Querverweis

---

[284] vgl. Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Ästhetik der Geschichte, a.a.O., S. 118. Ein Text kann nach Umerto Eco freilich immer andere Lesarten erzeugen, ohne ganz verbraucht zu werden. Vgl. ebd., S. 377.
[285] vgl. *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 01:01:45.
[286] Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder, a.a.O., S. 49.
[287] vgl. Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, a.a.O., S. 393f.
[288] vgl. ebd., S. 395.
[289] ebd., S. 397.
[290] ebd., S. 399.
[291] ebd., S. 402.

kurzschließt: Er sieht bei Godard eine „pedantische Genauigkeit inmitten der Willkür.“[292] Godard könne als chaotischer Ordnungsfanatiker bezeichnet werden, ein „Buchhalter des Chaos“.[293]

2.1.4 Serge Daneys und Jacques Rancières Bild-Dichotomien

Als zwei wichtige Referenzen im Zusammenhang mit dem Godard‘schen Bildbegriff können - neben Pierre Reverdy - Serge Daney und Jacques Rancière gelten. Ersterer ist für Godard ein zentraler Bezugspunkt,[294] nicht bloß aufgrund der Tatsache, dass ein ausführliches Gespräch zwischen Daney und Godard das zweite Kapitel (2A) der *Histoire(s)* eröffnet (was hinsichtlich aller acht Kapitel eine Einzigartigkeit darstellt!): Daney differenziert in einem kurzen Essay das Image bzw. Kinobild vom Visuellen bzw. Fernsehbild. Nach Daney ist das *Visuelle*, damit meint er beispielsweise auch die Fotografie, abgeschlossen, ein *Bild* hingegen muss gelesen und immer wieder neu gedacht werden.[295] Daney schreibt: „Das *Visuelle* ist eine Stilisierung [...]. Das Visuelle muß für die Zuschauer unmittelbar erkennbar sein.“[296] Demgegenüber bedeutet das Bild für Daney Unabgeschlossenheit und Widerstand, so liest Volker Pantenburg Godards Filme als Rettungsversuche des Daney‘schen Bildes, als Widerstand gegen die Vereinnahmung des Bildes; Godard misstraut der scheinbaren Evidenz des Sichtbaren, ebenso der Gleichsetzung von Sehen und Verstehen: Es kommt zur erwähnten umfangreichen Kritik der Repräsentation.[297] In Anlehnung an Daney spricht Volker Pantenburg vom Mangel und Überschuss des Bildes: „Der Bildfluss fordert Verweis, Montage, Differenz. Ein Bild, selbst ein Einzelbild, kommt nie allein.“[298] Auch Georges Didi-Huberman schreibt wie Daney von einer grundsätzlichen „*Unvollständigkeit* der Bilder“,[299] und Youssef Ishaghpour meint zum (Godard‘schen) Bild in einer synästhetischen Beschreibung, hier den Überschuss an Bedeutungen nahelegend: „[...] [D]as sind die

---

[292] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 33.
[293] ebd., S. 39 bzw. 41.
[294] vgl. Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 11.
[295] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 56f bzw. 277.
[296] Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien, a.a.O., S. 25.
[297] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 57.
[298] ebd., S. 69.
[299] Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, a.a.O., S. 92.

metaphorischen und affektiven Resonanzen, die Obertöne und Kontrapunkte, die die Ideen hervorbringen und nicht einfach nur Fakten übermitteln.“[300]

Auch Jacques Rancière trennt - wie Serge Daney - das Bild, das einen *Zweck* (nämlich einen narrativen) bedient, vom Bild, das autonome Macht besitzt.[301] Auf die erwähnte Daney‘sche Differenzierung bezieht sich dann wohl auch Rancière ganz unmittelbar, nach ihm stellen viele zeitgenössische Autoren „[...] dem ‚Bild‘, das sich auf ein ‚Anderes‘ bezieht, das ‚Visuelle‘ entgegen, das sich nur auf sich selbst bezieht.“[302] Alterität wird als Bestandteil der Bilder selbst gesehen, auch bei Rancière stellt das Bild, wie bei Daney, nie eine einfache Wirklichkeit dar, Rancière differenziert:[303] „Es gibt einerseits eine einfache Beziehung [...]. Und es gibt das Spiel der Operationen [...]“,[304] worunter die (variablen) Beziehungen zwischen einem Ganzen und seinen Teilen bzw. zwischen Sagbarem und Sichtbarem gemeint ist: eine Veränderung der Ähnlichkeit, gleichsam als Imperativ der zeitgenössischen Kunst.[305] Und weiter: „Die Bilder der Kunst sind Operationen, die eine Abweichung hervorrufen, eine Unähnlichkeit.“[306] Wie bereits beschrieben, ist auch für Rancière das Bild nicht ausnahmslos mit dem Sichtbaren verbunden: „Erstens sind die Bilder in der Kunst als solche Unähnlichkeiten [sic!]. Zweitens ist das Bild nicht ausschließlich ein Element des Sichtbaren. Es gibt Sichtbares, das kein Bild ist und es gibt Bilder, die nur aus Worten bestehen.“[307] Rancière führt in der Folge eine ganz wesentliche Unterscheidung ein, in der er „das Bild als rohe sinnliche Präsenz“ vom „Bild als Diskurs, der eine Geschichte verschlüsselt“ trennt.[308] Er nennt dies die „zweifache Poetik des Bildes“: „ablesbare Zeugnisse einer Geschichte“ und „reine Blöcke der Sichtbarkeit, die jeder Narrativierung, jedem Sinn widerstehen“,[309] eine „doppelte Kraft der *ästhetischen* Bilder“:[310] als Chiffre einer Geschichte *und* als Unterbrechung der Narrations- bzw. Sinnzusammenhänge durch pikturale Präsenz, letztere von Godard insbesondere in den *Histoire(s)* in Szene gesetzt.[311] An anderer Stelle formuliert Rancière diese Dichotomie abstrakter: „Auf der einen Seite ist das Bild eine

---

[300] Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 79.
[301] vgl. Rancière, Jacques: Film Fables, a.a.O., S. 107.
[302] Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin, 2005, S. 8.
[303] vgl. ebd., S. 10 bzw. 12.
[304] ebd., S. 13.
[305] vgl. ebd., S. 13ff.
[306] ebd., S. 14.
[307] ebd., S. 14.
[308] ebd., S. 18.
[309] ebd., S. 19.
[310] ebd., S. 25.
[311] vgl. ebd., S. 40f. Rancière schließt diese Differenzierung mit Roland Barthes Begriffen von *studium* und *punctum* kurz.

inkommensurable Einzigartigkeit, auf der anderen Seite eine Vergemeinschaftlichung.“[312] Das trennende und das verbindende Moment sind potentiell in einem Bild zu finden.
Rancière führt in der Folge den Begriff des Bild-Satzes ein, der sich deutlich mit Godards Ästhetik verknüpfen lässt (und eine Brücke zum nächsten Kapitel darstellt): Der Bild-Satz besitze eine Kraft, „ [...] die das *Alles-hält-aneinander-fest* der Kunst von dem *Alles-berührt-sich* des explosiven Wahnsinns oder der konsensuellen Dummheit trennt. Und ich würde sie gerne mit der oxymorischen Formulierung Godards in Verbindung bringen: ‚Oh süßes Wunder unserer blinden Augen.‘“[313] Godard wird nicht zufällig als Referenzpunkt im filmischen Feld auserkoren: „Die Tugend des richtigen Bild-Satzes ist also diejenige einer parataktischen Syntax. Diese Syntax könnte auch Montage heißen, wenn man diesen Begriff über seine begrenzte filmische Bedeutung hinaus versteht.“[314] Godards Bild ist - auf den Punkt gebracht - (nach Rancière „große“)[315] Parataxe und Montage, darauf wird Gilles Deleuze in der *Methode des Und* noch ausführlicher zu sprechen kommen, dabei wie Rancière die Begrifflichkeit unmittelbar an Godard festmachend (siehe Kapitel 2.2.2).

2.2 Godards Montagebegriff

2.2.1 Verschiedene Ansatzpunkte hinsichtlich einer Weitung des Begriffs

Dass Montage nicht bloß als der zentrale Begriff des Kinos gilt, sondern auch das Kondensat des Godard‘schen Denkens bedeutet,[316] ist bereits zu dessen Zeit als Filmkritiker zu erahnen. Seine Emphase für die Montage und das Neudenken jener lässt sich in seinem frühen Artikel *Montage, mon beau souci* (*Schnitt, meine schöne Sorge*) erkennen: Montage ist für Godard die unmittelbare Fortführung der Inszenierung. Er stellt in besagter Kritik die Mise-en-scène und die Montage eben nicht gegeneinander, sondern verknüpft sie. Godard schreibt, dass

> „[...] der Schnitt vor allem das letzte Wort der Inszenierung ist. Das eine läßt sich nicht ohne Gefahr vom anderen trennen. Das wäre, als wollte man den Rhythmus von der Melodie trennen. [...] Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden, aber was jenes im Raum vorauszusehen versucht, sucht dieses in der Zeit.“ [317]

---

[312] ebd., S. 44.
[313] ebd., S. 59.
[314] ebd., S. 59f.
[315] vgl. ebd., S. 55.
[316] Daney, Serge: Godard Makes (Hi)stories, a.a.O., S. 159.
[317] Godard, Jean-Luc: Schnitt, meine schöne Sorge. - In: Frieda Grafe (Hrsg.): Godard/Kritiker. München, 1971, S. 38.

Auch wenn Godard später angibt, er verstehe seinen Artikel nun nicht mehr ganz,[318] bleibt festzuhalten: Die zeitorientierte Montage und die raumorientierte Mise-en-scène sind für Godard zwei *zusammengehörige* Momente.

Nach dieser frühen Neu-Verortung sei nun zum Kern des Godard'schen Montagebegriffs gesprungen: Dieser kann vielleicht auf die bekannte Formel *1+1=3* heruntergebrochen werden; Godard meint 1980: „Le cinéma ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui forment une troisième."[319] Diese Essenz ist in eine Theorie des Films verwoben, welche an einigen Lesarten und Präzisierungen ausgeführt sei (und anhand von Reverdy bereits ausgeführt wurde). Durch die Differenz *zweier* Eindrücke kann Unterscheidung produziert werden: Kritik und theoretische Anschauung werden möglich,[320] es gibt einen Mehrwert gegenüber einer bloßen Addition der Einzelteile. In der Montage wird Heterogenes zusammengefügt, eigenes Denken wird mit anderem Denken konfrontiert.[321] (Parenthese in Klammern: Raoul Coutard beschreibt Godard sehr treffend: „Denn er ist jemand, der immer etwas und das Gegenteil davon behauptet.")[322] Es geht also um ein Nebeneinander von Gegensätzen,[323] mit dem Hinweis: Montage ist *Konfrontation* und keine Gleichsetzung.[324] Dies lässt an die Kollisionsmontage von Sergei Eisenstein denken, laut diesem kann aus dem Zusammenprall zweier Sichtbarkeiten etwas Unsichtbares sichtbar gemacht werden, wobei diese Montageanordnung jedoch von stabilen und *festgelegten* Begriffen ausgeht, die durch die montierten Bilder entstehen.[325] Wie bei Alexander Kluge entsteht bei Godard die Assoziation durch den Kontrast zweier Bilder, die ein unsichtbares und (noch wesentlicher) *unbestimmbares* Drittes, ein rein geistiges Bild, entstehen lassen;[326] Frieda Grafe definiert Godards Montagebegriff präzise(r) als *Vergleich* von Dingen:[327] Der Betrachter definiert selbst den dritten Punkt neben den zwei Bildern,[328] dieser ist (im

---

[318] vgl. Daney, Serge: Godard makes (Hi)stories, a.a.O., S. 167.
[319] Jean-Luc Godard zit. n. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 129.
[320] vgl. ebd., S. 129.
[321] vgl. ebd., S. 281.
[322] Coutard, Raoul: Der Regisseur und die Technik. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 71.
[323] vgl. Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 49.
[324] Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, a.a.O., S. 216.
[325] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen", a.a.O., S. 91.
[326] vgl. ebd., S. 90.
[327] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 72.
[328] vgl. ebd., S. 72.

Unterschied zu Eisenstein) nie *fix* festgelegt. Diesbezüglich schreibt James S. Williams, dass bei Godards Montageverfahren dichte, rhetorisch motivierte Montageformationen aufgebrochen werden, nondiskursive Assoziationsmomente (Zusammenflüsse, Zusammenhänge, Verbindungen und Zufälle) kommen ins Spiel. Diese Assoziationen erlauben einen reinen Moment des Sehens und Fühlens, im Unterschied zum rein mentalen Akt des Erkennens und der Interpretation.[329]

Godards Montagebegriff ist ein weit gefasster und eher als *Kompositionsprinzip* zu verstehen, das über das Feld der Kunst hinausreicht.[330] Godard betont, dass er in der filmischen Montage die Essenz des Kinos sehe, womit das *Leben* gesehen werden könne; Jean-Louis Comolli schreibt dazu: „Das Leben ist ein Ganzes, alles darin bedingt sich gegenseitig, und die Dinge existieren nur aufgrund ihrer Beziehungen, zueinander oder zu uns.“[331] Montage wird zu einer Form des Sehens, des Denkens, der Beurteilung, des Unterscheidungsvermögens. Die unablässige *Bewegung* von einem Bild zu einem anderen - an dieser Stelle sei ergänzt: von einem Ton zu einem anderen - ist vielleicht der zentrale Punkt in Godards Filmverständnis. Diese Bewegungsdynamik erfolgt nicht bloß zwischen verschiedenen Elementen, sondern auch zwischen verschiedenen *Kategorien*.[332] In *Nouvelle vague* wären das beispielsweise die Bilder der Spielfilmhandlung und jene von der Welt der Natur, wie Vicki Callahan explizit vermerkt.[333] Eine minutenlange Kranfahrt durch die Baumwipfel oder die Schwenks über den See perforieren nahezu die mit Figuren besetzten Bilder.

Während Alain Bergala in seiner Periodisierung des Godard‘schen Schaffens *Nouvelle vague* in die sechste Phase, in *Les années mémoire* einordnet, welche exakt die Zeitspanne der Publikationsdekade der *Histoire(s)* umfasst,[334] unterteilt Nicole Brenez Godards Schaffen in vier formale Phasen, wobei der hier behandelte Film in die letzte fällt. Diese vierte Phase umfasst das totale Bild und die auf den Rauminhalt bezogene Montage: Das Filmbild ist nicht auf eine ikonographische Buchstäblichkeit reduzierbar, sondern besitzt notwendigerweise eine Beziehung zu anderen Bildern und sogar *vor* seinem Entstehen ist es in eine Geschichte eingeschrieben; jedes Bild macht Platz für ein anderes Bild oder verhindert es, ob es nun als

---

[329] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 298.
[330] vgl. Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, a.a.O. S. 81.
[331] Comolli, Jean-Louis: Anwesenheit und Abwesenheit. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 50.
[332] vgl. Callahan, Vicki: „Gravity and Grace“: On the „Sacred“ and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 189.
[333] vgl. ebd., S. 190.
[334] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 12.

ähnlich, gegensätzlich oder heterogen beschrieben werden kann.[335] Die Montage wird somit zu einer *Webarbeit zwischen verschiedenen Bildregimen* (bzw. -kategorien, siehe oben): Sie wird zu einer wechselseitigen Befragung eines Bildes durch ein anderes; Montage wird zur Kunst, welche die Präsenz des Bildes mit seiner eigenen Macht konfrontiert. Es kommt zu einem gleichzeitigen Zusammenbringen, einem Überlagern und einem Durcheinanderbringen: des Projektes, der Zurückweisung des Projektes, der Ausführung, der Erklärung und des Fertigungsbeweises.[336]

Wie zu Beginn dieses Kapitels sei auch an seinem Ende ein kurzer filmhistorischer Zusatz erwähnt: In den 1970er Jahren, anlässlich seiner Montreal-Vorlesungen 1978, erweitert Godard seinen (am Film angelehnten) Montagebegriff noch weiter: Ganze Filme werden als Montageblöcke - nach dem Vorbild Henri Langlois in der *Cinémathèque francaise* - in Kontakt gebracht.[337] Volker Pantenburg bringt Godards Montagekonzeption auf den Punkt: „Das Zusammenfügen unterschiedlicher Ausschnitte der Welt und ihre Kollision führen zu einer neuen Art des Sehens, die man als relationales oder vergleichendes Sehen bezeichnen könnte."[338]

2.2.2 Jacques Rancières und Gilles Deleuze' Begrifflichkeiten

Im Folgenden seien zwei wesentliche Begriffsbildner im Kontext der Godard'schen Montage genannt: (ein weiteres Mal) Jacques Rancière und Gilles Deleuze.[339]

Die Montage im Film wird von Rancière als Aushandlung dreier Logiken beschrieben:[340] (erstens) die repräsentationale Logik der kausalen Handlung mit einer Grammatik des Ausdrucks und einer Dynamik der Emotionen; (zweitens) die dialektische Logik (als erste

---

[335] vgl. Brenez, Nicole: The Forms of the Question. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 175.
[336] vgl. ebd., S. 175 bzw. 177.
[337] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 71.
[338] ebd., S. 71f.
[339] Neben zahlreichen Berührungspunkten der beiden Theoretiker gibt es auch Abgrenzungsbemühungen, so unterzieht Rancière Deleuze' Unterteilung in Bewegungs-Bild und Zeit-Bild einer deutlichen Kritik: Die Beziehung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild beschreibt Rancière als unendliche Spirale, weniger als Gegensätze, sondern als unterschiedliche *Betrachtungsweisen* des Bildes. Vgl. Rancière, Jacques: Film Fables, a.a.O., S. 119 bzw. 112f. Ähnliches schreibt beim genaueren Hinschauen jedoch auch Deleuze selbst: Rein optische und akustische Situationen bestimmen ein Jenseits der Bewegung; das Bewegungs-Bild ist nicht verschwunden, aber es existiert nur mehr als erste Dimension des Bildes, welches an Dimensionen anwächst; aus der Bewegung entsteht eine Perspektive der Zeit. Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 37.
[340] vgl. Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image, a.a.O., S. 225.

ästhetische Logik) als Spannung zwischen heterogenen Elementen; (drittens) die symbolistische Logik (als zweite ästhetische Logik) als Assoziation. Eine Verwerfung der Handlung (bzw. der repräsentationalen Logik) führe keineswegs zur Wiederherstellung einer ikonischen Jungfräulichkeit, es kommt vielmehr zu einem *Pendeln* zwischen dem dialektischen und dem symbolistischen Pol, dies versteht Rancière als Bild-Satz (vgl. Kapitel 2.1.4): Eine repräsentative Beziehung wird aufgelöst, Kontinuität und Bruch werden gleichsam verbunden.[341]

Das Montieren bzw. Neu-Zusammenbinden in Godards Filmen kann laut Rancière auf zwei Wegen erfolgen: dialektisch oder symbolistisch. Der dialektische Weg erzeugt einen *Zusammenstoß*: Es geht um eine Fremdartigkeit des Vertrauten, die Bezeugung einer Realität, die durch Antagonismus gekennzeichnet ist.[342] Der symbolistische Weg bringt ebenfalls entfernte Realitäten zusammen, jedoch um dabei eine *Analogie* zu erzeugen, eine Vertrautheit des Fremden: als Zeuge einer Welt der heterogenen Realitäten, die jedoch immer metaphorisch in Beziehung gesetzt werden können. Die Politik dieses Symbolismus bestehe darin, das Geheimnis einer Co-Präsenz zu inszenieren: Das (unauflösbare) Mysterium wird gleichsam zum Schlüsselkonzept, wie jenes der Dialektik das (aufzudeckende) Geheimnis ist.[343] In den *Histoire(s)* heißt es zur omnipräsenten Frage *Was ist Film?*:

> „ich sagte, weder eine Kunst
> noch eine Technik
> ein Geheimnis [...]." [344]

Diese zwei ästhetischen Logiken treten nie in Reinform auf: Das Lösen der Bilder von Geschichten bei Godard bedeutet einen Machtgewinn der Bilder, weil es dabei zu unendlichen *Verbindungen* innerhalb eines ästhetischen Raums des Mysteriums und eines politischen Raums der Geschichte als Geschichtsschreibung kommt:[345] Durch die Fragmentierung fördert Godard die Verbindung bzw. (in seinen Worten) die Erlösung. Diese Fragmentierung in Godards Ästhetik enthüllt nach Rancière zwei Dinge: Erstens wird das Komplexe des Bildes als *Kombination* verschiedener Funktionen deutlich: Das Bild trennt und verbindet; es implementiert eine repräsentationale Funktion, indem die visuellen Elemente einer Geschichte bzw. Handlung untergeordnet werden, *und* erzeugt eine ästhetische Logik des Aufschubs und

---

[341] vgl. Rancière, Jacques: Politik der Bilder, a.a.O., S. 57f.
[342] vgl. Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 224.
[343] vgl. ebd., S. 225.
[344] Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema, a.a.O., Band 2, S. 60. In *Nouvelle vague* heißt es: „Men create the mystery, women find the key", *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:50:44
[345] vgl. Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image, a.a.O., S. 226.

der Unbeschränktheit.[346] Zweitens sei das Godard'sche Fragmentierungsverfahren keine Befreiung der Bilder, sondern eine Kombination von Montageoperationen: Normalerweise in der Raum-Zeit-Konstruktion ausgelöschte Trennungen werden in den Vordergrund gestellt.[347] Bezüglich der zwei ästhetischen Verfahren der Verknüpfung sieht Rancière in Godards Spätwerk einen *Vorrang* des symbolistischen Wegs gegenüber dem dialektischen Weg, ersteren sieht der Autor signifikanter Weise als *symbolist shift* in der zeitgenössischen Kunst der letzten Jahrzehnte:[348] Auch *Nouvelle vague* ist wegen der assoziativen Unbestimmtheit auf diesem symbolistischen Pol anzutreffen. Dennoch sind bei Godard immer beide ästhetische Montage-Logiken mitzudenken:[349] Es geht um ein Vermögen des Heterogenen, welches einen gemeinsamen Maßstab der dialektischen und der symbolischen Art hervorrufe.[350] Die dialektische Montage will „ [...] durch den Schock der Unterschiede das Geheimnis einer heterogenen Ordnung aufzeigen [...]", die symbolistische Montage als zufällige Analogie versammelt „[...] verschiedene Elemente in der Form des Mysteriums."[351] Dialektische und symbolistische Montage stellen die *zwei Pole* des (in Kapitel 2.1.4 erwähnten) *Bild-Satzes* dar.[352] Godard sei laut Rancière das beste Beispiel dafür, „[...] wie dieselben Formen der Verbindung der heterogenen Elemente vom dialektischen Pol in den symbolistischen Pol umschlagen können":[353] Sowohl ein Schock, als auch ein Kontinuum wird erzeugt. Godard produziert ein Sowohl-als-Auch: einen Schock *und* ein Kontinuum; eine Verbindung als *Détournement*, ein Gedankensprung als *Dérive*.[354]

Genau dieses *Und* ist auch in einem zweiten Konzept, für das Godards Montagekonzeption gleichsam theoriebildend fungierte, zu finden: Gilles Deleuze' parataktische Lesart der Godard'schen Montage knüpft unmittelbar an Godards Paradigma an: „Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild."[355] Godard ist für Deleuze kein

---

[346] Diese Überlegungen wendet er an der Deleuze'schen Unterteilung des Filmbildes in ein Bewegungs-Bild und ein Zeit-Bild an und unterzieht diese der erwähnten Kritik: Jedes Bild fungiere als Zeit-Bild und als Bewegungs-Bild. Die Bildfunktionen, durch die ein Film zusammengesetzt ist, ergänzen und widersprechen sich. Daher gebe es auch keinen Wechsel zu einem modernen Kino: Es werde lediglich die Spannung zwischen den Bildfunktionen auf verschiedenen Wegen mehr oder weniger ins Spiel gebracht. Vgl. ebd., S. 227.
[347] vgl. ebd., S. 227.
[348] vgl. ebd., S. 231. An anderer Stelle spricht Rancière von einer neo-symbolistischen Tendenz der zeitgenössischen Kunst. vgl. Rancière, Jacques: Politik der Bilder, a.a.O., S. 82.
[349] Deshalb muss zur von Jean Narboni attestierten Analogiebildung hinsichtlich der berühmten Montage in *Ici et ailleurs*, die Golda Meir und Adolf Hitler zusammenführt, ergänzt werden: Sie ist *auch* als ein Zusammenstoß lesbar (siehe Kapitel 3.7.2).
[350] vgl. Rancière, Jacques: Politik der Bilder, a.a.O., S. 68.
[351] ebd., S. 70.
[352] ebd., S. 71.
[353] ebd., S. 73.
[354] vgl. ebd., S. 74.
[355] Godard, Jean-Luc: Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben). Berlin, 1981, S. 43f.

Dialektiker (auch in diesem Punkt geht er mit Rancière partiell d'accord), weil es für ihn nicht um zwei oder drei Dinge geht, sondern um die Konjunktion *und*. Hier ein ausführlicher Auszug, in der Deleuze die *Methode des Und* anhand von Godards Werk, das ihm gleichsam als Initialzündung dient, entwirft:

> „Was bei ihm zählt, ist nicht 2 oder 3, oder wieviel auch immer, sondern UND, die Konjunktion UND. Die Verwendung des UND bei Godard ist das Wesentliche. [...] das UND ist nicht einmal mehr eine besondere Konjunktion oder Relation, es reißt alle Relationen mit sich fort, es gibt so viele Relationen wie UNDs, das UND bringt nicht nur alle Relationen ins Wanken, es bringt das Sein ins Wanken, das Verb... etc. Das UND, „und...und...und", ist genau das schöpferische Stottern, der fremde Sprachgebrauch, im Gegensatz zum Konformen und herrschenden Sprachgebrauch, der sich auf das Verb „sein" stützt. Selbstverständlich, das UND ist die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die Zerstörung der Identitäten. [...] Ich glaube, daß es die Stärke Godards ist, das UND in einer sehr neuen Weise zu leben und zu denken und zu zeigen und es aktiv operieren zu lassen. Das UND ist weder das eine noch das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze, es gibt immer eine Grenze, eine Flucht- oder Stromlinie, nur sieht man sie nicht, weil sie das Unscheinbarste ist."[356]

Als ein mögliches Beispiel für Deleuze' parataktische Methode könnte der Umstand genannt werden, dass die Lennox-Figur in *Nouvelle vague* am Ende als „derselbe" *und* „ein Anderer" erscheint:[357] Die Figur wird selbst zum Schauplatz einer Denkoption, einer Möglichkeitsform, die das bipolare Denken subvertiert.

Godards Filme gelten aufgrund der Komplexität, der Sprunghaftigkeit und Assoziativität als schwierig: Deleuze nennt dies das *Stottern Godards*, die Verknüpfung von Bildern und Tönen folgt keinem kausalem oder temporalem Prinzip[358] (oder einem *anderen*): Statt hierarchischen Beziehungen kommt es zu koordinierenden Beiordnungen mittels jenes montierenden Und.[359] Deleuze meint an anderer Stelle, die Schlagrichtung dieses Konzepts zusammenfassend: „Das UND ist identisch mit Verschiedenartigkeit, Vielfalt und Zerstörung der Identität."[360] In seinem Standardwerk *Tausend Plateaus* findet sich eine zum obigen Zitat beinahe wortgleiche Annäherung an den Begriff des *Rhizoms*: „Der Baum braucht das Verb ‚sein', doch das Rhizom findet seinen Zusammenhalt in der Konjunktion ‚und... und... und'. In dieser Konjunktion liegt genug Kraft, um das Verb ‚sein' zu erschüttern und zu entwurzeln."[361]

---

[356] Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 67f.
[357] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 275.
[358] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 23f.
[359] vgl. ebd., S. 24.
[360] Gilles Deleuze zit. n. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps), a.a.O., S. 90.
[361] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin, 1992, S. 41.

2.2.3 Montage als Erkenntnisproduktion

> The gardener (*off*): „One small word to tell us where we are, where we‘re going would be worth fortunes.“ [362]

Über die Montage meint Godard: „Die Montage [...] ist dasjenige, was zu sehen gibt.“[363] An anderer Stelle präzisiert er: „Es heißt, die Dinge zueinander in Beziehung setzen, damit man sie sieht - eine eindeutige Situation.“[364] Freilich ist hier nicht bloß der Gesichtsinn gemeint, denn: „Ich versuche, etwas zu Gehör zu bringen oder sichtbar zu machen.“[365] Dinge zueinander in Beziehung setzen, um zu sehen, bedeutet auch *Erkenntnis*: Das Kino kann Differenzen und verborgene, unsichtbare Relationen sichtbar machen,[366] wobei Montage bei Godard unmittelbar mit dem Denken (und bloß mittelbar mit dem Sehen) verknüpft ist: „Thinking. Bringing together in order to think. Simply bringing two images together. [...] Yes, to begin to think as you look.“[367] Godard sieht diesbezüglich das einzigartige Potential des Kinos verankert:

> „Die Ausgangsidee ist, daß das Kino mit seiner Erfindung eine Art und Weise zu sehen entwickelt und aufgezeichnet hat, wie wir gesehen haben, die etwas Neues war und die man Montage genannt hat, die darin besteht, etwas mit jemandem auf eine andere Weise in Verbindung zu setzen als es der Roman und die Malerei der Zeit machten. Deshalb hat es Erfolg gehabt, einen enormen Erfolg, weil es, glaube ich, auf eine bestimmte Weise die Augen geöffnet hat.“ [368]

Godard versteht die Montage als Zusammenführen von Gegensätzlichem, um den Realismus der Bilder zu virtualisieren,[369] denn nach Bert Brecht sagt die einfache Wiedergabe der Realität bekanntlich nichts über die Realität aus: Die *Funktionale*, in welche die eigentliche Realität gerutscht ist, muss folglich sichtbar gemacht werden; Funktion meint immer ein Verhältnis, und damit eine Verbindung zur Montage.[370] Für Godard ist der Realismus somit ein *trügerischer* Effekt des filmischen Mediums, der als solcher vorgeführt werden muss; die Eindeutigkeit des fotografischen Bildes kann eben nur durch ein *zweites* Element (einem Bild oder einem Ton) gestört werden.[371]

---

[362] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, a.a.O., 00:40:36.
[363] Jean-Luc Godard zit. n. Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, a.a.O., S. 197.
[364] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 16.
[365] ebd., S. 94.
[366] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 235.
[367] Dubois, Philippe: Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard‘s Work on Video and Television, a.a.O., S. 173.
[368] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 176f.
[369] vgl. Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, a.a.O., S. 80.
[370] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 156.
[371] vgl. ebd., S. 208 bzw. 277.

Volker Pantenburg sieht gerade in der komplexen *Verschachtelung von Bildern und Tönen* die Grundlage für ein theoretisches Denken, das so besser als durch Sprache erfolgen könne.[372] Über die Grundannahme hinaus, dass der Film freilich schon immer mehr als sein Autor weiß, ist Godard der Ansicht, dass es der Film ist, der denkt: „C'est le film qui pense."[373] Es geht Godard - noch präziser formuliert - um „[...] eine Form, die denkt [...]."[374] Das Modell des formenden Gedankens wird somit durch die denkende Form ersetzt.[375] Durch die Möglichkeiten der Montage ist eine *neuartige* Form des Denkens entstanden: Der Film bzw. die Kamera wird zu einem Forschungsinstrument bzw. Skalpell,[376] um verborgene Dinge (für den Filmemacher und den Rezipienten) sichtbar zu machen.[377] Georg Seeßlen wirft bemerkenswerterweise gerade in seiner Kritik von *Nouvelle vague* den Begriff der *Denk-Oper* auf.[378]

Synchron mit Godard und seinem Primat, sehen lernen zu wollen,[379] meint Merlau-Ponty auf den Aspekt des Unsichtbaren überleitend: „Auf der einen Seite ist die Welt *das, was wir sehen*, und auf der anderen Seite müssen wir dennoch lernen, sie zu sehen."[380] Es geht um „[...] das Unsichtbare [...], ein ‚*anderes* >mögliches< *Sichtbares* oder ein >Mögliches<, sichtbar für einen Anderen' [...]."[381]

2.3 Das Unsichtbare

2.3.1 Das Motiv der Blindheit

> „welches Wunder
> betrachten zu können, was man nicht sieht
> o süßes Wunder unserer blinden Augen."[382]

Die Abwandlung des bereits behandelten Bernano-Zitats - weg von den leeren Händen (siehe

---

[372] vgl. ebd., S. 23.
[373] Jean-Luc Godard zit. n. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 68.
[374] Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema, a.a.O., Band 3, S. 22.
[375] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 69.
[376] Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien, a.a.O., S. 28.
[377] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 18f.
[378] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 271.
[379] vgl. Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 166.
[380] Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München, 1994, S. 18 bzw. vgl. Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy. Berlin, 2007, S. 265.
[381] Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy, a.a.O., S. 272f.
[382] Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema, a.a.O., Band 1, S. 30.

Kapitel 1.4.4) hin zu den blinden Augen in den *Histoire(s)* - erscheint programmatisch: Eine zentrale Figur für Godards Montage-Denken ist nämlich die blinde Schnittassistentin in seinem Autoportrait *JLG/JLG*.[383] Besagte Cutterin, die noch dazu *Justice* heißt,[384] schneidet ausschließlich mithilfe des Tastsinns, mittels Berühren des Filmstreifens, und ihrer Fähigkeit in ihrem Kopf zu sehen (dargelegt anhand eines Geometriebeispiels),[385] also abstrakt. Diese Allegorie scheint ein Echo auf Denis Diderots berühmtes Werk *Lettre sur les aveugles* (*Brief über die Blinden*) zu sein, das Godard immer wieder zitiert, beispielsweise eben auch in *JLG/JLG*:[386] Menschen, die sich mit Geometrie beschäftigen, leben mit geschlossenen Augen, heißt es dort.[387]

Das Motiv der Blindheit ist für Godard aus zwei Gründen zentral: Zum einen sind die Leerstellen in der Filmgeschichte gemeint. Das Unsichtbare verweist für Godard somit immer auch auf die unendliche Anzahl jener Filme, die niemals gemacht wurden: Sie bleiben unsichtbar, imaginäre Zuschauerfilme, ohne materiellen Träger;[388] diesen unerfüllten Projekten widmete Godard auch einen Raum anlässlich der von ihm kuratierten Ausstellung im Pariser Centre Pompidou im Jahr 2006.[389] In *Hélas pour moi* heißt es (sowohl in einer Figurenrede, also auch in einem Zwischentitel): „Each one of us carries around their invisible dreams.“[390]

Zum anderen geht es um blinde Flecken in der Wahrnehmung: Das Sehen kann nie gesehen werden (siehe Kapitel 2.3.2); zudem verweist die Blindheit auf die mentale Dimension des Bildes.[391] Die blinde Cutterin ist somit eine Zuspitzung eines an Reverdy angelehnten Montageverständnisses, dass durch zwei zusammengefügte Bilder ein *unsichtbares* (und *unbestimmtes*) drittes entsteht.[392] Bilder werden für Godard nicht durch den sinnlichen

---

[383] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:36:35
[384] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 193.
[385] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:40:25 vgl. Callahan, Vicki: „Gravity and Grace“: On the „Sacred“ and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 191.
[386] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:12:35
[387] vgl. Callahan, Vicki: „Gravity and Grace“: On the „Sacred“ and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard. a.a.O., S. 191.
[388] vgl. Zielinski, Siegfried: „Zu viele Bilder - wir müssen reagieren!“. Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards Histoire(s) du cinéma. - In: Volker Roloff u. Scarlett Winter (Hrsg.): Godard intermedial. Tübingen, 1997, S. 196.
[389] Godard kritisiert jedoch die Bedingungen der Ausstellung ganz vehement, blieben doch auch hier viele Ideen Godards unverwirklicht: „Here, we are in a state of perception of language which was criticized justly in my view by Wittgenstein. What is shown cannot be said. Here, what is shown can be said, because it is not shown, it is merely spoken.“ *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 01:41:55.
[390] *Hélas pour moi*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:05:00 bzw. 01:12:50
[391] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“, a.a.O., S. 98.
[392] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 70.

