



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Montiertes Gedächtnis - Zirkulation der Sichtbarkeiten in den *Histoire(s) du Cinéma* von Jean-Luc Godard“

Verfasserin

Ulla Bartel

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Prof. Dr. Elisabeth Büttner

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	2
1.1	Einführung in die <i>Histoire(s) du Cinéma</i>	2
1.2	Problemstellung	6
1.3	Aufbau der Diplomarbeit	10
1.4	Methode	13
2.	Historizität der <i>Histoire(s)</i>	18
2.1	Kino, die Kunst des 20 Jahrhunderts	18
2.2	Geschichte(n) zeigen – die Geschichte(n) des Kinos zwischen Wahrheit und Fiktion	23
2.3	Zeitlichkeit der Geschichte(n)	28
2.4	Versagen des Kinos	33
3.	Strategien der Sichtbarmachung	38
3.1	Hervortreten aus einer Hinterwelt der Bilder	39
3.2	Die denkende Form	44
3.3	Unsichtbarkeiten – Über die Lücken in den <i>Histoire(s)</i>	51
3.4	Ein neues Sehen – Anforderungen an den Zuschauer	58
4.	„Landschaft des Möglichen“ ¹ – Die Geschichte(n), die geschrieben hätten werden können/müssen	66
4.1	Die Macht der Bilder – Über das Unerträgliche	67
4.2	Präsenz des Kinos – Konfrontation mit dem Unvergesslichen	72
4.3	„Maschinen des Verstehens“ ²	76
5.	Resümee	82
6.	Bibliografie	88
7.	Filmografie	92
8.	Abbildungsverzeichnis	92
9.	Abstract (dt.)	93
10.	Abstract (engl.)	95
11.	Lebenslauf der Verfasserin	96

¹ Vgl. Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: Der emanzipierte Zuschauer, S. 121

² Vgl. Rancière, Jacques: Von der Aufteilung des Sinnlichen und den daraus folgenden Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik, S. 60

1. Einleitung

1.1 Einführung in die Histoire(s) du Cinéma

„Ehe man die Filmgeschichte produzieren kann, muss man das Sehen der Filme produzieren.“³

In welchem Verhältnis stehen die Geschichte des Kinos, die Geschichten des Kinos und die Geschichte des 20. Jahrhunderts zu einander? Dies sind Fragen, um die die *Histoire(s) du Cinéma* ununterbrochen zirkulieren und die eng mit ihrem Produktionsverfahren verknüpft sind. Wie kann man diese Verhältnisse zwischen Kino und Geschichte sichtbar machen? Was bedeutet es, *das Sehen der Filme zu produzieren* und wie genau hat Godard eben dies in seinen *Histoire(s)* umgesetzt? Godard schreibt diesen Satz in seinem Buch *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, noch bevor die *Histoire(s)* selbst gemacht worden waren. Bis dahin waren sie eher eine Idee eines *Opus Magnum der Kinogeschichte*, von der aber nicht klar war, wie sie jemals zu realisieren wäre.

Geschichte beziehungsweise geschichtstheoretische Überlegungen mit dem Kino zu verweben, war schon in der Nouvelle Vague ein Anspruch der Filmemacher, der umgesetzt wurde, indem sie Filme, die ihnen in der Kinogeschichte zeitlich vorgelagert waren, zitierten.⁴ Doch der Weg Godards von seinen Filmen der 60er Jahre zu den *Histoire(s)* beinhaltet eine wesentliche technische Veränderung, die er in seine Arbeit mit einbezog, nämlich die Videotechnologie, die die Auseinandersetzung mit Geschichte auf eine andere Ebene bringen kann.

Nach 1968 endet für Godard die Zeit des typischen Autorenkinos, wie er es in der Nouvelle Vague gemacht hat. Er wendet sich, dem Zeitgeist entsprechend, dem Politischen zu und wird selbst politisch aktiv, indem er in eine Autorengruppe eintritt, die „Group Dziga Vertov“. Zu dieser Zeit ist er davon überzeugt, dass Filmemachen im Namen des Klassenkampfes geschehen sollte und stellt seinen Namen zu Gunsten des Kollektivs hinter die Gruppe, wird selbst also in Vor- und Abspann nicht erwähnt. In dieser Zeit verändert sich das von Godard verwendete Filmmaterial. Er

³ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S. 166

⁴ Vgl. Godard/Albera: „Bestellen wir unseren Garten“ Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard, S.84

wechselt von 35mm-Filmen auf 16mm-Filme, die zu dieser Zeit vor allem von Dokumentarfilmern und dem Fernsehen verwendet worden sind.⁵

Dies zeigt bereits eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kino und dem Produktionsmaterial.

1972 distanziert sich Godard wieder von dieser Bewegung, da er das Gefühl hat, „*dass er die Politik zu oft benutzt hat, weil er sie unter falschen Annahmen herangezogen hat*“.⁶ Von diesem Zeitpunkt an entdeckt er die Arbeit mit Video für sich. Ohne großen Aufwand, vor allem auch finanzieller Natur, kann er mit diesem Medium experimentieren. Eine der ersten großen Videoarbeiten, die entstanden sind, waren *Numéro Deux* (1975) und die Fernsehserie *Six Fois Deux* (1976). Schon im Namen der beiden Arbeiten kann man die Neuerung - man könnte sogar sagen das Revolutionäre - an dieser Art zu arbeiten heraus lesen. Die Zahl *Zwei* (*deux*) steht im Mittelpunkt der Betrachtung. Die Montage zweier Medien, also Film und Video, die Montage von Bild und Ton, und schließlich die Montage zweier Bilder wird schließlich zum Hauptaugenmerk des Filmemachers. Keine Montage im herkömmlichen Sinn, die existiert, um Differenzen unsichtbar zu machen und Lücken zu füllen, sondern eine Montage, um eben diese aufzuzeigen.

„Die Idee, das Bild zu verdoppeln, muß Godard beim Arbeiten mit Video gekommen sein. Beim Videoschnitt sitzt man gewöhnlich vor zwei Monitoren. Der eine zeigt das bereits ausgewählte Bild, der andere das Rohmaterial, aus dem man das nächste Bild aussucht. Am Schnittplatz wird es zur Gewohnheit, an zwei Bilder zugleich zu denken.“⁷

Mit Video und diesen speziellen Möglichkeiten der Verdopplung eröffnen sich Godard neue Möglichkeiten, selbst mit dem Medium zu experimentieren, beziehungsweise selbst in den Produktionsprozess einzugreifen. Sein Denken findet direkt vor den Bildschirmen statt, direkt am Videorekorder. „*With video, Godard speaks as he thinks and thinks as he speaks at his own speed. He tries speaking live from his thoughts*“⁸, so Dubois über Godards Videoversuche. Bei diesen ersten Arbeiten mit Video beginnt etwas, was schließlich in den *Histoire(s)* gipfelt, etwas, ohne das es die *Histoire(s)* nie gegeben hätte: durch Montage einen anderen Zugang zum Medium zu finden, eine neue Art der Sichtbarmachung zu generieren. Es ist nicht mehr ein Bild und ein anderes, sondern es sind zwei Bilder aus denen etwas Drittes entsteht:

⁵ Vgl. Meyer, Heinz-Hermann: Group Dziga Vertov, In: Lexikon der Filmbegriffe

⁶ Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze, S. 50, zitiert nach: MacCabe, Colin: Godard: Images, Sounds, Politics, S. 77

⁷ Farocki, Harun: An ihrer Stelle, In: Von Godard sprechen, S. 167

⁸ Dubois, Philippe: Video thinks what cinema creates, In: Raymond Bellour / Mary Lea Bandy (Hg.): Jean-Luc Godard: Son+Image, 1974–1991, S. 170

„Die Grundlage ist vielmehr: 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.“⁹

Die Beziehungen zwischen den Bildern und den Bildern und den Tönen sind plötzlich viel komplexer, trotz eines einfacheren Produktionsverfahrens. Godard braucht kein Team, das aus vielen verschiedenen Personen besteht, sondern es genügen ein Kameramann, ein Tontechniker und der Regisseur selbst, um den Film zu machen. Der 35mm Film verliert seine Mystik. Zuerst schafft Godard den Autor ab, dann entmystifiziert er den 35 mm Film.¹⁰

Damit zieht das Theoretische endgültig in das Kino Godards ein. Es geht nicht mehr rein um bloße Repräsentation einer Handlung; das Arbeitsmedium selbst wird Teil des Ganzen, es entsteht eine Art Selbstreflexion des Kinos. Der Inhalt tritt damit in den Hintergrund und die Form in den Vordergrund. Die Montage dient nicht mehr der reinen Unsichtbarmachung von Leerstellen, sondern stellt diese offen aus. Vor allem dem Fernsehen wirft Godard eben genau dies vor, und stellt es somit mit seinen eigenen Mitteln in Frage, mit dem Videobild.¹¹ Die Bilder und Töne kommentieren sich gegenseitig, die Wahrnehmung der Bilder ist plötzlich eine ganz andere als sie vorher im Kino war. Das Medium wird dem Zuschauer bewusst gemacht.

Godard spielt mit Doppelbelichtungen, Überblendungen und Schriftinserts, die mit Filmmaterial kaum oder nur mit komplizierten Tricks möglich wären. Dies eröffnet auch neue Möglichkeiten mit Geschichte umzugehen und diese darzustellen. Das Kino selbst hat immer schon eine spezielle Geschichtlichkeit in sich getragen, was in Kapitel zwei näher betrachtet werden soll und trotzdem scheint es, als hätte Godard auf das Medium Video gewartet, um die Kinogeschichte zu zeigen. Diese speziellen Verfahren, die nur durch Video möglich sind, können tiefer in die Materie eindringen; die Linearität der filmischen Montage kann Godard hinter sich lassen, er springt in der Zeit, zitiert, montiert, zieht sie in die Länge durch Zeitlupen und verkürzt sie mit Hilfe der Zeitraffer-Technik.

„In einem Interview hat Godard gesagt, daß der Film im Hinblick auf Bildqualität und Verbreitung dem Video überlegen ist, das Video aber kann etwas, was Film nicht kann: Gleichzeitigkeit zeigen. Im Film kommt ein Bild nach einem anderen, wodurch das aktuelle Bild implizit das negiert, was es nicht ist. (...) Das Prinzip der Gleichzeitigkeit, auf das auch der Titel Bezug nimmt, steht im Zentrum von Numéro deux.“¹²

⁹ Godard, Jean-Luc: Archäologie des Kinos, S. 25

¹⁰ Vgl. Kaja Silverman: An ihrer Stelle, In: Von Godard sprechen, S. 169

¹¹ Vgl. Grafe, Frieda: Die Klippschule der Nation, S.174

¹² Kaja Silverman: An ihrer Stelle, In: Von Godard sprechen, S. 167

In der Videotechnologie hat Godard demnach ein Mittel gefunden, mit dem er Geschichte durch das Medium selbst vermitteln kann. Dies beginnt noch etwas zaghaft mit Filmen wie *Numéro deux*, die Anfang der 70er Jahre die Basis bilden, um seine Idee von einer Geschichte in Bildern über zehn Jahre später tatsächlich zu verwirklichen.

Klar ist, dass für Godard Geschichte nichts mehr mit klassischer Geschichtsschreibung zu tun hat und sie daher weder auf 35mm abgedreht, noch adäquat in einem Geschichtsbuch dargestellt werden kann. Es ist dasselbe Prinzip, auf das eine solche Geschichtsschreibung beziehungsweise -darstellung hinauslaufen würde, nämlich das der chronologisch linearen Geschichtsschreibung. Schon Walter Benjamin hat in seinem *Passagen-Werk*¹³ versucht, durch Zitate, die er neu montiert hat, eine ganz andere Sichtweise auf Vergangenes zu legen, was im Gegensatz zu einer kontinuierlichen Geschichtsschreibung steht.

Godard hat allerdings Ende des 20. Jahrhunderts mit der Videotechnologie mehr Möglichkeiten als bloßes Zitieren und einfaches Aneinanderreihen dieser Zitate. Durch die Zeitlichkeit, die dem Video beziehungsweise dem Kino selbst innewohnt, kann Godard eine ganz neue Geschichte machen. Zudem ist er davon überzeugt gewesen, dass es einfach sein müsste, die Geschichte des Kinos zu zeigen. Man müsste sie eben auf bestimmte Art und Weise zu einer Sichtbarkeit bringen, da die Bilder selbst ja schon vorhanden sind, nämlich in den Geschichten des Kinos. Dies war das Ziel Godards schon, als er vorerst nur darüber redete, während er die Filme, an die er dachte, vor Studierenden in Montreal zeigte.

„Ich hatte da eine Idee, ich wollte die Geschichte des Films nicht einfach chronologisch erzählen, sondern eher etwas archäologisch oder biologisch, und zu zeigen versuchen, wie bestimmte Richtungen aufgekommen sind, genauso wie man die Geschichte der Malerei erzählen könnte, wie zum Beispiel die Perspektive entstanden ist, zu welchem Zeitpunkt die Ölmalerei erfunden wurde und so weiter. Im Kino ist das nämlich auch nicht einfach so passiert.(...) Und ich habe feststellen müssen, daß ausgerechnet die Geschichte des Kinos, die doch eigentlich am leichtesten zu zeigen sein müsste, effektiv nicht zu sehen ist.“¹⁴

Godard versucht also, die Kinogeschichte mit ihren eigenen Mitteln, den Bildern und Tönen, zu erzählen. Dies geschieht in verschiedenen Schichten, auf die später noch genauer eingegangen werden soll. Diese spezielle, archäologische Arbeit, wie Godard es nennt, funktioniert vor allem durch die Verwendung verschiedener Stilmittel, durch die er die verschiedenen Ebenen produzieren und übereinander legen kann. Es finden sich in den *Histoire(s)* Bilder sowohl aus Kinofilmen des frühen Kinos als auch aus dem Genre des italienischen Neorealismus, des Film Noirs oder der Nouvelle Vague. Im Umgang mit diesen Bildern kommt man um Namen nicht herum, auch wenn Godard sie meist nicht

¹³ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk

¹⁴ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, S. 15 + 16

explizit ausweist. Völlig unchronologisch sind Bilder von Elisabeth Taylor neben denen von Irving Thalberg zu sehen, die man unmissverständlich mit Hollywood verknüpft, aber auch *Bilder von verschiedensten Regisseuren* wie Jean Renoir oder Fritz Lang kann man finden.¹⁵ *Bilder von den Regisseuren* kann in den *Histoire(s)* sowohl bedeuten, dass ihre Portraits aufblitzen, als auch, dass wir von ihnen gemachte Bilder sehen, also aus ihren Filmen, wie zum Beispiel Aufnahmen aus „*You only live once*“ von Fritz Lang. Schon hier wird ansatzweise klar, dass sich Godard mit *einer* Ebene oder *einer* geologischen Schicht nicht zufrieden gibt. Neben Bildern aus dem Kino sehen wir auch Archivbilder des Holocausts, des Gulags und der Kriege¹⁶, aber auch Malereien und Fotos.

Diese vielen Schichten können bei den Betrachter_innen zweifelsohne für Verwirrung sorgen. Vieles kann nicht erkannt werden, oft weiß Godard selbst nicht mehr, wie er sagt, woher die Zitate, die wir hören oder lesen können, stammen. Doch trotzdem sollen die *Histoire(s)* den Bildern endlich zu einer Sichtbarkeit in der Geschichte verhelfen, indem sie in Raum und Zeit verschoben werden, sprich indem Godard den Kinouzuseher_innen diese Bilder in seinem Film erneut vor Augen führt, allerdings in einer neuen Montage, in einem neuen Zusammenhang. Es geht also darum, das Kino in der Geschichte zu zeigen¹⁷, sein geschichtliches Potenzial auszuschöpfen.

Geschichte und Geschichtlichkeit des Kinos, Intermedialität, theoretischer Zugang zum Film, das sind alles Forschungsfelder, die Godard allein mit diesem Film aufmacht. Über vier Stunden Material, vier Teile, die jeweils wieder in A und B geteilt werden, die die Film- und Medienwissenschaftler immer wieder dazu veranlasst haben, genauer hinzusehen, das von Godard *produzierte Sehen* zu verstehen, die komplexen Beziehungen zu erkennen und mit ihnen in neue Sphären einzudringen. In Godards Filmen wird Realität nicht abgebildet, sondern hergestellt.¹⁸ Diese neue Realität gilt es zu erforschen.

1.2 Problemstellung

Diese Arbeit konzentriert sich speziell auf das erste genannte Forschungsfeld, die Geschichtlichkeit des Kinos und wird die *Histoire(s) du Cinéma* speziell unter diesem

¹⁵ Vgl. Theweleit, Klaus: Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt

¹⁶ Paech, Joachim: Ent/setzte Erinnerung, In: Kramer, Sven: Die Shoah im Bild, S.26

¹⁷ Godard/Albera: „Bestellen wir unseren Garten“ Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard,, S. 84

¹⁸ Vgl. Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze, S. 9-10

Gesichtspunkt betrachten. Wie anfangs schon erwähnt, gibt es eine Verbindung zwischen der Geschichte des Kinos und der Geschichte des Jahrhunderts. In den *Histoire(s)* geht es speziell um die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert und parallel dazu um die Geschichte des Kinos, das Kino in der Geschichte und die Geschichten, die das Kino im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Dabei sehen wir Filmbilder aus dem französischen, dem italienischen, dem deutschen und auch dem amerikanischen Kino montiert mit allen möglichen Archivbildern des Jahrhunderts, Malereien und anderen Kunstformen. Auch der Ton spielt in der Montage Godards eine große Rolle und darf keinesfalls unbeachtet bleiben.

Die *Histoire(s) du Cinéma* werden oft als Godards Testament bezeichnet. Jean-Luc Godard, ein Kind des Kinos, erinnert sich¹⁹ und mit ihm das Kino selbst. An ein Jahrhundert, in dem das Kino groß geworden ist; ein Jahrhundert, in dessen zweiter Hälfte das Fernsehen seinen Siegeszug startete und gleichzeitig ein Jahrhundert, das den Nationalsozialismus hervorbrachte, unter dem sechs Millionen Menschen, Juden und Angehörige anderer Minoritäten vergast wurden.

Es geht also darum sich zu erinnern, was in diesem Jahrhundert geschehen ist und Verknüpfungen zwischen den Ereignissen herzustellen. Die Shoah taucht in Form von Archivbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus, die mit unzähligen anderen Bildern des Jahrhunderts montiert werden, in den *Histoire(s)* immer wieder auf. Sie agieren als Ort des Gedächtnisses. Sie sollen Gedächtnis des Kinos und des Jahrhunderts sein.²⁰

„Ich sagte – und ich habe mich vielleicht geirrt – dass Fernsehen und Video die einzigen Orte sind, wo das Gedächtnis nicht Sklave ist, sondern Herr. Und was für ein Gedächtnis: Es ist nicht bearbeitet. (...) Das Video ist eine Möglichkeit, Szenarios zu entwerfen, zu denken, nicht zu sehr aus der Übung zu kommen, wenn man keinen Film macht.“²¹

Das Kino hat für Godard versagt, weil es die Lager nicht gezeigt hat.²² Mit Hilfe des Videos kann Godard nun versuchen, dem Rechnung zu tragen und die Bilder des Jahrhunderts neu zu montieren, mit ihnen zu denken, das Gedachte zur Sichtbarkeit bringen, also laut und sichtbar vor Zuschauer_innen denken und *das Sehen produzieren*.

Unter dem Vorwand der *Unvorstellbarkeit* oder der *Unerträglichkeit* werden Bilder über die Shoah abgelehnt. Menschen bilden sich mit diesen Worten ein „*Schutzschild*“²³, wie es Sarah Kofman ausdrückt. Diesen Diskurs über die Darstellbarkeit des Holocausts durch Bilder behandelt Didi-Huberman in seinem Buch *Bilder trotz allem* ausführlich. Er arbeitet diese Frage anhand von Feststellungen Gérard Wajcmans ab.