Eindruck, sondern durch die geistige Vorstellung erzeugt.[393] Christina Scherer schreibt: „Ihre [Justices] Blindheit ist der Blindheit des Filmbildes angemessen, denn das Bild ist - ‚der Unvollkommenheit der Filmsprache wegen' - sowieso immer falsch, ‚nicht in Ordnung'."[394] Für Godard ist die filmische Bildsprache unvollkommen: Sie gelangt nicht über das Sichtbare und Sagbare hinaus,[395] es ist unmöglich zu zeigen, worauf es ankommt bzw. was das wahre Bild ist, was auch anhand der Figur der blinden Cutterin *Justice* verdeutlicht wird: Sie lässt durch ihre Blindheit den Bildern Gerechtigkeit widerfahren.[396] Das Sichtbare ist (eben gerade!) *nicht* der Schlüssel zur Welt und zum Film,[397] auch wenn es oft dafür herhalten muss. So heißt es auch in *Le gai savoir* gleichsam leitmotivisch: „Wenn Du die Welt sehen willst, schließ' die Augen!"[398] Godard spricht hinsichtlich des Tonfilms von einer *Geschichte der Blindheit*: Dies lässt sich dahingehend lesen, dass „[...] die Sichtbarkeit das Erkennen nicht gewährleisten kann".[399] In einer Lecture meint Godard dazu, die Herangehensweise des Filmemachens vom Kopf auf die Füße stellend: „Everybody uses the camera as if they were not blind [...]. Often in many of my films there is a blend between the blind and the average, the good moments are blind, and I hardly ever make films - maybe one or two - totally blind."[400] Godards Filmemachen will kein Schöne-Bilder-Machen sein: Der Blinde lässt sich im Unterschied zum Sehenden nicht durch Schönheit verführen, wie in Diderots besagtem *Brief über die Blinden* angeregt.[401] Diderots Text bildet nicht nur einen zentralen Referenztext in *JLG/JLG*,[402] sondern für Godards Denken insgesamt: Dieser führt das Motiv der Blindheit letztlich auch daher ein, weil der Zuseher seinen Augen nicht trauen soll, als eine Annäherung an das Wahrnehmungsphänomen vom Gegenpol aus.[403]

Godard behauptet nachgerade provokativ für einen Filmemacher, dass ihm die Hände wichtiger seien als die Augen; dieser Gedanke wird personifiziert in besagter blinder

---

[393] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 212.
[394] Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen", a.a.O., S. 100.
[395] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 260.
[396] vgl. ebd., S. 222.
[397] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen", a.a.O., S. 100.
[398] vgl. Zielinski, Siegfried: „Zu viele Bilder - wir müssen reagieren!". Thesen zu einer apparativen Sehprothese - im Kontext von Godards Histoire(s) du cinéma, a.a.O., S. 189.
[399] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 236.
[400] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 01:26:15.
[401] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 211.
[402] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 235.
[403] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 210f.

Schnittassistentin;[404] noch dazu erscheint genau an jener Stelle in *Nouvelle vague*, wo in der Regel der Name des Regisseurs erscheint, die Einstellung zweier Hände.[405] Nach Walter Benjamin war bis zur Fotographie ja auch die *Hand* das entscheidende Organ für die Kunstproduktion.[406]

2.3.1.1 Zur Privilegierung der Hände und des Berührens

Godards erwähnter Aussage, den Händen den Vorrang vor den Augen zu geben, soll im Folgenden nach*gespürt* werden. Wie im vorigen Kapitel angedeutet, ist Godards Zugang zum Schnitt mehr ein haptischer und weniger ein visueller; es ließe sich konstatieren: ein primär konzeptueller. Nach einer bestimmten Filmlänge soll der Schnitt gesetzt werden, nicht nach einem bestimmten Bild, wird in Godards Autoportrait nahe gelegt.[407]
Derridas Werk *Berühren, Jean-Luc Nancy*, kann gleichsam als eine Kulturgeschichte des für Godard prioritären Tastsinns gelesen werden. Darin bezieht er sich unter anderem auf den Philosophen Plotin: „Das Berühren liefert als erstes die *Gegenwärtigkeit*: ‚das Eine ist demjenigen gegenwärtig, der fähig ist, es zu berühren'."[408]
Insbesondere die Theorielegung des Französischen Philosophen Maine de Biran scheint in Hinblick auf Godards Nobilitierung des Tastsinns signifikante Parallelen aufzuweisen: Derrida paraphrasiert ausführlich zentrale Stellen der Biran'schen Theorie, beispielsweise die enge Verbindung von Sehen und Berühren: „Wenn das Sehen danach strebt, sich nicht mehr vom Gesehenen oder vom Sichtbaren zu unterscheiden, ist es, *als ob das Auge* die Sache selbst *berühren würde*."[409] Derrida ortet bei Maine de Biran eine grundlegende Hierarchie der Sinne:[410] „Das Berühren ist zweifellos der gehobenste Sinn, der erste, das *unvergleichliche* Vorbild [...]. Dieser Sinn transzendiert die anderen, er begründet sie auch, er macht sie möglich [...]."[411] Durch den Tastsinn wird der Mensch mit der äußeren Natur in Verbindung gebracht: und zwar am *unmittelbarsten*; lediglich der Gesichtssinn zeigt eine dem Tastsinn

---

[404] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 235.
[405] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 273.
[406] vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main, 1977, S. 10.
[407] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:39:50.
[408] Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy, a.a.O., S. 157.
[409] ebd., S. 159.
[410] vgl. ebd., S. 193.
[411] ebd., S. 190.

verwandte Mobilität; der Gehörsinn ist passiver, jedoch ähnlich abhängig vom Tastsinn.[412] Nach Maine de Biran wird der Tastsinn deshalb zum *Ultra-Sinn* und die Hand zum primären „Analyseinstrument".[413] Derrida prägt in der Folge den Begriff des Humainismus,[414] einem Kompositum aus Humanismus und dem Französischen Wort für Hand: Die Hand wird zur bildlichen Darstellung des „Eigen(tlich)e[n] des Menschen".[415] Zwar erfährt dieser Haptozentrismus Maine des Birans, in welchem die Hand zum teleologischen Symbol bzw. zum Synonym fürs Menschsein wird (als das Begreifen) und eine grundlegende Vorrangstellung erhält, in der Folge von Jean-Luc Nancy und anderen eine kritische Neubewertung.[416] Derrida schließt nichtsdestotrotz in einer luziden Beobachtung die Liebe und die Berührung kurz, dabei Nancy als Referenz hinzuziehend: „Wie nicht beachten, daß die drei einer Kunst ‚eigentlich gesagt' beraubten Sinne, das Berühren, der Geruch und der Geschmack, auch am ‚eigen(tlich)sten' der Sinn der sinnlichen Liebe sind?"[417] Berühren ist somit viel enger als der Gesichtssinn mit der *Liebe* verbunden, Derrida schreibt paradigmatisch: „Doch kein Lebewesen kann in der Welt einen Augenblick überleben, ohne zu berühren, das heißt ohne berührt zu werden."[418] Dass der Glaube an die Liebe für Godard gleichsam seine Lebensgrundlage darstellt, wurde bereits in Kapitel 1.4.3 ausgeführt. Derrida ortet - differenzierter als Biran - „ein gewisses Vorrecht der Hand" und stellt die These auf, dass alle Empfindungen mit dem Berühren *vergleichbar* seien.[419] An anderer Stelle zitiert Derrida Maurice Merleau-Ponty, der sich einer in eben diesem Kontext stehenden synästhetischen Metaphorik bedient: „In derselben Weise schenke ich mein Ohr oder schaue ich in der Erwartung einer Empfindung, und plötzlich *ergreift* das zu Empfindende mein Ohr oder meinen Blick, ich *liefere* einen Teil meines Körpers oder sogar *meinen ganzen Körper* dieser Weise zu schwingen und den Raum auszufüllen *aus* [...]."[420] Merleau-Ponty konstatiert demgegenüber ein Primat des Sehens, er meint jedoch ebenfalls, dass die synästhetische Wahrnehmung die Regel sei.[421] Er spricht vom Berührend-Berührten der Hand, nach ihm heißt berühren: *sich* berühren, und auch nach Henri Maldiney berühren wir bei jeder

---

[412] vgl. ebd., S. 191f.
[413] vgl. ebd., S. 197.
[414] vgl. ebd., S. 197.
[415] vgl. ebd., S. 197.
[416] vgl. ebd., S. 207 bzw. 202.
[417] Jean-Luc Nancy zit. n. Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy, a.a.O., S. 169.
[418] ebd., S. 180.
[419] vgl. ebd., S. 184. Die Vorrangstellung der taktilen Berührung ergibt sich aus der nur sie kennzeichnenden aktiven Motorik, vgl. ebd., S. 185.
[420] Maurice Merleau-Ponty zit. n. Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy, a.a.O., S. 188f.
[421] vgl. ebd., S. 263.

Berührung eines Dinges uns selber, wir sind dabei berührend *und* zugleich berührt.[422] In *JLG/ JLG* heißt es:

> „Wenn meine linke Hand meine rechte Hand berühren kann, während sie diese Dinge berührt - sie berühren, während sie sie berührt. Warum kann ich nicht, wenn ich eines anderen Hand berühre, in dieser an das gleiche Vermögen rühren, mich mit Dingen zu vereinen, wie ich dies mit der meinen tat.“ [423]

Für Jean-Louis Chrétien ist die Hand sogar ein „Organ von Organen“: Weil sie nichts ist, kann sie wie die Seele alles werden.[424]

2.3.2 Das Sichtbare und das Unsichtbare

> „Was zählt ist also das Sichtbarmachen des Unsichtbaren an sich [...].“ [425]

Die Verknüpfung von Sichtbarem und Unsichtbarem wurde bereits an einigen Stellen bezüglich Godards Montageverständnis aufgezeigt: Sie bildet des letzteren Basis. Die zentrale Frage scheint dabei zu sein: „Wie lässt sich Sichtbar-Konkretes so miteinander koppeln, dass etwas Unsichtbares, Abstraktes wahrnehmbar wird?“[426]
Godard meint 1980: „Pictures are made to make seen the unseen.“[427] Das Filmbild steht bei Godard in einem Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem:[428] Das Bild wird aus dem Sichtbaren versorgt, ist aber nicht als dessen Abbild zu verstehen.[429] Filmische Bilder können eben auch auf das Nicht-Sichtbare verweisen, der Zweifel am Bild wird durch das Unsichtbare zum Ausdruck gebracht:[430] Zwei konkrete Ausformungen werden im nächsten Kapitel ausgeführt werden. Trias-Afroditi Kolokitha konstatiert deutlich: „Die Präsenz dieses nicht-sichtbaren Außen im Film selbst zu diskutieren, zählt bekanntermaßen zu einem wichtigen Merkmal der Kinematographie Godards.“[431] Nicht selten werden beispielsweise die religiösen Motive, die insbesondere in Godards Spätwerk zentral werden,

---

[422] vgl. ebd., S. 242 bzw. 312.
[423] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:42:15.
[424] vgl. Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy, a.a.O., S. 329.
[425] Nancy, Jean-Luc: Die Musen. Stuttgart, 1999, S. 134.
[426] Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 18.
[427] Cott, Jonathan: Godard: Born-Again Filmmaker. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 99.
[428] vgl. Blümlinger, Christa: Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 185.
[429] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 227.
[430] vgl. ebd., S. 279.
[431] Kolokitha, Trias-Afroditi: Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards, a.a.O., S. 205.

missverstanden: Es geht Godard dabei um das *absolut* Unsichtbare und Unsagbare.[432] Christina Scherer meint etwa auch zu den Neuanfängen,[433] Abbrüchen, Lücken, Kreisläufen und Ambivalenzen, die als verschiedene Blickperspektiven lesbar sind:[434] „Das Negative, das Abwesende darin ‚gibt einen Wink'."[435] Es geht um die *Möglichkeit* einer Existenz des Unsichtbaren.

Godard führt in einer Lecture diesbezüglich aus, was beinahe als Manifest des Kinos gelesen werden kann:

> „Cinema is seeing what you cannot see other than through camera. Just as you can not see the infinitely small, other than through super-electronic microscope, or I don't know what, or atomic. Just as we cannot really see the distant stars, other than through a telescope. The word scope [...] is always interesting, because it is something which magnifies and leads to a vision, more or less normal, of three meters, of an average human being. Then again, today, is there still a place or an instrument which can show in the world, not in the infinitely small, nor in the infinitely large, but the infinitely average, meaning us, a good number of animals and trees and everyday objects, things we have not seen. Cinema, unconsciously we did not know this, but we were guided, in the films we saw, we were told: No, that's not what we see."[436]

Der Name, der im Kontext einer Theorie des Unsichtbaren immer fällt, ist der französische Philosoph Merleau-Ponty, der mit seinem unvollendeten Fragment *Das Sichtbare und das Unsichtbare* eine phänomenologische Standardreferenz geschaffen hat: Christina Scherer war eine der ersten im deutschen Sprachraum, die seine Theorie in einen filmwissenschaftlichen Bezug gesetzt hat. Es geht nach Merleau-Ponty um die Möglichkeit einer Wahrnehmung, die für den Wahrnehmenden nicht sichtbar ist: Auch wenn die Wahrnehmung der Wahrnehmung im Unsichtbaren endet, wird dennoch die *Spekulation*, die Kommunikation über das Jenseits des Sichtbaren möglich.[437] Der Körper des Sehenden ist nach Merleau-Ponty sichtbar und sehend zugleich, er ist mit dem Sichtbaren auf wechselseitige Weise *verflochten*, was jener als *Chiasmus* bezeichnet; durch das Andere (bzw. die sichtbare Welt) wird der Mensch als Sehender geschaffen.[438] Der Wahrnehmende ist dabei aktiv und passiv zugleich, er wird durch das Erkennen vom Gegenstand *geformt*:[439] Der Rezipient macht sich ein Bild und der Film erschafft sich seinen Rezipienten, weil die Formung des Blicks des Sehenden durch das

---

[432] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 260f. Das Göttliche und die Liebe werden bei Godard oft kurzgeschlossen, wie in *Hélas pour moi* eben auch in *Nouvelle vague*: Beides sind Projektionen. Vgl. ebd., S. 262.
[433] vgl. dazu das zweimalige Ansetzen in *Nouvelle vague*: The girlfriend (off): „The first time I saw Terry Lennox [...]. For me, a novel starts this way: The first time I saw Terry Lennox [...]." *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:25:46
[434] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 249.
[435] ebd., S. 277.
[436] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 00:00:42.
[437] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 225.
[438] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 195.
[439] vgl. ebd., S. 201. Nach Michel Chion wird der Rezipient vom Film belauscht, vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 148.

Gesehene *aktiv* erfolgt. Nach Merlau-Ponty misslingt zwar die Reflexion der Wahrnehmung im letzten Moment (das Sehen kann sich nicht selbst sehen) und endet im Unsichtbaren; jedoch wird der blinde Fleck in Umrissen sichtbar.[440] Für Godard ist zum einen ebenso das Abwesende bzw. Unsichtbare als eines der beiden Bild-Konstituenten zentral: Das Abwesende soll im Film reflektiert werden, das Fremde, das nicht durch den Blick beherrschbar ist, soll sein Recht bekommen.[441] Zum anderen geht es auch Godard in der Folge um eine „[...] Zurückweisung eines ‚geometrischen' Sehens, das auf eine strenge Trennung von Subjekt und Objekt fußt",[442] er kritisiert damit auch die implizite Hierarchisierung der Perspektive des Betrachters. In JLG/JLG heißt es sodann auch angelehnt an Merlau-Ponty:

> „Wenn es [das Fleisch] über einen eigenen Bezug zum Sichtbaren verfügt, das mich durchdringt, und mich als sehend konstituiert, diesen Kreis sehend, den ich nicht mache, [...] der mich macht, kann diese Aufwicklung des Sichtbaren über Sichtbarem andere Körper genauso wie den meinen durchdringen, beleben." [443]

2.3.3 Verweise auf das Unsichtbare: zwei Erscheinungsformen

Serge Toubiana schreibt: „Normalerweise ist das, was man sieht, der Tag und das Licht; was man nicht sieht, ist die Nacht und was außerhalb des Bildfeldes ist."[444] Zwei konkrete Verweise auf das Unsichtbare können vom Bild selbst bzw. vom Bild-Ton-Verhältnis aus erfolgen: In den Ausformungen des Schwarzbildes und des *hors-champs*, welche Toubiana hier mit dem einschränkenden Attribut „normal" versieht. Denn Jean-Louis Comolli bringt es im Zusammenhang mit Godard auf den Punkt: „Diese Dialektik der Anwesenheit und der Abwesenheit [...] findet sich in allen Einstellungen und im gesamten Werk wieder."[445]
Das monochrome Bild meint nach Toubiana also die erste „normale" Erscheinungsform des Unsichtbaren und ist als radikale Bildkritik lesbar,[446] Christina Scherer schreibt in diesem Kontext: „Der Verweis auf das Unsichtbare und das Schwarzbild als Ausdruck für den ‚blinden Fleck', für ein Sehen des Sehens, das sich im Kern immer verfehlen muß, richtet sich

---

[440] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 228f.
[441] vgl. ebd., S. 229.
[442] Riedl, Carina: „Ich ist ein anderer". Figurationen der Leere, des dialektischen Bildes und der A-Identität bei Brecht und Godard. Dipl.-Arb., Wien, 2007, S. 13.
[443] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:43:20.
[444] Toubiana, Serge: Der willkürliche Zufall. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 60.
[445] Comolli, Jean-Louis: Anwesenheit und Abwesenheit, a.a.O., S. 50.
[446] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 258.

gegen die Identifizierung, die den Dingen und den anderen Gewalt antut.“[447] Das Schwarzbild erscheint als einzig adäquater Ausdruck des *latent* Unsichtbaren, das jedoch in allem Sichtbaren *enthalten* ist[448] (auf der Tonebene wäre ein Äquivalent das Schweigen bzw. die Stille, siehe Kapitel 3.1.2). Der Film verweigert mit dem Schwarzbild das Sichtbare und verweist auf das dem Sichtbaren innewohnende Unsichtbare: nicht als Gegenteil des Sichtbaren, sondern als dessen virtueller Brennpunkt, der zwischen den Zeilen *im Sichtbaren eingeschrieben* ist.[449] Das so verstandene Unsichtbare wird mit dem Schwarzbild vollendet ausgedrückt, weil „[...] es ‚das Sehen besetzt‘, ohne sehen zu lassen.“[450]

Freilich können auch andere Bilder dieselbe Funktion des Schwarzbildes, nämlich als ein Ausdruck des Unsichtbaren, welches im Sichtbaren enthalten ist *und* in den Bildern notwendigerweise abwesend bleiben muss,[451] erhalten: Nach van der Kooij ist beispielsweise auch das Meer bei Godard „[...] zu einer zentralen Metapher geworden für das Außerbildliche, für jenes filmische Territorium, wo wir schon den Klang geortet haben. Es ist ein Versuch einer Visualisierung, wie die Unschärfe, der Schwarzfilm und der blaue Himmel.“[452] Auf die Frage in *Nouvelle vague*: „Was sind das für Bilder?“ folgt ein längeres Schwarzbild, dann der (fast gänzlich) blaue Himmel, etwas später das monochrome Wasser des Sees;[453] und in *Hélas pour moi* tritt die weibliche Hauptfigur bei ihrem ersten Sichtbarwerden aus einer Unschärfe ins Bild.

An dieser Stelle soll nur kurz der (nach Toubiana) zweite Verweis auf das Unsichtbare, nämlich jenes, das außerhalb des Bildfeldes zu finden ist und über die Tonebene transportiert werden kann, genannt werden, denn dieses wird im folgenden dritten Abschnitt der vorliegenden Arbeit eine ausführliche Behandlung erfahren. Christina Scherer bietet diese (teilweise Jacques Derrida zitierende) Kurzschließung der Ebene des Unsichtbaren mit der Tonspur an:

> „Und nicht nur das Filmbild, auch die Stimmen in den vielfältigen Filmzitaten auf der Tonspur verweisen auf das Unsichtbare, denn ‚das stimmliche Phänomen als solches bleibt unsichtbar‘ und das Wort ‚spricht zu uns in Wahrheit die ganze Zeit über von der Blindheit, die es konstituiert [...]‘.“[454]

---

[447] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 227.
[448] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 215.
[449] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 224f.
[450] vgl. ebd., S. 225.
[451] vgl. ebd., S. 225.
[452] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 25.
[453] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:43:40 bzw. 00:44:55
[454] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 226.

3. *„... ein Ton“*: Zum Verhältnis von Bild und Ton

3.1 Grundlegendes zum Ton: Chion und Godard

3.1.1 Michel Chion als der zentrale Begriffsgeber und die Nobilitierung des Tons

Nach der kurzen Zusammenschau einiger hinsichtlich Godards Werk relevanter Montage-Ansätze möchte der finale dritte Teil der Arbeit die dem Tonfilm zugrunde liegende Montage von Bild und Ton in den Fokus nehmen: Dem spezifischen Verhältnis der zwei Ebenen in Godards Filmen, exemplifiziert an *Nouvelle vague*, soll dabei insbesondere mit Fingerzeigen Michel Chions nachgespürt werden.

Der französische Komponist und Tontheoretiker Michel Chion kann als jener Wissenschaftler bezeichnet werden, der die meisten Anhaltspunkte im Kontext des Verhältnisses von Bild und Ton geliefert hat (und immer noch liefert). Viele seiner Thesen werden im aktuellen Filmsound-Diskurs diskutiert, manche seiner recht widerspenstigen Ansätze einem kritischen Blick unterzogen (beispielsweise seine Kritik des Redundanz-Begriffs, siehe Kapitel 3.2.3). Chion hat zur Ton-Bild-Thematik sechs Bücher geschrieben, wobei eine Auswahl der wesentlichen Theorieansätzen hier einer genaueren Betrachtung unterzogen werden soll: sowohl die in englischen Übersetzungen vorliegenden *Film, a Sound Art*, *Audio-Vision* und *The Voice in Cinema*, als auch die früher entstandenen und teilweise später inhaltlich überarbeiteten Publikationen *La musique au cinéma*, *Le son au cinéma* und *La toile trouée*. Wesentlich erscheint in diesem Kontext, dass die Sound-Theorie Michel Chions keine kohärente darstellt, sondern sehr verstreut in den einzelnen Werken zu finden ist, so werden einige seiner Thesen in seinen späteren Arbeiten einer Neueinschätzung unterzogen, einzelne Ansätze teilweise komplett überarbeitet. Manche seiner Bücher stellen eine Zusammenschau seiner Essays in den *Cahiers du cinéma* dar, sind also zumeist an konkrete Filme gebunden (vgl. dazu seine fast als diesbezügliche Spin-Offs erscheinenden Publikationen zu Jacques Tati, David Lynch, Stanley Kubrick oder aktuell Andrei Tarkovski).

An dieser Stelle sei bereits ein kleiner Vorausblick erlaubt, Chions Ansatz kann als *egalitär* auf drei Ebenen bezeichnet werden: hinsichtlich seiner Auswahl der Filme (so bezieht er sich nicht wie Deleuze nur auf das kanonisierte Arthouse-Kino), hinsichtlich der analysierten inneren Struktur der Filme (dies meint die Gleichstellung der einzelnen Elemente, worum es in diesem dritten Kapitel gehen soll) und schließlich auch in Bezug auf die attestierte Wirkung der Filme (nämlich als Befreiung von Hierarchien).

(1) Die Betonung eines egalitären Zugangs zum Kino stellt keine intellektuelle Selbstverständlichkeit dar:[455] Populäres Kino und avanciertes Kino finden bei Chion gleichermaßen Berücksichtigung, er lehnt jegliche ästhetische Hierarchisierung ab, alle Filme und Genres werden gleichgestellt:[456] „I find it natural not to draw cultural distinctions or hierarchies among films.“[457] (Dass Chion dann de facto *in überwiegendem Maße* doch Arthouse-affines Kino betrachtet, soll aber an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben).
(2) Nach Chion begleitet der Ton (und insbesondere die Musik) den Film nicht, sondern durchdringt und strukturiert ihn: Der Film ist ein solidarisches und nicht hierarchisches Ensemble; Chion bezeichnet es als absurd, einem Element eine dominante Rolle zuzuordnen.[458] Hier wird die Verbindung von Chion und Godard wohl am deutlichsten, und an dieser Stelle tut sich auch eine Distanz zum Mainstream der Filmtheorie auf. Gilles Deleuze beispielsweise definiert das Kino „zunächst und vor allem“ (also historisch und ontologisch) als visuelle Kunst.[459] Ontologisch (und historisch) betrachtet, wird der Ton als Zusatz angesehen: Ein Film ohne Ton bleibt ein Film, ein Film ohne Bild, so es nicht projiziert wird (also auch kein Weiß- oder Schwarzbild aufweist), wird jedoch nicht als Film angesehen.[460] Chions Kritik an Deleuze‘ Film-Ontologie ist fundamentaler Natur und kann als Grundidee seines (Ton-)Filmverständnisses betrachtet werden: „Despite many writers‘ efforts to identify the sound film solely with the image [...], the sound film does not have a precise and fixed relationship to the image.“[461] Chions Titel seines neuesten Buches, *Film, a sound art* ist somit tatsächlich programmatisch zu verstehen: Dieser steht im Kontrast zur konventionellen Filmgeschichtsschreibung und zum üblichen Zugang zum Kino, der den Ton lediglich als Begleitung des Bildes sieht.[462] Diese Nobilitierung des Tons kann freilich auch an der Biographie Chions festgemacht werden: Als Komponist der konkreten Musik ist sein

---

[455] vgl. Gorbman, Claudia: Editor‘s Note. - In: Chion, Michel: The Voice in Cinema. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1999, S. XII.
[456] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 462.
[457] Chion, Michel: The Voice in Cinema. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1999, S. 163.
[458] vgl. Chion, Michel: La musique au cinéma, a.a.O., S. 215.
[459] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 306.
[460] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen. a.a.O., S. 143. Parenthese in Klammern: Freilich ist die gesamte abendländische Tradition seit Heraklit von einem Okularzentrismus geprägt: Der Vorrang des Visuellen wird mit der besseren Zeugenschaft der Augen gegenüber den Ohren argumentiert. Sehen meint in der Abendländischen Tradition auch immer die Tätigkeit des Auges einerseits und das Verstehen andererseits. Vgl. Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. - In: dies. (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 7 bzw. vgl. Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 45.
[461] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 223.
[462] vgl. Murch, Walter: Foreword. - In: Michel Chion: Audio-vision. Sound on Screen. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1994, S. XVI.

Zugang ein von der Tonebene ausgehender und als *phänomenologisch* zu bezeichnender,[463] es geht also um unmittelbar gegebene Erscheinungen.

Die Nobilitierung des Tons findet sich auch in Godards Filmen selbst wieder: Roland-Francois Lack schlägt angesichts von Godards Werk gar die strategische Umkehrung des üblichen Primats des Bildes über den Ton vor:[464] Bei Godard *übermale* der Ton oft die Bilder, anstatt sie zu untermalen.[465] Chion geht es jedoch niemals um eine solch simple Umwälzung von Hierarchien, denn: „Sound cinema is [...] open, and everything communicates“,[466] die audiovisuelle Beziehung bezeichnet Chion als aleatorisch: „anything goes“,[467] wobei das Bild eben nicht mehr als primäre Schicht verstanden wird.[468] Fred van der Kooij schreibt zu Godards Werk dann auch exakter: „Das eingezäunte Tohuwabuho dieser Filme kennt, ähnlich wie der musikalische Serialismus, keine Hierarchie.“[469] Ein Schiller-Zitat folgt auf eine rassistische Beschimpfung, Popmusik steht neben Neuer Musik, Bilder von Bäumen neben jenen von Figuren.

Ein kurzer Seitenblick auf Godards verbale Äußerungen zeigen ebenfalls auffällige Parallelen zu Chions Überlegungen, wenn jener bereits 1968 meint: „To me, especially since talking pictures were invented, the film is no longer a visual art.“[470] Godard lehnt ebenfalls eine Hierarchisierung von Bild und Ton ab: „No, sound is not a complement of the image“,[471] und sieht keinen großen Unterschied in deren Wertigkeit.[472]

(3) Nicht bloß die „kuratorische“ und die analytische Herangehensweise Chions, sondern auch die von ihm geforderte außerfilmische Schlagrichtung ist ganz deutlich eine Egalitäre: „Cinema, like the other arts, plays its role in this process of dehierarchizing the world.“[473] Freilich stellt die Infragestellung von Hierarchien eine Grundkomponente von Kunst insgesamt dar: „Art tries to allow us to rediscover the world, to give us back our childhood, when everything was interesting and nothing was divided into categories. This loosening of

---

[463] vgl. Gorbman, Claudia: Editor‘s Note, a.a.O., S. XII.
[464] vgl. Lack, Roland-Francois: „Sa voix“. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 312.
[465] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 39.
[466] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 356.
[467] vgl. ebd., S. 356.
[468] vgl. ebd., S. 119.
[469] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, ebd., S. 40.
[470] Youngblood, Gene: Jean-Luc Godard: No Difference between Life and Cinema. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 35.
[471] ebd., S. 37.
[472] vgl. ebd., S. 36.
[473] Chion, Michel: Film, a Sound Art. a.a.O., S. 460.

hierarchies is also art‘s move toward being master of its fate.“[474] In einer Fußnote präzisiert Chion, dass wir von der bekannten Wahrnehmungshierarchie befreit werden,[475] und auch Doris Kolesch schreibt, moderne Kunst könne die Hierarchisierung der Sinne unterlaufen.[476] Im analysierten Film heißt es dazu in einem Zwischentitel passend: „Ein, zwei, drei, die Kunst ist frei.“[477]

Ständig erkennt man bei Chion das Bestreben, vorhandene Begriffe und Kategorien zu hinterfragen, neu zu denken und sie dabei präziser zu fassen versuchen. Chion scheint sich diesbezüglich Deleuze‘ Paradigma einer filmwissenschaftlichen Begriffsbildung zu Herzen genommen zu haben: „Aufgabe der Kritik ist es, Begriffe zu bilden, die selbstverständlich nicht im Film ‚gegeben‘, aber doch nur dem Film angemessen sind [...].“[478] Es geht um *spezifische* Begriffe.[479] Wie wesentlich für Chion eine exakte Begrifflichkeit zum Benennen von Phänomenen ist, kann in seiner Beifügung herausgelesen werden, dass gerade ein Begriff Deleuze‘, nämlich der des „audiovisuellen Bildes“, als „seltsam“ bezeichnet werden kann;[480] es ließe sich ergänzen: als wenig griffig. Chions Theorie kann somit immer auch als ein Kampf um Worte, um Begriffe und um Annäherungen gelesen werden:

> „In the course of drawing up his [audiovisual] contract, Chion quickly runs into the limits of ordinary language (English as well as French) to describe certain aspects of sound. This is to be expected, given the fact that we are trying to trap a shadow behind the bars of a contract, but in the process Chion forges a number of original words that give him at least a fighting chance [...].“ [481]

Ein wesentliches Merkmal seiner Theoriebildung ist somit die Einführung und Verwendung zahlreicher Neologismen,[482] das Glossar seines letzten Bandes umfasst beispielsweise alleine 35 Seiten. Chion geht es immer um eine *Annäherung* an das Phänomen Ton bzw. den *audiovisual contract*. Diese kann freilich immer auch zu kurz greifen, deshalb lässt Chion auch, wenn man genau hinsieht, seine systematischen Kategorisierungen nicht selten offen, sie können also fortgeschrieben werden. Sein Werk *The Voice in Cinema* nennt Chion konsequenterweise eine *Skizze* für eine Theorie des Films als Tonfilm:[483] Hier wird die selbstreflexive Unabgeschlossenheit der Ideen und Begriffe, die Chion einführt, deutlich.

---

[474] ebd., S. 463.
[475] ebd., S. 464.
[476] vgl. Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 47.
[477] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:20:00
[478] Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 86.
[479] vgl. ebd., S. 87.
[480] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 223.
[481] Murch, Walter: Foreword, a.a.O., S. XVIII.
[482] vgl. Gorbman, Claudia: Editor‘s Note, a.a.O., S. XII.
[483] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. IX.

3.1.2 Zwei fundamentale Begrifflichkeiten Chions zur Veranschaulichung seines Denkens: *audio-division*, *deaf cinema*

> „Wer Begriffe ins Spiel bringt, ist verantwortlich [...]."[484]

Chion beschreibt seinen Zugang zur Tonebene als „[...] nonfunctionalist. Enumerating the effects of an audiovisual situation shouldn't end up in a list of how sounds mean to serve. The sound does not serve; it *is*."[485] In einer Fußnote ergänzt er dieses Postulat etwas näher: „There is constant overdetermination, such that the audiovisual signifier always holds many meanings at once, without any one meaning worthy of being decreed more important than the others."[486] Der Film weist immer eine Überdeterminierung auf, es gibt keine eindeutige Bedeutung; dies erinnert an das Montage- und Bildverständnis Godards, das im zweiten Kapitel ausführlich dargelegt wurde.

Eine wesentliche Rolle in Chions späterem Denken[487] spielt die von ihm als „palimpsest effect"[488] bezeichnete These der *Audio-division*:[489] „The silent film persists underneath the sound film, and silent découpage is not completely soluble in sound film."[490] Jeder „wahre" Tonfilm trage dabei eine Spur des Stummfilms in sich: „Sound film is partly silent film to which layers of audible and synchronized sound have been added - while not preventing the image from continuing to emit its own inaudible sound."[491] Diese luzide, synästhetische Beobachtung lässt sich gewiss nicht bloß auf „stumme" Einstellungen übertragen, sondern auch auf solche, die von (nondiegetischer) Filmmusik begleitet wird: „The conventions of nondiegetic music also permit occasional leaps between the worlds of silent film and sound film."[492] Chion geht es hier um das Verständnis des Films als eine Palimpsest-förmige Kunst: „[...] where one layer covers over another that seems to be trying to be heard - an art where a

---

[484] Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, a.a.O., S. 266.
[485] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 167.
[486] ebd., S. 170f.
[487] In diesem Punkt kann beobachtet werden, wie sich theoretische Anschauungen im Laufe der Zeit verändern können: Noch im 1985 publizierten *Le Son au cinéma* sprach Chion davon, dass mit Einführung des Tonfilms „[...] one mode of cinema came to replace another." vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art. New York, 2009, S. 263.
[488] ebd., S. 170f. Für Chion stellt damit jeder Film ein Palimpsest dar. Rick Altman spricht ebenfalls hinsichtlich *jeden* Films von einem vernarbten Palimpsest, dieser ist immer mehrstimmig mit verschiedenen diskursiven Schichten. Vgl. Altman, Rick: General Introduction: Cinema as Event. - In: Rick Altman (Hrsg.): Sound Theory Sound Practice. New York, 1992, S. 10.
[489] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 173f.
[490] ebd., S. 170.
[491] ebd., S. 171. Chion spricht an anderer Stelle vom *noise-of-the-image*, vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 132.
[492] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 173.

silent film continues to bellow, despite the gag of sound imposed by talking pictures.“[493] Der Stummfilm unterminiert also gleichsam den Tonfilm. Der Begriff der *audio-division* beschreibt folglich die audio-visuelle Beziehung nicht als „ordentliche“ Komplementarität oder Totalität, sondern als fruchtbare Gleichzeitigkeit (mit Effekten wie Assoziation, *added value* oder *rendering*), wobei es auch zu zahlreichen Trennungen zwischen Bild und Ton kommt: „The allusion to audio-vision playfully cautions that the audiovisual relationship is not the creation of a seamless whole; rather, the image is *divided* by sounds [...] and [...] the image divides sounds (into onscreen and offscreen [...]).“[494] Insbesondere strukturiert bzw. teilt das Bild den Ton,[495] die Audiovision (welche vorrangig die wechselseitige Beeinflussung von Sehen und Hören meint)[496] ist somit immer auch audio-*di*vision, weshalb beispielsweise auch ein Soundtrack nie etwas „Ganzes“ sein kann (siehe Kapitel 3.7). Der Rezipient hat wegen der *audio-division* den Verdacht, dass er nicht alles hört, was er hören *könnte*.
Unter der zeitlichen Linearisierung von Bildern versteht Chion die Verzeitlichung einer Sequenz durch den Ton, der Ton verleiht dem Bild eine zeitliche Dauer, die jenes von sich aus nicht hätte[497] (siehe Kapitel 3.2.1). Diesen Effekt verknüpft Chion mit seiner Grundhypothese: Jene Linearisierung überlagert gleichsam die für den Stummfilm typische nichtchronologische Wahrnehmung einer Sequenz, jedoch ohne diese Wahrnehmung vollständig zu verdrängen. Somit kommt es zu einer doppelten Zeitlichkeit im Film: eine simultane und eine sukzessive.[498]
Als das vielleicht plakativste Beispiel für das Querdenken Chions und das Infragestellen vorhandener Begriffe könnte seine Festlegung genannt werden, wonach der Stummfilm eigentlich *taub* war (Jean Mitry beispielsweise transformiert den Begriff ebenfalls und spricht von „schweigsam“):[499] Der Film war taub für die Töne, der Standpunkt des Rezipienten war der eines Tauben.[500] An dieser Stelle müssen Chions Begriffe des *deaf cinema* und des *mute cinema* differenziert werden.[501] Ersteres meint („in etwa“) den Stummfilm (Figuren sprechen, der Rezipient hört sie jedoch nicht), zweiteres etwas anderes: Figuren drücken sich

---

[493] ebd., S. 171.
[494] ebd., S. 467.
[495] vgl. ebd., S. 467.
[496] Chion, Michel: Die Kunst fixierter Klänge - oder die *Musique Concrètement*. Berlin, 2010, S. 145.
[497] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 495.
[498] vgl. ebd., S. 494.
[499] Dieser Ansatz lässt sich freilich auch bei Deleuze finden. Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 289.
[500] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 8.
[501] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 328.

ausschließlich durch Handlungen, Gesten und Blicke aus, wie es beispielsweise in vielen frühen Filmen von Chantal Akerman der Fall ist.

3.1.3 Godard und der Ton: eine erste Annäherung, zwei oder drei Merkmale

Nochmals soll die Nobilitierung des Tons bei Godard Erwähnung finden, so meint er bereits am Beginn seiner Frühphase, nämlich 1962: „The cinema is always talked about from the point of view of the images, and at the moment I find myself more interested in the sound“[502] (siehe Kapitel 3.1.1). Für James S. Williams stellt Godard einen bemerkenswerten Exponenten des Filmtons dar,[503] Volker Pantenburg präzisiert und konstatiert hinsichtlich Godards *späterem* Oeuvre, dass „[...] seit den achziger Jahren ein verstärktes Interesse für Ton und Musik hinzugekommen ist, das den Montagebegriff nochmals ausweitet und über die unmittelbare Bildebene hinausträgt.“[504] Und Elisabeth Büttner nennt in diesem Kontext explizit den hier untersuchten Gegenstand: „NOUVELLE VAGUE (1990) beispielsweise ist ein buchstäblicher Tonfilm.“[505]

Eines der Hauptkennzeichen der Godard‘schen Tonmontage sind die harten Schnitte in die Töne, denn „[...] je härter und willkürlicher der Schnitt, desto mehr physische Energie setzt er frei.“[506] In *Nouvelle vague* wird in den erwähnten Patti-Smith-Song geschnitten, der mit Elenas unwirschem „You are hurt!“ samt entschleunigendem Vogelgezwitscher abgebrochen wird.[507] Der Schnitt in die Tonspur wird gleichsam *hörbar* gemacht, was nach Chion eben gerade auf die Tonebene (im Gegensatz zur Bildebene, wo fast jeder Schnitt sichtbar wird) normalerweise *nicht* zutrifft: Hierzu vermerkt Chion in einem seiner seltenen, positiven Querverweise zu Godard, dem er hinsichtlich der diesbezüglichen Diskontinuität nachgerade eine Pionierstellung einräumt:

> „Godard was one of the rare filmmakers to cut sounds as well as images, thereby accentuating jumps and discontinuities, in greatly restricting inaudible editing with its gradations of intensity and all the fades, dissolves, and other transitions always employed in editing sound in film.“ [508]

---

[502] Milne, Tom: Jean Luc Godard and Vivre sa vie. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 8.
[503] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 289.
[504] Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 72.
[505] Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L’image-temps), a.a.O., S. 132.
[506] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 30 bzw. 25.
[507] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:04:36
[508] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 42.

Chion wird dann noch etwas präziser und versucht Godards Technik der Tonmischung und der ihm eigenen Behandlung der Brüche genauer zu fassen:

> „Godard unmasks conventional sound editing all the more in the way he avoids the usual practice of mixing many tracks at once such that our attention is not grabbed by breaks and cuts in the sonic flow - in some of his films he limits the tracks to two. The result is that our attention can follow the thread of the sonic discourse, and it can hear unadorned all the ruptures, since the latter are made audible. Godard's films set up the most frank and radical conditions to apprehend what could be called a sound shot."[509]

Durch die Reduktion der verwendeten Tonspuren werden die Brüche deutlich hörbar, wie in obigem Beispiel angedeutet, wird an jener Stelle in *Nouvelle vague* die vordergründige Popmusik samt überlagerter Figurenrede von einer nach dem Wegfall der Musik deutlicheren Figurenrede samt hintergründigem Vogelgesang abgelöst. Chion bestimmt dabei vermutlich das Hauptmerkmal der Godard'schen Tonbehandlung, wenn er meint, dass jener zwar in die Tonebene schneide, dass dies allein aber noch nicht die einzige Besonderheit darstelle; vielmehr gehe es um ein *Herausstellen* des Schnitts, so dass jener vom Rezipienten bemerkt werde: „[...] he cuts up linguistic syntax, the sequencing of sounds, the logical continuity of musical phrasing."[510] Aber auch unabhängig von jenem hörbaren Schnitt in den Ton wird die jeweilige Syntax bereits durch die vertikale Montage einer deutlichen Veränderung unterzogen: In der initialen Unfallszene von *Nouvelle vague* überlagern sich die Streicherklänge von David Darlings *Journal October/Far Away Lights* mit ausgiebigem Autohupen; an vielen Stellen desselben Films verschmelzen die (Off-)Stimmen und die instrumentalen Neuen Musiken: So hören sich die Akkorde von Jean Schwartz *Charta Koa* wie eine unheilvolle *Geräusch*untermalung des gefühlskalten Geschwätzes der Bankiers an;[511] an anderer Stelle wird die Figurenrede von Meredith Monks grellen *Cries* (*Do You Be?*) überlagert;[512] oder: verschiedene Satzfragmente werden zu Werner Pirchners *Sonate vom rauen Leben* nebeneinander gestellt.[513]

Als Chions Gegenbegriff zu den genannten Brüchen darf jener des *flows* bezeichnet werden: Der *flow* des Filmtons hängt von der unmerklichen Verknüpfung der Tonelemente ab; betonte Brüche, die einen Ton durch einen anderen unterbrechen, arbeiten diesem *flow* entgegen. Unter internaler Logik des audiovisuellen *flows* versteht Chion einen organischen Entwicklungsprozess in der Verbindung von Bildern und Tönen, wobei die Narration im Zentrum steht; demgegenüber meint eine externale Logik Effekte der Diskontinuität und des

---

[509] ebd., S. 42f.
[510] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 224.
[511] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:05:50
[512] ebd., 00:16:15
[513] ebd., 00:18:40

Bruchs jenseits des repräsentierten Inhalts: Schnitte, welche die Kontinuität der Bilder und Töne unterbrechen.[514] Als eines von drei Beispielen für jene externale Logik nennt Chion bemerkenswerterweise ausdrücklich den hier behandelten Untersuchungsgegenstand: „[...] Godard's *Nouvelle Vague* obey an external logic, with marked effects of transitions and breaks."[515]

In Chions obiger Beschreibung der Godard'schen Tonmischung wird ein zweites Merkmal der Tonmontage bei Godard deutlich, das hier nochmals hervorgehoben werden soll: Godard verwendet zumeist *zwei* Tonspuren im Prozess der Post-Production:[516] Gleich einem DJ regelt er mit seinen Händen (siehe deren Nobilitierung in Kapitel 2.3.1.1) die beiden Tonspuren, also beispielsweise Dialog und Musik. Chion sieht insbesondere Godards *Je vous salue, Marie* als wegweisend an: „Godard imposed the rule not to use more than two audio tracks at any given time, as a personal constraint on himself [...]."[517] Die Tonmischung erfolgt nur über diese beiden Spuren, daher gibt es auch bei der Mischung wenig Möglichkeiten für überlappende bzw. die Bilder verbindende Übergänge.[518]

Mit Godards Rückkehr zum Kino 1979 kommt noch ein (vielleicht) drittes Merkmal seiner Tonbehandlung auf, das freilich bereits in seiner politischen Phase um 1970 festgestellt werden kann (siehe Kapitel 3.2.5): Der Ton muss laut sein, Godard bedient sich des Tons, um Kontraste herzustellen.[519] Dies erfolgt aufgrund einer Überzeugung: „Godard dreht den Ton voll auf. Er liebt Verzerrungen. ‚Das Leben ist auch verzerrt.' [...] *Sauve qui peut* wird ein lauter Film, zum Teil laut aufgenommen, laut gemischt. Laut zu hören. ‚Play it loud' *(la vie)*."[520] Zu einem etwas später entstandenen Film, *Prénom Carmen*, meint Godard nicht ohne Ironie: „Das schießen hat wieder angefangen, zusammen mit den schrecklichen und lärmenden Akkorden des zehnten Quartetts."[521] Verbunden kann dieses simple Faktum mit einer Eigenschaft des Phänomens Ton werden, die Jean-Luc Nancy am Begriff der Attacke festmacht: „Die visuelle Präsenz ist schon da, verfügbar, ehe ich sie sehe, die klangliche

---

[514] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 46.
[515] ebd., S. 46.
[516] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 39.
[517] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen. a.a.O., S. 44.
[518] vgl. Yersin, Luc: Play it loud. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 66.
[519] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen", a.a.O., S. 94.
[520] Yersin, Luc: Play it loud, a.a.O., S. 64.
[521] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 33.

Präsenz *kommt an*: Sie trägt eine *Attacke* in sich, wie Musiker und Akustiker sagen.“[522] Fred van der Kooij schreibt über diese Ungewissheit bzw. Plötzlichkeit: „Der Ton [...] öffnet der Filmwelt die Fenster. Wer weiß, was dank ihm im nächsten Moment wieder hereinflattert.“[523]

3.2 Grundlegendes zum Verhältnis von Bild und Ton

3.2.1 Einige Gedanken Michel Chions als weitere Annäherungsversuche: Verzeitlichung, *added value*

Die angedeuteten Beobachtungen im letzten Absatz können fast unmittelbar auf Chions Unterscheidungsmomente von Bild und Ton hinsichtlich ihrer zeitlichen Achse überleiten: Auch für Chion erscheint die Rolle des Tons bei der Wahrnehmung von Bewegung und Geschwindigkeit bedeutungsvoll.[524] Die Wahrnehmungsmodi von Bild und Ton sind grundlegend verschieden, beeinflussen einander jedoch beim Rezipieren eines Tonfilms. Bewegung und Stillstand werden in beiden Fällen anders wahrgenommen: Ton setzt von Beginn an Bewegung voraus, hat eine eigene zeitliche *Dynamik*. Das Ohr analysiert die eingehenden Signale schneller, fügt sie rascher zusammen; das Auge nimmt langsamer wahr, weil es sowohl die Raumebene als auch die Zeitebene erkunden muss. Dies führt zu Chions These bezüglich einer gewissen Tendenz der beiden Sinne: Das Auge erscheint versierter bezüglich einer Raumerfahrung, das Ohr bezüglich der zeitlichen Erfahrung.[525] Das Ohr hört scheibchenweise, also streng genommen nicht kontinuierlich; zudem auch immer zeitverzögert.[526]

Wie beeinflusst der Ton nun die Wahrnehmung der Zeit im Bild? Der wichtigste Aspekt des *added value* (also des *Mehrwertes*, den das Bild durch den Ton erhält) umfasst die Wahrnehmung der Zeit im Bild, wobei Chion drei Aspekte der Verzeitlichung (siehe voriges Kapitel) nennt:[527] erstens die (allgemeine) zeitliche Belebung des Bildes, entweder konkret oder vage. Zweitens kommt es durch den Ton zu einer Linearisierung bzw. zu einem Nacheinander. Drittens werden die Einstellungen in Richtung Zukunft vektorisiert. Trägt das

---

[522] Nancy, Jean-Luc: Zum Gehör. Zürich, Berlin, 2010, S. 23.
[523] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 26.
[524] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 9.
[525] vgl. ebd., S. 11.
[526] vgl. ebd., S. 12f.
[527] vgl. ebd., S. 13.

Bild keine Vektorisierung in sich, beispielsweise bei einer statischen Einstellung, wird folglich der Ton alleine für die Verzeitlichung zuständig sein. Trägt aber das Bild bereits eine zeitliche Dimension in sich, beispielsweise durch Figuren- oder Kamerabewegungen, wird diese mit jener des Tons kombiniert. Bezüglich des Tons können hierbei mehrere Faktoren zum Tragen kommen:[528] ob sich der Ton kontinuierlich oder unregelmäßig fortsetzt; wie vorhersehbar oder unvorhersehbar der Ton fortschreitet; wie das Tempo des Tons konzipiert ist; wie präzise der Ton aufgelöst ist, ebenso muss die Verteilung der *synch points* betrachtet werden (siehe nächstes Kapitel).

Als ein überaus griffiges Modell Chions hinsichtlich einer Veranschaulichung des Verhältnisses von Bild und Ton darf jenes von Behälter und Inhalt dienen: Chion sieht die Grundlage des Bildes nicht als Inhalt, sondern als Behälter: Dieser so visualisierte *Container*-Begriff impliziert eine Beschränkung, nämlich dass Bilder bloß einen einzigen Ort im Film aufweisen; darin sieht Chion auch die Verwendung des Singulars beim Sprechen über *das Bild* im Kino begründet.[529] Diese Festlegung hat Auswirkungen auf das Verständnis des Tons im Film: Jener verfügt nämlich nicht über einen solchen Behälter (so können die Töne nondiegetisch oder diegetisch sein, wohingegen Bilder nur auf einer narrativen Ebene gleichzeitig erscheinen).[530] Das Feld des Tons hat keine konkrete Grenze, wie dies beim Bildrahmen der Fall ist: Diese unsichere Ausdehnung des Tons ist ein zentraler Bestandteil der audiovisuellen Erfahrung.[531] Daraus ergeben sich insbesondere in Godards Filmen weitreichende Konsequenzen, wie in Kapitel 3.3 noch gezeigt werden wird.

Ein weiterer zentraler Begriff, der nun bereits genannt wurde, ist im Kontext des Bild-Ton-Verhältnisses jener des *added value*, Chion resümiert in seinem letzten diesbezüglichen Grundlagenwerk *Film, a Sound Art*:

> „I came up with the term added value to designate the sensory, informative, semantic, narrative, structural, or expressive value that a sound heard in a scene leads us to project onto the image, creating the impression that we *see* in the image what we are in fact *audio-viewing*. [...] sound ceaselessly influences what you see.“ [532]

Chion ergänzt in weiterer Folge, dass dieser unaufhörliche Einfluss wechselseitig erfolgt und auch das Bild die Tonwahrnehmung verändert, jedoch falle die Beeinflussung durch den Ton - durch die primäre Fixierung auf das Bild - stärker ins Gewicht.[533] Pointiert beschreibt Walter

---

[528] vgl. ebd., S. 14f.
[529] vgl. ebd., S. 66f.
[530] vgl. ebd., S. 67.
[531] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 496.
[532] ebd., S. 212f.
[533] vgl. ebd., S. 213.

Murch Chions Grundthese: „Despite all appearances, we do not *see* and *hear* a film, we *hear/see* it - hence the title of Chion‘s book: *Audio-Vision*.“[534] Der metaphorische Abstand zwischen Bild und Ton verändert sich ständig: Der Ton lässt uns ein Bild anders sehen, das Bild lässt uns den Ton anders hören.[535] In deutlicher Nähe zu Pierre Reverdy (siehe Kapitel 2.1.1) schreibt Walter Murch, sich auf Chions Theorie beziehend: „And the greater the metaphoric distance, or gap, between image and accompanying sound, the greater the value added [...].“[536]

Die meisten Eindrücke sind somit transsensorisch: Das Auge befördert Informationen, die nur teilweise spezifisch visuell sind, das Ohr dient nur teilweise als Vehikel für auditive Informationen (beispielsweise wird die wahrgenommene Tonhöhe einer Stimme durch das Bild des Sprechers mitbestimmt).[537] Die Sinne bezeichnet Chion daher in der Konsequenz als Kanäle und nicht als Gebiete.[538] Auch Doris Kolesch diagnostiziert: In der Wahrnehmung kommt es fast immer zu synästhetischen Prozessen, es gibt eine auditive Dimension des Visuellen und eine visuelle Dimension des Auditiven; die Sinnestätigkeiten wirken ineinander, die Sinne organisieren sich selbst; es gibt Übergänge und Interdependenzen von Hören und Sehen.[539]

Chion definiert das kinematographische Bild ganz allgemein als „[...] a *place* where anything can show up that the filmmaker wished to put here“.[540] Im Verhältnis zu diesem Ort wird der Ton - nach dem Phänomen der *spatial magnetization* - konstruiert und bleibt dabei immer flexibel, in der *Schwebe*: „The essential point [...] is that sound in film has no autonomous place of origin that we could ascribe to it based on specifically sonic factors.“[541] Die grundlegende These lässt sich wohl am griffigsten wie folgt auf den Punkt bringen:

> „In cinema the notice of the auditory field is completely a function of what appears on the screen. In other words, in film there is no autonomous auditory field; its real and imaginary dimensions are created in collaboration with the image, and at the same time sound is always overflowing and transgressing it. It is in this double movement that film sound operates.“ [542]

Anders ausgedrückt, ließe sich vielleicht konstatieren, dass Bild und Ton nicht hinsichtlich einer fixen Hierarchie, sondern viel eher als verschiedene Dimensionen zu bestimmen sind.

---

[534] Murch, Walter: Foreword, a.a.O., S. XXI.
[535] vgl. ebd., S. XXII.
[536] vgl. ebd., S. XX.
[537] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen. a.a.O., S. 137.
[538] vgl. ebd., S. 137.
[539] vgl. Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 42f bzw. 45.
[540] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 247.
[541] ebd., S. 248.
[542] ebd., S. 249.

3.2.2 Der markierte Synchronismus

Ein wesentlicher Begriff in Hinblick auf das Verhältnis von Bild und Ton unter einem zeitlichen Aspekt stellt der des *synch points* bzw. (synonym) des *points of synchronization* dar. Definiert wird dieser als: „[...] a moment in an audiovisual sequence where there is a marked synchronous encounter between a sound event and a visual event, that is, a moment where the phenomenon of synchresis is particularly evident and acts to create emphasis or rhythmic scansion.“[543] Es scheint wichtig, dabei hervorzuheben, dass Gleichzeitigkeit eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für dieses Phänomen darstellt: Es geht dabei um hervorstechende, auffällige Momente (sprich Momente mit markierter *synchresis*, siehe unten). Nicht selten bildet dieser Punkt einen Abschluss zur zeitlichen Vektorisierung; jedoch gibt es dabei keine codierte Bedeutung: „[...] the notion of the synch point is a pure effect of form.“[544] Durch *points of synchronisation* entstehen Verbindungen *und* Brüche zwischen Ton und Bild.

Chion führt vier Fälle an:[545] erstens, als ein synchroner Schnitt, der sowohl das Bild, als auch den Ton betrifft (was einen besonders deutlichen Bruch darstellt, Chion spricht von einem cut-cut);[546] zweitens, als Zeichensetzung am Ende einer Sequenz, gleichsam als ein Zusammenlaufen; drittens, als Close-Ups oder sehr laute Tonelemente (als Akzentuierung bzw. akustisches Close-Up, dabei eine Körperlichkeit vermittelnd); viertens, als Bedeutungsträger (mit großer emotionaler Kraft): „[...] a word of dialogue that conveys a strong meaning and is spoken in a certain way [...].“[547] In der letzten Einstellung der Restaurantszene in *Nouvelle vague* ergreift die Serviererin das Wort, wobei gleich drei der vier von Chion genannten Faktoren zum Tragen kommen: Die Sequenz bildet das Ende der zehnminütigen Einheit; die zuvor marginalisiert erscheinende Figur wird ins Zentrum des Bildes gestellt und erfährt nach einem Track-in ein Close-up; semantisch bedeutsame Worte werden gesprochen, die einen Klassendiskurs eröffnen.[548] Es darf hier also von einem überaus deutlich markierten *synch point* gesprochen werden. Bezüglich des Verhältnisses von Stimme und Körper(-Bild) lässt sich eine Anmerkung von Roland Francois Lack bezüglich der

---

[543] ebd., S. 268.
[544] ebd., S. 268.
[545] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., 1994, S. 59. Bzw. vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 268.
[546] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 183.
[547] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 59.
[548] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:29:10

Histoire(s) auf alle Filme Godards und insbesondere auf meinen Untersuchungsgegenstand übertragen: „At rare moments voice and body come together, synchronised, and then the body is emblematic of the voice‘s presence.“[549] Aufgrund der Tatsache, dass diese Momente im konkreten Film so selten sind, gewinnen sie an Bedeutung. Diese Punkte sind stilbildend und geben eine Phrasierung, gleich Akkorden oder Kadenzen.[550] Zwar trifft die Tatsache, dass zwischen *points of synchronizations* die beiden *Spuren* eigene Wege gehen, auf fast jeden Film zu,[551] jedoch sind diese Wege im Vergleich zu *Nouvelle vague* eben viel kürzere. Bereits genannt wurde ein weiterer zentraler Begriff Chions (und ein weiterer Neologismus): „When there is simultaneity between sounds and images, they blend with each other, and it becomes much more difficult to perceive them separately - in fact, even impossible. The name I have given to this phenomenon is *synchresis*.“[552] *Synchresis* (als Verbindung von Synchronismus und Synthese)[553] verursacht immer eine vermischte Wahrnehmung der Elemente und keine des jeweils einzelnen Elements.[554] In diesem Kontext stellt Chion einen Vergleich mit dem Feld der Musik auf, um diese untrennbare Verschmelzung von Bild und Ton zu veranschaulichen und verwendet hierfür die Begriffe der Harmonie und der Melodie: „In the cinema we can thus say that the image often functions like melody, and sound functions like harmony. They are inseparable [...].“[555]

3.2.3 Redundanz und Autonomie

> „Es gibt einen Vertragsbruch: das Akustische und das Visuelle gehen nicht mehr im Gleichschritt.“[556]

Jacques Aumont teilt die Tonverwendung in zwei große Typen ein: eine redundante und eine autonome.[557] Chion spricht demgegenüber von einer *Illusion der Redundanz*:[558] Durch den Effekt des *added value* entsteht für den Rezipienten der *Eindruck*, dass bestimmte Töne das

---

[549] Lack, Roland-Francois: „Sa voix“, a.a.O., S. 322.
[550] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 59.
[551] vgl. ebd., S. 167.
[552] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 214.
[553] vgl. Murch, Walter: Foreword, a.a.O., S. XVIII.
[554] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 214. Auch die Postsynchronisation wird erst durch die Synchresis möglich, vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., 1994, S. 63.
[555] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 216.
[556] Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien, a.a.O., S. 26.
[557] vgl. Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc: Aesthetics of Film. Hg. v. Thomas Schatz. Austin, 1992, S. 35.
[558] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 488.

Bild lediglich wiederholen. Insbesondere abgefilmter (und simultan gehörter) Dialog werde oft als Beispiel angeführt; für Chion steht aufgrund der „complexity of the audio-visual relationship“[559] jedoch fest: Es gibt keine audiovisuelle Redundanz. Es handelt sich nämlich um zwei völlig unterschiedliche Dimensionen, weswegen ein abgefilmtes Gesicht und die Stimme des dazugehörenden Körpers *nie* redundant sein können.

Barbara Flückiger hingegen kritisiert Chions Ablehnung des Redundanz-Begriffs anlässlich des Symposiums *Utopia of Sound* an der Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahr 2008, zu dem auch Chion als Gastredner eingeladen war: Der Ton könne verschiedene Schichten an Informationen - in sensorische und semantische Form teilbar - tragen, wie es eben bei der gesprochenen Sprache der Fall sei; so könne die Stimme Auskunft über Geschlecht, Alter, Emotion, sozialen und ethischen Hintergrund geben. Daher kann bei einer Gleichzeitgkeit von Stimme und Körper bzw. Ton und gezeigter Tonquelle der tatsächliche *added value* Richtung Null tendieren, Bild und Ton redundant erscheinen:[560] „[...] there is redundancy where no transformation and therefore no added value could be found.“[561]

Jenseits des Redundanz-Diskurses (und im Gegensatz zu einem allfälligen Redundanz-Begriff) sieht Chion in Godards Werk das implizite Manifest eines *autonomen* Tons begründet bzw. exemplifiziert.[562] Er bezeichnet Godard, wie auch Marguerite Duras, als *Dualist*, der Bild und Ton als fundamentale Zweiheit denkt: als ein Paar des andauernden Konflikts.[563] Ein der Autonomie verwandter Begriff, der audio-visuelle Kontrapunkt, meint laut Chion, etwas wird gesagt und etwas anderes (weder das Gegenteil, noch ein Kontrast) ereignet sich, „Cutting and camera movements [...] would never take any account of the said.“[564] Zwei diesbezügliche Beispiele nennt Chion an anderer Stelle: Die Tonquelle bleibt außerhalb des Bildfeldes und die vertikale Montage konfrontiert das Bild mit jenem Ton (siehe Kapitel 3.3); oder: die Tonquelle kann gar nicht verortet werden, weil sie nicht an jenem Ort wahrscheinlich ist; Chion nennt ein hierfür berühmtes Beispiel aus *Prénom Carmen*: die Möwenschreie bei einer Pariser Brücke.[565]

Der Begriff der Dissonanz wird jedoch von Chion gegenüber der unpräzisen Bezeichnung des Kontrapunkts präferiert: Letzterer meint in der Musik nämlich die Überlagerung von

---

[559] ebd., S. 488.
[560] vgl. Flückiger: Added Value Revisited. On Sound/Image Interaction in Film. - In: Diedrich Diedrichsen und Constanze Ruhm: Utopia of Sound. Immediacy and Non-Simultaneity. Wien, 2010, S. 173.
[561] ebd., S. 173.
[562] vgl. Chion, Michel: Le son au cinema. Paris, 1992, S. 79.
[563] vgl. Chion, Michel: La Toile Trouée. Paris, 1988, S. 14 bzw. 163.
[564] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 393.
[565] vgl. Chion, Michel: Le son au cinema, a.a.O., S. 87.

Melodielinien. Der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl verwendet dennoch diesen Begriff und nähert ihn jenem der Polyphonie an: „Godards Verständnis von ‚cinéma' ist [...] grundsätzlich *polyphon*, und das bedeutet, dass jedes beteiligte Gestaltungsmittel, in einem durchaus emphatischen Sinn, ‚sprachfähig' ist, jedes in seiner *eigenen Weise*. Polyphon bedeutet aber auch ‚kontrapunktisch'."[566] Ishaghpour spricht in Bezug auf Godards Werk konsequenter Weise von einer „aus Dissonanzen bestehenden Polyphonie".[567]
Die Godard'sche Praxis der audiovisuellen Dissonanz wird von Chion jedoch ebenfalls einer Kritik unterzogen, er sieht in ihrer binären Logik ausschließlich eine Umkehrung von Konventionen, was schnell selbst konventionell werden könne.[568] Als ein Fürsprecher audiovisueller Dissonanz darf wohl Gilles Deleuze gelten, dessen diesbezügliche Überlegungen in den folgenden zwei Kapiteln zusammengefasst werden.

3.2.4 Nochmals Deleuze: Von der Redundanz zum autonomen Ton des Zeit-Bildes

Dieses Kapitel möchte die Deleuze'sche Unterscheidung in die beiden Bildregime des Bewegungs-Bildes und des Zeit-Bildes hinsichtlich der dabei *zentralen* Bedeutung der Ton-Ebene beleuchten. Deleuze stellt dazu, ausgehend vom Begriff der Redundanz, die grundlegende Frage: „Von Anfang an lautete das Problem des Akustischen folgendermaßen: Wie kann man es bewerkstelligen, daß Ton und Rede keine bloße Redundanz des Gesehenen sind?"[569]
Deleuze definiert den Unterschied von klassischem und modernem Kino bekanntlich nicht hinsichtlich des Stumm- und Tonfilms.[570] Das moderne Kino wird stattdessen bestimmt durch einen *neuartigen* Gebrauch der *Rede*: „[...] er [der Sprechakt] drückt keine Abhängigkeit vom oder Zugehörigkeit zum visuellen Bild mehr aus, er wird zu einem vollwertigen akustischen Bild, [...] und das Kino wird wahrhaft audio-visuell."[571] Deleuze bezeichnet diese neuartige Rede als freie indirekte Rede bzw. als Fabulieren.[572] Wenn die Rede vom visuellen Bild

---

[566] Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 8.
[567] Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 107.
[568] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 38.
[569] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 301.
[570] vgl. ebd., S. 309.
[571] ebd., S. 311.
[572] vgl. ebd., S. 310ff.

unabhängig wird und das Visuelle sowie das Gesprochene in neuartige Beziehungen eintreten,[573] spricht Deleuze vom *zweiten Stadium des Tonfilms*.[574]

Im Zeit-Bild gewinnt die Stimme somit an Autonomie, der Sprechakt trennt sich vom Bild und ist losgelöst vom sensomotorischen Fundament: Bild *und* Ton werden (im nun wahrhaft audiovisuellen Medium) autonom, beide müssen unabhängig voneinander *und* zusammen gelesen werden.[575] Nach Deleuze ist das moderne Kino gekennzeichnet von einem „[...] Hin und Her zwischen Rede und Bild".[576] Freilich gibt es laut Deleuze bei Godard ein richtiges System der Trennungen und Brüche: im Bild, im Ton und in den vielfachen Verbindungen.[577] Irrationale Schnitte (in Chions Diktion also Schnitte mit *externaler Logik*) haben einen disjunktiven, aber keinen konjunktiven Wert mehr; sie setzen das „[...] neue Stadium des Tonfilms voraus, die neue Figur des Akustischen".[578] Das akustische und das optische Bild sind durch irrationale Schnitte entkoppelt, werden zu zwei heautonomen Bildern, es kommt zu einer „Erschließung des Audiovisuellen".[579] Dieses „audiovisuelle Bild" (der Deleuze'sche Begriff wird von Chion wie erwähnt kritisiert) ist zum einen gekennzeichnet durch eine Trennung des Visuellen und Akustischen: Weitaus stärker als Chion betont Deleuze die Disjunktion von Bild und Ton.[580] Zum anderen kommt es durch das inkommensurable Verhältnis der beiden miteinander zu einer neuartigen Verteilung zwischen Visuellem und Sprachlichem: Dies verlangt nach einem neuen Sehen/Lesen bzw. Hören (an dieser Stelle könnte Serge Daneys Begriff der Godard'schen Pädagogik angesetzt werden).[581]

Im Briefwechsel zwischen Deleuze und Daney wird herausgearbeitet, dass die primäre Frage, was es hinter dem Bild zu sehen gibt, im Zeit-Bild durch die Frage ersetzt wird, was es *auf* dem Bild zu sehen gibt: Das Bild akzeptiert dabei seine Flächigkeit.[582] Die eindeutige Ordnung wird durch Neu-Verknüpfungen ersetzt; die Beziehung zwischen dem Bild und den Körpern wird verändert.[583] Deleuze schreibt:

> „Damit ändert sich ebenfalls die Beziehung zwischen dem Bild und Wörtern, Tönen, Musik: fundamentale Asymmetrien zwischen Akustischem und Visuellem sollten bald dem Auge die Macht geben, das Bild zu lesen, aber auch dem Ohr, die leisesten Geräusche zu halluzinieren."[584]

---

[573] vgl. ebd., S. 179.
[574] vgl. ebd., S. 314f.
[575] vgl. Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker, a.a.O., S. 221.
[576] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 316.
[577] vgl. Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker, a.a.O., S. 221.
[578] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 318.
[579] vgl. ebd., S. 324.
[580] vgl. ebd., S. 328.
[581] vgl. ebd., S. 316 bzw. vgl. Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 104.
[582] vgl. Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 103.
[583] vgl. ebd., S. 103.
[584] ebd., S. 104.

Dieses neue Zeitalter des Films wird nach Deleuze bzw. Daney von der Frage geleitet, wie sich der Rezipient hineinbringen kann, wenn jedes Bild über andere Bilder gleitet, weil „[...] der Grund des Bildes immer schon ein Bild ist“.[585] Godards Pädagogik bzw. Bildästhetik scheint genau hier verankert zu sein: Nach Deleuze gewinne das Bildfeld bei Godard den Wert einer opaken Informationsfläche, „[...] die bald im Übermaß gesättigt, bald auf die Leere, auf die schwarze oder weiße Projektionsfläche reduziert ist.“[586]
Wesentlich erscheint die Erkenntnisfunktion des modernen Kinos: Die rein optischen und akustischen Situationen machen etwas Untragbares oder Unerträgliches fassbar, sie erhalten eine Funktion der Hellsicht: Kino wird zum Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens[587] (siehe Kapitel 2.2.3). Hellsichtigkeit entsteht in dem Moment, „[...] in dem die nicht mehr nur visuellen, sondern auch akustischen Bildelemente interne Beziehungen eingehen, welche bewirken, daß das Bild als ganzes nicht mehr nur gesehen, sondern ‚gelesen‘ werden muß [...].“[588] Mentale Relationen führen zu Fragestellungen, Hypothesen, Provokationen.[589]

3.2.4.1 Deleuze‘ vier Episoden

In einem Interview mit den *Cahiers du cinéma* fasst Gilles Deleuze explizit Godards Verhältnis von Bildern und Tönen in vier abstrakten Episoden zusammen.[590] Erstens: Die Bilder beeinflussen sich gegenseitig: Es gibt keinen Unterschied zwischen Bildern, Dingen und Bewegung. Zweitens: Das Innen der Bilder sind die Subjekte, beim Wahrnehmen wird das vom Bild abgezogen, was uns nicht interessiert. Drittens: Stimmen bestimmen unsere Wahrnehmung von Bildern, sie normalisieren und reduzieren Bilder (noch zusätzlich!). Es gibt auch Ton-Bilder, die dominante Ideen befördern können und somit Bilder überlagern, die Wahrnehmung diktieren; wahrgenommen werden somit sowohl äußere Bilder, als auch dominante Ideen, die die Wahrnehmung begrenzen. Viertens: Jeder Mensch ist selbst ein Bild und gefangen in einer Kette von Bildern.