¹⁹ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, S.10

²⁰ Vgl. ebd, S. 17

²¹ Godard/Albera: „Bestellen wir unseren Garten“ Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard,, S. 89

²² Vgl. Godard, Jean-Luc: Archäologie des Kinos, S. 69

²³ Vgl. Kofman, Sarah : Erstickte Worte, S. 55

„Zweifelsohne gibt es Dinge, die man nicht sehen kann. Und was man nicht sehen kann, muß man zeigen“. Wenigstens dieser einen Feststellung Gérard Wajcmans kann ich zustimmen. Die Konsequenz, die er daraus zieht, verdirbt aber leider alles. „Hier zeigt sich, daß es kein Bild geben kann“²⁴,²⁵

Auch Rancière macht sich diesen Diskurs zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen über das *unerträgliche Bild*.²⁶ Im Laufe dieser Arbeit wird auf diesen Diskurs der *Undarstellbarkeit des Holocausts* beziehungsweise der *Unerträglichkeit der Bilder* immer wieder eingegangen und als Basis genommen um über Godards *Histoire(s)* weiterführende Überlegungen anzustellen..

In den *Histoire(s)* allerdings gibt es kein Schutzschild mehr. Im Gegenteil: das Grauen soll sichtbar und die Archivbilder lesbar gemacht werden.

Es geht in dieser Arbeit nun darum, zu betrachten, was Godard gemacht hat, um sichtbar zu machen, was den Kinozuschauer_innen vorenthalten wurde. Die Mittel des Videos eröffnen Möglichkeiten, die Geschichte(n) dieses Jahrhunderts noch einmal zu zeigen, in einer ganz speziellen Form, in einer ganz speziellen Montage. Es muss jedoch genauer betrachtet werden, ob die Strategien, derer sich Godard bedient, auch tatsächlich funktionieren; ob seine Denkvorgänge nachvollziehbar sind, oder ob diese Denkvorgänge gar nicht eins zu eins nachvollziehbar sein müssen, um trotzdem etwas zu erkennen. Diese kritische Sichtweise auf die *Histoire(s)* soll im Laufe der Arbeit immer wieder einfließen und vor allem im dritten und vierten Kapitel anhand von einzelnen Filmbeispielen konkretisiert und diskutiert werden.

In einem Interview mit Serge Daney sprechen die beiden darüber, dass nur jemand aus Godards Generation oder vielleicht noch eine halbe Generation später so einen Film überhaupt machen hätte können. Als Godard anfang sich mit Filmen zu beschäftigen und kurz darauf selber Filme zu machen, lag schon ein halbes Jahrhundert Kino hinter ihm. Allerdings nicht zu viel, um das Kino gut zu kennen.²⁷ Auf der Seite des Zuschauers/der Zuschauerin stellt sich an dieser Stelle erneut die Frage des Umgangs mit den Bildern ein, die ihnen in den *Histoire(s)* vorgesetzt werden. Wie gut muss das Kinopublikum die Kinogeschichte kennen, um die *Histoire(s)* zu verstehen? Es ist die Sichtbarmachung der Bilder, die mit einem gewissen Verständnis oder Unverständnis der Montage einher geht. Die Bilder, die Anfang wirr scheinen, sollen durch das Aufzeigen von Zusammenhängen und Differenzen Erkenntnis schaffen. Dazu kann es nicht Voraussetzung sein, das Kino dieses Jahrhunderts so gut zu kennen, dass alle Bilder *erkannt* werden müssen. Es soll untersucht werden, wie diese Montagen zu einer Lesbarkeit führen, unabhängig davon,

²⁴ Wajcman, Gérard : „‘Saint Paul’ Godard contre ‘Moïse’ Lanzmann“, S. 12

²⁵ Didi-Huberman : Bilder trotz allem, S. 191

²⁶ Rancière, Jacques : Das unerträgliche Bild, S. 109

²⁷ *Histoire(s) du Cinema*, 2a, Seul Le Cinéma, Kapitel 1

ob alle Bilder erkannt werden oder nicht. Und wie die Zusammenhänge und Differenzen zu einer ganz bestimmten Erkenntnis führen können.

Es gibt ein historisches Potenzial, welches das Kino in sich trägt. Es hat eine spezielle Beziehung zur Zeit und dem Jahrhundert, in dem es groß geworden ist. Godard hat nun in seinen *Histoire(s)* versucht, mit dem Material, welches das Kino und andere Kunstformen wie Literatur und die bildende Kunst ihm zur Verfügung stellen, Strategien der Sichtbarmachung zu entwickeln und dies mit Hilfe des Videos.

Im Folgenden soll nun analysiert werden, ob und wie Godard dies durch seine Art und Weise zu arbeiten und Bilder zu produzieren, gelingt. Hierbei sollen nicht die Bilder im Sinne von fotografischen Einzelbildern oder im Sinne von Filmbildern in ihrer herkömmlichen Montageart betrachtet werden, sondern vielmehr im Sinne eines sogenannten „dritten Bildes“²⁸, wie es Klaus Theweleit formuliert hat. Auf dieses sogenannte „dritte Bild“, welches durch die Arbeit mit dem Video entsteht, wird im Laufe der Arbeit immer wieder eingegangen. Youssef Ishaghpour nennt die *Histoire(s)* „Kino zweiter Potenz“²⁹. Dieses Kino zweiter Potenz soll auf seine Historizität und in der Folge auf seine Fähigkeit, vor allem die Bilder des Nationalsozialismus sichtbar zu machen, indem sie von ihrem bloßen Informationsgehalt befreit werden und die Form über den Inhalt gestellt wird, untersucht werden.

Verflachen auf den bloßen Informationsgehalt, Banalisierung der Bilder, aber auch Unvorstellbarkeit und Unerträglichkeit sind Schlagworte, die in Bezug auf den Holocaust und dessen Darstellbarkeit immer wieder auftauchen. Es wurde häufig darüber diskutiert, ob Bilder von der Shoah überhaupt existieren und wenn ja, ob man sie zeigen kann beziehungsweise darf. Doch Godard geht es keineswegs um das *Ob*. Nur weil Bilder lückenhaft oder nur in Bruchstücken vorhanden sind, heißt das für ihn nicht, dass man die Bilder nicht zeigen soll.³⁰ Es geht also nicht um das *Ob*, sondern um das *Wie*. Gerade in den Lücken und Leerstellen sieht Godard das Potenzial, welches er sich auch für die Geschichtsdarstellung in seinen *Histoire(s)* aneignet.

Schließlich soll diskutiert werden, wie Godard mit seinen *Histoire(s) du Cinéma* das Grauen sichtbar machen kann, ohne dass es zu einem „übersättigten Gedächtnis“³¹ kommt, und wie seine Montagetechnik dazu beitragen kann.

²⁸ Theweleit, Klaus: Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt, S. 28

²⁹ Ishaghour, Youssef: Archäologie des Kinos, S. 24

³⁰ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 178

³¹ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen, S. 12, zitiert nach Wieviorka, Annette: Auschwitz, 60 ans après, S. 9

1.3 Methode

An die Fragen, die sich aus der Problemstellung ergeben, soll aus zwei Richtungen herangegangen werden. Einerseits müssen die Verschränkungen zwischen Kino und 20. Jahrhundert analysiert werden und andererseits müssen die Fragen der Ästhetik der *Histoire(s)* geklärt werden. Es müssen also sowohl geschichtstheoretische wie auch ästhetische Überlegungen herangezogen werden.

Neben einer anfänglich theoretischen Einführung in das Thema, die vor allem die Beziehung der *Histoire(s)* zur Geschichte, zu den Geschichten des Kinos und ihre zeitliche Struktur beleuchten soll, wird danach sehr nahe an den *Histoire(s)* selbst gearbeitet.

Dazu werden einige konkrete Stellen ausgewählt, um hier die Fragen der Sichtbarmachung direkt am Film zu erläutern. Das von Godard ausgewählte Material wird in seiner neuen Konstellation genauer betrachtet. Soweit es möglich ist, muss dazu dessen Herkunft geklärt werden, es soll aber trotzdem eine Art *erster* beziehungsweise *ursprünglicher Blick*, im Sinne einer gewissen Unwissenheit bewahrt werden, die auch ein/e Zuschauer_in beim ersten Ansehen der *Histoire(s)* hat.

Hier liegt die Schwierigkeit der Analyse der *Histoire(s) du Cinéma*. Die Bilder, Töne und Schriftinserts, die am Bildschirm erscheinen, sind oft rätselhaft und deren Verbindungen geheimnisvoll.³² Einerseits scheint die Herkunft der Bilder, Töne oder Zitate der Schlüssel zu sein, andererseits ist es auch genau dieser unwissende Blick auf die *Histoire(s)*, der die Bilder in ihrer neuen Konstellation zu einer Lesbarkeit bringen kann. Dazu kommt, dass kein Zuschauer ohne jegliches Vorwissen die *Histoire(s)* sieht. Es muss also bei der Analyse der Bilder die Waage gehalten werden. Auf der einen Seite müssen die montierten Bilder in ihrer neuen Zusammensetzung anerkannt werden und es muss versucht werden, daraus eine neue Erkenntnis zu gewinnen; auf der anderen Seite muss das Vorwissen und die sogenannte „Hinterwelt der Bilder“³³, aus denen Godard sie herausgenommen hat, mit einbezogen werden, wofür es immer wieder einer genaueren Recherche bedarf.

Die Kriterien, nach denen die Stellen ausgesucht werden, leiten sich vom Thema der ganzen Arbeit wie auch von den Themen der Unterkapitel ab. Archivbilder, speziell solche aus der Zeit des Nationalsozialismus, kreuzen die Kinogeschichten, welche sich wiederum mit Zitaten in verschiedenen Formen überlagern. Die Fragmente aus verschiedenen Zeiten treffen sich in den *Histoire(s)* und treffen in diesem Film auf die Gegenwart. Genau solche Sequenzen wurden ausgesucht, um genau diese ästhetischen und

³² Vgl. Rancière, Jacques: Der Satz, das Bild, die Geschichte, In: Politik der Bilder, S. 46

³³ Vgl. ebd.: Eine Fabel ohne Moral, S. 162

geschichtstheoretischen Überlagerungen, die in den *Histoire(s)* stattfinden, zu analysieren.

Die *Histoire(s)* und speziell ausgewählte Beispiele stellen das grundlegende Material dieser Arbeit dar. Eine theoretische Fundierung der Arbeit sollen Schriften von Jacques Rancière, einem französischen Philosophen der Gegenwart, liefern. Dieser beschäftigt sich sowohl mit Fragen der Ästhetik als auch mit Fragen der Geschichte. Für Letzteres soll vor allem sein Aufsatz über die *Geschichtlichkeit des Films*³⁴ die Basis geben. Mit den Fragen der Ästhetik hat sich Rancière in vielen Aufsätzen beschäftigt. Immer wieder kommt er selbst auf die *Histoire(s)* zurück, sowohl in seinem Aufsatz *Die Geschichtlichkeit des Films* als auch in seinem Buch *Politik der Bilder*³⁵ oder in *Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten*³⁶, welcher in *Montage/av* 2005 erschienen ist.

Abgesehen von den Schriften, die Rancière den *Histoire(s) du Cinéma* direkt gewidmet hat, eignet sich seine ganze Herangehensweise an die Fragen der Ästhetik gut, um sich den *Histoire(s)* und deren Montagen zu nähern.

Rancière unterscheidet grob drei Regime der Künste beziehungsweise der sinnlichen Wahrnehmung. Die Sichtbarkeit und Erkennbarkeit der künstlerischen Formen ist laut Rancière immer abhängig von diesen drei Regimen. In seinem Aufsatz *Aufteilung des Sinnlichen*³⁷ führt Rancière aus, wie die Fragen der Ästhetik mit den Fragen der Politik zusammenhängen, beziehungsweise, dass die Fragen der Ästhetik direkt den Fragen der Politik zugrunde liegen.³⁸

„Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann. Eine bestimmte Betätigung legt somit fest, wer fähig oder unfähig zum Gemeinsamen ist. Sie definiert die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum und bestimmt, wer Zugang zu einer gemeinsamen Sprache hat und wer nicht, etc. (...) Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor. Sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen,... Erst auf der Basis dieser primären Ästhetik lässt sich die Frage nach „ästhetischen Praktiken“ im üblichen Sinne stellen, das heißt nach den Formen der Sichtbarkeit künstlerischer Praktiken, nach dem Ort, den sie einnehmen und danach, was sie im Hinblick auf das Gemeinsame tun.“³⁹

Spricht Rancière also von Formen der Sichtbarkeit, ist der Begriff der Politik immer mitzudenken. Für Rancière entsteht Politik, so Maria Muhle, immer im Dissens, was

³⁴ Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli: Das Streit-Bild, S. 213-231

³⁵ Rancière, Jacques: Politik der Bilder

³⁶ Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten, 14/2/2005

³⁷ Rancière, Jacques : Aufteilung des Sinnlichen

³⁸ Muhle, Maria: Einleitung, In: Rancière, Jacques : Aufteilung des Sinnlichen

³⁹ Rancière, Jacques : Aufteilung des Sinnlichen, S. 26

bedeutet, dass sie entsteht, wenn es einen Ort und Formen für die Begegnung zwischen zwei ungleichartigen Vorgängen gibt.⁴⁰ In dieser Arbeit stehen allerdings die Fragen der Ästhetik im Vordergrund, daher soll auf Rancières politische Schriften an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Es sei jedoch erwähnt, um Verständnisproblemen in weiterer Folge vorzubeugen.

Das ästhetische Regime, dem auch die *Histoire(s) du Cinéma* unterliegen, stellt eine Auflösung der hierarchischen Ordnung der Künste dar. Es verhält sich „befreiend und demokratisierend“⁴¹, so Rancière, was wiederum auf den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Politik hinweist. Es gibt also anstatt beispielsweise einer Unterordnung des Bildes unter den Text eine Gleichheit der beiden Sichtbarkeitsformen. Das ästhetische Regime steht im Gegensatz zum repräsentativen Regime der Künste, beziehungsweise hat sich von diesem emanzipiert. Grundlegend bedeutet dies, dass im repräsentativen Regime die Handlungen dem aristotelischen Prinzip folgen und Bilder bloß unterstützend sind. Mimesis ist für Rancière kein künstlerisches Verfahren, sondern ein Sichtbarkeitsregime der Künste.

„Ein solches Sichtbarkeitsregime der Künste ist das, was den Künsten Autonomie verleiht, aber im gleichen Zug die Autonomie nur im Zusammenhang mit einer generellen Ordnung der Tätigkeitsformen und der Beschäftigungen formuliert.[...] Diese Hierarchie bestimmt den repräsentativen Primat der Handlung über die Charaktere genauso wie denjenigen der Erzählung über die Beschreibung. [...] All diese Hierarchisierungen stehen in Analogie zu einer umfassenden hierarchischen Auffassung von Gemeinschaft.“⁴²

Die *Histoire(s)* sind von dieser Darstellungsform zu unterscheiden. Wie die Formen der Sichtbarmachung in Godards Film funktionieren und wie die Emanzipation vom repräsentativen Regime zur Sichtbarmachung beiträgt, soll im Kapitel drei näher erörtert werden.

Zusätzlich zu diesen beiden Regimen der Künste, die stark miteinander verbunden sind, gibt es auch noch das ethische Regime der Bilder. Hier wird „Kunst nicht als solche definiert, sondern unter das Problem der Bilder subsumiert.“⁴³ Es geht hier um den Gebrauch und die Wirkung der Bilder selbst. Dieses Regime wird in Kapitel vier herangezogen, um die tatsächlichen Auswirkungen und Reaktionen auf die Archivbilder aus dem Nationalsozialismus zu analysieren.

⁴⁰ Vgl. Muhle, Maria: Einleitung zu *Aufteilung des Sinnlichen*, S. 9

⁴¹ Sonderegger, Ruth: Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt. In: Robnik, Drehli: *Das Streit Bild*, S. 31

⁴² Rancière, Jacques : *Aufteilung des Sinnlichen*, S. 39

⁴³ Ebd., S. 36

Rancières Herangehensweise an die Fragen der Ästhetik und auch an die Geschichtlichkeit des Films dient also als eine Art Leitfaden oder theoretischer Unterbau, um die Fragen, um die die *Histoire(s)* zirkulieren, zu beleuchten.

Gerade im Bereich der Lesbarmachung der Bilder sollen allerdings auch Gedanken Benjamins einfließen und zusammen mit den Ideen Rancières analysiert werden. Godard selbst zitiert Benjamin in seinem Gespräch mit Youssef Ishaghpour immer wieder. Benjamins Vorgehensweise in seinem *Passagen-Werk* ähnelt der Praktik des Montierens Godards in den *Histoire(s)*. Benjamin liefert Godard somit eine Grundidee, um ein „Jetzt der Erkennbarkeit“⁴⁴ zu schaffen. Neben dem *Passagen-Werk* sind auch die Geschichtsthesen Benjamins⁴⁵ und sein Aufsatz *Ausgraben und Erinnern*⁴⁶ für diese Arbeit relevant, da diese die Bedeutung der Montage für die Geschichtsdarstellung ansprechen.

Freilich gehen Godards Montagen der *Histoire(s) du Cinéma* weit über die des *Passagen-Werks* hinaus, was sich in erster Linie aus der Intermedialität, die Godard zu Verfügung steht, ergibt. Trotzdem sollen Benjamins Gedanken und Vorgänge nicht ganz außer Acht gelassen werden. Rancières Auffassung von Montage in den *Histoire(s)*, die er selbst als eine symbolische Montage bezeichnet, geht nicht immer mit der von Benjamins Montage, die eher einer dialektischen Montage entspricht, einher. Auf diese Unterschiede, auf die Rancière selbst in seinem Aufsatz *Das Bild, der Satz, die Geschichte* zu sprechen kommt, soll im Verlauf der Arbeit ebenfalls eingegangen werden.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist nach der Einleitung, die eine grundlegende Übersicht über die *Histoire(s)*, aktuelle Forschungen und das Thema der Arbeit schaffen soll, in drei große Kapitel eingeteilt: *Historizität der Histoire(s)*, *Strategien der Sichtbarmachung und „Landschaft des Möglichen“*⁴⁷ - *Die Geschichte(n), die geschrieben werden hätte(n) müssen/können*.

Kapitel zwei soll dabei eine theoretische Einführung in das Thema geben. Es geht um das geschichtliche Potenzial, das das Kino besitzt und auf dem die *Histoire(s) du Cinéma*

⁴⁴ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern

⁴⁷ Der Titel des vierten Kapitels entspringt einem Zitat von Rancière und wird deswegen in Anführungszeichen angeführt; Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: Der emanzipierte Zuschauer, S. 121

basieren. In 2.1 wird das Verhältnis des Kinos zu seinem Jahrhundert genauer analysiert. Der Gedanke, dass das Kino eigentlich eine Kunst ist, die vom 19. Jahrhundert schon vorweggenommen wurde, soll untersucht und geprüft werden. Laut Rancière ist das Kino eine Idee der Romantik und auch Godard lässt immer wieder solche Gedanken aufkommen, beispielsweise als er in *Archäologie des Kinos* von einem Gedicht Baudelaires erzählt, das seiner Meinung nach das Kino beschreibt, obwohl es dieses zu dieser Zeit noch gar nicht gegeben hat.

Letzten Endes ist das Kino aber erst im 20. Jahrhundert entstanden und es soll in diesem Kapitel nach den Umständen und Bedingungen dieser Zeit, in der das Kino groß geworden ist und der Beziehung des Kinos zum 19. und 20. Jahrhundert gefragt werden.

In 2.2 soll dem Titel von Godards Film *Histoire(s) du Cinéma (Geschichte(n) des Kinos)* Rechnung getragen werden und das Verhältnis zwischen den Geschichten des Kinos und der Geschichte des Kinos genauer betrachtet werden. Es gibt also die Geschichten, die das Kino hervorgebracht hat. Häufig wird dabei zwischen Fiktion und Realität, also Spielfilm und Dokumentarfilm unterschieden. Dies ist eine von Filmemachern und Theoretikern gesetzte Grenze, die für Godard nicht existiert.