---

[585] ebd., S. 105.
[586] Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 28.
[587] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 32f.
[588] ebd., S. 37f.
[589] vgl. ebd., S. 38.
[590] vgl. Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, a.a.O., S. 64ff.

Godards Verknüpfung von Bildern und Tönen geht nach Deleuze also in zwei Richtungen:[591] Zum einen sollen die äußeren Bilder wieder ihre komplette Geltung erhalten, die Wahrnehmung soll dem Bild entsprechen; das äußere Bild soll in seiner ganzen Fülle wiederhergestellt werden, damit die Wahrnehmung wieder dem Bild entspricht. Zum anderen soll die Sprache zum Stottern gebracht werden, „richtige Gedanken" sollen einer Kritik unterzogen und korrekte Ideen aufgebrochen werden: „[...] toward undoing language as an assumption of power, making it stammer in the soundwaves, breaking up every set of ideas that claim to be ‚correct' ideas, so as to extract from them ‚just' some ideas."[592] An dieser Stelle muss nochmals auf Kapitel 2.1.2 verwiesen werden: Godard will die Klischees aufbrechen, der Ton spielt dabei eine entscheidende Rolle, denn er darf das Bild niemals reduzieren, sondern muss es bereichern.[593] Darüber wird in der Folge (jenseits des vagen Kontrapunkt-/Dissonanz-Begriffs) noch näher eingegangen werden.

3.2.5 Godard zwischen Bild und Ton: Autonomie und Zusammenhang

Gilles Deleuze meint ganz zentral: „Godard gehört sicher zu denjenigen Autoren, die den Beziehungen zwischen Bild und Ton die größte Aufmerksamkeit gewidmet haben."[594] Fast gleichlautend findet sich in der Einleitung *Sound and Music* des Retrospektivenkatalogs des MoMa folgender gleichsam leitmotivischer Eintrag: „The relationship between sound and image in montage is one of the most crucial aspects of form in Godard's work."[595] *Jean-Luc Godard: Son+Image* hieß jene Retrospektive im Museum of Modern Art in New York, die eine Präsentation sämtlicher Werke Godards von 1974 bis 1991 umfasste,[596] und einen umfangreichen Katalog mit gleichem Titel bereitstellte. Godards Arbeiten dieser Zeit können als visuell *und* verbal dichter bezeichnet werden als seine Filme davor, meint die damalige Direktorin des Filmdepartments des MoMa, Mary Lea Bandy, wenig überraschend.[597]

---

[591] vgl. ebd., S. 65f.
[592] Deleuze, Gilles: Three Questions about „Six fois deux", a.a.O., S. 38.
[593] Auch Jacques Rancière kritisiert, ähnlich wie Godard und Deleuze, die unmittelbare Verknüpfung von Wort und Bild: „Aber das allgemein bekannteste Regime der Bilder inszeniert die Beziehung zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, eine Beziehung, die gleichzeitig aus der Analogie und aus der Unähnlichkeit des Sagbaren und Sichtbaren besteht." Rancière, Jacques: Politik der Bilder, a.a.O., S. 14.
[594] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 319.
[595] Temple, Michael; Williams, James S.; Witt, Michael: Sound and Music. - In: dies. (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 250.
[596] vgl. Bandy, Mary Lea: Preface. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 7.
[597] vgl. ebd., S. 7.

Aber noch anderswo wird diesem Aspekt, welcher auch der vorliegenden Arbeit titelgebend zugrunde liegt, plakativ Rechnung getragen. Die Verbindung von Bild und Ton wird bereits im Namen der von Godard gemeinsam mit Anne-Marie Miéville gegründeten Produktionsfirma *Sonimage* betont: Als die akkurateste Übersetzung hierfür erscheint „audiovisuell".[598]

Vielleicht kann ein historisch-biographischer Querverweis als Ausgangspunkt dienen: Als Wendepunkt Godards in Hinblick auf ein egalitäres Verhältnis von Bild und Ton darf seine Post-*Groupe-Dziga-Verov*-Phase gelten: Nach den radikal-politischen Arbeiten, also in den frühen 1970er Jahren, bewertete Godard das Verhältnis von Bild und Ton nämlich neu: Der Ton erschien ihm retrospektiv als zu „laut", womit gemeint ist: er legte die Sinnrichtung zu eindeutig fest.[599] Godard war der Ansicht, dass seine Arbeiten zwischen 1968 und 1972 den Bildern und Tönen keine freie Relation gewährten, die Bilder wurden durch den Ton *ideologisch* eingefärbt; vielmehr geht es Godard (nach 1972) darum, Bilder von den dominanten Ideen und Parolen zu befreien.[600]

In den darauffolgenden Jahren untersucht Godard, wie jedes Bild „ [...] Teil eines vagen und komplizierten Systems wird [...]":[601] Godards Stil sucht dabei nie nach ästhetischer Perfektion oder gestalterischer Exklusivität: Der Ton ist nicht mehr Zubehör des visuellen Bildes, sondern ein eigenständiger Bereich, und durch die Autonomie der Tonebene wird das Kino (ganz nach Deleuze' Lesart) *audiovisuell* (wie eben der Name von Godards Produktionsfirma).[602]

Wie Godard aus dieser Denkweise heraus den Ton *anders* verwendet, kann an einer anschaulichen Beschreibung eines Tontechnikers Godards, Luc Yersin, abgelesen werden:

> „Man versucht doch immer, mit dem Ton die Übergänge zu glätten und den Schnitt, das heißt den Rhythmus, auch möglichst unmerklich zu machen, die Zeit- und Ortssprünge zu überblenden. Der Ton hat meistens eine Verbindungsfunktion zwischen den Bildern. Die Kamera kann überall hinspringen, und vom Ton erwartet man meistens, daß er wie Soße ist, die das Ganze verbindet. [...] Bei Godard ist der Ton eben nicht die Soße des Films, er ist oft auch das Fleisch. ‚Es geht mehr darum, Töne zu produzieren als nur zu reproduzieren. Töne, die nicht versuchen, die Realität zu kopieren, sondern die sie bewußt machen [...].'" [603]

Für diese Bewusstmachung von Realität erscheint es wesentlich, dass durch das Verhältnis von Bild und Ton ein Nebeneinander (und nicht bloß ein Nacheinander) erzeugt werden kann.

---

[598] vgl. ebd., S. 8.
[599] vgl. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps), a.a.O., S. 13.
[600] vgl. ebd., S. 50 bzw. 55.
[601] vgl. ebd., S. 14 bzw. vgl. S. 71.
[602] vgl. ebd., S. 21 bzw. 41.
[603] Yersin, Luc: Play it loud, a.a.O., S. 65f.

„Die Realität, das ist: zwei Töne und zwei Bilder, das Alte und das Neue, sowie ihre verschiedenartigen Verbindungen“,[604] meint Godard dazu vieldeutig. Der Ton verdoppelt das Bild nicht mehr, es kommt nicht mehr zu einer korrelativen Einheit: Anstelle der ideologischen „Lautstärke“ seiner politischen Phase setzt Godard nun also den *niemals eindeutig festgelegten Ton*.

Christina Scherer legt in ihrer Studie zu Godard bereits die Brücke zu seiner Tonmontage:

> „Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß die Montagekonzeption Godards nicht nur für das Filmbild, sondern auch für den Ton eine wesentliche Rolle spielt. Die Tonspur verhält sich häufig asynchron zu den Bildern, oft auch kontrastierend, und entwickelt eine eigene Qualität.“[605]

Durch eine kontrapunktische Tonverwendung wird die Form gegenüber den Bildinhalten gestärkt, der Ton befreit sich von seiner Unterordnung zum Bild.[606] Off-Stimme, Geräusche, Musik und Filmbild überlagern sich, erscheinen geschichtet: Die parallel zu *Nouvelle vague* entstandenen *Histoire(s)* können in Hinblick auf die Bildmontagen und den „polyvokalen“ Soundtrack als gleichsam musterhaftes Palimpsest bezeichnet werden. Alexander Horwath zitiert in diesem Kontext Nikolaus Harnoncourt:

> „[...] dies alles synchron, zur selben Zeit. Der Hörer kann gar nicht zugleich alles erfassen, was das Stück enthält, sondern er wandert durch die verschiedenen Schichten des Stücks und hört immer wieder anderes. [...] Es fällt uns sehr schwer, das Gleichzeitige von Verschiedenem zu begreifen und zu akzeptieren; wir wollen Ordnung der einfachsten Art haben.“[607]

Durch das Konfrontieren von heterogenen Tönen und Bildern werden verborgene Bezüge sichtbar gemacht.[608] An dieser Stelle muss nochmals betont werden, dass hiermit eine Subversion der bekannten Hierarchien im Tonfilm, also von Bild und Ton erfolgt. Elisabeth Büttner bringt das subvertierte Hierarchieverhältnis bei Godard (und damit auch bei Chion) auf den Punkt: „Godard arbeitet daran, einen Organisationszusammenhang der Bilder und Töne herzustellen, der Dominanzen der einen Ebene über die andere zurückzuweisen versteht.“[609] Es geht um eine Arbeit an einem *offenen* Verhältnis von Bildern und Tönen.[610] Noch pointierter formuliert Frieda Grafe, dass das Üblicherweise-Unwesentliche bei Godard nahezu eine Vorrangstellung besitze, mit der Konsequenz: „Godards Bild/Ton-Montagen sind

---

[604] Jean-Luc Godard zit. n. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L’image-temps), a.a.O., S. 38.
[605] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 210.
[606] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 81.
[607] Nikolaus Harnoncourt zit. n. Horwath, Alexander: Der Mann mit dem Magnetoskop - Jean-Luc Godards monumentale “Geschichte(n) des Kinos” als TonBildTextBuch. - In: Senses of Cinema, Issue 15, 1998. http://www.sensesofcinema.com/2001/15/godard_horwath_german/. Aufruf: 30.10.2011.
[608] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 199.
[609] Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L’image-temps), a.a.O., S. 61.
[610] vgl. ebd., S. 67.

ein einziger Widerspruch gegen jede mögliche Synthese.“[611] Grafe bezeichnet Godard dabei als „[...] nur noch Monteur, der Entlegenes zusammenbringt, der vorgefundene Bilder und Texte komponiert [...].“[612] Nach einem Schwarzbild sagt die weibliche Hauptfigur in *Nouvelle vague*: „I don‘t see you,“ und gleich anschließend wird der Zwischentitel „Te deum“ („Dich Gott“) eingeblendet.[613] Wenn Bild und Ton auseinander fallen, *multiplizieren* sich die Bezüge zwischen beiden Ebenen.[614]

Die Unabhängigkeit von Bildern und Tönen bildet bei Godard kein Stilprinzip, sondern ein wechselseitiges Eingreifen der Wort- und Bildebene bleibt dennoch immer möglich, meint Büttner.[615] Auch nach Chion können Bild und Ton, wenn sie simultan rezipiert werden, niemals autonom sein: Es geht also stets um ein Trennen *und* Neu-Zusammenfügen, wobei letzteres als *work in progress*, als Möglichkeitsanordnung verstanden werden muss. Der Ton erhält eine Autonomie, dennoch bleiben Verbindungen zum Bild assoziierbar.

Auch Robert Bresson betont die Wichtigkeit des Zusammenhangs von Bildern und Tönen.[616] Er schreibt: „Bilder und Töne wie Leute, die sich unterwegs kennenlernen und nicht mehr trennen können.“[617] Wie bei Pierre Reverdys Näherrücken von Entferntem (siehe Kapitel 2.1.1) müssen zwei Faktoren berücksichtigt werden, zum einen eine Ferne: „Was für das Auge ist, soll keine bloße Verdoppelung dessen sein, was für das Ohr ist“;[618] zum anderen eine Nähe: „Bilder und Töne müssen sich in jeder Beziehung unterhalten. Keine *unabhängigen* Bilder und Töne.“[619] Deren Verhältnis ist somit immer ein komplexes: Trennung und Zusammenhang müssen ständig *zusammen* gedacht werden. Ein dafür ungemein brauchbares Theoriemodell liefert Michel Chion.

---

[611] Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, a.a.O. S. 78.
[612] ebd.. S. 79.
[613] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:15:45
[614] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 98.
[615] vgl. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L’image-temps), a.a.O., S. 83.
[616] vgl. Bresson, Robert: Notizen eines Kinematographen, a.a.O., S. 20.
[617] ebd., S. 42.
[618] ebd., S. 52.
[619] ebd., S. 69.

3.3 Zum Off

3.3.1 Chions Tricircle als dynamisierte Kartographie des Bild-Ton-Verhältnisses

Der Ton zeigt gegenüber dem Bild zwei wesentliche Unterschiede: Er ist eindringlicher (siehe Kapitel 3.1.3) und seine Quellen können verborgen sein, diese können teilweise nicht identifiziert oder lokalisiert werden: Thomas Macho schreibt dazu: „[...] der Status des Gehörten bleibt auf verwirrende - und manchmal auch erschreckende - Weise offen.“[620] Oft wird dabei die akustische Wahrnehmung in ein visuelles Vorstellungsbild transformiert.[621]
Als ein solches *Vorstellungsbild*, als das zentrale Modell in Michel Chions Denken und als ein womöglich entscheidendes in Hinblick auf Jean-Luc Godards Spätwerk könnte jenes des *Tri-Circles*[622] bezeichnet werden, in dem das Verhältnis von On- und Off-Screen gleich einer Kartographie schematisch abgebildet wird, zu zweiterem trifft Jacques Aumont folgende Festlegung: „The offscreen may be defined as the collection of elements [...] that, while not being included in the image itself, are nonetheless connected to that visible space in imaginary fashion for the spectator.“[623] Ausgehend von dieser grundsätzlichen Unterscheidung, dass ein Ton durch seine sichtbare Quelle im Bild verankert sein kann oder dass die Tonquelle unsichtbar bleibt, entwarf Chion 1985 sein immer noch verwendetes dreigeteiltes Schema,[624] das aufgrund der wesentlichen Termini und deren zu Verwechslungen einladenden englischen Übersetzung mit den französischen Originalbegriffen wiedergegeben werden muss:
(1) *Son in* (*onscreen sound*): ein Ton, dessen Quelle im Bild sichtbar ist, während der Ton ausgesandt wird.
(2) *Son hors-champ* (*offscreen sound*): ein Ton, dessen Quelle nicht simultan sichtbar im Bild erscheint, der jedoch als im selben Raum-Zeit-Gefüge wie die gezeigte Handlung angesehen werden kann.
(3) *Son off* (*nondiegetic sound*): ein Ton, dessen Quelle nicht sichtbar ist und der einer anderen Raum- oder Zeitordnung als der im Bild sichtbaren Handlung angehört.
Die (anfangs erwähnte) grobe Zweiteilung wurde also hinsichtlich der *akusmatischen* Ebene (dort, wo die Tonquelle unsichtbar bleibt) verfeinert, was für diese Untersuchung von großer

---

[620] Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 130.
[621] vgl. ebd., S. 131.
[622] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 249ff.
[623] Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc: Aestetics of Film, a.a.O., S. 13.
[624] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 249f.

Wichtigkeit sein wird. Dass in jenem Modell genau die bezüglich des Bild-Ton-Verhältnisses relevante Fragestellung an den Untersuchungsgegenstand abgedeckt zu sein scheint, lässt sich anhand von Chions verstecktem *mission statement* deutlich herauslesen:

> „In drawing these distinctions I intend to focus on a relationship between sound and image, not on the sound itself in its own space and with its particular qualities. In other words, a sound is only onscreen, offscreen, or nondiegetic in its relation to an image - and even this relation is subject to change from moment to moment.“ [625]

Besonders der letzte Gedanke wird für die konkrete Analyse von nachhaltiger Bedeutung sein, weil eben diese Dreiteilung keine feste, eindeutige darstellt: Die Grenzen können porös und fließend sein. Diese Besonderheit versucht Chion insbesondere durch die graphische Ausarbeitung des Modells herauszustellen, wodurch in einem dreisegmentigen Kreis (*Tri-Circle*) eine *Zirkulation* des Tons visualisiert werden kann. Genau hier können die bereits bildlich beschriebenen Annäherungen an Godards Ästhetik (das *Kreisen* bzw. das *Schweben*, siehe Kapitel 1.3.3) verortet werden. Der Schwerpunkt liegt auf den *Grenzbereichen*, wie Chion ausführt und dabei gleichsam in die Autorentheorie einführt:

> „For the status of sound as onscreen or offscreen is subject to constant modification and recasting as a function of découpage and editing, and it is even possible to characterize certain works and directorial styles by the way they distribute sounds among these three zones - perhaps avoiding one of them entirely, or wandering among all three, or else inhabiting the equivocal frontiers between zones.“ [626]

Nach Chion ließen sich die Stile bestimmter Autoren also nach der Weise der Besetzung der verschiedenen Grenzen des Tricircles bestimmen. Chion bekräftigt an anderer Stelle diesen Querverweis zu formästhetischen Handschriften: Das Verhältnis von Bild und Ton ist gleichsam stilbildend und zeigt die je eigene Sicht auf die Welt.

> „Depending on the film, the three borders I have identified can become, on the one hand, stone walls or opaque doors that it is difficult to pass through; or, on the other hand, they can be chain-link fences or dotted lines. Films and certain directors have their own way of delimiting these three zones and of imposing laws that govern the circulation of sounds among them, staking out strong, distinct stylistic preferences that express an aesthetic position and worldview.“ [627]

Die bekannte Unterscheidung in *onscreen*, *offscreen* und *nondiegetic sound*[628] stammt ursprünglich aus Chions frühem Werk *Le Son au cinéma*, in dem er bereits das Modell des Tricircles einführte. In *Audio-Vision* und schließlich in *Film, a Sound Art* bestätigt Chion zwar die nach wie vor gültige Basis dieses Modells, ergänzt es jedoch um einige Sonderfälle bzw. Ausnahmen: elektrische Tonquellen (*on-the-air sound*), internale (bzw. subjektive) Stimmen (*internal sound*), Hintergrundgeräusche (*ambient* bzw. *territory sound*).[629] Chion verteidigt

---

[625] ebd., S. 250.
[626] ebd., S. 250 bzw. vgl. Chion, Michel: Le son au cinema, a.a.O., S. 34.
[627] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 252.
[628] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., 1994, S. 73.
[629] vgl. ebd., S. 75f.

sein Modell insbesondere mit einer Ablehnung von binärem Denken: Er sei sich bewusst, dass sein Modell eben gerade *nicht* vollständig sei.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren: Der Tri-Circle meint vordergründig einen Kreis mit drei Segmenten, aber auch (und noch viel wesentlicher), *drei Grenzen* bzw. *Grenzbereiche*. Am gebräuchlichsten erscheint der Wechsel auf der Grenzlinie von *onscreen* zu *offscreen* bzw. von *offscreen* zu *onscreen sound*, was beispielsweise in vielen Dialogsituationen der Fall ist. Weniger häufig wird jene zwischen *onscreen* und *nondiegetic sound* genutzt, Beispiele dafür wäre Filmmusik, die im Bild eine mögliche Quelle oder ein „Echo" aufweist, bzw. ein Erzähler, der später in die Handlung eingreift.[630]

Besonders die Grenze im akusmatischen Bereich, also zwischen *offscreen* und *nondiegetic sound*, wird in Godards Werk eine genaue Betrachtung verlangen; Chion schreibt enthusiasmiert: „The *nondiegetic-offscreen* border is the most mysterious. It can be crossed without our noticing, but insofar as it is the least tangible of the three borders and the least visible for the spectator [...], it is here that the most unsettling things can happen."[631] Auf diese Zuschreibung eines Beunruhigungspotentials folgt die wesentliche Charakterisierung des *Unbestimmbaren*, wiederum mit einem Superlativ geschmückt: „This border [...] exists [...], but its precise coordinates are impossible to determine. [...] Opening this border [...] is just about the most poetically fateful thing one can do in the cinema."[632] Van der Kooij schreibt ganz in der Tradition Michel Chions, hier freilich nur auf den *hors-champ* bezogen:

> „[...] das Außerbildliche ist nicht einfach ein Bereich außerhalb des Films, es ist eines der wichtigsten Bereiche *des* Films! Es enthält all das, was nicht, oder besser *noch* nicht ins Bild geraten ist. Das Außerbildliche, das *out-of-field*, speist den Film gewissermaßen mit Außenwelt, es ist seine unerschöpfliche Vorratskammer."[633]

Dass diese durchlässige Linie bzw. „mysteriöseste" Grenze von Chion am Beispiel von Marguerite Duras' Film *India Song* abgehandelt wird, soll nicht daran hindern, seine Gedanken auch auf Godards Film zu überführen: „[...] voices and music can circulate freely like wandering spirits, sometimes nondiegetic and sometimes offscreen."[634] Chion spricht (wie erwähnt) von einer porösen, durchlässigen Qualität: Die Unbestimmtheit, die Mehrdeutigkeit des Tons untergräbt dabei das Gesehene.[635] Als die zwei gebräuchlichsten

---

[630] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 259f.
[631] ebd., S. 260. Chion schreibt anderenorts noch deutlicher, dass der akusmatische Bereich sein größtes Interesse hervorrufe, vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 4.
[632] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 260.
[633] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 22.
[634] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 258.
[635] vgl. ebd., S. 258.

Fälle eines freien *Zirkulierens* gelten: ein Ton, der zuerst visualisiert erscheint, dann akusmatisiert wird; oder einer, der zuerst akusmatisch erscheint, und dann visualisiert wird. Im ersten Fall bleibt der Ton immer verkörpert und klassifiziert, im zweiten behält er bis zu seiner Enthüllung eine dramatische Spannung, ein Geheimnis.[636] In Godards Filmen bleibt die Tonquelle jedoch oftmals (bis zum Filmende) rätselhaft, weil sie allein im akusmatischen Bereich zirkuliert.

An dieser Stelle sei eine These aufgestellt, die noch genauerer Untersuchung bedarf: Godards *Nouvelle vague* (und freilich noch weitere Werke seines späten Oeuvres) ist durch eine große Dynamik und Unsicherheit bezüglich des akusmatischen Tons gekennzeichnet: In einer hohen Dichte (und mit teilweise hohem Tempo) werden Töne aus dem akusmatischen Bereich auf den Rezipienten losgelassen, wobei die Tonquellen eben oft niemals sichtbar werden. Teilweise lösen sich dabei verschiedene Stimmen ab, ohne den Satz fertiggesprochen zu haben. Manchmal sprechen zwei Off-Stimmen gleichzeitig, das Drehbuch findet hierfür den bemerkenswerten Begriff des *Kanons*,[637] in folgendem Beispiel, *während* eine dritte Figur im *On* spricht (die signifikante Rahmung dieses prägnanten Teils sei hier dazugenommen); naturgemäß erscheint eine Abschrift nur schwer realisierbar, die *Gleichzeitigkeit* eines zeitverschobenen Sprechens der beiden Off-Stimmen ist dabei mitzudenken (während die Kamera von den Figuren weg in die Baumwipfel schwenkt):

> Elena: „Another phrase, please!“
> Lennox: „It occured to him that she, too,...“
> The gardener and the chauffeur (*off, together, with a little time difference*): „Dirty now; blackened by time and weather and use...“
> Lennox: „...mirrored all she saw.“
> The gardener and the chauffeur (*off, together, with a little time difference*): „...yet calm, incrutable, distant, their eyes vacant; not like sentinels. Not protecting with their monolitic mass the living from the dead, but rather the dead from the living. Protecting instead the the hollow and the powdered bones, the harmless and defenseless dust from anguish and pain, and the inhumanity of the human race.“
> Lennox: „I continue. [...]“ [638]

Die beiden Off-Stimmen können diegetisch (vgl. Lennox‘ Bezugnahme auf die Unterbrechung) und nondiegetisch (vgl. die eine Identifikation der Figuren verdeckende Stimmüberlagerung) verortet werden: Die Stimmen bleiben diesbezüglich unbestimmt.

---

[636] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 72.
[637] Godard, Jean-Luc: Nouvelle vague. - In: L‘avant scène cinema. N° 396/397, Novembre/Décembre 1990, S. 69.
[638] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:36:40

3.3.2 Chions Theorie des Akusmatischen: eine Begriffslegung

Im vorigen Kapitel wurde also der Bereich, der mit dem Attribut *akusmatisch* versehen wird, skizziert bzw. einzuordnen versucht, was freilich immer scheitern muss: Der akusmatische Bereich ist *per definitionem* nicht zu verorten.

Der Begriff des Akusmatischen kommt aus dem Griechischen: akusmatikoi, „jene, die hörend teilnehmen".[639] Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs geht auf eine pythagoräische Sekte zurück, deren Meister hinter einem Vorhang sprach, damit der Anblick des Sprechenden nicht von der Botschaft ablenkte. Der Begriff *akusmatisch* wurde später von Jérôme Peignot wiederentdeckt und insbesondere von Pierre Schaeffer forciert, letzterer versteht darunter „sounds one hears without seeing their originating cause".[640] Chion versieht diesen Umstand mit dem zentralen Begriff des Enigmatischen: „[...] when the source has not been seen, the sound strikes us more abstractly and in some cases can become an enigma."[641] Francis Bayle verwendet den Begriff „akusmatische Musik", um Konzertmusik, die für ein Aufnahmemedium bestimmt ist, zu bezeichnen[642] (Chion wird hierfür den Begriff der „Musique concrète" bevorzugen).[643]

Pierre Schaeffer gilt als Hauptbezugspunkt Chions, als ersterer in den 1950er Jahren das Wort *akusmatisch* wiederaufnahm: Als akusmatisches *Hören* bezeichnete Schaeffer (in Konsequenz seiner obigen Definition) das Hören von Tönen, deren Quelle nicht sichtbar ist, er bezieht sich also auf eine spezifische *Rezeptionssituation*: konkret beim Radio, beim Telefon, bei Tonaufzeichnungen.[644] Der Gegenbegriff zum akusmatischen Sound wäre der visualisierte Sound, dieser meint den oft als synchron bzw. *onscreen sound* bezeichneten Ton,[645] also jenen, der von einem Bild der Tonquelle begleitet wird.[646] Zwischen dem visualisierten Ton und dem akusmatischen Ton verändert sich das *Verhältnis* von Bild und Ton: Letzterer gewinnt aufgrund seiner unsichtbaren Quelle an Eigenständigkeit.

---

[639] vgl. Chion, Michel: Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., 1999, S. 19.
[640] Pierre Schaeffer zit. n. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 71.
[641] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 465. Chion spricht auch von einer narrativen Unbestimmtheit des akusmatischen Tons, vgl. ebd., S. 39.
[642] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 71f bzw. Chion, Michel: Die Kunst fixierter Klänge - oder die Musique Concrètement, a.a.O., S. 36.
[643] Chion, Michel: Die Kunst fixierter Klänge - oder die Musique Concrètement, a.a.O., S. 7.
[644] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 18.
[645] vgl. ebd., S. 18.
[646] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 72.

Unter dem *acousmêtre* versteht Chion eine akusmatische Figur, welche in einer mehrdeutigen oder oszillierenden Beziehung zum Bild bzw. zur Leinwand tritt.[647] Besonders prägnante Stellen im untersuchten Film sind dadurch gekennzeichnet: *Nouvelle vagues* erste Worte werden von einer solchen Figur gesprochen, zudem weist der Film sogar mehrheitlich Off-Stimmen auf.[648]

Das *acousmêtre* ist nach Chion durch bestimmte Kräfte ausgezeichnet, wie auch Thomas Macho konstatiert: Eine körperlose Stimme erscheint immer mächtig.[649] Chion definiert diese Stimme (überaus präzise) dann als *offscreen*, wenn deren Mund nicht sichtbar ist. Wenn das Gesicht noch nicht gesehen wurde, spricht Chion von einem vollständigen *acousmêtre*, wenn es bereits gesehen wurde, von einem bereits visualisierten *acousmêtre*; gemeinsam mit dem Kommentator-*acousmêtre* sei letztere die geläufigste Variante dieses Wesens.[650] Da der Körper nicht sichtbar ist, ist das *acousmêtre* nicht innerhalb des Bildes, *aber auch nicht komplett außerhalb*, weil es sich ständig in die Handlung einschalten *könnte*; das impliziert einen ganz wesentlichen Ausschluss: „This is why voices of clearly detached narrators are not acousmêtres.“[651] Es sei darauf hingewiesen, dass es in *Nouvelle vague* eben keine klar von der Diegese getrennten Erzählerstimmen gibt: Vielmehr werden sie *immer* von Figuren der Welt des Films gesprochen, insbesondere vom Firmenchef (PDG) und von der Lennox-Figur. Chion geht es beim Begriff des *acousmêtre* um eine Kategorisierung von Figuren im Tonfilm, die zwar im Bild *absent* sind, gerade aber dadurch eine spezifische *Präsenz* erlangen, mit den Attributen der Allwissenheit, des Alles-Sehen-Könnens, der Allmacht und der Ubiquität versehen.[652]

Für den hier untersuchten Film ebenfalls relevant erscheint Chions Präzisierung: Oft sei das narrative *voice-over* die Stimme des Beinahe-Toten, eine Person, die auf den Tod wartet.[653] Pantenburg schreibt dazu passend: „Godard hat im Zusammenspiel von Musik, Bild und Stimme einen spezifischen Gestus entwickelt, der die gefilmten Dinge so aussehen lässt, als seien sie vom Tod her belichtet.“[654] Godard meint in seinem Autoportrait, dass er anfangs

---

[647] vgl. ebd., S. 129.
[648] Eine Exakte Zählung der Wortanteile kann hier freilich nicht erfolgen, die Niederschrift des Drehbuchs samt der Off-Verweise macht dies jedoch deutlich, vgl. Godard, Jean-Luc: Nouvelle Vague, a.a.O., S. 10ff.
[649] vgl. Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, a.a.O., S. 131.
[650] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 21.
[651] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 129.
[652] vgl. ebd., S. 129f. Chion spricht auch von der göttlichen Dimension der akusmatischen Stimme, vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 27.
[653] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 47.
[654] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 281.

Trauer trug, aber der Tod nicht kam: Er habe Trauer ganz von selbst getragen,[655] in seinen Filmen als Präsenz einer häufig thematisierten Absenz zu lesen: Die Figuren fehlen im Bild, sie sind nur mehr hörbar. Nochmals sei auf den dreimal in *Nouvelle vague* wiederholten Refrain (und gleichsam Refrain dieser Arbeit) verwiesen, der in unserer Gesellschaft bereits deren Untergang eingeschrieben bzw. diese bereits als verstorben betrachtet.[656]

> PDG (*off*): „Wir können die Gesellschaft, wie wir sie kennen, als verstorben betrachten. Zukünftige Epochen werden sie nur als charmanten Augenblick der Geschichte erachten. [...] Man wird sagen: Das war eine Zeit, wo es immer noch Reiche und Arme gegeben hat, Festungen zum Einnehmen, Stufen zu erklimmen, begehrenswerte Dinge, gut genug verteidigt, um ihren Anreiz zu bewahren. Der Zufall war mit von der Partie.“ [657]

Bemerkenswert in diesem Kontext erscheint auch Chions Parallelisierung von *the voice without a body* und *the body without a voice*.[658] Beide implizierten eine Unsicherheit gegenüber Grenzen und ein Fehlen klarer Parameter: Sie haben die Möglichkeit, überall und nirgendwo gleichzeitig zu sein. Diese luzide Gegenüberstellung verdeutlicht Chions bemerkenswerte Fähigkeit, ständig unkonventionelle Anknüpfungspunkte zu suchen, ständig auf der Suche nach neuen Denkmöglichkeiten und Symmetrien zu sein. Bezüglich des untersuchten Films muss eine wichtige Randbemerkung Chions zu jenen *stummen Körpern* genannt werden: „When mutes are servants, they can also represent the excluded class, those who silently watch the great and the well-to-do embrace passionately and cut one another‘s throats.“[659] Auch wenn hier jedes Wort, bis zur letzten Metapher übertragbar erscheint, muss die Einschränkung gemacht werden, dass in *Nouvelle vague* sehr wohl auch die Dienerklasse spricht, nicht zuletzt wollte Godard jene ursprünglich nur die „intelligenten“ Sätze sprechen lassen. Im Vergleich zur Geschwätzigkeit der Reichen bleibt die unterdrückte Klasse dennoch bezüglich des Redeanteils deutlich in der Marginalen: nicht ohne Realitätsbezug, ließe sich ergänzen.

3.3.2.1 Eine Fußnote zum Chion‘schen Off: die räumliche Dimension

Nach Christian Metz geht es im Film hauptsächlich darum, die Tonquelle identifizieren zu können: Im Mainstream-Film ist somit auch vielmehr die Ton-Repräsentation als die Ton-

---

[655] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:02:25 bzw. 00:03:20
[656] Parallel dazu kann der Verweis auf das Ende der Antike gelesen werden: *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:56:37
[657] ebd., 00:20:07
[658] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 97.
[659] ebd., S. 99.

Reproduktion von Bedeutung.[660] Doch diese Tonquelle ist gerade in Godards Filmen eben gerade nicht immer - oder besser: in der Minderzahl der Fälle - sichtbar und identifizierbar. So definiert Chion in Anlehnung an André Bazin die Filmleinwand als „place [...] of *not seeing everything* [...] this place of not-seeing all.“[661] Die Betonung liegt also gerade auf dem in Kapitel 2.3 angesprochenen Unsichtbaren. Die Beziehung von Bild und Ton in Raum und Zeit ist beim akusmatischen Ton eine komplex ineinander verwobene: „Thus, just as for *space* the image seems in charge of deciding what is ‚onscreen' and what is ‚offscreen' by the power it has to show and not show, so, too, for *time* sound can decisively intervene, because its temporalizing power greatly exceeds that of the image.“[662] Der akusmatische Ton gewinnt durch die je spezifische Verwendung zwar an verzeitlichender Macht, andererseits wirkt er auf den Raum entgrenzend:[663] Nach Bazin wirkt der Rahmen (*cadre*) der Malerei zentripedal als eine Abgrenzung, der Rahmen (*cache*) der Filmleinwand zentrifugal, nach außen.[664] Die Fortsetzung des *hors-champ* wird vom Zuschauer automatisch ergänzt:[665] In diesem virtuellen Raum denkt der Rezipient „[...] das Dargestellte als Imaginäres weiter“.[666] Van der Kooij konstatiert diesbezüglich: „Das Klangbild ist um Entscheidendes größer als das optische Bild, als jenes Rechteck der Projektion.“[667] Der Ton weist eine entgrenztere Räumlichkeit auf: Er klingt auch dort noch, wo das Bild an seine Grenzen stößt.[668]

Kino wird zu einem „place of images, plus sounds“, wobei letztere zu charakterisieren sind als „that which seeks its place“.[669] Serge Daney schreibt Godard übrigens eine fast wortgleiche Kinodefinition zu: „Vor etwa zwanzig Jahren definierte Godard das Kino folgendermaßen: ‚Bilder und Töne'.“[670]

---

[660] vgl. Lastra, James: Reading, Writing, and Representing Sound. - In: Rick Altman (Hrsg.): Sound Theory Sound Practice. New York, 1992, S. 68 bzw. 72.
[661] Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 121.
[662] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 266.
[663] Chion spricht von einem „active offscreen sound“, wenn von ihm Reaktionen ausgelöst werden, vgl. ebd., S. 481.
[664] vgl. Bazin, André: Malerei und Film. - In: ders.: Was ist Film?. Hrsg. Robert Fischer. Berlin, 2004. S. 225 bzw. vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 103.
[665] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 255.
[666] Kolokitha, Trias-Afroditi: Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards, a.a.O., S. 200.
[667] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 20.
[668] vgl. ebd., S. 22.
[669] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 68.
[670] Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien, a.a.O. S. 24.