„YI: An einer Stelle sprechen Sie davon, was das Tagesgebet sein sollte... Sie sagen, dieses Tagesgebet müsse von der Gleichheit und Brüderlichkeit zwischen Wirklichkeit und Fiktion handeln.“⁴⁸

Dabei geht es auch darum, welchen Wahrheitsanspruch man an die Geschichtsschreibung hat und welchen der Geschichte gegenüber. Wie kann Godard von einer Gleichheit und Brüderlichkeit zwischen Wirklichkeit und Fiktion sprechen und wie erreicht er das in den *Histoire(s) du Cinéma*? In jedem Kinofilm, egal, ob es sich um einen Spiel- oder Dokumentarfilm handelt, gibt es Spuren des Jahrhunderts, und der Zuseher/die Zuseherin soll sich mit Godard auf diese Spurensuche begeben. Durch die spezielle Form der *Histoire(s)* kann eine Brüderlichkeit des Materials festgestellt werden, die eine Gleichheit der Künste, deren Enthierarchisierung bewirkt. Laut Rancière ist Geschichte ein „*Modus der Kopräsenz*“⁴⁹. In diesem Kontext bedeutet das, dass das Material, das Godard verwendet - also sowohl Archivbilder als auch Kinobilder - zum Zuschauer spricht und die Bilder erst deutlich werden, wenn man zwischen ihnen Verknüpfungen zieht.

In 2.3 geht es dann um die Binnenbeziehung⁵⁰ zwischen Zeit und Geschichte sowie Kino und Geschichte beziehungsweise Kino und Zeit. Es soll geklärt werden, wie diese Binnenbeziehungen in den *Histoire(s)* zum Ausdruck gebracht werden, aber auch wie diese genau funktionieren.

⁴⁸ Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos*, S. 26

⁴⁹ Rancière, Jacques: *Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten*, S. 166

⁵⁰ Vgl. Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos*, S. 9

Als letzter Punkt des zweiten Kapitels soll das dem Kino von Godard vorgeworfene *Versagen* behandelt werden. Hier kommt erstmals die Verantwortung ins Spiel, der das Kino hätte gerecht werden müssen. Aufgrund seines oben schon angesprochenen Potentials hätte, so Godard, das Kino seine Verantwortung erkennen müssen und ergreifen sollen. Laut Godard hat das Kino versagt, weil es tatenlos bei den Verbrechen des Nationalsozialismus zugesehen hat. Das Kino war nicht zur Stelle, weil es niemanden gelungen ist, „die existierenden Aufnahmen und historischen Dokumente *zusammenzustellen*, aus ihnen also eine *Montage zu machen*, die etwas *verstehbar* machen würde.“⁵¹ Hier soll diese relativ häufig analysierte Anklage von Godard dargelegt werden und in Hinblick auf den weiteren Verlauf der Arbeit grundlegend untersucht werden. Da es sowohl Archivaufnahmen als auch Spielfilme – das meist genannte Beispiel ist wohl „*The Great Dictator*“ von Charlie Chaplin – gibt, die den aufkommenden Nationalsozialismus zum Thema hatten, müssen die Unterschiede zu dem, was Godard meint, aufgezeigt werden. Hier soll eine Überleitung von einer theoretischen Sichtweise in Bezug auf das Kino und die Geschichte zum dritten Kapitel, *Strategien der Sichtbarmachung*, gelegt werden.

Im dritten Kapitel werden die vorher theoretischen abgehandelten Möglichkeiten des Kinos anhand des Films direkt erörtert. Dabei stehen die Analyse der Bilder und deren Montage im Vordergrund. Was bedeutet es, wenn Godard bestimmte Bilder aus ihrer ursprünglichen Konstellation herausnimmt und sie neu zusammensetzt? Wo befinden sich die Lücken und was können die Zuschauer_innen mit diesen neuen Sichtbarkeiten oder Unsichtbarkeiten anfangen? Diese Fragen analysieren die *Histoire(s)* in Hinblick auf das Sehen. In diesem Kapitel soll das Zustandekommen des Sehens, die sogenannten *Strategien der Sichtbarmachung* Schritt für Schritt analysiert werden. In 3.1 wird, anhand ausgewählter Beispiele, die sogenannte „*Hinterwelt der Bilder*“⁵² im Fokus stehen. Es stellt sich hier die Frage, woher Godard die Bilder genommen hat und welche Funktionen die Bilder in ihrer alten und neuen Konstellation erfüllen.

Nachdem es in 3.1 vor allem um das Bild in seiner rohen Präsenz oder als Zeugnis der Geschichte geht, geht es in 3.2 nun um die Form, in die Godard die Bilder bringt. Im Mittelpunkt der Analyse steht also das oben bereits erwähnte *dritte Bild*. Die anfangs wirr erscheinenden Bilder sind ein Ausdruck des Denkens. Die Montage dient bei Godard nicht mehr einer der Herstellung einer chronologischen Handlung, sondern als Analyseinstrument, welches *dem Denken seinen Ausdruck im Visuellen*⁵³ verleiht.

⁵¹ Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, S. 201

⁵² Vgl. Rancière, Jacques: *Eine Fabel ohne Moral*, S. 156

⁵³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, S. 198

In Kapitel 3.3 sollen Lücken in den *Histoire(s)* ausfindig gemacht und analysiert werden. Die Lücke als Ort dazwischen steht hier im Zentrum. Welche Funktion sie in den *Histoire(s)* erfüllt und wie sie ausfindig gemacht wird, muss an konkreten Ausschnitten des Films untersucht werden.

In 3.4 soll dann in Frage gestellt werden, ob und wie die Strategien der Sichtbarmachung in den *Histoire(s) du Cinéma* funktionieren und so eine Überleitung zum Kapitel 4 hergestellt werden. Dabei soll das bereits erwähnte Interview mit Serge Daney aufgegriffen und geprüft werden, ob dieses geschichtliche Denken, diese spezielle Art Geschichte herzustellen, bei den Zuschauern funktioniert und eine Lesbarkeit der Bilder zustande kommen kann.

Im vierten Kapitel soll der Fokus noch einmal konkret auf die Bilder des Nationalsozialismus in den *Histoire(s) du Cinéma* gelegt werden. Hierbei geht es um die Konstellation zwischen den Kinobildern des 20. Jahrhunderts und den Archivbildern des NS-Regimes, die oft als unerträglich bezeichnet werden.

Die Verbrechen des Nationalsozialismus erscheinen nicht nur unerträglich für unseren Blick, sondern auch als undenkbar, unvorstellbar oder undarstellbar. Didi-Huberman, wie auch Rancière stellen sich diesem Kurs entgegen, indem sie den montierten Bildern eine Macht zu schreiben, dieses Undarstellbare sichtbar zu machen. Für Godard spielt das *Ob* zu keiner Zeit eine Rolle. Es geht immer nur um das *Wie*. Im letzten Kapitel sollen eben diese Begriffe der *Unerträglichkeit der Bilder* und der *Undarstellbarkeit des Holocausts* untersucht werden und genauer betrachtet werden, wie Godard in seinem Film damit umgeht.

Zweifelsohne schneidet Godard immer wieder Archivmaterial zwischen die Bilder des Kinos. *Auschwitz* scheint durchgängig präsent zu sein in den *Histoire(s)*. Es stellt sich die Frage, wie Godard mit seiner speziellen Montage diese Bilder zu einer Sichtbarkeit, beziehungsweise Lesbarkeit bringen kann. Das Versagen des Kinos, welches Godard dem Kino anlastet, soll nun im Kapitel vier weitergedacht werden und die formalen Strategien, die im Kapitel drei analysiert werden, direkt auf die Bilder des Holocausts angewendet werden. Godard scheint sich nicht auf diesem vermeintlichen Versagen des Kinos auszuruhen, sondern versucht aktiv dagegenzuwirken, Bilder, die damals gemacht wurden, durch eine erneute Montage sichtbar zu machen. Es sind also die Geschichten, die geschrieben werden hätten können, die Godard in seinen *Histoire(s)* aufzeigt.

Die Lücken in den *Histoire(s)*, auf die im dritten Kapitel eingegangen werden soll, werden auch im vierten Kapitel noch einmal aufgegriffen und speziell im Hinblick auf das Archivmaterial aus der NS-Zeit noch einmal untersucht. Hier soll die Darstellbarkeit und die Erzählbarkeit dieser Verbrechen zusammengeführt werden. Godards *Histoire(s)*

unterliegen offensichtlich keiner herkömmlichen Erzählkonvention. Es gibt keinen aristotelischen Handlungsstrang. Es soll nun überprüft werden, wie durch diesen Ausbruch aus den Grenzen der Erzählstruktur eine Form gefunden werden kann, die trotz Lücken - oder gerade durch die Differenzen und Leerstellen - eine neue Art Geschichte zu denken, gefunden werden kann.

Godard stellt in seinen *Histoire(s)* diese Lücken offen aus, die sowohl jedem Bild, als auch jedem Zeugnis zu Grunde liegen. Hier soll eine Verbindung zwischen der Darstellbarkeit durch Bilder und der Darstellbarkeit durch einen Zeugenbericht hergestellt werden.

Es gibt also einerseits das Problem der Undarstellbarkeit und andererseits das Problem der Übersättigung mit Bildern, die durch die mangelnde Montage der Bilder entsteht, mit denen sich Filmemacher nach Auschwitz auseinandersetzen müssen. Im Kapitel vier soll schließlich geprüft werden, ob und wie die Strategien der Sichtbarmachung bei Bildern des Nationalsozialismus funktioniert.

2. Historizität der *Histoire(s)*

„Allein das Kino kann seine eigene Geschichte erzählen, kann Kino zweiter Potenz sein, während Malerei, Musik und selbst Literatur dies nicht sein können.“⁵⁴

Was Ishaghpour als Kino zweiter Potenz bezeichnet, trifft vor allem auf die *Histoire(s) du Cinéma* zu. Das bedeutet nicht, dass er diese Aussage zu allgemein formuliert hat, sondern dass Godard mit den *Histoire(s)* ein Werk geschaffen hat, welches diese spezielle Geschichtlichkeit, die das Medium Kino potentiell in sich trägt, in seiner Form zum Ausdruck bringt. Diese *denkende Form*, von der Godard in den *Histoire(s) du Cinéma* selbst spricht, ist es, die eine neue Geschichte beziehungsweise Geschichtsdarstellung ermöglicht. Die Beziehungen und Verflechtungen von Bild und Zeit, beziehungsweise der Bilder mit der Zeit, in der Vergangenheit und in der Gegenwart, führt uns Godard in seinem Film vor. Er verlangt von uns zu sehen, welche Zusammenhänge zwischen den Bildern eines Jahrhunderts existieren. Die Geschichten, die das Kino gemacht hat, und die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, erzeugen eine neue Geschichte, ihre eigene Geschichte und die Geschichte ihres Jahrhunderts.

2.1. Kino, die Kunst des 20. Jahrhunderts

Das Kino entstand erst im 20. Jahrhundert, hat jedoch vor allem für Jean-Luc Godard (aber auch für viele andere) trotz oder gerade wegen seiner jungen Existenz einen ganz besonderen Stellenwert unter den Künsten. Immer wieder wirft Godard, wie in der Einleitung schon erwähnt, dem Kino ein Versagen vor und spricht ihm gleichzeitig eine Macht zu, die wohl nur das Kino zu haben scheint. Diese Macht drückt sich durch eine ganz besondere Geschichtlichkeit aus, die nicht von seiner zeitlichen Entstehung abzugrenzen ist. Das Kino ist *die* Kunst des 20. Jahrhunderts.

„Der Film kommt aus objektiven Gründen nicht einfach „nach“ den anderen Künsten. Er gehört einer ganz bestimmten Zeit an, die von einer ganz bestimmten Idee der Geschichte als Kategorie eines gemeinsamen Schicksals geprägt ist. Er gehört einer Vorstellung von Kunst an, die mit dieser Idee der

⁵⁴ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, S. 30

Geschichte verknüpft ist und insofern bestimmte Möglichkeiten aus Technik, Kunst, Denken und Politik in einem spezifischen Nexus zusammen bindet.“⁵⁵

Rancière ist in seinem Aufsatz über *die Geschichtlichkeit des Films* auf der Suche nach dem Kern der Geschichtlichkeit des Kinos. Worin besteht also diese Geschichtlichkeit, die nur dem Kino innewohnt und durch die sich das Kino abhebt von anderen Künsten, die schon lange vor dem Kino existiert haben wie die Malerei, die Musik und die Literatur?

Godard sieht in seinen *Histoire(s)*, die erst am Ende dieses Jahrhunderts zu ihrer Entstehung gekommen sind, als das Kino schon totgesagt wurde, die Vollendung des Ausdrucks dieser Geschichtlichkeit. Dies mag als Testament des Kinos gesehen werden oder einfach als Gegenpol zur Hollywoodindustrie, indem sich das Kino wieder seiner ursprünglichen Macht erinnert.

Doch nicht nur die *Histoire(s)*, die in gewisser Weise ein Extrem darstellen, tragen dieses geschichtliche Potenzial in sich. Das Kino kann Geschichte(n) erzählen, Filmemacher_innen können Geschichte(n) machen. Die Besonderheit, im Gegensatz zu oben genannten anderen Künsten, besteht beim Kino offensichtlich in seiner Aufzeichnungstechnik. Geschichten entstehen also durch ein neutrales Auge, das Auge der Kamera.⁵⁶

Dies bedeutet, dass es einer technischen Voraussetzung bedarf, Geschichte zu machen. Doch die Technik scheint nicht das Ausschlaggebende zu sein, das dem Kino seine Historizität verleiht, sondern vielmehr die „*Idee der Geschichte als Kategorie des gemeinsamen Schicksals*“, die das Kino hervorbringt. Nicht etwa, wie bei Benjamin, ist die technische Reproduzierbarkeit die Kerneigenschaft des Kinos als Kunst, sondern es ist die Idee der Kunst, „*die die Menschen in lebendige Verbindung zu einander setzt*“.⁵⁷ Das Kino hat demnach die Macht, Menschen durch Bilder auf einer Leinwand in einem dunklen Kinosaal zu verbinden, ihnen etwas vor Augen zu führen, das ihnen sonst verborgen geblieben wäre, das aber Teil ihres gemeinsamen Schicksals ist. Es ist also die Aufgabe des Kinos, durch seine Geschichten, die mehr als reine, fiktive Darstellungen von Handlungen sind, den Menschen etwas zu zeigen und Ideen zu verbreiten.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass die technische Voraussetzung nicht Teil dieser Möglichkeit ist, Geschichte zu machen. Durch das neutrale Auge der Kamera sind die Bilder einer gewissen Zufälligkeit unterworfen und unterliegen keineswegs einem

⁵⁵ Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli (Hg.): Das Streit-Bild, S. 213

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 220

⁵⁷ Ebd. S. 225

Repräsentationszwang, das heißt dem Zwang, eine Ähnlichkeit mit der Natur zu erreichen, wie es beispielsweise in der Malerei immer wieder das Ziel war.⁵⁸

Diese Idee *eines gemeinsamen Schicksals*, von der Rancière spricht, ist allerdings nichts Technikspezifisches, sondern kommt aus der Romantik, dem 19. Jahrhundert, also aus einer Zeit, in der es das Kino noch gar nicht gab, die Idee einer autonomen Ästhetik allerdings schon vorhanden war. Der Film ist nur das Medium, das scheinbar über ein Jahrhundert gebraucht hat, um in die Welt zu treten und, wie Godard meint, auch wieder zu verschwinden.

„...Was mich an dieser Stelle zu der Aussage veranlasst, dass das Kino eine Idee des 19. Jahrhunderts ist, die ein Jahrhundert brauchte, um sich zu verwirklichen und zu verschwinden.“⁵⁹

Rancière führt in seinem Aufsatz *Die Geschichtlichkeit des Films* genauer aus, dass es drei verschiedene Geschichten gibt, in denen sich die Historizität des Kinos ausdrückt. Die erste ist die „*Geschichte im traditionellen Sinn*“, also „*die Geschichte als Sammlung von erinnerungswerten Fakten*“, die zweite *Geschichte ist jene im modernen Sinn, als Macht des gemeinsamen Schicksals*, und zuletzt die „*Geschichte als ursprüngliche Einrichtung der Elemente der Fiktion*“.⁶⁰ Während letztere schon im Theater, der Literatur und der Malerei vorhanden war, ist es die zweite, die für diese besondere Verknüpfung zwischen Kino und Geschichte relevant ist. Diejenige, die als Idee in der Romantik geboren wurde, aber erst im 20. Jahrhundert in der Kinokunst zu ihrer Ausführung gekommen ist.

Die *erste Geschichte* ist die geläufigste in der Geschichtsschreibung, eine Erinnerungspraxis im traditionellen Sinne, die Ereignisse anhand ihrer Chronologie und ihrer vermeintlichen Wichtigkeit niederschreibt. Die *zweite Geschichte* ist es, die dem Kino eingeschrieben ist und durch die es sich von den anderen Künsten abhebt. Dass diese Form von *Geschichte* nicht nur dem Kino eingeschrieben ist, sondern sie schon vor dem Kino und parallel dazu auch in anderen Kunstformen einer autonomen Ästhetik seit dem 19. Jahrhundert auftritt, sei an dieser Stelle noch einmal explizit erwähnt. Da hier aber speziell auf das Kino eingegangen wird, wird hier in erster Linie auf den Film und dessen Relation zur *Geschichte als gemeinsames Schicksal* eingegangen.

Das Kino kann Ideen „unters Volk bringen“⁶¹. Es kann dem Zuschauer etwas vor Augen führen, indem Bilder durch die Kamera aufgenommen werden und später am Schneidetisch montiert werden. Durch diesen Prozess der Enthierarchisierung gelangt das Kino zu ebender Verknüpfung von Kino und Geschichte im Sinne eines „*gemeinsamen*

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 220

⁵⁹ Godard, Jean-Luc: Archäologie des Kinos, S. 81

⁶⁰ Ebd. S. 215

⁶¹ Ebd. S. 225

Schicksal“ und Godard scheint in seinen *Histoire(s)* unermüdlich dem Zuschauer dieses gemeinsame Schicksal vorzuführen.

Der Film gehört nach Rancière dem ästhetischen Regime an, das seit der Romantik existiert, einer Poetik des „Alles spricht“, wie Schlegel es formuliert hat.⁶² Es handelt sich beim Kino also um eine Art *Anachronismus*⁶³ zwischen 19. und 20. Jahrhundert. Abseits von den hierarchischen Strukturen des repräsentativen Regimes, ist das Kino die Kunst, die sich durch ihre technischen und künstlerischen Mittel „*höchst dazu eignet, diese neue Geschichte darzustellen, die das Schicksal aller ist und an der alle gleichermaßen teilhaben*“.⁶⁴

Diese Vorstellung beziehungsweise dieses Konzept der Geschichtlichkeit des Kinos führt direkt zu den *Histoire(s) du Cinéma* von Godard. In den *Histoire(s)* existiert eine Gleichwertigkeit der Sujets, der Kinobilder, Malereien und Zitate, wie sie wohl in keinem anderen Film zu finden ist. Godard führt dem Zuschauer ohne Skrupel oder Vorsicht Malereien, Bilder der Kinogeschichte, Schriftinserts und Fotografien aus verschiedenen Zeiten vor Augen, montiert in einem einzigen Film. Er erzeugt damit neue Bilder, *dritte, vierte und fünfte Bilder*, und schöpft so das geschichtliche Potenzial des Kinos aus.