3.3.3 Deleuze‘ Differenzierungen des Off

3.3.3.1 Das relative und das absolute Off

Hinsichtlich einer zweiten Kategorisierung - neben der Michel Chions - erscheint es durchaus naheliegend, einen ausgewiesenen Godard-Fan unter den Filmtheoretikern zu befragen: Zum letzten Mal soll in dieser Arbeit Gilles Deleuze zu Wort kommen. „Jede Kadrierung determiniert ein Off“,[671] meint Deleuze ganz allgemein und unterscheidet in der Folge zwei unterschiedliche Aspekte des Off:

Zum einen meint sein *Außerhalb des Bildfeldes* den *relativen* Aspekt des Off (nach Noel Burch wäre dies der *konkrete,*[672] nach Chion der *son hors-champ*): Ein geschlossenes System in einem Raum verweist auf ein noch nicht sichtbares Ensemble, das dann „[...] einmal sichtbar geworden, ein neues nicht sichtbares Ensemble hervorbringt, bis ins Unendliche [...].“[673]

Zum anderen der *absolute* Aspekt (in Noel Burchs Diktion der *imaginäre,*[674] nach Chion der *son off*), „[...] durch den das geschlossene System sich auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet, die kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört.“[675] Es geht also um die Unterscheidung zwischen einem Off, das nebenan oder im Umfeld existiert, und einem „[...] radikalere[n] Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.“[676] Wesentlich erscheint der Hinweis: „Sicher vermischen sich diese beiden Aspekte ständig.“[677] Je deutlicher die Verknüpfung zwischen den sichtbaren und unsichtbaren Ensembles besteht, desto besser wird die erste Funktion des Off erfüllt: „[...] dem Raum weiteren Raum hinzuzufügen.“[678] Ist die Verknüpfung jedoch weniger deutlich, kommt die Dauer ins Spiel und die zweite Funktion des Off wird erfüllt: „[...] das Raumübergreifende, Spirituelle in das nie perfekt geschlossene System einzubringen.“[679]

---

[671] Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 32.
[672] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 23.
[673] Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 34.
[674] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 23.
[675] vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, a.a.O., S. 34.
[676] ebd., S. 34.
[677] ebd., S. 34.
[678] ebd., S. 34.
[679] ebd., S. 34.

Beide Aspekte des Off, „[...] die aktualisierbaren Beziehungen zu anderen Ensembles und die virtuelle Beziehung zum Ganzen“,[680] sind *immer* vorhanden, wobei sich dialogische Rede und Geräusche eher im relativen, Musik und reflexive Rede eher im absoluten Aspekt finden.[681] Diese Unterscheidung erscheint deckungsgleich mit Chions Differenzierung des Off, wie Deleuze in einem Nebensatz auch selbst anmerkt. Letzterer stellt aber die weiterreichende These von einem Off auf, das nicht mehr in die genannten beiden Aspekte unterteilt werden kann.

3.3.3.2 Das nicht mehr vorhandene Off

Bezüglich des Zeit-Bildes (siehe Kapitel 3.2.4) vollführt Deleuze nun eine radikale Festlegung: Die Einteilung hinsichtlich der zwei Aspekte des *hors-champ* wird durch den modernen Film, insbesondere bei Godard, überwunden: Durch das Konfrontationsverhältnis von Off und Bild verliert das Off seine Allmacht, gewinnt jedoch an Autonomie.[682] Diese Transformation bezeichnet Pascal Bonitzer als *Off-Off* bzw. *voix off off* als Spalt zwischen Optischem und Akustischem.[683] Im modernen Kino wird dabei das Akustische zum Gegenstand einer *Kadrierung*, die sich mit dem Visuellen nicht deckt, wodurch ein Zwischenraum entsteht: Die Differenz zwischen Gesehenem und Gehörtem wird konstitutiv für das Bild.[684] Es gibt deshalb keine Off-Töne mehr, weil es keine Verbindungen zum Bild mehr gibt,[685] auch das akustische Bild ist somit autonom geworden und kann beispielsweise aus einem vielstimmigen Sprechakt gewonnen werden,[686] wie er *Nouvelle vague* in seiner Gänze kennzeichnet. Deleuze spricht von zwei heautonomen Bildern (siehe Kapitel 3.2.4): Das akustische Bild kadriert eine bestimmte Menge an Tonelementen und das visuelle Bild kadriert einen beliebigen Raum; das visuelle Bild zeigt etwas anderes, als das akustische Bild aussagt.[687] Beispielsweise erleichtert die Off-Stimme nicht mehr den Ablauf des Films, sondern stört und beeinträchtigt ihn.[688] So fährt Roger nach der in Kapitel 3.3.1 erwähnten

---

[680] ebd., S. 35.
[681] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 303.
[682] vgl. ebd., S. 320f.
[683] vgl. ebd., S. 321.
[684] vgl. ebd., S. 235.
[685] vgl. ebd., S. 322.
[686] vgl. ebd., S. 328.
[687] vgl. ebd., S. 356.
[688] vgl. ebd., S. 321.

Unterbrechung und Überlagerung seiner Rede durch den (ebenfalls überlagerten) Off-*Kanon* mit einem signifikanten: „I continue“ fort.[689]
Nach Deleuze haben die Bilder nun kein Äußeres bzw. keinen *hors-champ* mehr, der Raum wird omnidirektional. Durch die Autonomie erhält der Ton immer mehr den *Status* eines Bildes: Das akustische und das optische Bild treten in eine komplexe Beziehung und ordnen sich nicht mehr unter.[690] Die Hierarchie geht somit verloren: Hier trifft sich also Deleuze mit Chion in einer fast wortgleichen Formulierung, wenn auch die von Deleuze diagnostizierte Heautonomie von Chion (wie erwähnt) nicht unhinterfragt bleibt: Bild und Ton können für letzteren eben nie autonom sein, sondern sind immer voneinander beeinflusst.
Die Trennung der beiden Off-Bereiche wird insbesondere durch die Dynamik im untersuchten Film unmöglich gemacht. Der Ton differenziert sich *nicht mehr* in die zwei Richtungen in Bezug auf das *hors-champ*, wo das Hörbare dem visuell Unzugänglichen eine besondere Präsenz verleiht,[691] er bleibt dabei in *Schwebe*.

3.3.4 Godards Off und seine doppelte Rätselhaftigkeit

Die wunderbar flapsig formulierte Frage von Fred van der Kooij: „Schön und gut, aber wo liegt denn dieses klangliche Jenseits?“[692] kann bei Godard niemals eindeutig beantwortet werden, wie Gilles Deleuze im vorigen Kapitel zu erkennen gab und was anhand von Chions Modell des *Tricircles* (siehe Kapitel 3.3.1) bereits ausführlich veranschaulicht wurde. Die ebendort gemachte Diagnose wird auch von zahlreichen anderen Filmwissenschaftlern vertreten:
David Bordwell und Kristin Thompson sehen in der Ununterscheidbarkeit von diegetischem und nondiegetischem Ton ein wesentliches Merkmal der Godard‘schen Ästhetik: Man könne bei Godard nie sicher sein, ob es sich um einen nondiegetischen Erzähler oder um eine diegetische Figur handle und „[t]his uncertainty is important for Godard, since in some of his films an uncertainty as to diegetic or nondiegetic sound sources enables him to stress the

---

[689] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:36:40.
[690] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 340.
[691] vgl. ebd., S. 301.
[692] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 20.

conventionality of traditional sound usage.“[693] Nach Bordwell und Thompson ruft die Unsicherheit, ob es sich in Godards Filmen um diegetische oder nondiegetische Tonquellen handelt, einen Bruch mit den Konventionen des Tongebrauchs hervor.[694] Bei Godard relativiert dabei „[...] die latente Präsenz des Außerbildlichen die Geschlossenheit des Films [...].“[695] Die das Bild kontrastierenden Texte, die aus dem Off gesprochen werden und deren Sprecher oft unklar bleibt, stellen Beziehungen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem her, die Szene erscheint *rätselhaft* und *unvollständig*:[696] So kann eben die Stimme nicht eindeutig einer Person zugeordnet werden, eine bedeutungskonstitutive Substitution findet nicht statt.[697] Martin Adrian macht einen Querverweis zu Marguerite Duras bezüglich der zentralen Rolle dieser Stimme, gleichsam dem Herzstück der formalen Mehrdeutigkeit in Godards Schaffen:

> „[...] does a ‚voice-off‘ come from a ‚space -off‘ (a nearby or surrounding space) or some space that is more mysterious, magical, virtual, both of the scene and not of it? It is precisely within this measured, artfully controlled ambiguity that Godard finds the resources for his peculiarly modern lyricism, ‚instantaneous‘ and ephemeral.“[698]

Genau diese zweideutige Rolle der Off-Texte scheint in *Nouvelle vague* zentral zu sein, konstitutiv für die poetische Komplexität des Films. Eine enigmatische Vielheit bilden diese oftmals nicht zuordenbaren Stimmen, je nachdem ob diese diegetisch oder nondiegetisch verortet werden, entstehen andere mögliche Narrative.[699] Als Beispiel könnte wieder der wie aus einer nahen Zukunft gesprochene Text des Refrains über unsere - bereits das Ablaufdatum in sich tragende - Gesellschaft hergenommen werden, der auch als zeitgenössischer Kommentar lesbar wird. Ebenso ist anfangs der (erst später erkennbare) Dialog des Gärtners mit Cécile zweideutig und als selbstreflexiver Kommentar lesbar, rahmen doch die beiden Fragen gleichsam die Mordszene:[700]

> The gardener (*off*): „What are these images?“

Und schließlich nach dem mutmaßlichen Mord:

---

[693] Bordwell, David; Thompson, Kristin: Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. - In: Elisabeth Weis und John Belton (Hrsg.): Film Sound. Theory and Practice. New York, 1995, S. 195. Stefan Hesper schreibt gleichlautend: „Wir wissen nicht, ob die Stimme aus dem Off eine Stimme aus dem gleichen oder einem anderen Raum ist, ob sie überhaupt zu dieser Szene gehört.“ Hesper, Stefan: Berührungen auf Distanz. Kommunikation und Kontakt in Jean-Luc Godards Détective. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S 144.
[694] vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. New York, 2008, S. 286.
[695] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 237.
[696] vgl. ebd., S. 247.
[697] vgl. Binczek, Natalie: Anökonomie und Codierung. Zur Liebeskommunikation in Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague“, a.a.O., S. 165.
[698] Martin, Adrian: Recital: Three Lyrical Interludes in Godard, a.a.O., S. 258. Marguerite Duras‘ Stimme setzt Godard in *Sauve qui peut (la vie)* zentral in Szene, womit ihr filmisches Schaffen konsequent auf den „akusmatischen Punkt“ gebracht wird, vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 115.
[699] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 203.
[700] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:42:33

The gardener (*off*): „Cécile, what are these images [...].“[701]

Zwar ist der Off-Sprecher oftmals mit der Handlung verwoben, nicht jedoch die gesprochenen Texte: „Die Off-Texte bleiben an manchen Stellen im Film rätselhaft, weil sie aus einem fremden Zusammenhang herausgerissen erscheinen und sich heterogen gegenüber der Handlungsebene und anderen Off-Texten abgrenzen.“[702] Diese *zitierenden* Off-Texte werden im doppelten Sinne bezüglich ihres Ursprungs rätselhaft: Welche Figur spricht und woher stammt der manifeste Text (siehe das Kapitel zum gesprochenen Zitat, 3.4.5)? Wenn beispielsweise bei den Landschaftsaufnahmen keine sichtbare Beziehung zwischen Off-Stimme und Bild erkennbar ist, wird eine kontemplative Anschauung möglich: „Bild und Rede lassen sich gegenseitig frei.“[703] Es folgt „[...] eine über die Bilder hinweg gleitende Denkbewegung.“[704] Das Tonelement der Rede wird im Folgenden eine genauere Betrachtung erfahren.

3.4 Zur Rede

3.4.1 Eine Dreiteilung und warum diese auf Godards Filme zugeschnitten erscheint

Die Problematik des Off bei Godard leitet direkt zum spezifischen Gebrauch der Rede in seinen Filmen über. Deleuze beispielsweise unterscheidet bezüglich der Rede ganz allgemein zwischen Dialog, reflexiven Sprechakten und Fabulierakten.[705] Michel Chion differenziert ebenfalls drei Arten der Rede im Film:[706]
Erstens, die im Mainstream-Kino am häufigsten anzutreffende Form, die er als *theatrical speech* bezeichnet, wobei die Charaktere direkt miteinander kommunizieren und dies der Betrachter hört. Dieser Dialog ist bedeutsam für die Handlung und: „[...] at the same time it provides indications about the human, social, and emotional qualities of those who are speaking [...].“[707] Mag diese Form der Rede durchaus auch in Godards Filmen vorkommen, soll hier kritisch angemerkt werden, dass Godards fast ausschließliche Verwendung von zitierender Rede diese Kriterien nicht erfüllt; bei der *theatrical speech* hat der Dialog nämlich

---

[701] ebd., 00:45:58
[702] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, ebd., S. 247.
[703] ebd., S. 241.
[704] ebd., S. 199.
[705] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 323.
[706] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 67f.
[707] ebd., S. 67.

per definitionem eine dramatische, psychologische, informative und affektive Funktion.[708] Im Vergleich zum zweiten Typus, der *textual speech*, hat dieser erste Redetypus keine Macht über das Bild (sondern bleibt ein konkretes Element der Handlung), und im Unterschied zum dritten Typus, der *emanation speech*, ist sie verständlich (bzw. verbozentrisch, siehe nächstes Kapitel): Jedes Wort wird gehört. Die Figurenrede wird dabei zur zentralen Handlung, jedoch oft getarnt.[709]

Als zweite Form nennt Chion die *textual speech*, die er sodann definiert: „[...] the sound of the words has the status of text itself [...].“[710] An anderer Stelle präzisiert er: Ein Text aus gesprochenen Worten mobilisiert Bilder.[711] Chion ordnet diesem Typ den Bereich der *Voice-over*-Narration zu, die bekanntlich bei vielen Godard-Filmen eine exponierte Stellung einnimmt. Wesentlich erscheint jedenfalls ihr Einfluss auf das Bild zu sein, Chion beschreibt ein Hierarchiegefälle: „[...] textual speech indeed tends to negate the autonomy of the visual, the material presence of the film‘s diegetic universe, which could become just a sequence of images that one flips through like a magazine according to the directives of words.“[712] Diese Zuschreibung lässt sich (wie der oben beschriebene erste Typus) eher *nicht* auf *Nouvelle vague* übertragen, weist doch der Text der Off-Stimme bei Godard nur selten konkrete Bezugspunkte zum Bild auf, vielmehr scheinen die Bezüge abhängig von den freien Assoziationen der Rezipienten zu sein. In Bezug auf ein Video von Godard, *Lettre à Freddy Buache*, spricht Chion von einem wandernden, sich dahinwindenden Text (*the wandering text*): Die Stimme befinde sich auf der *Suche* nach den richtigen Worten (während die Kamera nach den „richtigen“ Bildern sucht).

Als dritte Form führt Chion die *emanation speech* an, die er als Gegenstück zum zweiten Typ bezeichnet und anführt: „This kind of dialogue is like a secretion of the characters, a facet of their being, an element of their profile [...].“[713] Der anschließende Zusatz, dass es sich um eine Rede handelt, welche die Filmhandlung nicht weitertreibe, und die Beispiele konkreter Godard-Filme, in welchen die Rede von Lärm überlagert wird, erscheinen bemerkenswert: Dadurch wird die Stimme mit den anderen Tonelementen gleichgestellt: Unverständlichkeit und ein polyglottes Gemenge von Sprachen, wie Chion an anderen Regisseuren exemplifiziert, seien auch als vorrangige Merkmale von *Nouvelle vague* genannt: Es scheint

---

[708] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 171.
[709] vgl. ebd., S. 171.
[710] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 68.
[711] vgl. ebd., S. 495.
[712] ebd., S. 68.
[713] ebd., S. 68.

sich um einen Gattungsbegriff zu handeln, der extra für Godards Filme entwickelt wurde; wiederum sei der bereits mehrmals erwähnte *Kanon* der Off-Stimmen genannt (siehe Kapitel 3.3.1). Diese *emanation speech* (vielleicht am besten mit „Ausströmung“ zu übersetzen) bezeichnet Chion als durchwegs antitheatralisch und antiliterarisch: Chion charakterisiert sie nicht bloß als unverständlich, sondern auch als nicht an die narrative Handlung geknüpft.[714] Neben den fast als Nachhall der Handlung (als Unterdrückung der Dienerklasse) zu lesenden Refrain- und Kanon-Texten könnte als Beispiel jene Off-Stimme genannt werden, die den zweiten Teil des Films, gleichsam ins Abstrakte, nämlich ins Feld der Mathematik führend, eröffnet (nach den von Dino Saluzzis optimistisch anmutenden Klängen von *Andina* und dazu montierten Bildern der wiederaufblühenden Natur samt eintreffendem Richard wird der Rimbaud‘sche Zwischentitel *Ich ist ein anderer* eingeblendet):

> PDG (*off*): „We plot within set E an algebraic structure by combining two variables x and y of E which correspond to a third: function xy.“[715]

Die semantische Unverständlichkeit sieht Chion besonders durch die Montage, die gegen die Standardregeln zielt, hervorgerufen: Der Schwerpunkt auf die Textartikulation wird vermieden, beispielsweise komme es, wie bei erwähntem Kanon-Beispiel, zu Unterbrechungen. Chion nennt diese Form den filmischsten, jedoch auch den am seltensten auftretenden Typus, was kulturelle Ursachen habe.[716] Zentral für den dritten Typus erscheint eine Relativierung der Rede[717] (siehe nächstes Kapitel).

3.4.2 Vocozentrismus, Verbozentrismus, Verbodezentrismus

Unter Vocozentrismus versteht Chion die Tatsache, dass wir im Kino der menschlichen Stimme und der Bedeutung der gesprochenen Worte eine vorrangige Rolle, gleichsam als Strukturelement des Tonraums, einräumen: Wir hören sie als erstes. Dies wird als *linguistic listening* bezeichnet: Nicht der Gesamtsound, sondern die Bedeutung ist wesentlich.[718] „Listening for meaning involves being deaf to the rest,“[719] könnte somit als luzide Basis dafür

---

[714] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 177.
[715] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:48:33
[716] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 177f.
[717] vgl. ebd., S.178ff.
[718] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 301.
[719] ebd., S. 302.

bezeichnet werden. Parallel zur Privilegierung der Stimme gegenüber anderen Tonelementen im auditiven Feld sieht Chion übrigens jene des Gesichts im visuellen Bereich.
Unter verbozentrischem Kino versteht Chion die Standardformel des klassischen Tonfilms: Der ganze Film wird so inszeniert und geschnitten, dass die Verständlichkeit des Dialoges erleichtert wird (um die Handlung voranzutreiben): Alle anderen Elemente werden rund um die Rede organisiert. Bei Godard mag die Rede zwar *quantitativ* im Vordergrund erscheinen, sie wird aber nie *qualitativ* privilegiert behandelt: zu viele Unterbrechungen, zu viele Überlappungen, zu viele Mehrdeutigkeiten scheinen im Spiel zu sein. Chion hat sich freilich (und nicht nur wegen Godard) auch einen Gegenbegriff zum Verbozentrismus einfallen lassen: Ihm gegenüber steht nämlich der Begriff des verbo-dezentrischen Kinos.[720] Hierzu nennt Chion zwei Beispiele: Zum einen reichlich vorhandener Dialog, der jedoch nicht von der Mise-en-scène absorbiert wird (als Beispiel werden die Filme von Éric Rohmer genannt); zum anderen nennt er die Relativierung der Sprache durch *emanation speech*.[721]
Chion bietet eine Systematik von sieben Techniken an, die Sprache zu relativieren, er spricht allgemein von einem *verbal chiaroscuro*, worunter er einen Kontrast aus verständlichen und unverständlichen Passagen versteht; es lassen sich *alle* folgenden Punkte an *Nouvelle vague* exemplifizieren: Erstens, eine Verdünnung bezüglich der Präsenz der Rede: Es gibt lediglich wenig von letzterer. Cécils Dialog mit dem Chauffeur, der aus großer Distanz gezeigt wird und der die Anagnorisis von Lennox vermuten lässt, bleibt beispielsweise unhörbar, während Dino Saluzzis Musik und Vogelgezwitscher zu vernehmen ist.[722] Zweitens, das Gegenstück dazu: eine Ausuferung, eine Anhäufung, eine Überlagerung, welche die Worte sich gegenseitig aufheben lässt oder deren Einfluss auf die Filmstruktur; beispielsweise die Aneinanderreihung von Satzsplittern der Off-Stimme, während der Kamerablick über den See streift. Dabei wird Lennox‘ Satz „Among our fundamental vows of love [...]“ von ihm selbst mit den Worten überlagert: „Before we met, we were already unfaithful to each other.“[723]
Drittens: die Mehrsprachigkeit und die Verwendung von Fremdsprachen, die von den meisten Rezipienten nicht verstanden wird. An einigen Stellen im Film spricht Elena plötzlich Italienisch (ihre Muttersprache, wie sie zu verstehen gibt),[724] beispielsweise bei der programmatischen Frage in der Restaurantszene: „Qui parla?“ (siehe nächstes Kapitel); auch

[720] vgl. ebd., S. 497.
[721] vgl. ebd., S. 498
[722] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:49:05
[723] ebd., 00:18:38
[724] ebd., 00:35:02

ein langes Zitat aus Dante Alighieris *Inferno* bleibt unübersetzt.[725] Viertens: ein narrativer Kommentar über einem Dialog. Dieses Beispiel fand bereits Erwähnung: Während Roger spricht, übertönt ihn der erwähnte Off-Stimmen-Kanon (siehe Kapitel 3.3.1). Fünftens: eine „verschüttete Sprache" (*submerged speech*), welche Worte verständlich und dann wieder unverständlich mache. Sechstens: Der Verlust der Verständlichkeit. Beide Punkte können an den verschiedenen Stellen des Übereinandersprechens der Off-Stimmen studiert werden; neben der bereits mehrfach erwähnten Kanon-Sequenz könnte noch auf eine weitere Stelle im Film verwiesen werden: Während der Gärtner aus dem Off die Flora des Sommers beschreibt, eröffnet der Chauffeur, ebenfalls aus dem Off und die gesamte Zeit *gleichzeitig* mit dem Gärtner sprechend, einen Diskurs über die Vergänglichkeit der Liebe.[726] Siebtens: der bei Godard vielleicht wesentlichste Aspekt des *decentering*: Hier wird zwar die Verständlichkeit des Textes respektiert, jedoch sind sämtliche filmische Elemente nicht um die Sprache zentriert und regen den Rezipienten daher nicht an, dem Dialog zu folgen. Chion nennt bei diesem Punkt Godards Namen und ist im Gegensatz zu der hier vertretenen Einschätzung der Meinung, dass zwar in seinen Filmen der Text auch oft von anderen Tönen überdeckt werde, dieser dennoch im Zentrum der Aufmerksamkeit und ein grundlegendes Strukturelement bleibe (und daher kein *decentering* stattfinde).[727] Paradebeispielhaft für ein solches *decentering* scheint jene Szene zu sein, in der die Kamera sich von Elena und Roger wegbewegt und über den See zu streichen beginnt; als sie wieder zu den (angeblich sprechenden) Figuren zurückkehrt, halten diese ihren Mund verschlossen und üben sich in einer Unterwerfungspose.[728]

3.4.3 *Chi parla?* Zum Verhältnis von Rede und Bild

Chion meint nahezu emphatisch: „I'd like to claim that one of the great characteristics of sound film is this dialogue it creates between the said and the shown."[729] Alle Elemente beeinflussen sich gegenseitig, alles Non-Verbale bedeutet zwangsläufig etwas in Beziehung zum Gesagten.[730]

---

[725] ebd., 01:20:18
[726] ebd., 01:13:50
[727] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 183.
[728] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:18:30
[729] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 386.
[730] vgl. ebd., S. 386.

Chion unterscheidet fünf Varianten einer solchen Beziehung: Als *scansion* bezeichnet Chion eine Markierung des Rhythmus bzw. eine Punktuierung der Figurensprache oder Off-Stimme durch profilmische oder filmische Ereignisse, oft ohne klare Bedeutung. Unter *c/omission* versteht Chion die Auslassung von Gezeigtem in einer Rede: Auf ein außergewöhnliches Ereignis wird (während es sich in Anwesenheit der Figuren ereignet) nicht verbal Bezug genommen; teilweise sind die Charaktere unfähig, ihre Erfahrung zu verbalisieren.[731] *Contrast* wiederum meint den simplen Kontrast von Gesagtem und Gesehenem, beispielsweise wird etwas Banales gesagt und etwas Originelles getan.[732] Hinsichtlich des Untersuchungsgegenstandes entscheidender als diese drei Fälle scheint hier der vierte Typ, nämlich der des *counterpoints*, zu sein: Etwas wird gesagt und etwas anderes (weder das Gegenteil, noch ein Kontrast) ereignet sich; die Handlung betont bzw. unterstreicht nicht die verbalen Äußerungen.[733] Der letzte Punkt, *contradiciton*, meint den einfachen Widerspruch: Eine Figur widerspricht sich in ihrem Tun und Handeln.[734]

Die Verfahren des Widerspruchs und des Kontrasts sieht Chion als limitiert an, wohingegen er die anderen drei Typen als mehrdeutiger einschätzt. In Bezug auf Godards Werk erscheint ein folgende kurze Exemplifizierung Chions hinsichtlich des von ihm so geschätzten Kontrapunktes (vgl. auch Kapitel 3.2.3) bemerkenswert: „Cutting and camera movements [...] would never take any account of the said.“[735] Genau dieses Verfahren erscheint in vielen Sequenzen des hier untersuchten Films stilbildend zu sein, insbesondere die Ästhetik der Restaurantszene wird durch diese Kontrapunkte konstituiert. Die Figuren im Bild schweigen (beispielsweise die Hauptfigur Elena) sind stumm und jemand anderer außerhalb des Bildfeldes spricht, Van der Kooij unterstreicht diese Beobachtung: „In *Nouvelle Vague* schweigen die Personen oft, wenn sie im Bild sind, obwohl auf der Tonspur das Reden weitergeht.“[736] Angelehnt an Becketts Frage: „Was liegt daran wer spricht, hat jemand gesagt, was liegt daran wer spricht?“[737] meint Godard 1996: „What is the importance of seeing the speakers? We only need to hear what they say.“[738] So ist die im Film - noch dazu auf Italienisch - gestellte Frage der weiblichen Hauptfigur eine programmatische: „Chi

---

[731] vgl. ebd., S. 472.
[732] vgl. ebd., S. 473.
[733] vgl. ebd., S. 473.
[734] vgl. ebd., S. 473.
[735] ebd., S. 393.
[736] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 29.
[737] Samuel Beckett zit. n. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag), a.a.O., S. 1007.
[738] Jean-Luc Godard zit. n. Smith, Gavin: Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 193.

parla?“ („Wer spricht?“)[739] Elena äußert sie, nachdem sie - gleich dem Rezipienten - sitzend verschiedenste Stimmen aus dem Off vernommen hat, während nur sie zu sehen ist und dabei schweigt.
Wesentlich erscheint die Ergänzung, dass Chion konstatiert, dass Worte tendenziell oftmals darauf abzielen, das Gesehene zu destabilisieren.[740] Und weiter: „The image becomes the very surface of [...] lying, insofar as the lie is the foundation of the sacred character of language.“[741] Die unablässig andauernde Rede in *Nouvelle vague* untergräbt ständig das Bild, ließe sich konstatieren.

3.4.4 Zur Stimme: Ihre Unbestimmbarkeit als akustisches Phänomen

Das folgende Kapitel möchte das Phänomen Stimme in einer kurzen Annäherung skizzieren. Derrida diagnostiziert 1967 einen Logo-Phonozentrismus der abendländischen Kultur: Die Stimme wird als reiner Bedeutungsträger kritisiert.[742] Sigrid Weigel sieht die Stimme jedoch gerade *zwischen* Zeichen und Bedeutung angesiedelt.[743] In der Stimme mischen sich Sprachliches und Bildliches, sie ist immer beides: sinnhaft *und* sinnlich.[744] Die Stimme stellt einen Hybrid aus Sinn und Sinnlichkeit bzw. Index und Symbol dar.[745] Stimmlichkeit ist immer körpergebunden:[746] Nach Roland Barthes gibt es deswegen auch keine neutrale Stimme,[747] die Stimme kann als „zugespitzte Realisierungszone unserer Leiblichkeit“ gesehen werden.[748] Jede Stimme zeigt eine Spur der Andersheit: Sie verweist immer auch auf eine

---

[739] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:27:58
[740] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 362.
[741] ebd., S. 362.
[742] vgl. Weigel, Sigrid: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 16f. Derrida privilegiert dabei die Schrift gegenüber der Stimme, vgl. Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 286.
[743] vgl. Weigel, Sigrid: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, a.a.O., S. 18f.
[744] vgl. Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band, a.a.O., S. 12.
[745] vgl. Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus, a.a.O., S. 290.
[746] vgl. Benthien, Claudia: Die vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 260.
[747] vgl. Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus, a.a.O., S. 280.
[748] Gehring, Petra: Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 91.

Unbestimmbarkeit, einen Überschuss.[749] Bezüglich der konkreten Stimmverwendung in *Nouvelle vague* heißt dies: Die traditionellen Verwendungsweisen der Narration, Expressivität und Authentifizierung werden zugunsten einer Ereignishaftigkeit abgelöst.[750] Dabei ist eine Dissoziation von Körper und Stimme zu beobachten:[751] Im Tonfilm geht es darum, zu verstehen, dass die Stimme etwas komplett anderes darstellt als der Körper, der sich diese aneignet,[752] schreibt Chion dazu paradigmatisch. In Hinblick auf die gepresst-monotone Stimme des Gärtners in *Nouvelle vague* beispielsweise lässt sich dabei folgende Grundaussage bestätigen: „[...] every voice is a construction, a specific composition with the body. Each actor can affect different voices according to the demands of the particular role.“[753] Die Stimme hat in Godards Filmen immer eine Ähnlichkeit mit der Musik, ihre Zeichen sind *nicht festgelegt, aber bedeutsam*[754] (vgl. Godards „I mean, but not exactly“, Kapitel 2.1.3). Diese klanglich-musikalische Dimension des Sprechens verdeutlicht: Die Stimme ist nicht mehr nur sinngebend und Vermittlerin von Bedeutung, sondern kann *eigenwertige akustische Phänomene* hervorbringen.[755] Insbesondere die Off-Stimmen in *Nouvelle vague* zeigen eine poetische und beinahe musikalische Diktion, lassen sie sich doch ob ihrer Monotonie mit den oft erklingenden Chello-Klängen vergleichen.[756] In diesem Kontext könnte nochmals auf den Multilinguismus im untersuchten Film verwiesen werden. Auch die Tatsache, dass die Stimme in Godards Filmen oft hinsichtlich Lautstärke und Tempo moduliert wird, kann als Hinweis auf die Bedeutung der Sinnlichkeit gelesen werden: Insbesondere das Flüstern suggeriert die unmittelbare Präsenz des Sprechenden.[757]
Doris Kolesch bringt es auf den Punkt: „Während im Alltag häufig das, was gesagt und gehört wird, privilegiert ist, exponiert und entfaltet die Gegenwartskunst gerade das *Wie* des Sprechens und Hörens.“[758] Die Stimme wird nicht mehr als ein dem sprachlichen Sinn nachgeordnetes Ausdrucksphänomen erachtet.[759] In Godards Werk ließe sich somit ein

---

[749] vgl. Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 220f.
[750] vgl. Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 48.
[751] vgl. ebd., S. 48.
[752] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 174.
[753] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 142.
[754] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 242.
[755] vgl. Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 49.
[756] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 284.
[757] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 241.
[758] Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 50.
[759] vgl. ebd., S. 52.

Widerstreit zwischen dem Pol der Rede und jenem der Stimme konstatieren: Bei ersterer liegt der Fokus auf dem Inhalt bzw. der Bedeutung, bei zweiterer auf der Materialität, Klanglichkeit bzw. der Wahrnehmung.[760] Deutlicher formuliert: Godards Filme privilegieren die gesprochene Sprache (das „Wie"), jedoch nicht den Dialog (das „Was").[761]

3.4.5 Zum gesprochenen Zitat

3.4.5.1 Das gesprochene Zitat bei Godard

Die Wichtigkeit des Zitats im untersuchten Film kann aus folgender Beschreibung von Raymond Bellour herausgelesen werden:

> „*Nouvelle Vague* (1990) is in this regard a paragon: in it, the image manifests a sort of fullness, making it Godard's most seamless film in a long time, almost a dream of the „classical" film. But the fragmented continuity of the quotations, as unavowed and fleeting as they are constant and ripe with meaning, strikes bodies with the force of their detachment, encompassing them with a negative aura that gives a nostalgic aspect to the wonderful chaos of the sound track."[762]

Godard betont in einem allgemeinen, historischen Kontext: „[...] die Nouvelle Vague hat als einzige, oder erste, Kino mit historischen Hintergedanken gemacht. Indem sie Filme zitierte."[763] Bezüglich seiner Vorgangsweise des (Bild-)Zitats meint er: „Ich bin immer ausgegangen von einer Idee, die nicht von mir war, weil es anders nicht geht."[764]
An dieser Stelle sei eines der Hauptmerkmale des Godard'schen Stils herausgenommen: das - von Figuren oder einer Off-Stimme - *gesprochene* Zitat. Lakonisch meint Klaus Theweleit: „Godardfilme sind Filme, in denen Leute aus Büchern vorlesen";[765] freilich muss an dieser Stelle ergänzt werden: Insbesondere in seinem Spätwerk wird dieses Vorlesen immer mehr zum Rezitieren bzw. Zitieren von Texten ohne sichtbare Vorlage (eine Ausnahme diesbezüglich bildet sicherlich Godards Autoportrait, wo weiterhin unablässig aus Büchern vorgelesen bzw. zitiert wird). Der Unterschied zur spontanen Rede hinsichtlich des Tonfalls und der Aussprache bleibt dabei jedoch hörbar.[766] Als Konsequenz ist dabei wesentlich, dass

---

[760] vgl. Benthien, Claudia: Die vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual, ebd., S. 238.
[761] vgl. Williams, Alan: Godard's Use of Sound. - In: Elisabeth Weis und John Belton (Hrsg.): Film Sound. Theory and Practice. New York, 1985, S. 332.
[762] Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker, a.a.O., S. 220.
[763] Godard, Jean-Luc: „Bestellen wir unseren Garten". Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra, 14. April 1989. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 84.
[764] Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, a.a.O., S. 65.
[765] vgl. Theweleit, Klaus: One + One, a.a.O., S. 10.
[766] vgl. Williams, Alan: Godard's Use of Sound, a.a.O., S. 332.

die Sprache die Figuren nicht mehr ausdrückt: „[...] language is thus shown to be *separable* from the people who speak it.“[767] Entfernung und Distanz wird dabei erzeugt.[768]
Die große Vielfalt der (re)zitierten Texte erscheint bemerkenswert,[769] denn die Praxis des Zitierens wird in *Nouvelle vague* gleichsam auf die Spitze getrieben: Beinahe der gesamte Dialog setzt sich aus Zitaten zusammen;[770] Godard meinte dazu (nicht ohne Augenzwinkern), er wollte mit dieser Technik eine zweiminütige Handlung auf Spielfilmlänge strecken.[771] Van der Kooij äußert sich dazu in einem ähnlich ironischen Duktus:

> „Auch die epidemische Redseligkeit in diesen Filmen, wovon im Ohr des Zuschauers oft nur ein vom Wortsinn abstrahiertes Dröhnen übrigbleibt, dieser Plapperbandwurm aus hochpoetischen Zitaten, philosophischen Sentenzen und Karlauern ist jenen Geräuschbädern verwandt, die, wie das Meeresrauschen und das Autobahntosen, den Urschlamm sämtlicher Geschichten verkörpern.“ [772]

Bei Umberto Eco findet sich folgende allgemeine Bestandsaufnahme: „Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte.“[773] Das Zitieren lässt sich als zentrales Merkmal der modernen Kunst verstehen: Jedes Kunstwerk bezieht sich auf ein anderes und bringt es dabei zum Verschwinden.[774]

3.4.5.1.1 Ein kurzer Exkurs: Das Zitat nach Gérard Genette

Literaturwissenschaftlich fällt das Zitat nach Gérard Genette in die Kategorie der Intertextualität, wie er im ersten Kapitel seines Standardwerks *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* ausführt. Andreas Böhn spricht beim Zitat gar von einem „prototypische[n] Beispiel für Intertextualität“.[775] Die Intertextualität ordnet Genette der Transtextualität unter, die er als „[…] eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten […]“[776] definiert. Diese teilt er in fünf Typen ein, den (für diesen Abschnitt der vorliegenden Arbeit) zentralen

---

[767] ebd., S. 333.
[768] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 96.
[769] vgl. Williams, Alan: Godard‘s Use of Sound, a.a.O., S. 332.
[770] vgl. Rosenbaum, Jonathan: Eight Obstacles to the Appreciation of Godard in the United States, a.a.O., S. 202 bzw. Aumont, Jacques: The Medium, a.a.O., S. 209.
[771] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 261.
[772] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 24f.
[773] Umberto Eco zit. n. Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Ästhetik der Geschichte, a.a.O., S. 378.
[774] vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, a.a.O., S. 278.
[775] Böhn, Andreas: Einleitung: Formzitat und Intermedialität. – In: ders. (Hrsg.): Formzitat und Intermedialität. St. Ingbert, 2003. S. 7.
[776] Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main, 1993, S. 9.

Begriff der Intertextualität legt er fest als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“[777] Genette unterscheidet nun innerhalb dieses Typus drei verschiedene Formen: das Zitat, das als solches deklariert wird; das Plagiat als eine nicht deklarierte wörtliche Entlehnung; die Anspielung, die nicht deklariert und nicht wörtlich erfolgt.[778] Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass Godard sich aller drei Formen der Intertextualität[779] bedient: Es finden sich als Zitat deklarierte Stellen (eher selten), zumeist gibt es jedoch zum einen nicht deklarierte Plagiate, bei denen „[…] die Äußerungsinstanz kaum noch zu erkennen ist […]“,[780] und zum anderen nicht wörtlich erfolgende Anspielungen, deren Erkennen die Kenntnis des Primärtextes bzw. Prätextes voraussetzt.[781]
In Godards Filmen fehlen zumeist die *expliziten* Referenzsignale (manche Autoren sprechen synonym von Intertextualitätssignalen),[782] verstanden als „[…] explizite Signale an den Rezipienten, dem so die Möglichkeit gegeben wird, den intertextuellen Spuren zu folgen und den manifesten Text in den Bedeutungsdimensionen, die ihm durch die Referenztexte hinzugefügt werden, zu erfassen.“[783] So kommt es bei Godard oft lediglich zu einer „impliziten Markierung“[784] durch den Sprechrhythmus, bedingt durch das Versmaß der lyrischen Texte: „Auch ein Stilkontrast kann also als Intertextualitätssignal verwendet werden.“[785] Die Konsequenz der nicht explizit erfolgten Markierung ist eine Verunsicherung des Rezipienten, wenn er das unmarkierte Zitat gar nicht als solches erkennt.[786] Die fehlenden Markierungen werden im folgenden Kapitel noch genauer beleuchtet werden.
Der intertextuellen Form der „Anspielung“, wie sie Genette (wie oben erwähnt) festlegt, tragen verschiedene forschungsliterarische Publikationen Rechnung und sprechen von einer *Umschrift*, der Godard seine Zitate (bzw. präziser: Plagiate, siehe oben) unterzieht.[787] Es lässt

---

[777] ebd., S. 10.
[778] vgl. ebd., S. 10.
[779] Eben im Sinne einer eingeschränkten Begriffsauffassung nach Genette und nicht einer Entgrenzung des Intermedialitätsbegriffs wie bei Julia Kristeva: vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel, 2002, S. 48.
[780] Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“, a.a.O., S. 81.
[781] vgl. Penninger, Johannes: Das Echo der Intertextualität. Intertextualität und Transformation als semiotische Konstanten kultureller Kommunikation in den audiovisuellen Medien. Diss., Wien, 2003, S. 42.
[782] vgl. Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. – In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985, S. 31 bzw. Rittsteuer, Bettina: Intertextualität im Film „Shakespeare in Love“: eine kontrastive Studie der englischen und deutschen Fassung. Dipl.-Arb., Wien, 2001, S. 26f.
[783] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 44.
[784] Rajewsky, Irina O.: Intermedialität, a.a.O., S. 172.
[785] Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität, a.a.O., S. 42.
[786] vgl. Penninger, Johannes: Das Echo der Intertextualität. Intertextualität und Transformation als semiotische Konstanten kultureller Kommunikation in den audiovisuellen Medien, a.a.O., S. 39.
[787] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 202.

sich dabei eine Differenz zwischen Referenztext und manifestem Text feststellen,[788] welche die subjektive Aneignung und die Erinnerungsarbeit spiegelt: „Mit dem Zitat als Form der Erinnerung wird der Film zu einem intertextuellen Gedächtnisraum […].“[789] Dies wird in Kapitel 3.4.5.4 ausgeführt werden, als Beispiel könnte das in Kapitel 2.1.3 in beiden Varianten genannte Bresson-Zitat zur eingeforderten Unbestimmtheit aus den *Histoire(s)* oder das Reverdy-Zitat (Kapitel 2.1.1) genannt werden. Neben den erwähnten fehlenden Markierungen und der Umschrift könnten noch die unterschiedslose Aneinanderreihung und die spezifische Kontextualisierung als Godard‘sches Stilmittel hinsichtlich des gesprochenen Zitats genannt werden, jedem der vier Punkte soll im Folgenden ein Kapitel gewidmet werden.

3.4.5.2 Fehlende Markierungen: das zweite „Wer spricht?“

Bei Godard fehlen zumeist *beide* Formen der Markierung bzw. der expliziten Referenzsignale eines Zitats (siehe voriges Kapitel): die Anführungszeichen und die Verortung in einer Fußnote. Weder kann somit sicher festgelegt werden, dass es sich um ein Zitat handelt, noch, wer der Urheber ist: Die bereits zu den Off-Stimmen gestellte Frage „Wer spricht?“ ist also auch auf die Zitatebene übertragbar.
So ist es dem Rezipienten nicht möglich, den manifesten Text in jenen Bedeutungsdimensionen zu erfassen, die durch die Referenztexte (bzw. Ursprungstexte) hinzugefügt werden.[790] Nur in wenigen Ausnahmefällen wird das gesprochene Zitat markiert, wie in der Restaurantszene bei der Schiller-Paraphrase der Fall ist,[791] die mit folgendem Dialog (und einer wunderbaren Assoziation) eingeläutet wird:

> Dorothy Parker: „Screw scruples. You know Schiller, of course. Long pause. Nobody knows Friedrich Schiller?“
> The waitress: „I Do. [...]“ [792]

Darauf folgt das Schiller-Zitat, das im Schlusswort (Kapitel B) ausgeführt werden wird.

---

[788] vgl. ebd., S. 275.
[789] ebd., S. 275.
[790] vgl. ebd., S. 44.
[791] Ein Äquivalent auf der Bildebene wäre vielleicht das herausgehobene Bild der zwei sich berührenden Hände mit unscharfem Hintergrund.
[792] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:29:04

Zumeist bleibt es in Godards Filmen jedoch unklar, ob ein Zitat ein Zitat darstellt, wann es anfängt und wann es endet: Daher stellen Zitate bei Godard keine Ankerpunkte oder Momente der Stabilität und Wahrheit dar, sondern Fluchtpunkte und Zeichen des Fehlgeleitetseins.[793] Ebenso lässt Godard fast immer die Urheber bzw. den Ursprung der zitierten Texte im Dunkeln:[794] Das Nennen des Autors stärkt nach Foucault die Beweiskraft eines „akzeptierten" Diskurses, und jener konstatiert: „Literarische Anonymität ist uns unerträglich."[795] Freilich ist ein etwaiges Suchen nach dem Verfasser des Referenztextes verführerisch, aber ebenso nicht hinreichend. Laut Pantenburg geht es bei Godards Zitaten „[...] weniger um die genaue Identifizierung der Quellen als um die Art und Weise ihres Gebrauchs."[796] Noch deutlicher formuliert es Jürg Stenzl: „Eine Identifizierung all dieser Zitate ist wünschenswert und außerordentlich hilfreich, vielfach auch unverzichtbar; aber das kann in keinem Fall bereits das Ziel unserer Arbeit mit Jean-Luc Godards Filmen sein."[797] Exakt darauf bezieht sich auch Siegfried Zielinski, wenn er bezüglich der *Histoire(s)* von einem „Gesellschaftsspiel für den bürgerlichen Salon der Cineasten" spricht.[798] Das Erkennen von Zitaten dient häufig der Akkumulation von Renommee,[799] wie in *Nouvelle vague* parodistisch thematisiert wird: als häufiger Applaus für das Benennen der Quelle. Die (erkannten) Zitate ragen dann eher als Splitter aus dem Film heraus.[800]

„Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen."[801] Diese Festlegung Benjamins bezüglich seines *Passagen-Werkes* kann beinahe wörtlich auf Godard übertragen werden: Es gibt auch bei letzterem fast nie „Anführungszeichen" und auch bei ihm werden die Zitate als *Montage*instrument eingesetzt, wie im Folgenden skizziert.

---

[793] vgl. Hill, Leslie: „A Form That Thinks": Godard, Blanchot, Citation. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 400.
[794] Weitere Beispiele einer expliziten Markierung sind die Verweise auf Antoine de Rivarol (zur Unbestechlichkeit der französischen Syntax), auf Jules Renard (zur Metapher des Kritikers, der auf sein eigenes Regiment feuert) oder auf Denis de Rougemont (*L'amour et l'occident*): *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:22:15, 00:20:24, 00:26:05.
[795] Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag), a.a.O., S. 1016f.
[796] Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 183.
[797] Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 11.
[798] Zielinski, Siegfried: „Zu viele Bilder - wir müssen reagieren!". Thesen zu einer apparativen Sehprothese - im Kontext von Godards Histoire(s) du cinéma, a.a.O., S. 194.
[799] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 265.
[800] vgl. ebd., S. 183.
[801] Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Frankfurt/Main, 1983, S. 572.

3.4.5.3 Montierte Zitate

Hinsichtlich jener gesprochenen Zitate zentral erscheint bei Godard die *unterschiedslose* Aneinanderreihung,[802] die an Jorge Luis Borges' *Chinesische Enzyklopädie* erinnert, dort heißt es:

> „a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen ausschauen." [803]

Godards Vorgehen besteht laut Serge Daney darin, „[...] zur Kenntnis zu nehmen, was gesagt ist (wogegen nichts zu machen ist), und sofort die *nächste* Aussage zu suchen, den nächsten Ton, das nächste Bild, um dieser Aussage, diesem Ton, diesem Bild zu entgegnen, zu widersprechen (sie zu dialektisieren?)."[804] Oft wird Godard deshalb Konfusion vorgeworfen:[805] „Dem, was der andere sagt [...], entgegnet er mit dem, was ein *anderer* anderer sagt."[806] Nach Daney ist Godard nicht ein Übermittler der Diskurse, sondern ein *Repetitor*, der auch eine tyrannische Seite in sich trägt.[807] Didi-Huberman schreibt programmatisch und - wie in obigem Benjamin-Zitat - bemerkenswerterweise ebenfalls die Montage und das Zitat kurzschließend:

> „Man muß sich die Dialektik also im Sinne einer vielfachen Kollision von Worten und Bildern vorstellen: Die Bilder stoßen aufeinander, damit die Worte zum Vorschein kommen können, die Worte stoßen aufeinander, damit die Bilder zum Vorschein kommen können, Bilder und Worte kollidieren miteinander, damit das Denken seinen Ort im Visuellen hat. Insofern sind die zahlreichen Textzitate, die Godard in seinen Filmen verwendet, also ein integraler Bestandteil seiner Strategie der Montage." [808]

Es geht um ein *Zirkulieren* von Diskursen in einem allgemeinen - siehe Michel Foucault[809] - und konkreten - siehe Godards Montage von Zitaten - Sinn. Foucault schreibt passend: „All diese Diskurse [...] entfalten sich in der Anonymität eines Gemurmels."[810] In *Nouvelle vague* ist genau dieses Murmeln der typische *Sound* des Films, sein „fundamental noise":[811] Den Zuseher überkommt dabei das Gefühl, 90 Minuten lang - um es neudeutsch zu formulieren - *zugetextet* zu werden. Verschiedene Diskurse, von der Kunst bis zur Philosophie, kommunizieren dabei. Es geht bei den Zitate daher eben weniger um eine Analyse ihrer

---

[802] vgl. Daney, Serge: Der Therrorisierte (Die Godardsche Pädagogik), a.a.O., S. 73.
[803] Jorge Luis Borges zit. n. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main, 1993, S. 17.
[804] Daney, Serge: Der Therrorisierte (Die Godardsche Pädagogik), a.a.O., S. 73.
[805] vgl. ebd., S. 73.
[806] ebd., S. 73.
[807] vgl. ebd., S. 74.
[808] Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, a.a.O., S. 198.
[809] vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag), a.a.O., S. 1029.
[810] ebd., S. 1030.
[811] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 454f.

Herkunft (siehe voriges Kapitel), sondern um das Untersuchen von Diskursschichten.[812] Ein durchaus passender Begriff scheint in diesem Kontext jener des *Palimpsests* zu sein: „Palimpseste sind auch die Tonräume, in denen sich heterogene Materialien - eingesprochene Texte, Dialoge, Geräusche, Musik, verfremdete Töne - übereinanderlagern.“[813] Besser lässt sich die Tonebene von *Nouvelle vague* nicht auf den Punkt bringen: Zitate, Handlungsfragmente, Neukombinationen von Bildern und Tönen werden miteinander konfrontiert.[814] Oft kommt es durch den Dialog dann auch zur Kommunikation verschiedener Zeitebenen, Vergangenheit und Gegenwart werden verschränkt.[815] Deleuze vergleicht diesen zirkulierenden Sprechakt der montierten Diskurse passenderweise mit einem „[...] Chanson, das Orte, Räume und Personen durchläuft.“[816]

3.4.5.4 Die Paraphrase und der Weg der Erinnerung

> Lennox: „Memory is the only paradise we can‘t be expelled from.“
> Elena: „It‘s not always true.“
> Lennox: „Then memory is the only hell to which we‘re condemned in all innocence.“[817]

Es fällt auf, dass Godard eine Vielzahl der Zitate leicht abändert, wie er zu *Allemagne neuf zéro* anmerkt: „Im ganzen Film gibt es so gut wie kein Wort von mir, alles ist Zitat, aber die Zitate haben meine Erinnerung passiert.“[818] Frieda Grafe meint bezüglich der dort verwendeten Zitate: „Die aus Zitaten bestehenden Dialoge und Texte [...] bedeuten als Strategie, daß sie, den Bildern gleich, vorgeprägtes Material sind, mit eigener, hörbarer Geschichte.“[819] Diese Zitate bilden dabei gleichsam eine Dialektik aus Trennung und Gemeinsamem: „So bleiben Bild und Sprache, trotz betonter Zusammenführung, getrennt, in kritischen Positionen. In Giraudoux‘ Roman findet sich der Ausdruck ‚Abschreiberei auf Distanz‘, was heißt, daß ein eigener Blick dazukommt.“[820] Durch den Weg durch die

---

[812] vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag), a.a.O., S. 1005.
[813] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 77.
[814] vgl. ebd., S. 78.
[815] vgl. ebd., S. 246.
[816] Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 292.
[817] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:34:25. Der erste Satz wird später wiederholt: ebd., 00:57:50.
[818] Jean-Luc Godard zit. n. Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, a.a.O., S. 77.
[819] Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien, a.a.O., S. 82.
[820] ebd., S. 82.

Erinnerung sind Godards Zitate zumeist nur ähnlich, jedoch selten identisch,[821] der erwähnte Begriff der *Umschrift* erscheint diesbezüglich somit durchaus adäquat.

Die Differenz zwischen manifestem Text und Referenztext verweist auf die individuelle Spur des Textes, „[...] auf eine Mehrstimmigkeit, in der sich der individuelle Ausdruck des Filmautors in einen Kanon von Stimmen [...] einfügt.“[822] Durch dieses als Form der Erinnerung zu lesende Zitat wird der Film gleichsam zu einem intertextuellen Gedächtnisraum; und durch die erwähnte Nicht-Markierung werden individuelle und kollektive Gedächtnisinhalte verschmolzen.[823]

Weil Godards Zitate den Weg der Erinnerung gingen und nie identisch, sondern immer nur ähnlich sind und somit sowohl der Urheber, als auch der Filmautor sprechen, sind Godards Zitate zudem für den Rezipienten noch schwerer erkennbar, als es durch die fehlenden Markierungen bereits der Fall ist: Sie erscheinen überlagert, *verschüttet* zu sein.[824] Auch Godard selbst scheint von diesem Umstand getroffen zu sein: Nach einem bestimmt Zitat gefragt, meinte Godard 1996: „I think it‘s a quote, but now to me quotes and myself are almost the same. I don‘t know who they are from; sometimes I‘m using it without knowing.“[825]

Auch wenn Godard die Zitate nicht wortwörtlich übernimmt, sondern paraphrasiert, sprich neue Sätze konstruiert,[826] muss das prinzipielle Problem der Wiederholung mitgedacht werden,[827] denn freilich gibt es auch Zitate, die wortgenau übernommen wurden. Die Wiederholung sichert Identität und löscht sie aus. Ohne sie gebe es keine Identifizierung, zwei als identisch erachtete Dinge müssen in der Realität verschieden voneinander sein. Um ein Zitat zu sein, muss es verschieden von dem sein, was es war: Es muss zwar, um wiederholt werden zu können, identisch sein, jedoch unterscheidet sich jedes Vorkommen vom vorangehenden.[828] So lässt es sich auf den Punkt bringen: Sogar wenn ein Zitat den *Anschein* erweckt, absolut identisch mit dem zu sein, was es anderswo zu einer anderen Zeit war, ist es dennoch *immer auch* unterschiedlich von jenem.[829] Dafür verantwortlich ist der veränderte Kontext.

---

[821] vgl. ebd., S. 82.
[822] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 275.
[823] vgl. ebd., S. 276.
[824] vgl. ebd., S. 196f.
[825] Smith, Gavin: Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 184.
[826] vgl. Martin, Adrian: Recital: Three Lyrical Interludes in Godard, a.a.O., S. 264.
[827] vgl. Hill, Leslie: „A Form That Thinks“: Godard, Blanchot, Citation, a.a.O., S. 400.
[828] vgl. ebd., S. 400.
[829] vgl. ebd., S. 400.

3.4.5.5 Kontext

Adrian Martin schreibt: „Godard‘s cinema is the art of quotation, of collage.“[830] Diese Zitate werden in Konstellationen, in Mustern der Ähnlichkeit und Differenz gleichsam als Komplex angeordnet. Das Verfahren Godards, ein Fragment eines Textes zu entnehmen und ihn in einen neuen Kontext zu stellen, führt zwangsläufig zu einer Transformation des Textes, auch wenn die Textquelle noch so getreu reproduziert wurde;[831] bei Zitaten handelt es sich also immer auch um Transformationen: Die „Untreue“ erscheint notwendigerweise gegeben zu sein[832] (siehe voriges Kapitel). Ishaghpour meint:

> „Das Zitat ist aus seinem Kontext herausgenommen, der Kontinuität entrissen, deren Teil es war. Es nimmt so einen viel stärkeren und zugleich anderen Sinn an, weil es in eine Resonanzbeziehung mit anderen tritt, um ein Bild zu erzeugen - einen Funken, hervorgegangen aus dem Aufeinandertreffen diskontinuierlicher und heterogener Elemente.“ [833]

Häufig kommt es bei den Zitaten zu einer Diskrepanz von Inhalt und Kontext: Die Serviererin in der Restaurantszene zitiert Friedrich Schiller; oder: Der Gärtner Jules spricht mit betont rezitierender Sprache. Die Vielzahl der Zitate geht „diese oder jene“ Beziehung zur Handlung, den Bildern und den Tönen ein: Die Verbindung ist immer unvorhersehbar, die Interpretationen erscheinen ohne Ende möglich; Didier Coureau meint ganz pauschal, Godards Kino konfrontiere den Zuseher mit dem Chaos.[834] Auch die Idee der *Auto-Organisation* kann diesbezüglich genannt werden: Der Künstler produziert das Kunstwerk, wie das Kunstwerk den Künstler produziert.[835]

3.4.6 Das Schattensprechen

Eng verwandt mit dem gesprochenen Zitat erscheint das sogenannte Schattensprechen. Dieses meint die Wiederholung des Gesagten durch einen zweiten Sprecher, also eine zeitversetzte Überlagerung von Gesprochenem: Die Zuordnung der Rede bzw. der Inhalte zu einem konkreten Sprecher ist nicht mehr möglich, die Rede verselbstständigt sich und trägt nicht

---

[830] Martin, Adrian: Recital: Three Lyrical Interludes in Godard, a.a.O., S. 252.
[831] vg. Hill, Leslie: „A Form That Thinks“: Godard, Blanchot, Citation, a.a.O., S. 397.
[832] vgl. ebd., S. 399.
[833] Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 31.
[834] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 387f.
[835] vgl. ebd., S. 385.

mehr zur Charakterisierung einer Figur bei.[836] Ähnliches gilt, wenn die Off-Rede von einem anderen Sprecher weitergeführt wird (dabei wirft der unklar bleibende Ursprung der Rede zusätzliche Fragen auf).[837] Bei Godard ist das Schattensprechen als ein Verständnis von Sprache zu verstehen, das jene immer schon als etwas Nachgesprochenes begreift: Wörter werden in andere Kontexte verschoben und die Form überdeckt den Inhalt.[838] In der bereits in Kapitel 3.4.2 angeführten Szene hört man Rogers Stimme sagen: „Before we met, we were already unfaithful to each other.“[839] Der Satz ist eingebettet in eine Textfläche von Satzsplittern aus dem Off; einen Kontrast dazu stellt die Wiederholung desselben Satzes einige Sekunden später im Film dar: Diesmal nicht von Werner Pirchners *Sonate vom rauen Leben* überlagert, erscheinen die Worte aus dem Mund von Raouls Freundin nachgerade herausgestellt und als gleichsam musikalische Akzentuierung: Lediglich das Ticken einer Wanduhr begleitet ihre wortgleiche Phrase.[840]

Auch wenn das Schattensprechen streng genommen kein Echo darstellt, weil der - das Echo konstituierende - Zwang zur Kürze wegfällt,[841] soll eine Überlegung dazu einfließen, nennt sich doch die oben erwähnte weibliche Nebenfigur im untersuchten Film, Raouls Freundin, selbst eine Nymphe und wird als solche konnotiert, wobei im antiken Mythos Echo eben eine Nymphe verkörpert.[842] An einer konkreten Stelle meint jene Freundin von Raoul: „The thing is to arouse the without looking like a nympho.“[843] Wenige Minuten später wird sie wie die mythologische Echo den erwähnten Satz wiederholen, zudem stellt dieselbe Figur den ganzen Film hindurch die immergleiche Frage: „What will I do?“[844] Diese *Wiederholungsstimme* könnte auch als *écriture automatique*, als aleatorische Semantik, gelesen werden.[845] Darin erlischt ihre stimmliche Mitteilungs-Qualität: Es kommt gleichsam zu einer Parodie der Rede; als Un-Stimme (bzw. uneigentliche Stimme) untergräbt sie das Prinzip der Kommunikation, für Petra Gehring stellt das Echo somit ein Ende der Rede dar.[846]

---

[836] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 271.
[837] vgl. ebd., S. 271.
[838] vgl. ebd., S. 271f.
[839] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:18:42
[840] ebd., 00:19:06
[841] vgl. Gehring, Petra: Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo, a.a.O., S. 96.
[842] vgl. ebd., S.86.
[843] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:16:50
[844] ebd., 00:15:19 bzw. 00:52:04 bzw. 00:53:04
[845] vgl. Gehring, Petra: Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo, a.a.O., S. 96.
[846] vgl. ebd., S. 85 bzw. 89 bzw. 110.

3.4.7 Sprachkritik und ihre konkreten Ausformungen

> „Sprechen - und noch viel mehr einen Diskurs führen - heißt nicht kommunizieren, wie man allzuoft wiederholt, es heißt unterwerfen.“ [847]

Jenseits dieser Unterwerfungsproblematik zeigt die Sprachkritik, dass es kein eigenes Sprechen mehr gibt; das Subjekt des Autors wird sich fremd.[848] Das Problem des Sprechens und der Sprachkritik wird auch im Film thematisiert: „Sie reden und reden [...]“, wirft Roger Elena vor.[849] Was Godard an Filmen interessiere, sei das Missverständnis, nicht die Unmöglichkeit der Kommunikation,[850] schreibt Christina Scherer.
Sprache kann nie alles ausdrücken, Walter Benjamin meint: „Es ist nämlich Sprache in jedem Falle nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren.“[851] Daher scheint die Sprache des Abweichens und des Ungenügenden eine überaus angemessene Sprachform zu sein: So lässt sich auch „[...] das Übereinanderlegen von verschiedenen Stimmen bis zur Unkenntlichkeit des Gesprochenen, die Rezitation aus dem Zusammenhang gerissener und daher teilweise sinnlos erscheinender Texte“[852] verstehen. Besonders in Godards Spätwerk wird, wie bereits ausgeführt, das Sprechen in Zitaten, das die Äußerungsinstanz kaum noch erkennen lässt, zentral: Anlässlich der Presskonferenz zu *Nouvelle vague* meinte Godard, er habe den Assistenten beauftragt, aus verschiedenen Büchern Sätze herauszunehmen, und er wisse nun zum Großteil nicht mehr, aus welchen dies geschehen sei: die Originalität des Autors wird damit untergraben, der sprachkritische Aspekt verweist darauf, dass kein individueller Ausdruck mehr möglich ist; jede Äußerung verweist auf etwas Vorgesprochenes.[853] In Hinblick auf die Vielzahl der Zitate in *Nouvelle vague* erscheint Dieter Merschs Diagnose bemerkenswert: „Die Sprache ist also niemals die eigene; sie ist auf vielfältige Weise die Sprache der Anderen, weil wir nie anders als im Modus einer anderen Rede, einer anderen Stimme zu sprechen vermögen.“[854] In *JLG/JLG* heißt es

---

[847] Roland Barthes zit. n. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L’image-temps), a.a.O., S. 132.
[848] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 276.
[849] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:27:00
[850] vgl. Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 213. Chion meint dazu: „[...] hearing opens the door to mishearing.“ Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 290.
[851] Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. - In: ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt/Main, 1977, Bd. II.1, S. 156.
[852] Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 214.
[853] vgl. Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“, a.a.O., S. 81f.
[854] Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme, a.a.O., S. 229.

diesbezüglich, die Konsequenz, nämlich die Distanznahme vom Selbst, explizit machend: „Ich verschwinde zwischen Momenten meiner Rede [...]. Spreche ich, tauche ich in eine unbekannte Ordnung, eine fremde. [...] Ich muss universell werden.“[855] Scherer meint dazu passend: „Diese Universalität im Sprechen wird [...] in der Verwendung der zahlreichen Zitate bei Godard deutlich.“[856] Der Sinn der Sprache wurde durch den vorhergegangenen Sprachgebrauch festgelegt, es spricht also immer eine universelle, fremde Ordnung: Das Ich verschwindet hinter dem Sprechen und wird nicht gehört, nach Merleau-Ponty hat die Sprache *uns* und nicht umgekehrt.[857]

Wie die Kritik an der Mittelbarkeit der Sprache ist auch die Kritik an der Referenzfunktion filmischer Zeichen, also die Kritik an der Identifikation eines Signifikats mit einem Signifikanten, bei Godard ubiquitär; er möchte diese Identifikation, der Bedeutungsgebung von Bildern und Worten, unterlaufen, mehrdeutig werden lassen, Bedeutungen werden konstituiert und negiert.[858] Christina Scherer konstatiert, dass sich insbesondere in Godards Spätwerk die montierten Elemente nicht festlegen lassen: „[...] Bilder und Worte befinden sich stetig an der Grenze zum Unsinn.“[859] Godard verfolgt die Strategie einer Unterwanderung des Sinns, ständig wird der Sinnzusammenhang von Wörtern in Sätzen aufgebrochen.[860] Die Mittelbarmachung des Wortes wird in *Nouvelle vague* nämlich auch noch durch weitere Sprech- und Montagestrategien - neben den beiden bereits erwähnten, dem gesprochenen Zitat und dem Schattensprechen - unterwandert (vgl. Chions Begriff des Verbodezentrismus, Kapitel 3.4.2): durch das Stottern (vgl. dazu auch Deleuze‘ Diktum vom Stottern in der eigenen Sprache, Kap. 2.2.2), beispielsweise in *Hélas pour moi*, als ein Straßenkehrer mit Sprachstörung auf die Frage, wie es im Leben so gehe, anmerkt: „Like soap, it‘s wearing away“;[861] durch die Überlagerung der Rede von verschiedenen Sprechern (und dem teilweisen Verlust der Verständlichkeit des Gesprochenen), wie in den zwei Beispielen aus Kapitel 3.3.1 bereits ausgeführt; durch die Aufteilung der Sätze auf verschiedene Sprecher[862] (wie im letzten Punkt exemplifiziert: auf den Chauffeur und den Gärtner); durch das Kombinieren von Stimmen mit schweigenden Gesichtern: obwohl Rogers

---

[855] *JLG/JLG* - autoportrait de décembre, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:45:55
[856] Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 240.
[857] vgl. ebd., S. 240.
[858] vgl. ebd., S. 269.
[859] Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“, a.a.O., S. 87.
[860] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 270.
[861] *Hélas pour moi*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:06:25
[862] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 267.

Stimme zu hören ist, wird im Bild deutlich, dass er nicht spricht,[863] wobei dies sowohl als Zeitsprung, als auch als eine subjektive bzw. internale Stimme gelesen werden könnte, in einer späteren Szene wird die Kombination von schweigendem Gesicht und Rogers Stimme deutlicher als zweitere Variante gekennzeichnet, nämlich als Reflexion über seine Partnerin;[864] durch den ebenfalls bereits erwähnten Multilinguismus: Zur französischen Sprache wird zusätzlich noch Italienisch und Englisch, in den Zwischentiteln Deutsch und Latein eingeführt, manches Mal auch als Verdoppelung: An einer Stelle übersetzt Roger die Worte Elenas, die über die Ursachen der Reue reflektiert, aus dem Italienischen.[865]

3.4.8 Chions Begriff des *ritualized film*

Jacques Derrida zitiert Jean-Luc Nancy:

> „So hat das Kommen kein Ende, es geht, indem es kommt, es ist ein Kommen-und-Gehen, Rhythmus der Körper, zur Welt kommend, sterbend, offen, verschlossen, genießend, leidend, sich berührend, sich entfernend. Die Glorie ist der Rhythmus oder die Plastik dieser - lokalen, zwangsläufig lokalen - Anwesenheit.“ [866]

Für Michel Chion ist das Kino nichts als Kontinuitäten und Brüche: Film kann nach ihm als ein *Ensemble von Rhythmen* bezeichnet werden;[867] die Rhythmisierung einer Szene ist auch für Godard zentral.[868]

Im Kontext der Wiederholung von Rede (siehe voriges Kapitel) und der damit verbundenen Rhythmusgebung erscheint ein Querverweis auf Chions Begriff des *ritualized film* möglich,[869] den er hinsichtlich einer Analyse von Robert Bressons Schaffen aufgreift; dieser Begriff kann auch auf Godards Arbeiten übertragen werden: Es geht hierbei um bestimmte *Muster* des Sounds, um Ton, der Teil eines Wiederholungsprozesses wird und dadurch notwendigerweise Musik assoziieren lässt.[870] Zur Verwendung von sich ständig wiederholenden Tönen kann am konkreten Untersuchungsgegenstand differenziert und dabei zum nachfolgenden Kapitel der Musikverwendung übergeleitet werden:

---

[863] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:18:48
[864] ebd., 00:38:57
[865] ebd., 00:35:10
[866] Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy, a.a.O., S. 283.
[867] vgl. Chion, Michel: La musique au cinéma, a.a.O., S. 218f.
[868] vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard, a.a.O., S. 71.
[869] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 111f.
[870] vgl. ebd., S. 112.

Sätze und ganze Textpassagen werden von den Figuren bzw. einer Off-Stimme wiederholt, was, wie erwähnt, als „Schattensprechen“ bezeichnet werden kann. Auch eine Vokabel aus dem Feld der Musik könnte hergenommen und von *Refrain* gesprochen werden, der sich am mehrmals wiederholten Text zur retrospektiven Gegenwartsbetrachtung festmachen lässt. Die poetische Note der Sätze lässt die Assoziation mit dem *Refrain*-haften noch deutlicher werden.

Aber nicht nur Texte, auch Musikstücke werden wiederholt. Hierbei sei insbesondere auf Godards Technik des „Anspielens“ (und niemals „Fertigspielens“) von Musikstücken hingewiesen. Bereits in einem Cameo-Auftritt in Éric Rohmers Erstling *Signe du Lion* stellt Godard dieses Grundprinzip seines konkreten Musik-Montagedenkens und, wie in Kapitel 2.2 ausgeführt, seines allgemeinen Montageverständnisses unter Beweis: Das einzige, was Godard in den wenigen Sekunden seines Im-Bild-Seins (als anonymer Besucher einer Hausparty) macht, ist das mehrmalige Anspielen einer Schallplatte, das unbarmherzige Immer-wieder-aufs-Neue-Absetzten der Nadel des Plattenspielers am Beginn des Musikstückes.[871] Auch im konkreten Film wiederholt Godard einige musikalische Motive, jedoch niemals so „unbarmherzig“ wie im frühen *Le Mépris*, wo ein singuläres Motiv den ganzen Film hindurch Wiederholung findet.

Neben der Rede und der Musik werden auch bestimmte *Geräusche* beharrlich wiederholt: Telefonklingeln als eine Synekdoche *pars pro toto* für die hektische Geschäftswelt, Hundegebell und insbesondere Vogelgekreische (für Jean-Louis Leutrat gar ein Leitmotiv in Godards Spätwerk)[872] als deren faunisches Pendant. Sie stören nicht bloß die Dialoge und wirken auf den Rezipienten „aufweckend“, sondern weben sich auf komplexe Weise in das Musikgefüge ein.[873]

Chion gibt zum *ritualized film* eine Zusammenfassung, welche signifikant auf Godards Schaffen, das durch die verschiedenen Ebenen als in hohem Maße *polyrhythmisch* bezeichnet werden könnte, übertragbar erscheint: „Ritualized cinema is liberated, unpacked cinema: cinema has decided to see what it can see by dismantling the armature of musical scoring, voice-overs, and dialogue interwoven with images [...].“[874]

---

[871] *Signe du Lion*, Regie: Éric Rohmer, DVD-Fassung: Arthaus 2008; (Orig. F 1962). 00:12:20
[872] Leutrat, Jean-Louis: The Declension, a.a.O., S. 31.
[873] Zudem kommt es auch auf der Bildebene zu Wiederholungen, insbesondere von Gesten (beispielsweise der leitmotivische Blick gen Himmel). *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:36:40
[874] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 113.