Nach dem romantischen Prinzip sind für die Offenbarung der Kunst alle Bilder gleichermaßen brauchbar. Und auch Godard sieht in den Bildern unserer Vergangenheit keine hierarchischen Strukturen. Er geht genau nach diesem Prinzip vor. Alles ist brauchbar, um die Kinogeschichte zu erzählen. Hier findet bei genauerer Betrachtung eine Überlagerung zwischen Kunst und Politik statt. Es darf kein Ausschluss mehr stattfinden. Es darf weder selektiert werden, wer oder was gezeigt wird, die Hierarchien des repräsentativen Regimes müssen aufgelöst werden, noch darf ein Ausschluss stattfinden, wer Zugang zu diesen Bildern hat. Godard hat also in seinem *Opus Magnum* verwirklicht, was Geschichte für ihn ist, nämlich alles. Es gibt keinen Ausschluss, aber es gibt Bilder der Geschichte(n), die sichtbar gemacht werden müssen.

„Wenn Sie so wollen, ist Geschichte für mich das Werk aller Werke. Sie umfasst sie alle. Geschichte ist der Familienname, es gibt Eltern und Kinder, da sind Literatur, Malerei, Philosophie... Sagen wir die Geschichte ist die Gesamtheit von allem. Das Kunstwerk wenn es gut gemacht ist, entspringt der Geschichte, und wenn es will, so ist es ihr künstlerisches Bild. (...) Mir scheint die Geschichte könnte ein Kunstwerk sein, aber das wird allgemein nicht akzeptiert, es sei denn von Michelet.“⁶⁵

Durch die Kunst kann Geschichte anders gemacht werden. Das Kino kann die Bilder zeigen, die Teile ihrer *eigenen* Geschichte sind, aber gleichzeitig Teile der Geschichte des

⁶² Vgl.: Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral, S. 156

⁶³ Vgl. Robnik, Drehli: Film ohne Grund, S. 17

⁶⁴ Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli (Hg.): Das Streit-Bild, S. 219

⁶⁵ Godard, Jean-Luc: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S. 33

20. Jahrhunderts. So können die *Histoire(s)* und ihre Bilder das *künstlerische Bild der Geschichte* sein. Die Idee dieser Geschichtsdarstellung ist eine Idee der Romantik, stammt also aus dem 19. Jahrhundert. Der Film ist demnach *aus der Zeit*, im Sinne von *being out of time*, also „als Herausfallen aus der Einrichtung optimal funktionierender Gegenwart.“⁶⁶ Es gibt also zeitliche Überlagerungen und verschiedene Schichten, die die Geschichtlichkeit der *Histoire(s)* ausmacht. Diese Geschichte ist dabei keine lineare Geschichte, die in einer „optimal funktionierenden Gegenwart endet“. Vielmehr handelt es sich um eine Geschichte im Bild, „ein Modus der Anschauung, der Modus einer Materie, die der Festkörperlichkeit und der Instrumentalität der Dinge entrungen ist und für die menschliche Gemeinschaft bewohnbar gemacht worden ist.“⁶⁷

Die Bilder sind es, die ihre eigene(n) Geschichte(n) erzählen. „Durch die Montage begegnet Godard“, so Didi-Huberman, „dem Schicksal.“⁶⁸ Ein Schicksal, welches das Schicksal aller ist, wodurch die *Histoire(s)* ein Ort sind, an dem die Zuschauer teilhaben können an diesem Schicksal. Die Bilder, mit denen uns Godard in seinen *Histoire(s)* konfrontiert, stammen aus unserer aller Vergangenheit, aus dem 20. Jahrhundert, in dem das Kino groß geworden ist, ein Jahrhundert, in dem eben auch jene Bilder des Grauens dieses Jahrhunderts, das den Nationalsozialismus und mit ihm die Lager hervorgebracht hat, entstanden sind. Und es sind eben diese Bilder, die uns Godard nicht vorenthält, sondern uns allen vor Augen führt. Die Bilder sind also nicht reine Aufzeichnungen einer Vergangenheit, die einer Dokumentation dienen, oder Aufzeichnungen, die dem Zweck der Repräsentation unterliegen, sondern Godard bringt diese Bilder hervor, in dem Sinne, dass er ihnen durch eine erneute Verwendung einen neuen Platz im Kino verschafft und macht sie so „für die menschliche Gemeinschaft bewohnbar.“⁶⁹

„Wer sich seiner eignen Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt“, schreibt Benjamin in seinem Aufsatz *Ausgraben und Erinnern*⁷⁰. Godard macht in den *Histoire(s)* genau das. Er nähert sich seiner eigenen Vergangenheit, und die ist geprägt durch das Kino und die Bilder eines Jahrhunderts. Wie ein Archäologe gräbt er in der Erde, die in seinem Fall ein großes Bilderarchiv ist, und schichtet seine Funde übereinander, um neue Ebenen zu erzeugen.

„Sie sagen außerdem, dass von Filmen nur die Bilder im Gedächtnis bleiben, und auf dieser Ebene sind in ihrem Film alle Bilder des Kinos gemeinsam gegenwärtig als die Kunst zum Zeitlosen umgeformte Zeit, und da gibt es keine Geschichte im eigentlichen Sinne – anders als in der Geschichte der

⁶⁶ Robnik, Drehli: Film ohne Grund, S. 21

⁶⁷ Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli (Hg.): Das Streit-Bild, S. 214

⁶⁸ Didi-Huberman: Bilder trotz allem, S. 210

⁶⁹ Vgl. Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli (Hg.): Das Streit-Bild, S. 214

⁷⁰ Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern

Geschichtsschreibung, die nicht der Kunst angehört, sondern dem wechselhaften Reich des Saturn und der Zeit.“⁷¹

Das Kino ist also dazu fähig, die Zeit zum Zeitlosen umzuformen. Das bedeutet nicht, dass die *Histoire(s)* keine zeitliche Struktur hätten oder eben *zeitlos* wären. Es ist die Geschichtlichkeit des Films, die von einer anderen Seite als einer chronologischen Abfolge von Bildern und Fakten gesehen werden muss. Die Geschichte der *Histoire(s)* entsteht aus dem Kunstwerk heraus und nicht aufgrund einer linearen Zeitstruktur.

*Less a history of the cinema than history through cinema*⁷², sagt Serge Daney in einem Vorwort zu einem Interview mit Jean-Luc Godard, welches auch in den *Histoire(s)* selbst im Kapitel 2a *Seul le Cinéma (Allein das Kino)* zu sehen ist. Diese Worte beschreiben die Intention Godards sehr exakt. Obwohl das, was wir sehen, auf den ersten Blick die Geschichten des Kinos sind oder Fragmente daraus, sind die *Histoire(s)* viel mehr als das. Sie sind ein Werk, das seine eigene Geschichte erzählt und gleichzeitig unser aller Geschichte und dies auf Basis einer Geschichtlichkeit, wie sie nur im Kino existiert.

2.2 Geschichte(n) zeigen – Die Geschichte(n) des Kinos zwischen Wahrheit und Fiktion

Histoire(s) du Cinéma, die Geschichte(n) des Kinos nennt Godard sein großes Werk über die Kinogeschichte. Ein Wortspiel, welches im Deutschen genauso funktioniert wie im Französischen und den Schnittpunkt zwischen den Geschichten, die das Kino erzählt, seiner eigenen Geschichte, beziehungsweise seiner Geschichtlichkeit und der Geschichte seines Jahrhunderts darstellt. Die *Histoire(s)* sind demnach nicht im wörtlichen Sinne ein Film über die Kinogeschichte. Sie sind vielmehr ein Film mit der Kinogeschichte oder ein Film zwischen den Filmen, oder genauer, zwischen den (Kino-)Bildern unserer Vergangenheit. Mit den *Histoire(s)* reflektiert Godard zugleich das Kino als Medium der Reflexion.

⁷¹ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, S. 81

⁷² Daney, Serge: Godard makes History, In: Bellour, Raymon / Bandy, Mary Lea (Hg.): Jean-Luc Godard: Son+Image, S. 159

„Der Blick als Schausinn, als das Wahrnehmen, Rezipieren und Transformieren von Bildern in Bilder spielt im filmischen Diskurs Godards eine zentrale Rolle und wird zum Konvergenzpunkt massenmedialer, medienkritischer und reptionsästhetischer Reflexionen.“⁷³

Es ist also ein Spiel zwischen Reflexion und Selbstreflexion, das Godard kreiert.

In der Filmgeschichte und der Filmtheorie existiert häufig ein Denken in Kategorien. Es gibt Spielfilme, Dokumentarfilme und Essayfilme. Godards *Histoire(s) du Cinéma* wären wohl am ehesten in die Kategorie der Essayfilme einzureihen. Eine Kategorie, die es dem/der Filmemacher_in erlaubt, „Ich“ zu sagen.⁷⁴ Doch wenn Godard von *Égalité und Fraternité* spricht, von Gleichheit und Brüderlichkeit zwischen Realität und Fiktion, lösen sich diese Kategorien auf. Das bedeutet, dass es auch ohne ein „Ich-Sagen“ eine Auflösung ebendieser im Film geben kann. „Ich“ sagen zu dürfen als Filmemacher_in, würde bedeuten, dass der/die Filmemacher_in freigesprochen wird von diesem Kategoriendenken, ohne die Kategorien aufzuheben. Es gäbe dann immer noch den Dokumentarfilm, der mehr Wahrheitsanspruch mit sich bringt als der Spielfilm.

Ein ähnliches Kategoriendenken findet sich in den Begriffen der *Geschichte im Singular und den Geschichten im Plural*. An unsere Geschichte, beziehungsweise an unsere Geschichtsschreibung wird ein gewisser Wahrheitsanspruch gestellt. Die Aufgabe eines Historikers scheint es, die wahre Geschichte unserer Vergangenheit niederzuschreiben. Doch was bedeutet das, „eine wahre Geschichte“? In seinen Geschichtsthesen schreibt Walter Benjamin: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist“. ⁷⁵ Denn das scheint nicht möglich. Ein Versuch einer strikten Trennung zwischen Realität und Fiktion in der Geschichtsschreibung ist von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Dass in den *Histoire(s)* die strikte Trennung zwischen Realität und Fiktion aufgehoben wird, beziehungsweise im Film gar nicht vorhanden ist, verrät schon der Titel. *Geschichte und Geschichten*, nahezu ein Wort, nicht auseinander dividierbar. Die *Histoire(s)* scheinen wie Assoziationsketten, die direkt dem Gedächtnis zu entspringen scheinen. Auch Unterkapitel wie *Abbild und Wirklichkeit: It's all true* in Kapitel 1A geben dem Zuschauer einen Hinweis darauf, wie Godard auf der Suche nach der Vergangenheit ist, ohne Realität und Fiktion in zwei unabhängige Kategorien einzuteilen.