3.5 Zur Musik

3.5.1 Chion und sein Spezialgebiet

Gilles Deleuze hat für das Element der Filmmusik ein anschauliches Bild entworfen: Für ihn lässt sich die Besonderheit der Filmmusik nicht als Dialektik von Akustischem und Optischem verstehen, die in eine neue Synthese eintreten, sondern als Vorführung von Ritornell und Galopp als zwei reine Elemente;[875] letzterer als *Begleitung einer Welt, die dem Ende entgegeneilt*.[876]

Chions zentrales Musik-Kapitel seines neuesten Buches trägt den plakativ anmutenden Titel *God Is a Disc Jockey.*[877] Chion konstatiert dort, dass Musik im Tonfilm generell diskontinuierlich auftrete: Sie sei immer verstreut und mit anderen Tonelementen verwoben, wobei ersteres Faktum ihren Einfluss auf den Film erhöhe, unabhängig von der Anzahl und Länge der Einsätze.[878] Musik wird von Chion als prinzipiell freier als die anderen Tonelemente beschrieben, welche zumeist klar definiert in ihrer Beziehung zum diegetischen Raum verbleiben und linear zur chronologischen Zeitvorstellung verlaufen.[879] Musik hat nämlich die Fähigkeit, augenblicklich mit den anderen Elementen der Handlung zu kommunizieren, ohne dabei die Diegese in Frage zu stellen.[880] Es ließe sich die Frage aufwerfen, ob Godard insbesondere in *Nouvelle vague* nicht *alle* Tonelemente wie Musik behandelt, sie frei schweben lässt, insbesondere wenn man die Stimmenüberlagerungen einbezieht: Nach Scherer sei Godards Zusammenfügen von Musik- und Geräuschfragmenten mit der musikalischen Komposition vergleichbar.[881]

Chion verwendet in seiner Differenzierung der Filmmusik zwei Begriffspaare, die nicht auf die Funktion der Musik hinweisen, sondern rein auf deren Orte der Tonaussendung: Die landläufige Unterteilung in diegetisch und nondiegetisch ist auch laut Jürg Stenzl viel zu generell, weil die Musik eine *eigenständige* Stimme im Filmganzen einnimmt.[882] Chion spricht somit nicht (wie viele andere Autoren) von diegetischer (oder aktueller) Musik, sondern von *screen music* und ihrem Gegenbegriff, der *pit music*:[883] Die Tonquelle ist im Bild

---

[875] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 126.
[876] vgl. ebd., S. 127.
[877] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 407.
[878] vgl. ebd., S. 407.
[879] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 81.
[880] vgl. ebd., S. 81.
[881] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 238.
[882] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 13f.
[883] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 412. Letztere hat laut Chion eine verbindende Funktion, vgl. ebd., S. 55.

verankert oder eben nicht. Sehr oft kommt es zum Zusammenwirken von *screen music* und *pit music*, wie in der Tanzszene von *Nouvelle vague*: Plötzlich wird eine Musik *onscreen* gespielt, die vorher bereits (nondiegetisch) eingeführt wurde.

Chion sieht in der Filmmusik vorrangig eine Maschine zur Manipulation von Raum und Zeit,[884] er nennt sie eine *Zeit-Raum-Maschine*:[885] Musik kommuniziert mit allen Zeiten und Räumen des Films.[886] Nach der obigen räumlichen Differenzierung folgt nun jene auf die Zeit bezogene: Entscheidend ist für Chion der Anfang und das Ende der Musikeinsätze und wie die Platzierung der Einsätze die *Zeitlichkeit* des Films strukturiert; hierbei trifft Chion folgende Unterteilung:[887] Musik kann sich in Momente des Wartens und der Erwartung einschalten, während sich die Handlung aufbaut. Musik kann aber auch bis zu einem Höhepunkt ausbleiben und jenen dann entscheidend erzeugen und mit Emotionen anreichern. Godard erzeuge durch die Musik eine *diskontinuierliche* Emotion, meint Chion,[888] diese wird durch die Fragmentierung der Musikstücke bedingt.

Auch einer spezifischen Form der Filmmusik, die an zentraler Stelle in *Nouvelle vague* einen (aufgrund des abrupten Abbrechens *diskontinuierlich emotionalen*) Einsatz findet, schenkt Chion seine Aufmerksamkeit: dem Popsong. Songs können auf verschiedene Arten in einem Film zirkulieren:[889] nicht bloß zwischen diegetischer und nondiegetischer Welt, sondern auch als Variationen und Echos an verschiedenen Stellen im Film. In seiner Grundbedingung weist ein Song große Unterschiede zum Filmdialog auf: Musik, Vers, Reim und Rhythmus bilden andere und vielseitigere Vorraussetzungen als ein Prosatext; aufgrund dieser Divergenz sieht Chion in ihm eine mögliche Achse oder Drehscheibe: „The song opens a horizon, a perspective, an escape route for characters mired in their individual story.“[890] Dies kann als ein luzider Querverweis auf den einzigen Song in *Nouvelle vague* bezeichnet werden: Hier fungiert die *Liebe auf den ersten Blick* ebenfalls als (momentane) *Flucht* Elenas aus dem Alltag, wenn Patti Smith singt:

> „When, when will you be landing?
> When, when will you return?
> Feel, feel my heart expanding
> You and your alien arms.“[891]

---

[884] vgl. ebd., S. 409.
[885] vgl. Chion, Michel: Le son au cinema, a.a.O., S. 149 bzw. Chion, Michel: La musique au cinéma, a.a.O., S. 189.
[886] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 81.
[887] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 408.
[888] vgl. Chion, Michel: Le son au cinema, a.a.O., S. 130.
[889] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 427.
[890] ebd., S. 428.
[891] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:04:05.

Ein Song kann thematische Korrespondenzen erzeugen und dabei wie ein Kommentar oder eine *Vorsehung* erscheinen: als arbiträre Verbindung von Wörtern und musikalischen Tönen.[892]

Eine noch präzisere Differenzierung zum Verhältnis von Musik und Handlung im Bild kann - neben der oben genannten - getroffen werden. Laut Adornos und Eislers Werk *Komposition für den Film* (1947) kann sich Filmmusik auf zwei Arten auf den Höhepunkt einer Filmszene beziehen:[893] redundant, sprich die evidenten Gefühle einer Szene unterstreichend; oder kontrapunktisch, d.h. durch eine komplementäre oder entgegengesetzte Bedeutung die Szene bereichernd. Demgegenüber unterscheidet Chion vier verschiedene Verhältnisse von Musik und Filmhandlung bzw. Filmbild:[894] Erstens, die direkte Einwirkung auf die Emotion einer Szene, was Chion als *empathetic music* benennt: Der Effekt scheint in einem harmonischen Verhältnis zur Klimax der Szene zu stehen.[895] Zweitens deren Gegenpart, die *anempathetic music*: Musik bezeichnet hier eine Gleichgültigkeit gegenüber der Situation *onscreen*, wobei wesentlich erscheint, dass dabei eben nicht die Emotion geschwächt, sondern lediglich gewendet wird (Chion spricht von einem *reframing*: das Bildfeld wird indifferent)[896]. Drittens der *didactic counterpoint*, in welchem die Gleichgültigkeit gegenüber der Szene eine bestimmte Idee bzw. ein komplementäres Konzept bezeichnen möchte (und ganz wesentlich: die emotionale Dimension wegfällt!). Hier befinden wir uns ganz nahe an Godards angewandter Montage-Theorie, die er in Anlehnung an Pierre Reverdy in vielen seiner späten Filme ständig wiederholt: Die gewonnene Idee wird zum Mehrwert. Dieser Kontrapunkt, er könnte mit dem Brecht‘schen Verfremdungseffekt kurzgeschlossen werden, führt eben nicht zu archaischer Emotionshingabe, sondern zum intellektuellen, nüchternen Verständnis bzw. einer möglichen Interpretation einer Idee aus kritischer Distanz. Die vierte Kategorie lässt Chion bezeichnenderweise offen: eine Lücke, die das eigene Denken als unabgeschlossen und nicht fixiert erachtet.[897]

---

[892] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 430 bzw. 425.
[893] vgl. ebd., S. 430.
[894] vgl. ebd., S. 430ff.
[895] vgl. ebd., S. 477.
[896] vgl. ebd., S. 432.
[897] vgl. ebd., S. 433.

3.5.2 Zu Godards Musikverwendung

Signifikant erscheint, dass hinsichtlich des Musikeinsatzes bei Godard erst ein einziges Buch erschienen ist, und dieses erst vor zwei Jahren: Jürg Stenzl nähert sich dem Thema dabei aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive und nennt Godard programmatisch bereits im Buchtitel einen Musiker,[898] das Thema bezeichnet er im Kontext von Musik und Film als überhaupt eines der spannendsten: Godards Filme seien gleichsam „[...] ein Spiegel der Musik und ihrer Wirkungsweise [...]“,[899] und auch Jacques Aumont spricht von der prioritären Rolle der „musikalischen Idee“, um die es Godard gehe.[900]
Elisabeth Büttner konstatiert, dass sich Godard bis 1979 von den Stimmen hin zur Musik bewegt habe, letztere rückte in den Vordergrund, sogar ins Bild[901] (insbesondere in *Prénom Carmen* das die erste Hälfte der Filmhandlung immer wieder unterbrechende Beethoven-Quartett und in *Sauve qui peut (la vie)* das finale Orchester auf der Straße). James S. Williams schlägt in eine ähnliche Kerbe, wenn er konstatiert: „[...] his [Godards] films over the last 20 years have become ever more musically dense and complex [...].“[902] Williams spricht von einer Evolution in Godards Gebrauch von Filmmusik: In seinen frühen Filmen findet sich mehrheitlich das Triumvirat Mozart, Bach und insbesondere Beethoven, wobei sich im Frühwerk freilich auch extra komponierte Filmmusik aufspüren lässt, von Georges Delerue (*Le Mépris*) oder Antoine Duhamel (*Pierrot le fou*, *Weekend*); ebenso enthält Godards Rückkehr zum Kino, *Sauve qui peut (la vie)*, eigens komponierte Musik von Gabriel Yared.[903]
Die nachfolgenden Filme sind zwar ebenfalls reich an Musik, beinhalten jedoch nun ausschließlich *präexistente* Musik:[904] *Passion* (mit Ravel, Mozart und Beethoven), *Prénom Carmen* (mit Beethoven) und *Je vous salue, Marie* (mit Bach und Dvorák).[905]
Im Zuge der ersten zwei Kapitel der *Histoire(s)* kommt es zu einer Verlagerung zu Komponisten der frühen Moderne, wie Hindemith, Webern, Bartók, Honegger und Schönberg, bzw. zu zeitgenössischen Komponisten wie Darling oder Holliger; deren Kompositionen gäben den Filmen der 1990er Jahre eine starke Identität und auf diese Periode

---

[898] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 7.
[899] ebd., S. 15 bzw. vgl. S. 11.
[900] Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker, a.a.O., S. 219.
[901] vgl. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L’image-temps), a.a.O., S. 69.
[902] Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 289.
[903] vgl. ebd., S. 289.
[904] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 13.
[905] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 292.

bezogene Kohärenz, konstatiert Williams.[906] Diese Musikstücke werden zumeist von Beginn eines Abschnitts oder einer Bewegung gespielt, was Williams als neuen Respekt Godards gegenüber der Integrität der Stücke liest,[907] was jedoch angesichts der Godard-typischen Schnitte in den Ton (und eben auch in die Musik) zu hinterfragen ist: Lediglich der Beginn der Musiken bleibt erhalten. Paradigmatisch formuliert Williams die Rolle der Musik in Godards Spätwerk, die gleich einer Signatur die Filme kennzeichnet: „In short, music becomes in Godard‘s later work an index of continuity and perdurability.“[908]

Die erwähnte Hinwendung zur Neuen Musik hat einen Hintergrund und einen Namen: Seit Mitte der 1980er Jahre - und laut Jürg Stenzl in *Nouvelle vague* erstmals entscheidend[909] - prägt nämlich das Münchner Musiklabel ECM den Sound der Filme von Jean-Luc Godard: Der Label-Gründer Manfred Eicher, nun bereits jahrzehntelanger Freund von Godard,[910] schlug letzterem die verschieden Musiken vor und unterstützte ihn freiwillig.[911] Laurent Jullier beschäftigt sich in einem Aufsatz mit der Zusammenarbeit von Godard und besagter ECM (Edition of Contemporary Music),[912] einem unabhängigen Plattenlabel für insbesondere zeitgenössische Klassik und Jazz (jedoch ebenso elektroakustischer bzw. konkreter Musik). ECM veröffentlichte zudem den kompletten Soundtrack zweier Filme von Godard, nämlich von *Nouvelle vague* und den *Histoire(s) du cinéma*, auf CD, wobei Godard in beiden Filmen zahlreiche Musikauschnitte aus dem umfangreichen Katalog von ECM verwendete.[913] Der Austausch ist also ein wechselseitiger, Produktion und Verwertung erfolgen in beide Richtungen.

In seiner allgemeinen Untersuchung zur Filmmusik spricht Royal S. Brown von der Vorherrschaft westlicher Tonalität im klassischen Film.[914] Demgegenüber erscheinen in der atonalen, dodekaphonischen und seriellen Musik Harmonien in der Tradition Schönbergs dehierarchisiert, Brown betont die dabei erforderliche Arbeit und notwendige Aufmerksamkeit des Rezipienten im Gegensatz zu einer Musik, welche die emotionale Spannung einzuholen versucht: „Needless to say, atonality has never truly caught on in film

---

[906] vgl. ebd., S. 292.
[907] vgl. ebd., S. 292.
[908] ebd., S. 292.
[909] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 271.
[910] vgl. ebd., S. 15.
[911] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 288.
[912] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 272ff.
[913] vgl. ebd., S. 272. Begonnen hat die Verwendung zeitgenössischer Klassischer Musik des ECM-Labels in *Passion*. ECM hat später dann auch einige Godard-Filme, wie etwa *Éloge de l‘amour*, mitproduziert.
[914] vgl. Brown, Royal S.: Overtones and Undertones. Reading Film Music. Berkeley, Los Angeles, London, 1994, S. 176.

music.“[915] *Überflüssig zu erwähnen*, ließe sich hier wiederholend anschließen, lässt *Nouvelle vague* eben schon Komponisten wie Schönberg erklingen, neben vielen anderen Vertretern der avancierten klassischen bzw. Neuen Musik. Brown konkretisiert das Fehlen der atonalen Musik im Film anhand von Hörgewohnheiten: „[...] atonality departs so strongly to most people‘s ears from the ‚norm‘ that its use in the cinema has been limited almost exclusively to abnormal, to say at least, situations [...].“[916]

Godard setzt in *Nouvelle vague* dennoch in einem überwiegenden Maße *tonale* Musik ein, weil durch die Tonalität zwischen einer Struktur der Gruppe, der Metrik und der Reduktion unterschieden werden kann;[917] durch tonale und melodische Stücke kann Godard deshalb seine eigene Manipulation in den Vordergrund rücken: Die Fragmentierung und Rekontextualisierung rücken in den Blickpunkt, denn kein Musikstück wird in *Nouvelle vague* in vollem Umfang wiedergegeben.[918] Diese ubiquitäre Fragmentierung der Musik durch Godard wurde bereits von Jacques Aumont, der eine Vorreiterrolle hinsichtlich der Untersuchung der engen Zusammenhänge von Bildern und Tönen in Godardfilmen einnimmt,[919] analysiert: Durch das Verhindern einer Entwicklung der Musik werde die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen musikalischen Qualitäten gelegt.[920] Durch die unerwarteten Schnitte wird der Musik derselbe Status gegeben wie den anderen Elementen des Films: Alle Elemente sind verpflichtet, geschnitten zu werden.[921]

Als erste Stufe der Rekontextualisierung bezeichnet Laurent Jullier das Behalten der Identität der narrativen Struktur: Der Anfang von *Nouvelle vague* beginnt mit den ersten Takten von Dino Saluzzis *Winter*, während das Ende des Films die Koda desselben Stücks erklingen lässt.[922] Godard setzt durch die Musikverwendung Punktierungen und (hier beispielsweise rahmende) Strukturen. Saluzzis *Winter* wird sodann gefolgt von Darlings *Far Away Lights* und der Film endet dann auch tatsächlich mit denselben Werken in der umgekehrten Reihenfolge: Wie diese versteckte Figur des Chiasmus auf der formalen Ebene, findet sich auch auf der inhaltlichen Ebene die offensichtlichere Variante: Zuerst dominiert Elena Lennox, dann umgekehrt Lennox Elena.[923]

---

[915] ebd., S. 176.
[916] ebd., S. 176.
[917]vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 277.
[918] vgl. ebd., S. 278f.
[919] Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 8.
[920] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 279.
[921] vgl. ebd., S. 279.
[922] vgl. ebd., S. 279.
[923] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 301.

Wie subtil die verwendete Musik mit anderen Filmelementen verknüpft wird, kann auch an folgendem Beispiel erkannt werden: Monks kontrastives *Do you be* wird im Film von Vogelgezwitscher begleitet und den Worten: „The instinctive skill with which women adapt to home“, genau dieser Titel des Musikstücks findet ein Echo in der Diegese, als in der gleichen Szene das Flüstern einer Frauenstimme zu hören ist: „Do you really exist?“[924]
Freilich findet sich die in Godards Gesamtwerk ubiquitäre Mischung von klassischer und populärer Musik auch in *Nouvelle vague*: der erwähnte Popsong von Patti Smith oder ein neapolitanischer Schlager (*Dove sta Zazà?*)[925] stehen neben Neuer Musik. Williams bestätigt, dass es sich hierbei um eine durchgängige Strategie Godards handelt: „A relatively constant trope in all the films is the mixing of elite culture [...] with [...] pop tunes [...]. The sound track scores then occupy an intermediate position between these ‚high' and ‚low' musical cultures.“[926] Im Kontext der Gegenüberstellung von Hoch- und Popkultur könnte nochmals ein direkter Querverweis auf das zentrale Thema des Films, die Konfrontation von Arm und Reich, gemacht werden (siehe Kapitel 1.4.3). Der Popsong ertönt, als die Millionärin Elena auf den Landstreicher Roger trifft, dessen erste Worte dann ebenfalls auf den Klassendiskurs aufspringen: „Who puts any value on a well-executed death? Even the rich, who can afford it, no longer bother.“[927]
Auch ein produktionstechnisches Detail bezüglich Godards Musikverwendung muss an dieser Stelle Erwähnung finden: Häufig wird zu den Proben für seine Filme Musik eingespielt, um eine Vorstellung des zu erreichenden Rhythmus zu vermitteln.[928] Myriem Roussel, die die Hauptrolle in *Je vous salue, Marie* spielte, veranschaulicht Godards Primat der Musik in seinen späten Filmen treffend: „Er nimmt immer Kassetten auf, zumindest wenn ich mit ihm gearbeitet habe, hat er mir immer eine Kassette mit Musik aufgenommen, und zur Musik erzählt er den Film. [...] [D]er Film, den wir drehen, ist die Musik.“[929]

---

[924] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:19:50; Pirchners *Sonate vom rauhen Leben* spielt ebenfalls in den Bildeindruck hinein (vgl. Chions Begriff des *added value*).
[925] vgl. Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 276.
[926] Williams, Alan: Godard's Use of Sound, a.a.O., S. 335.
[927] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:04:48
[928] vgl. Coutard, Raoul: Der Regisseur und die Technik, a.a.O., S. 70.
[929] Roussel, Myriem: Drehen mit Godard. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 55.

3.5.3 Fußnoten zum Verhältnis von Musik und Bild

Angelehnt an die leitmotivische Frage in *Sauve qui peut (la vie)*: „Woher kommt die Musik, die man da immer hört?“[930] ließe sich nochmals der Verortung der Filmmusik (jenseits der Chion‘schen Differenzierung in Kapitel 3.5.1) nachspüren. Nach Deleuze wäre die Filmmusik (außer sie hat eine diegetische Quelle) im klassischen Bewegungs-Bild im absoluten Außerhalb des Bildfeldes anzutreffen, er formuliert es deutlich: Musik erscheint als Fremdkörper, weil sie das Absolute darstellt.[931] Van der Kooij schreibt in seiner pointierten Analyse: „Im allgemeinen bleibt die Musik dort, wo sie hingehört, und das ist nun mal da, wo die Bilder *nicht* sind.“[932] Gleichsam dialektisch ließe sich formulieren: „Der Klang ist leibhaftig abwesend“,[933] ihr Ton täuscht die greifbare Nähe lediglich vor. So wird die Musik zur „Statthalterin des Imaginären“ (in der Unendlichkeit des Universums): „Sie befindet sich einfach hier und nirgendwo zugleich!“[934] Van der Kooij bringt einen luziden Vergleich: „Die Musik ähnelt dem Infrarot, sie ist gewissermaßen am Rande des Visuellen zu orten, dort, wo die Lichtquellen in Wärme übergehen.“[935] Oder weniger metaphorisch formuliert: „Musik hören ist wie Blicke auf das Abwesende werfen.“[936]
Musik kann als schwer entschlüsselbare Fremdsprache gesehen werden, die die Bilder kommentiert: Bei der Musik verbindet sich der schwer zu bestimmende Inhalt mit dem außerbildlichen Unendlichkeitsanspruch.[937] In dieser Konsequenz lässt sich auch Trias-Afroditi Kolokithas Diagnose lesen, wenn sie hinsichtlich Godards Filmen konstatiert, dass durch die Musik der Handlung ihre Narrativität entzogen werde.[938] So verweisen in *Nouvelle vague* musikalische Linien und visuelle Linien (die Kamerafahrten) aufeinander,[939] beispielsweise die (formal herausgestellte) zweieinhalbminütige, nächtliche Kamerafahrt um

---

[930] vgl. Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 19.
[931] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 309.
[932] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 19.
[933] ebd., S. 29.
[934] ebd., S. 23.
[935] ebd., S. 24.
[936] ebd., S. 29.
[937] vgl. ebd., S. 37 bzw. 40.
[938] vgl. Kolokitha, Trias-Afroditi: Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards, a.a.O., S. 124.
[939] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 284.

die von innen beleuchtete, nächtliche Villa, deren Lichter langsam ausgemacht werden, während die dodekaphonische *Verklärte Nacht* von Arnold Schönberg angestimmt wird.[940] Abschließend ließe sich formulieren: Musik ist mit der Montage vergleichbar und umgekehrt. Es geht um die Kraft, sehen zu lassen; so meint Godard in *Scénario du film Passion*, er sei blind, wobei die Musik seine kleine Antigone sei.[941]

3.6 Zu den Geräuschen

> „I try to work not with an idea of vertical sound, where there are many tracks distinct from one another, but horizontally, where there are many, many sounds but still it‘s as though every sound is becoming one general speech, whether it‘s music, dialogue or nature sound. [...] It‘s simple in a way: there‘s dialogue, direct sounds, and music.“[942]

In dieser kurzen Ausführung Godards lässt sich unschwer sein Denken in den *drei* Elementen des Tons, das im Wesentlichen auch von Chion geteilt wird, erkennen. Letzterer propagiert ebenfalls die konventionelle Dreiteilung in Rede, Geräusche und Musik.[943] Deleuze wiederum schlägt anstelle dessen eine Fünfteilung vor:[944] Geräusche, die sich voneinander abheben und einen Gegenstand isolieren; Töne, die untereinander in Bezug stehen; Lautbildungen, welche diese Bezüge zerlegen; Rede; Musik.[945]
Nach Chions Dreiteilung muss also nach der Rede und der Musik noch auf die Geräusche bei Godard eingegangen werden. Letztere stehen mit einer freilich nicht geräuschspezifischen Begrifflichkeit in Zusammenhang, die vielmehr (zumeist im konventionellen Kino) deren Abwesenheit betreffen: Unter dem Begriff der *Suspension* versteht Chion das Unterdrücken von Ton, der für gewöhnlich in einer Situation erwartet wird; dadurch entsteht der Eindruck von Leere und von einem Geheimnis.[946] In *Nouvelle vague* wird das Vogelgezwitscher abrupt an finaler Stelle suspendiert: In der Folge kommt es zum Effekt des *phantom sounds* bzw. zu einem aktiveren Betrachten und Befragen des Bildes.[947]

---

[940] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:09:30
[941] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 239.
[942] Jean-Luc Godard zit. n. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 297.
[943] vgl. Chion, Michel: La musique au cinéma, a.a.O., S. 199.
[944] vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, a.a.O., S. 300.
[945] vgl. ebd., S. 300.
[946] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:24:10.
[947] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 132.

Dem Element der Geräusche wurde in der Theorie darüber hinaus kaum Aufmerksamkeit geschenkt.[948] Oft erscheinen sie stereotyp (vgl. das Telefonklingeln oder das Hundebellen in *Nouvelle vague* und *JLG/JLG*), Chion merkt dazu nüchtern an, dass eben zwischen Musik und Dialog wenig Spielraum bleibe; dies habe technische und kulturelle Gründe, erstere seien durch den Fokus auf die Stimme (und deren Verständlichkeit) bedingt, zweitere haben mit der ästhetischen Geringschätzung von Geräuschen als Element der Wahrnehmungswelt zu tun.[949] Der Dialog wird daher normalerweise mit einer größtmöglichen Klarheit reproduziert, er soll nicht mit Musik oder Hintergrundgeräuschen konkurrieren müssen.[950]
In Godards Filmen lässt sich bezüglich der Hierarchisierung der Tonelemente folgende Beobachtung machen: Hintergrundgeräusche werden zumeist *nicht* zugunsten der Rede zurückgenommen bzw. in deren Pause wiederaufgenommen: „[...] Godard‘s pro-microphone sounds compete for dominance [...].“[951] Godard‘s *ambient sounds* weigern sich, für „wichtigere“ Informationen das Feld zu räumen, wohingegen in der klassischen Tradition bei einem Close-up eben nicht nur der Hintergrund verschwindet, sondern auch die Hintergrundgeräusche: Deren kontinuierliche Hörbarkeit in *Nouvelle vague* erfordert Arbeit. Godard könnte diesbezüglich als „Tonrealist“ bezeichnet werden.[952] Es geht bei Godard daher auch nicht um den von Chion geprägten Begriff des *rendering*: Nach letzterem sollen Töne die Gefühle, die mit einer Situation verbunden sind, vermitteln bzw. ausdrücken, und eben nicht bloß ein Soundereignis reproduzieren.[953] Diese Form von Illusionismus hat in Godards Spätwerk wenig Relevanz. Bemerkenswert erscheinen in diesem Kontext Luc Yersins Betrachtungen zum Verhältnis von Bild und Ton in *Sauve qui peut (la vie)*: „*Das ‚Sekundärprinzip‘, die Nebenrollen spiele die Hauptrolle.* Die Hierarchie, in der der Ton dem Bild folgt, sich ihm unterordnet, ist in diesem Film oft durchbrochen worden.“[954] Die Umgebungsgeräusche werden eben zumeist nicht wegmanipuliert: „Wenn ein Flugzeug durch den Dialog fliegt, wird die Aufnahme deshalb nicht abgebrochen. Oft wartet man sogar auf Nebengeräusche, zum Beispiel darauf, daß ein Zug vorbeifährt.“[955] In *Nouvelle vague* wäre dies beispielsweise ein Flugzeug, das die Off-Stimme des Doktors übertönt.[956]

---

[948] vgl. ebd., S. 144f.
[949] vgl. ebd., S. 145.
[950] vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction, a.a.O., S. 269.
[951] Williams, Alan: Godard‘s Use of Sound, a.a.O., S. 336.
[952] vgl. ebd., S. 337.
[953] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 109.
[954] Yersin, Luc: Play it loud, a.a.O., S. 65.
[955] ebd., S. 65.
[956] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:03:42

Die Tonebene ist bei Godard durch zahlreiche Brüche und Rhythmuswechsel gekennzeichnet, die Geräuschelemente erscheinen dafür zentral: Telefongeklingel, Traktorenlärm, Hupen, Flugzeuglärm, Donner, Möwengeschrei, Wassergeräusche; gleich zu Beginn von *Nouvelle vague* ist Hundegebell zu hören und ein Telefonklingeln ertönt gleichzeitig zu den eingeblendeten Credits. Auch das erste filmische Element in Godards Autoportrait ist ein Geräusch: Das Telefonklingeln ertönt während des initialen Schwarzbildes; und in *Hélas pour moi* wird die Einführung der männlichen Hauptfigur von einem signifikanten Hupton begleitet.

Einige Musiken nähern sich diesen Geräuschen an, was beispielsweise an Jacques Offenbachs Zitat *Et pif paf pouff* in der Restaurantszene von *Nouvelle vague* erkennbar wird;[957] und auch die Rede kann nicht nur Sprache vermitteln, sondern als konkreter Index auch den Lärm des Anderen.[958] Andererseits können auch Geräusche zu Musik werden: So schlagen die Wellen in *Nouvelle vague*, „[...] als wären sie bloß die Strophen einer einzigen, unaufhörlichen Ode.“[959]

3.7 Zwei Besonderheiten

3.7.1 Die Tonspur als CD und Chions Kritik des Soundtrack-Begriffs

Laurent Jullier stellt zum CD-Format des Films, welche die komplette Tonspur enthält, die Frage, ob die Ausgabe eines autonomen Filmsoundtracks eine neue Arbeit (bzw. ein neues Kunstwerk) darstellt:[960] „Does bringing out an autonomous film soundtrack constitute the creation of a new work, comparable to a piece of concrete music, or is it a mutilation, in which the image is experienced as lacking from both the CD and the minds of the frustrated audience.“[961]

Bezüglich der Veröffentlichung der Tonspur von *Nouvelle vague* als eigenständiges Werk ist die Kritik des Soundtrack-Begriffs durch Chion, welche mit dem Verständnis des Tons als Inhalt verknüpft ist (siehe Kapitel 3.2.1), von bemerkenswerter Relevanz: „However, what

---

[957] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 336.
[958] vgl. Chion, Michel: La musique au cinéma, a.a.O., S. 200.
[959] Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 25.
[960] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 282.
[961] ebd., S. 272.

some try to theorize as the soundtrack has no edges and therefore no coherent shape. The sound of a film is not contained in any preexisting soundtrack.“[962] Chion sieht hinsichtlich der audiovisuellen Verknüpfungen eine Dominanz der vertikalen Verbindungen gegeben, was zu einer Ablehnung des Soundtrack-Begriffs führt (siehe unten); denn auch die Töne des Films bilden ihrerseits keine innerlich kohärente Einheit.[963] Im Zusammenhang mit dem Soundtrack zu *Nouvelle vague* macht folgende Beobachtung Chions einen wesentlichen Punkt sichtbar: „Take away the image, and the offscreen sounds that were perceived apart from other sounds, purely by virtue of the visual exclusion of their source, become just like the others. The audiovisual structure collapses, and the sounds make a completely new one together.“[964] Chion konkretisiert diese Diagnose sogar noch und meint, dass lediglich ein vorhandenes Bildergedächtnis, also der bereits gesehene Film, das Hören des reinen Soundtracks diesen erst zu einem solchen machen kann.[965] Ansonsten fehlt den Tönen etwas, nämlich ihr Verhältnis zum Bild: Es erscheint klar, dass etwas *anderes* gehört wird, wenn ein zusätzliches Bild die Wahrnehmung verändert.[966]

Statt des Begriffs des *soundtracks* bevorzugt Chion jenen des *sound channels*, den er versteht als: „[...] a flow of recorded sounds of diverse origins and natures, grouped together onto a real or virtual recording medium. [...] So once the film is being projected, the sound channel sees all of its elements reorient themselves in relation to the image, each acting alone.“[967] Hier wird nochmals der Kern der Kritik am Begriff des Soundtracks deutlich: Chion sieht die Beziehung von Bild und Ton zumindest genauso stark ausgeprägt wie die Beziehung der Töne untereinander.[968] Audioelemente treten in enge *vertikale* (simultane) Beziehungen mit den Bildern und ihren narrativen und visuellen Elementen: „These relationships are much more direct and salient than any relations the audio element could have with other sounds.“[969] Als Konsequenz seiner Kritik sieht Chion zum einen die (technische) Vorstellung der Komplementarität von Bild- und Tonelementen gesprengt: Stattdessen propagiert er „[...] an incomplete and fluctuating model of cinema [...].“[970] Zum anderen wird den bildabhängigen Tonaspekten Rechnung getragen. Godards erwähntes Diktum des *1+1=3* spielt eben auch hier

---

[962] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 227.
[963] vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 39f.
[964] ebd., S. 40.
[965] vgl. ebd., S. 40.
[966] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 282.
[967] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 228f.
[968] ebd., S. 229.
[969] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 40.
[970] Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 230.

eine Rolle: Die Tonspur ohne Bild ist defizitär hinsichtlich des *Tons selbst*, weil die *Rätselhaftigkeit* von Off-Tönen, Chions Kern seiner Tontheorie, unerkannt bleiben muss. Bezüglich der Ablehnung des Soundtrack-Begriffs lässt sich zusammenfassen: Die Elemente des Tons konstituieren kein homogenes Wesen, nur weil sie zur Welt des Klangs gehören:

> „Their copresence with an image categorizes and divides them (by the process I call *audio-division*); in the presence of this image the relations of meaning, contrast, agreement, or divergence that speech, sound effects, and musical elements have *among themselves* are much weaker (and sometimes nonexistent), compared to the relations that each audio element has with a given visual or narrative element in the image.“[971]

Die Tonelemente des Films werden eben nicht als autonome Einheit rezipiert, sondern immer in ein Verhältnis zu den Bildern gesetzt.[972] Es gibt keinen Soundtrack, weil das Bild eine wesentliche Rolle beim Hören der Töne spielt (wie auch die Töne die Bilder verändern).[973] So ließe sich also Godards Anmerkung gegenüber *Nouvelle vague* hinterfragen, wenn dieser meint: „[...] my film, if you listen to the soundtrack without the images, will turn out even better.“[974] *Besser* ist in der Chion‘schen Lesart das falsche Wort, *anders* wäre sicherlich exakter. Laurent Jullier konstatiert diesbezüglich, dass die indexikalische Präzision der Tonebene, verbunden mit dem Fehlen von kausaler Narrativität, zu einem je eigenen Film im Kopf des Zuhörers werden kann, wie im Booklet der CD von einer blinden Rezipientin beschrieben wird: Jullier spricht deshalb von einem tatsächlich eigenständigen Werk, weil der Rezipient sich relativ frei von Lenkungen bewegen kann.[975]
Insbesondere die Tatsache, dass jegliche Verräumlichung der simultanen Stimmen nicht nur im Soundtrack des Films, sondern auch auf der CD vermieden wurde, was die Verortung der Stimmen und die Verständlichkeit erschwert,[976] erscheint bemerkenswert, hierfür verantwortlich ist der monophone Ton von *Nouvelle vague*.

3.7.2 Der monophone Ton und Godards Kritik des Stereoverfahrens

In *JLG/JLG* erklärt Godard die Verschränkung aus Projektion und Rezeption und nennt dieses Hexagramm die *Figur des Stereo*; es geht dabei um die Durchdringung von sichtbarer und unsichtbarer Welt: Die Szene beginnt mit Godards Hinweis, dass sich Jeannot (sein

---

[971] ebd., S. 491.
[972] vgl. Chion, Michel: The Voice in Cinema, a.a.O., S. 3.
[973] vgl. ebd., S. 3f.
[974] vgl. Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event, a.a.O., S. 289.
[975] vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 283.
[976] vgl. ebd., S. 282.

Spitzname) auf Stereo reimt; daran knüpft er seine Kritik des Stereoverfahrens, indem er die Figur der Rezeption mit jener der Projektion addiert: zwei gleichseitige Dreiecke, die ein Sechseck bilden.[977] Godard führt in besagtem Film aus:

> „Und nun: Jeannot. Das reimt sich auf Stereo. Die Stereophonie wurde für Hunde und Blinde geschaffen. Sie projiziert auf diese Weise, obgleich man doch so projizieren sollte. Doch da man so projiziert, und da ich, der ich zuhöre und zusehe, doch hier bin, gegenüber bin, diese Projektion empfange, sie durchdenke, so befinde ich mich in der Situation, welche von dieser Figur veranschaulicht wird. Dies ist die Figur der Stereophonie. [...] wenn man nun die Geschichte betrachtet, denn die Stereophonie existiert auch in der Geschichte: Da haben wir zuerst Euklid. Und da gibt es noch Pascal - Pascal, der reflektiert hat. Das ergibt das Hexagramm der Mystik. Doch in der Geschichte, der Geschichte der Geschichte, gibt es Deutschland, das Israel projiziert hat. Israel hat diese Projektion durchdacht, und Israel hat sein Kreuz gefunden. Das Gesetz der Stereophonie bleibt in Kraft. Israel hat das palästinensische Volk projiziert. Und das palästinensische Volk seinerseits hat sein Kreuz getragen. Dies ist die wahre Legende der Stereophonie.“[978]

Godards Hexagramm hat erstens eine mathematisch-geometrische Konnotation: Sie kann als Fraktal gelesen werden. In der Fraktaltheorie geht es um die Bezeichnung von Fragmenten, Unregelmäßigkeiten, Unterbrechungen; sie ist eine Theorie des Bruchs, des Porösen, des Verschachtelten, des Komplexen.[979]

Zweitens erscheint die politische Konnotation zentral: Godard überträgt diese Figur des Hexagramms bzw. des sechszackigen Sterns unmittelbar auf die Geschichte Israels und Palästinas: Dort wird sie zum „Symbol für die Projektion des Anderen und für daraus resultierende Gewaltverhältnisse“[980] bzw. Ausdruck eines geschichtlichen Herrschaftsverhältnisses (zwischen Israel und Palästina). Godard meint in einem Interview (auf eine in diesem Kontext stehende Sequenz in *Notre Musique* angesprochen), dass der Zionismus eine Fiktion sei und die Palästinenser dokumentarisch seien.[981] An dieser Stelle sei auf Godards umstrittene Montagesequenz über Adolf Hitler und die israelische Ministerpräsidentin Golda Meir in *Ici et ailleurs* verwiesen: Der Filmkritiker und -historiker Jean Narboni verweist auf die problematische Analogiebildung zum Verhältnis von Nationalsozialisten und Israel einerseits und von Israel und Palästina andererseits.[982]

Die dritte Lesart des Hexagramms führt wieder zurück zu den im zweiten Kapitel aufgeworfenen Betrachtungen: In Godards Stereo-Figur kommt es zu einer Durchdringung von Sichtbarkeit bzw. visueller Wahrnehmung und Unsichtbarkeit bzw. Imagination.[983] Das

---

[977] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 141.
[978] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:13:00
[979] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 142.
[980] Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG, a.a.O., S. 193.
[981] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 00:43:25.
[982] ebd., 00:52:00.
[983] vgl. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O., S. 212.

Bild ist Vermittler zwischen Betrachten und Betrachtet-Werden, in den Worten Godards: „Das Kino hat weniger die Welt selbst als die Welt bei der Betrachtung des Kinos betrachtet.“[984] Mit der Stereo-Figur beschreibt Godard die Wahrnehmung von Film als Durchdringung von Projektion und Reflexion, von Fremd- und Selbstbild: Der Sehende erfährt sich als sehend und sichtbar und kann über seine Wahrnehmung reflektieren; das, worauf diese Wahrnehmung einer Wahrnehmung abzielt, bleibt dabei unsichtbar.[985]

In Bezug auf Godards zögerliche Verwendung der stereophonen Dolby-Technik schreibt Chion Folgendes: „As for Godard, for whom expectations were high, he has not fundamentally revitalized his approach to sound in his two films with Dolby.“[986] Keiner der beiden stereophonen Vorgängerfilme von *Nouvelle vague*, weder *Détective*, noch *Soigne ta droite*, hätte eine Weiterentwicklung seiner monauralen Errungenschaften bedeutet, stattdessen sei er zur alten Technik, justament mit dem hier untersuchten Film zurückgekehrt: „[...] in addition, for *Nouvelle Vague* he has returned to his usual monophonic technique.“[987] Die Tonspur des konkreten Films ist monophon (und die der CD monophon mit stereophoner Musik): Die räumlichen und dynamischen Möglichkeiten, welche die stereophone Technik bietet, blieben also ungenutzt.[988] Bemerkenswert erscheint Godards Verweigerung des Stereo-Verfahrens deshalb, weil er auf anderen technischen Gebieten, dem lichtempfindlichen Filmmaterial der frühen 1960er oder einer selbst produzierten, leichten Kamera in den 1980ern, Vorreiterrollen übernommen hat.[989]

Eine grundsätzliche Charakteristik des diegetischen Tons ist die Möglichkeit einer Vorstellung von der Nähe oder Ferne zu dessen Quelle, zumeist wird dieser Eindruck der Distanz mittels (veränderter) Lautstärke hervorgerufen,[990] wie eben der Dialog zwischen Cécile und dem Chauffeur durch die große Distanz zur Kamera unhörbar bleibt. Zusätzlich zur Lautstärke kann die Klangfarbe einen Hinweis darauf geben, wie die Dimensionen und die Textur des Raumes der (vermutlichen) Tonquelle beschaffen sind. Diese Vorstellung der Distanz durch

---

[984] Jean-Luc Godard zit. n. Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, a.a.O, S. 214.
[985] vgl. ebd., S. 227.
[986] Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 153.
[987] ebd., S. 153. Auch *Prénom Carmen* oder *Sauve qui peut la vie* sind beispielsweise monophon gedreht worden.
[988] vgl. ebd., S. 153.
[989] vgl. Coutard, Raoul: Der Regisseur und die Technik, a.a.O., S. 69.
[990] vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema, a.a.O., S. 194.

Lautstärke und Resonanz kann bei Zwei- und Mehrkanalsystemen durch eine Festlegung der *Richtung* ergänzt werden: Der Raum wird präziser dargestellt.[991]

Der Multitrack-Sound ermöglicht es insbesondere, *offscreen*-Sound, der jenseits des Bildfeldes situiert ist, einzusetzen *und zu verorten*, und zwar ohne Qualitätsverlust[992] (der durch veränderte Lautstärke bzw. Klangfarbe verursacht werden würde). Chion führt bezüglich des *offscreen*-Raums beim Stereoverfahren eine bemerkenswerte Überlegung an, welche angesichts der thematischen Relevanz nicht unerwähnt bleiben soll. Das Off sei durch die Erweiterung der Tonspuren gestört worden: „It was no longer an ‚elsewhere' but a ‚next to' - a realist audio ‚wings' that no longer seemed to have any function other than to mark the boundary of the place of action with ambient sounds [...]."[993] Genau dies scheint mir für meinen untersuchten, *monophonen* Film entscheidend zu sein: Jeder der drei Tontypen nach Chion (*onscreen*, *offscreen*, *nondiegetic*) erscheint in *Nouvelle vague* ähnlich situiert zu sein; das Anderswo bleibt gegenüber dem Nebenan ununterscheidbar (auch, weil eine Veränderung von Lautstärke bzw. Klangfarbe selten erfolgt). Genau in diese Kerbe schlägt Chions Beschreibung einiger Filme der stereophonen Filmton-Verwendung, die er von der vorher vorherrschenden „klassischen" zu unterscheiden sucht: „[...] offscreen sound in these films is most often acting *passively* as opposed to the *active offscreen* status of classical film's unseen sound, which imposes its enigma from the very center of the image it inhabits through its absent-presence."[994] Der Ton ertönt im monophonen Film also immer „zentral", möchte man paraphrasieren. Die genaueren Ausführungen bezüglich des *Voice-over*-Erzählers treffen nun angesichts der Tatsache, dass *Nouvelle vague* gleich über eine Vielzahl solcher Off-Stimmen verfügt, einen wesentlichen Kern dieser Untersuchung: Chion bemängelt, dass bei (hauptsächlich frühen) Filmen in Dolby-Stereo die Erzählerstimme lediglich auf einer Tonspur eingesetzt wurde, wodurch sie *lokalisierbar* gemacht wurde:[995] Sie war nicht mehr überall und nirgendwo, wie es etwa auch in Godards Filmen diagnostiziert werden könnte. Durch die fehlenden Pegeldifferenzen ist die Unterscheidung von *offscreen sound* und *nondiegetic sound* (siehe Kapitel 3.3.1) im monophonen Film nicht festgelegt. Bei diesem

---

[991] vgl. ebd., S. 194. Unabhängig davon kommt der Ton selten aus jener Richtung, aus welcher er im Verhältnis zur Leinwand entspringen sollte, dennoch scheint er für den Rezipienten tatsächlich von den Quellen, die im Bild zu sehen sind, zu stammen. Die Ursache hierfür sieht Chion in einer *spatial magnetization* des Tons durch das Bild bedingt (zumindestens im monauralen/einkanaligen Kino, wie es *Nouvelle vague* darstellt; denn um magnetisierbar zu sein, ist eine räumliche Stabilität nötig). Vgl. Chion, Michel: Audio-vision. Sound on Screen, a.a.O., S. 69f.
[992] vgl. Chion, Michel: Film, a Sound Art, a.a.O., S. 124.
[993] ebd., S. 136.
[994] ebd., S. 136f.
[995] vgl. ebd., S. 137.

muss der Rezipient eben *aktiv* selbst die Schallquelle lokalisieren bzw. imaginär konstruieren, beim stereophonen Film wird sie gleichsam durch die Technik situiert und lokalisiert, könnte zusammengefasst werden: Im Stereodreieck werden Schallquellen lokalisierbar,[996] bei Godards monophonen Werken bleibt der Ton in einem *Schwebezustand*.

B. Kein Schlusspunkt

Auf zur Godard-Ausstellung im Centre Pompidou geäußerten Feststellung: „What the exhibition shows, what many of your films show, is that writings and image have nothing whatsoever in common", antwortet Godard: „Yes they do. They are brother and sister, they are dad and mom, they are masculine-feminine, they are two and there is a third."[997] Die Annäherung in schriftlicher Form an Bilder, wie sie die vorliegende Arbeit anbietet, wird traditionell als defizitär betrachtet, wozu die in *Hélas pour moi* in der englischen Sprache gesprochene Feststellung passen könnte: „But it's all pretty unsatisfactory."[998] Jean-Luc Nancy verweist auf genau diese Tatsache, um jedoch (ähnlich wie Godard in obigem Beispiel) umgehend eine versöhnende Differenzierung von Text und Bild anzubieten: „Der Unterschied zwischen Text und Bild ist augenscheinlich. Der Text präsentiert Bedeutungen, das Bild präsentiert Formen."[999] Darauf folgt die dann eben wesentliche Ergänzung: „In Wirklichkeit ist jedes Bild und jeder Text jeweils potentiell Text und Bild. [...] Ich lese einen Text und es kommen Bilder auf, oder auch noch mehr Text! Indem ich das Bild anschaue, textualisiere ich es auch stets auf irgendeine Art, und indem ich den Text lese, bilde ich ihn auf irgendeine Weise."[1000] Nancy verwendet synästhetische Vergleiche: „Das Bild funkelt, der Text klingt matt. Das Bild ist stumm, der Text knistert. Oder aber es ist zugleich das Gegenteil dieser Bewegung. Jedes wird schließlich zum Distinkten und zum Oszillierenden des anderen."[1001] Text und Bild bezeichnet Nancy also als Distinktes bzw. Oszillierendes: Sie sind stets aufeinander bezogen und ineinander verschränkt, als zwei Modi des Sichzeigens.[1002] Einen

---

[996] Typisch für die Tonmischung von ECM ist ein nachgerade sakraler Hall, weswegen auch auf der CD von *Nouvelle vague* die Musiken der ECM-Veröffentlichungen hervorstechen, insbesondere da die andere Tonelemente sehr „flach" abgemischt wurden. Vgl. Jullier, Laurent: JLG/ECM, a.a.O., S. 284.
[997] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Regie: Alain Fleischer, a.a.O., 01:44:20.
[998] *Hélas pour moi*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 01:14:50.
[999] Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder, a.a.O., S. 109.
[1000] ebd., S. 118.
[1001] ebd., S. 127.
[1002] vgl. ebd., S. 168.

solchen Fingerzeig zur Vorstellung des funkelnden Bildes wollte die vorliegende Untersuchung geben.

Die These dieser Arbeit lautet: Godards Film gewinnt gerade durch die komplexen Bild-Ton-Beziehungen ein hohes Maß an Unbestimmbarkeit und Rätselhaftigkeit. Die Grundlage hierfür ist dem Tatbestand geschuldet, dass die kinematographische Bildmontage immer horizontal, die Bild-Tonmontage aber horizontal *und* vertikal zu denken ist: So kommt es zu einem „komplizierte[n] Geflecht der Montage-Beziehungen".[1003] Die akustischen und visuellen „Turbulenzen" machen die filmische Organisation ganz wesentlich aus und spiegeln das Chaos unserer Gesellschaft.[1004] Godard spricht immer wieder davon, mit der Welt nicht glücklich zu sein:[1005] Hierbei muss eine kritische Einschätzung eines landläufigen und fälschlichen Urteils über Godards Spätwerk kurz angeführt werden, so schreibt beispielsweise Ishaghpour zwar von der „widerständigen Position des modernen Künstlers",[1006] aber auch über die „poetische Kraft - und zuweilen politische Schwäche - seines Werks."[1007] (Es handelt sich dabei um einen Vorwurf, den man bereits der historischen Nouvelle Vague machte, bei letzterer konkret bezüglich eines empfundenen Mangels an sozialen Dimensionen.)[1008] Jedoch geht es in Godards Filmen immer um ein Kino, das *möglich* wäre, und er kritisiert damit den beschränkten Charakter des real existierenden:[1009] „A critic is a soldier who fires on his own regiment,"[1010] heißt es dazu in *Nouvelle vague* einmal passend. Bezüglich Godards widerspenstiger Arbeit ließe sich vielleicht noch ein weiterer Begriff einführen, den Roland Barthes prägte: jenen der Atopie, der das Nichtqualifizierbare, das Einer-Definition-Widerstehende (als Qualität!) meint.[1011] Serge Daney schreibt, Godard führe mit seiner Leidenschaft für das Kino letzteres auf das *Unbekannte* hin.[1012]

Aus seiner politischen Haltung hat Godard selbst nie einen Hehl gemacht, er meint auch noch nach seiner explizit politischen Phase (die oft mit dem Kollektiv *Groupe Dziga Vertov*

[1003] Stern, Dietrich: Film als Anti-Oper. Die Erweiterung der filmischen Handlung durch Musik bei Jean-Luc Godard. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S. 134.
[1004] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 378ff.
[1005] vgl. Smith, Gavin: Jean-Luc Godard, a.a.O., S. 184.
[1006] Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen, a.a.O., S. 96.
[1007] ebd., S. 102.
[1008] vgl. Vincendeau, Ginette: Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia, a.a.O., S. 15.
[1009] vgl. Brenez, Nicole: Ultra-modern. Jean Epstein - das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte. - In: Nicole Brenez und Ralph Eue (Hrsg.): Bonjour Cinéma und andere Schriften. Wien, 2008, S. 144.
[1010] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:20:30
[1011] vgl. Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme". Über die Oralität hinaus, a.a.O., S. 290.
[1012] Daney, Serge: Godards Paradox, a.a.O., S. 131.

gleichgesetzt wird): „The left appears to me to be sentimental, but the right has ideas that have turned to stone. I am a sentimentalist, so I am on the left, for this among other reasons.“[1013] Ein allerletztes Beispiel zeigt, dass Godard mittels der Montage (eines Zitats von Friedrich Schiller aus *Die Philosophen* und des bereits bekannten, leitmotivischen Refrains) dann dennoch deutlich in eine *Richtung* weisen kann und den von ihm provozierten Fragen, beispielsweise zur Kategorie der Klasse, eine bestimmte Richtung geben kann:[1014]

> Kellnerin: [...] „Freunde, welch Freude Ihnen zu dienen. Aber, was ich mache, ist mit einer ehrlichen Verneigung. Ich habe davon keinen Verdienst, und ich bin zutiefst traurig. Was kann ich darauf machen? Ich muss lernen, Sie zu hassen und den Ekel im Herzen, Ihnen dienen, weil es meine Pflicht ist.“
> PDG (*Off*): „Man wird sagen: Das war eine Zeit, wo es immer noch Reiche und Arme gegeben hat, Festungen zum Einnehmen, Stufen zu erklimmen, begehrenswerte Dinge, gut genug verteidigt, um ihren Anreiz zu bewahren. Der Zufall war mit von der Partie.“ [1015]

In *JLG/JLG* wiederum heißt es ganz unmissverständlich: „Eine Regierung ist Ihr Einverständnis, sich regieren zu lassen“,[1016] für Godard erscheint klar (und auch als Abgrenzung von seiner Elterngeneration zu verstehen, wie er in *JLG/JLG* erkennen lässt):[1017] Die Kunst ist im Herzen einer allumfassenden Résistance; das Kino ist gleichsam deren Basis:[1018] hier werden neue *Formen* kreiert.[1019] Der Filmemacher verkörpert die Résistance gegen die unterdrückende Besatzung der gesamten Kultur.[1020] Godard-Spezialist Alain Bergala meint, es gehe Godard um einen ubiquitären *Widerstand* (bzw. dem Einbauen von Hindernissen) gegenüber einer Lesbarkeit und einer Sichtbarkeit: „For Godard of the eighties, this quest for the visual more than once took the path of resistance - resistance not only to the readable, but to the visible itself [...].“[1021] Diese Arbeit wollte die Ergänzung begründen: *und Widerstand zum Hörbaren*.

So ließe sich mit einem Satz von Jean-Luc Nancy nicht ein Schlusspunkt, sondern eine Hoffnung und eine Kampfansage für eine mögliche Zukunft und deren kanonisierte(n) Geschichte(n) des Kinos verknüpfen, denn so ist für diesen „[...] das, was *bleibt*, auch das [...], was am meisten *Widerstand leistet*.“[1022]

[1013] Gilliatt, Penelope: The Urgent Whisper. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 70.
[1014] Kurzawa, Lothar: Bilder der dritten Art. Zu Rette sich wer kann (Das Leben). - In: Jean-Luc Godard: Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben). Berlin, 1981, S. 133.
[1015] *Nouvelle vague*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:29:16
[1016] *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Regie: Jean-Luc Godard, a.a.O., 00:47:35
[1017] ebd., 00:11:20
[1018] Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker, a.a.O., S. 218.
[1019] vgl. Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG. Complexité esthétique, esthétique de la complexité, a.a.O., S. 313 bzw. 316 bzw. 319.
[1020] Aumont, Jacques: The Medium, a.a.O., S. 210.
[1021] Bergala, Alain: The Other Side of the Bouquet, a.a.O., S. 73.
[1022] Nancy, Jean-Luc: Die Musen, a.a.O., S. 123.

Anhang:

Bibliographie

Altman, Rick: General Introduction: Cinema as Event. - In: Rick Altman (Hrsg.): Sound Theory Sound Practice. New York, 1992, S. 1-14.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc: Aestetics of Film. Hg. v. Thomas Schatz. Austin, 1992.

Aumont, Jacques: The Medium. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 205-214.

Bachmann, Gideon: The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 128-139.

Bandy, Mary Lea: Preface. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 7-8.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. - In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, 2000.

Bazin, André: Malerei und Film. - In: ders.: Was ist Film?. Hrsg. Robert Fischer. Berlin, 2004. S. 224-230.

Bellour, Raymond: (Not) Just an Other Filmmaker. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 215-231.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main, 1977.

Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Frankfurt/Main, 1982.

Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. - In: ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt/Main, 1977, Bd. II.1, S. 140-157.

Benthien, Claudia: Die vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 237-268.

Bergala, Alain: Autoportrait de Godard en jardinier. - In: Jean-Luc Godard: Documents. Paris, 2006, S. 414-415.

Bergala, Alain: The Other Side of the Bouquet. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 57-74.

Bergstrom, Janet: Violence and Enunciation. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 51-55.

Bernanos, Georges: Tagebuch eines Landpfarrers. Frankfurt/Main, Hamburg, 1956.

Binczek, Natalie: Anökonomie und Codierung. Zur Liebeskommunikation in Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague“. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S. 153-171.

Blümlinger, Christa: Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 178-187.

Böhn, Andreas: Einleitung: Formzitat und Intermedialität. - In: ders. (Hrsg.): Formzitat und Intermedialität. St. Ingbert, 2003. S. 7-12. (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 30)

Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. New York, 2008.

Bordwell, David; Thompson, Kristin: Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. - In: Elisabeth Weis und John Belton (Hrsg.): Film Sound. Theory and Practice. New York, 1995, S. 181-199.

Brenez, Nicole: The Forms of the Question. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 160-177.

Brenez, Nicole: Ultramodern. Jean Epstein - das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte. - In: Nicole Brenez und Ralph Eue (Hrsg.): Bonjour Cinéma und andere Schriften. Wien, 2008, S. 143-157.

Bresson, Robert: Notizen eines Kinematographen. Hg. v. Robert Fischer. Berlin, 2007.

Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg, 1996.

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. - In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985a. S. 31-47.

Brown, Royal S.: Overtones and Undertones. Reading Film Music. Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (ICI ET AILLEURS) und Gilles Deleuze (*Cinéma 2, L'image-temps*). Wien, 1999.

Callahan, Vicki: „Gravity and Grace“: On the „Sacred“ and Cinematic Vision in the Films of Jean-Luc Godard. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S.188-199.

Chion, Michel: Audio-Vision. Sound on Screen. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1994.

Chion, Michel: Film, a Sound Art. New York, 2009.

Chion, Michel: Die Kunst fixierter Klänge - oder die *Musique Concrètement*. Berlin, 2010.

Chion, Michel: La musique au cinéma. Paris, 1995.

Chion, Michel: Le son au cinema. Paris, 1992.

Chion, Michel: La Toile Trouée. Paris, 1988.

Chion, Michel: The Voice in Cinema. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1999.

Comolli, Jean-Louis: Anwesenheit und Abwesenheit. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 48-52.

Cott, Jonathan: Godard: Born-Again Filmmaker. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 91-99.

Coureau, Didier: Jean-Luc Godard 1990-1995. *Nouvelle vague, Hélas pour moi, JLG/JLG*. Complexité esthétique, esthétique de la complexité. Diss. Lille, 2000.

Coutard, Raoul: Der Regisseur und die Technik. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 68-71.

Daney, Serge: Godard Makes (Hi)stories. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 159-168.

Daney, Serge: Godards Paradox. - In: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Hrsg. Christa Blümlinger. Berlin, 2000. S.131-133.

Daney, Serge: Der Therrorisierte (Die Godardsche Pädagogik). - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 72-76.

Daney, Serge: Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien. - In: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Hrsg. Christa Blümlinger. Berlin, 2000. S. 20-31.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/Main, 1997.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main, 1997.

Deleuze, Gilles: Three Questions about „Six fois deux“. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 35-42.

Deleuze, Gilles: Unterhandlungen. Frankfurt/Main, 1993.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin, 1992.

Derrida, Jacques: Berühren, Jean-Luc Nancy. Berlin, 2007.

Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. München, 2007.

Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München, 1999.

Dubois, Philippe: Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard‘s Work on Video and Television. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 169-186.

Epstein, Jean: Bonjour Cinéma. - In: Nicole Brenez und Ralph Eue (Hrsg.): Bonjour Cinéma und andere Schriften. Wien, 2008, S. 28-36.

Fahlenbach, Kathrin: Die zwei Seiten des Blicks. Zur Gleichzeitigkeit von Fiktiontionalität und Dokumentarizität in den Filmen von Jean-Luc Godard. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S 172-184.

Flückiger: Added Value Revisited. On Sound/Image Interaction in Film. - In: Diedrich Diedrichsen und Constanze Ruhm: Utopia of Sound. Immediacy and Non-Simultaneity. Wien, 2010, S. 170-177.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/Main, 1971.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag). - In: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Frankfurt/Main, 2001, Band I, S. 1003-1041.

Gehring, Petra: Die Wiederholungsstimme. Über die Strafe der Echo. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 85-110.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main, 1993.

Gilliatt, Penelope: The Urgent Whisper. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 69-84.

Godard, Jean-Luc: „Bestellen wir unseren Garten“. Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra, 14. April 1989. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 84-91.

Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München, Wien, 1981.

Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinema. München, 1999.

Godard, Jean-Luc: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Hrsg. Alain Bergala. Paris, 1985.

Godard, Jean-Luc: Liebe Arbeit Kino. *Rette sich wer kann (Das Leben)*. Berlin, 1981.

Godard, Jean-Luc: Nouvelle Vague. - In: L'avant scène cinema. N° 396/397, Novembre/ Décembre 1990, S. 10-135.

Godard, Jean-Luc: Schnitt, meine schöne Sorge. - In: Frieda Grafe (Hrsg.): Godard/Kritiker. München, 1971.

Gorbman, Claudia: Editor's Note. - In: Chion, Michel: The Voice in Cinema. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1999, S. XI-XIII.

Grafe, Frieda: Jean-Luc Godard: Die Rückseite der Berge filmen. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 26-28.

Grafe, Frieda: Wessen Geschichte. Jean-Luc Godard zwischen den Medien. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 77-83.

Hesper, Stefan: Berührungen auf Distanz. Kommunikation und Kontakt in Jean-Luc Godards *Détective*. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S 137-152.

Hill, Leslie: „A Form That Thinks": Godard, Blanchot, Citation. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 396-415.

Horwath, Alexander: Der Mann mit dem Magnetoskop - Jean-Luc Godards monumentale „Geschichte(n) des Kinos" als TonBildTextBuch. - In: Senses of Cinema, Issue 15, 1998. http://www.sensesofcinema.com/2001/15/godard_horwath_german/. Aufruf: 30.10.2011.

Ishaghpour, Youssef: J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens. Das Poetische im Historischen. - In: Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts. Zürich, Berlin, 2008, S. 85- 108.

Jameson, Fredric: High-Tech-Kollektive im späten Godard. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 92-106.

Jullier, Laurent: JLG/ECM. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 272-287.

Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst.

- In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 40-66.

Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. - In: dies. (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 7-15.

Kolokitha, Trias-Afroditi: Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards. Bielefeld, 2005.

Kramer, Sven; Tode, Thomas (Hrsg.): Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität. Konstanz, 2011.

Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 269-295.

Kurzawa, Lothar: Bilder der dritten Art. Zu Rette sich wer kann (Das Leben). - In: Jean-Luc Godard: Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben). Berlin, 1981, S. 105-133.

Lack, Roland-Francois: „Sa voix“. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 312-329.

Lastra, James: Reading, Writing, and Representing Sound. - In: Rick Altman (Hrsg.): Sound Theory Sound Practice. New York, 1992, S. 65-86.

Leutrat, Jean-Louis: The Declension. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 23-34.

Lyotard, Jean-Francois: Idee eines souveränen Films. - In: Andreas Rost (Hrsg.): Der zweite Atem des Kinos. München, 1996.

MacCabe, Colin Myles: Jean Luc Godard. A Life in Seven Episodes (to Date). - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 13-22.

Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 130-146.

Martin, Adrian: Recital: Three Lyrical Interludes in Godard. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 252-271.

Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München, 1986.

Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 211-236.

Milne, Tom: Jean Luc Godard and Vivre sa vie. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 3-8.

Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin, 1995.

Mulvey, Laura: The Hole and the Zero. The Janus Face of the Feminine in Godard. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 75-89.

Murch, Walter: Foreword. - In: Michel Chion: Audio-vision. Sound on Screen. Hg. v. Claudia Gorbman. New York, 1994, S. VII-XXVII.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin, 1930.

Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder. Zürich, Berlin, 2006.

Nancy, Jean-Luc: Die Musen. Stuttgart, 1999.

Nancy, Jean-Luc: Zum Gehör. Zürich, Berlin, 2010.

Ofner, Astrid: Liebe Arbeit Kino. - In: dies. (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 8.

Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean Luc Godard. Bielefeld, 2006.

Penninger, Johannes: Das Echo der Intertextualität. Intertextualität und Transformation als semiotische Konstanten kultureller Kommunikation in den audiovisuellen Medien. Diss., Wien, 2003.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel, 2002.

Rancière, Jacques: Film Fables. Oxford, New York, 2006.

Rancière, Jacques: Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 214-231.

Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin, 2005.

Reverdy, Pierre: Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926). Paris, 1975.

Riedl, Carina: „Ich ist ein anderer". Figurationen der Leere, des dialektischen Bildes und der A-Identität bei Brecht und Godard. Dipl.-Arb., Wien, 2007.

Rittsteuer, Bettina: Intertextualität im Film „Shakespeare in Love“: eine kontrastive Studie der englischen und deutschen Fassung. Dipl.-Arb., Wien, 2001.

Rosenbaum, Jonathan: Eight Obstacles to the Appreciation of Godard in the United States. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 197-204.

Rost, Andreas: Der zweite Atem des Kinos. Vorrede von Andreas Rost. - In: ders. (Hrsg.): Der zweite Atem des Kinos. München, 1996, S. 9-17.

Roussel, Myriem: Drehen mit Godard. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 55-58.

Scherer, Christina: Alexander Kluge und Jean-Luc Godard. Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer „Grundannahmen“ - In: Christian Schulte (Hrsg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Osnabrück, 2000. S. 79-102.

Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. Marburg, 1999.

Scherer, Christina: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anläßlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG. - In: Gerald Funk (Hrsg.): Ästhetik des Ähnlichen. Frankfurt/Main, 2000, S. 189-216.

Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Ästhetik der Geschichte. Pfullingen, 1985.

Silverman, Kaja: The Author as Receiver. - In: October no. 96 (2001), S. 17-34.

Smith, Gavin: Jean-Luc Godard. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 179-194.

Stenzl, Jürg: Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München, 2010.

Stern, Dietrich: Film als Anti-Oper. Die Erweiterung der filmischen Handlung durch Musik bei Jean-Luc Godard. - In: Godard intermedial. Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.). Tübingen, 1997. S. 128-136.

Temple, Michael; Williams, James S.; Witt, Michael: Sound and Music. - In: dies. (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 250-251.

Theweleit, Klaus: One + One. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 9-25.

Toubiana, Serge: Der willkürliche Zufall. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 59-62.

Van der Kooij, Fred: Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard. - In: Alfred Messerli und Janis Osolin (Hrsg.): Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film. Cinema 37. Basel und Frankfurt, 1991, S. 19-42.

Vincendeau, Ginette: Introduction: Fifty Years of the French New Wave: From Hysteria to Nostalgia. In: Peter Graham and Ginette Vincendeau: The French New Wave. Critical Landmarks. London, 2009, S. 1-31.

Weigel, Sigrid: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. - In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main, 2006, S. 16-39.

Williams, Alan: Godard‘s Use of Sound. - In: Elisabeth Weis und John Belton (Hrsg.): Film Sound. Theory and Practice. New York, 1985.

Williams, James S.: Music, Love, and the Cinematic Event. - In: Michael Temple, James S. Williams und Michael Witt (Hrsg.): For Ever Godard. London, 2007, S. 288-311.

Witt, Michael: Genèse d’une véritable histoire du cinéma. - In: Jean-Luc Godard: Documents. Paris, 2006. S. 265-280.

Wollen, Peter: L‘eternel retour. - In: Raymond Bellour und Mary Lea Bandy: Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991. New York, 1992, S. 187-196.

Yersin, Luc: Play it loud. - In: Astrid Ofner (Hrsg.): Jean-Luc Godard. Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 1998. Wien, 1998, S. 63-67.

Youngblood, Gene: Jean-Luc Godard: No Difference between Life and Cinema. - In: Jean-Luc Godard: Interviews. Hg. v. David Sterritt. Jackson, 1998, S. 9-49.

Zielinski, Siegfried: „Zu viele Bilder - wir müssen reagieren!“. Thesen zu einer apparativen Sehprothese – im Kontext von Godards *Histoire(s) du cinéma*. - In: Volker Roloff u. Scarlett Winter (Hrsg.): Godard intermedial. Tübingen, 1997, S. 185-199.

Filmographie

Hélas pour moi, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Studiocanal / Optimum Releasing 2007; (Orig. F/CH 1993).

Histoire(s) du cinéma, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Gaumont 2007; (Orig. F 1988-1998).

Je vous salue, Marie, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, New Yorker Films Artwork 2006; (Orig. F/CH/UK 1982).

JLG/JLG - autoportrait de décembre, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Universum Film 2006; (Orig. F, 1994).

Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard, Regie: Alain Fleischer, DVD-Fassung, Éditions Montparnasse (Orig. F 2007).

Nouvelle vague, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Why Not Productions / Collection Cahiers du Cinéma 2005; (Orig. CH/F 1990).

Passion, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Why Not Productions / Collection Cahiers du Cinéma 2005; (Orig. F/CH 1982).

Sauve qui peut (la vie), Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Fassung, Artificial Eye 2006; (Orig. F/A/D/CH 1980).

Signe du Lion, Regie: Éric Rohmer, DVD-Fassung: Arthaus 2008; (Orig. F 1962).

Abstract

Die vorliegende Arbeit will kein organisches Ganzes liefern, Schlaglichter und Bruchstücke sollen einen Eindruck hervorrufen, der über eine abgeschlossene Betrachtung hinausgeht. Dem filmischen Schaffen Godards, exemplifiziert am Film *Nouvelle vague*, soll sich über das seinen Filmen innewohnende, spezifische Verhältnis von Bild und Ton angenähert werden, das als wesentliche Besonderheit der Filmästhetik erachtet wird: Dies soll über eine dem Film angemessene Beschreibung dieses Bild-Ton-Verhältnisses mit einer Betonung des Tons erfolgen. Insbesondere die Begriffslegungen von Michel Chion werden als diesbezüglich besonders ergiebig erachtet. Die These dieser Arbeit lautet: Godards Film gewinnt gerade durch die komplexen Bild-Ton-Beziehungen ein hohes Maß an Unbestimmbarkeit und Rätselhaftigkeit. Einen konkreten Ansatzpunkt hierfür bietet Chions Theorie des Tricircles, die als dynamisierte Kartographie bezeichnet werden kann: Sie verdeutlicht die Metapher des Kreisens bzw. Schwebens im Bereich des Unsichtbaren und Unbestimmbaren in Godards Werk. Diesem unbestimmbaren Kreisen soll im Konkreten nachgespürt und durch eine Vielzahl von Schlaglichtern ergänzt werden, welche die Komplexität des Films erahnen lassen sollen: beispielsweise die besondere Verwendung des Zitats, der verbodezentrische Gebrauch der Rede oder die besondere Rolle der Musik. Bestimmte Merkmale des Godard‘schen Sounds sollen dabei aufgezeigt werden, wie zwei grundlegende Besonderheiten: der monophone Ton des Films und die Initialzündung für die vorliegende Arbeit - der Soundtrack des Films als unveränderte CD-Publikation.

Lebenslauf

Geboren am 10.5.1976 in Innsbruck
1982-1986 Volksschule in Volders
1986-1994 Akademisches Gymnasium in Innsbruck
1995-1996 Zivildienst im *Zentrum St. Franziskus* in Innsbruck
1996-1998 Lehranstalt für heilpädagogische Berufe in Klagenfurt, diverse Praktika
1998-2002 Angestellter beim Verein *Trias* in Wien (Psychiatrieausgliederungsprojekt)
2003 Freier Dienstnehmer beim Verein *GIN* in Wien (Betreuung psychisch kranker Menschen)
2003-2004 Gymnasium für Berufstätige in Wien
2004-2012 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2008-2012 Mitbegründer des Designprojekts *good morning - midnight*.

Danke

(für die fundierten, fachlichen Fingerzeige) Christian, Christoph, Sara, Manuela;
(für das biographische An-der-Hand-Nehmen) meine Eltern, meine Oma.