Im Kino ist die Frage nach der Wahrheit der Geschichten gleichzeitig eine Frage nach der Wahrheit der Bilder. Diese Überlagerung zwischen den Ebenen, die im Titel der *Histoire(s)* schon angedeutet wird, ist eine ganz spezielle und Godard spielt mit diesen

⁷³ Winter, Scarlett: Godard intermedial, S. 28

⁷⁴ Vgl. Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern/Lesen, In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, S. 11

⁷⁵ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 144

Überlagerungen zwischen Bildern und Geschichten, die aus den Bildern der vermeintlichen Wirklichkeit bestehen. Das unterscheidet das Kino auch von Künsten wie Literatur und Theater, die auf ihre Weise auch Bilder erzeugen, doch deren Bilder nicht demselben Realitätsanspruch unterliegen.

„Das indexikalische Band zwischen filmischen Zeichen und außerfilmischen Referenten trifft alle photographischen Bilder gleichermaßen und kann nicht ein filmisches Genre begründen. (...) Auch jene Begriffsbestimmungen, die die Spezifik des Dokumentarischen an einen Gegensatz zur Fiktion binden, sind ins Wanken geraten. Die Fiktion ist notwendiger Bestandteil sowohl der Realität selbst als auch jeder Darstellung von Realität.“⁷⁶

Es ist also nicht nur Godard allein, der eine Brüderlichkeit und Gleichheit zwischen Realität und Fiktion fordert, sondern in der gesamten Dokumentarfilmtheorie löst sich dieses Kategoriendenken zunehmend auf. Es ist also so, dass der Begriff des Dokumentarfilms Fiktion nicht ausschließt und umgekehrt. Rancière bearbeitet in seinem Aufsatz über die Geschichtlichkeit des Films zwei Dokumentarfilme, die dies verdeutlichen. Der Film, der *die* Kunst des ästhetischen Regimes schlechthin ist, bewegt sich außerhalb dieser Grenzen.

Es wird also deutlich, dass die Geschichtlichkeit des Films in direktem Zusammenhang mit seinem Wirklichkeitsanspruch steht.

„Anders gesagt – und das ist etwas, das die Historiker ungern näher betrachten – bedeutet eine klare Trennung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, dass eine Rationalität der Geschichte und ihrer Wissenschaft unmöglich ist.“⁷⁷

Die Linearität und Punktualität der Geschichtsschreibung, abseits einer Vorstellung von Fiktion, wird der Geschichte nicht gerecht. Godard versucht mit seinen *Histoire(s)* nun diese Relation zwischen Wirklichkeit und Fiktion durch das Kino neu zu produzieren und offen aufzuzeigen.

Godard versucht aus der Geschichte heraus, also mit ihren eigenen Materialien, Fragmenten aus unserer visuellen Vergangenheit, Geschichte zu machen. Seit der Romantik, so erklärt es Rancière, kann zwischen Zeugnis und Fiktion keine klare Trennlinie mehr gezogen werden, beide gehören demselben Sinnstiftungsregime an.⁷⁸ Und die *Histoire(s)* verkörpern, wie schon erwähnt, genau diese romantische Idee von Geschichte, beziehungsweise von Kunst.

Freilich ist es auch eine Frage der Bedeutung des Begriffs *Fiktion*. Fiktion kann in diesem Zusammenhang nicht als Lüge oder als eine Geschichte, die nichts mit der Wahrheit zu

⁷⁶ Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick Ansätze und Probleme, in: dies. (Hg): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, S.29

⁷⁷ Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 58

⁷⁸Vgl. Ebd. S. 60

tun hat, gesehen werden. Viel eher könnte man sie als „*Spiel mit Erwartungen*“ bezeichnen, „*durch das erst ein System hervorgebracht wird, welches eine Argumentation überhaupt möglich macht.*“⁷⁹ Sie scheint also eine Grundlage zu bilden und ist somit abzugrenzen von jeglicher Negativität im Zusammenhang mit dem Begriff.

Erst durch das ästhetische Regime, also mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, können die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verwischt werden. Nur durch Kunst, die dem ästhetischen Regime angehört, ist es möglich, so Rancière, Geschichte hervorzubringen, die die Geschichte aller ist. Während Kunst, die dem repräsentativen Regime angehört, dem Primat der Handlung, der Sichtbarkeit des Wortes und der Rationalität der Wahrscheinlichkeit unterworfen ist, kann der Film durch die stumme Sprache der Dinge und die rohe Präsenz der Bilder diesen Zwängen entkommen.⁸⁰ Dies macht die Besonderheit der *Histoire(s)* aus. Godard macht sich diese Eigenschaften des Films, die laut Rancière dem ästhetischen Regime zuzuordnen sind, zunutze und schafft durch die Bilder und die dadurch erzeugten Sichtbarkeiten eine neue Geschichte.

„Diese Zusammengehörigkeit der Formen und Erfahrungen hat seit dieser Zeit, dem 19. Jahrhundert, einen eigenen Namen bekommen: Sie heißt Geschichte. Denn seit zwei Jahrhunderten ist die Geschichte keine Erzählung mehr, sondern ein Modus der Kopräsenz, eine Art und Weise, die Zusammengehörigkeit der Erfahrungen und das Sich-gegenseitig-ausdrücken-Können der Formen und Zeichen, die diesen Erfahrungen Gestalt verleihen, zu denken und zu erfahren.“⁸¹

Godard macht in den *Histoire(s)* genau das. Er nimmt Bilder, also Fotografien, Bewegungsbilder, Malereien, aber auch Zitate aus der Literatur und Töne aus Filmen oder Musikstücken und verleiht ihnen Ausdruck dadurch, dass sie miteinander montiert werden. Seine *Histoire(s)* haben nichts mehr mit einer reinen Geschichts- oder Geschichtenerzählung zu tun. Die Geschichte wird erzeugt, wird uns sichtbar gemacht, indem sich die Formen beziehungsweise die Bilder gegenseitig Ausdruck verleihen.

Das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion und die Rolle der Bilder in diesem Verhältnis durchzieht die *Histoire(s)* ständig. Immer wieder kommt Godard in seinem Film darauf zurück. So lautet es im Teil 1B:

„Das Kino wie das Christentum gründet nicht auf einer historischen Wahrheit. Es liefert uns eine Erzählung, eine Geschichte und sagt uns heute: Glaube! Nicht: Räume dieser Erzählung, dieser Geschichte die Glaubwürdigkeit ein, die ihr zukommt. Sondern: Glaube, was auch immer geschieht! Und das kann nur das Ergebnis eines ganzen Lebens sein. Du hast hier eine Erzählung, verhalte dich zu ihr nicht wie zu einer anderen historischen Nachricht. Lass sie eine ganz andere Stelle in deinem Leben einnehmen. – Das Kino erzählt es nochmal – erzählt es weiter!“⁸²

⁷⁹Vgl. Öhner, Vrääh: „Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann“. Jacques Rancières Begriff der (dokumentarischen) Fiktion. In: Robnik/Hübel/Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild*, S.135

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 138

⁸¹ Rancière, Jacques: *Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten*, S. 166

⁸² Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma*, 1B, 19 :00

Während Godard diesen Satz spricht - wir hören ihn also auf der Tonebene -, sehen wir immer wieder kurze Bilder aufblitzen, die so schnell wieder verschwinden, dass wir sie kaum erkennen können. Dann Schriftinserts, *l'image*, immer wieder dazwischen geschnitten. Anschließend daran sehen wir Godard in seiner Bibliothek, er hält das Buch *Princesse de clève* in der Hand. Danach eine Fotografie einer Frau, die die Weichen eines Zuges verstellt, im Hintergrund das Geräusch eines Zuges. Zuerst sehen wir die Frau in der Totalperspektive, dann rückt Godard näher heran, wir sehen ihr Gesicht gut. Dann schneidet Godard eine Nahaufnahme aus dem Film *Genuine* von Wiene zusammen mit einem Bild aus *Die Spinnen* von Fritz Lang.

Anhand dieser Stelle kann schon ein Einblick geboten werden in die Vorgehensweise Godards. Es reicht nicht, von dem erwähnten Verhältnis zwischen historischer Wahrheit und Fiktion bloß zu sprechen, denn das Kino kann es anhand seiner eigenen Bilder selbst erzählen. Durch die Montage ist es nicht nur das reine Kinobild oder das reine fotografische Bild, das verdeutlicht, was Godard an dieser Stelle meint, sondern es sind die *dritten Bilder*, die aus Zitaten, Bildern und Schriftinserts entstehen. Godard spricht in dieser kurzen Sequenz von der Entstehung des Kinos, zeigt uns Bilder des Stummfilms, verweist mit dem Zug auf die Gebrüder Lumière und zeigt uns die Bedeutung der Bilder seither. Alles in einer rasenden Geschwindigkeit. Doch deutlich wird auf den ersten Blick: Das Bild steht im Zentrum.

Godard glaubt an das Bild, er glaubt an die Macht des Kinos, ohne einen Wahrheitsanspruch an das Kino zu stellen. Godard fordert den Zuschauer auf, zwischen den Begriffen Glaubwürdigkeit und Glaube zu unterscheiden. Die Macht der fotografischen oder filmischen Bilder beziehungsweise die Macht des Kinos liegt nicht in deren Glaubwürdigkeit. Stattdessen muss der Zuschauer an Bilder glauben, um zu erkennen.

Ein zusätzlicher Faktor, den Godard betont, ist, dass das Kino projiziert. Es projiziert Geschichten auf die Leinwand und verbindet somit die Zuschauer. Das Bild ist also kein fotografisches Einzelbild mehr, das eine Person in der Hand hält, oder vor dem ein paar Menschen stehen, wenn es in einer Galerie hängt.

„Und dies wie sie sagen, weil das Kino projiziert, weil das Kino auf einer besonderen Relation zwischen Wirklichkeit und Fiktion beruht.“⁸³

Dies ist es wiederum, was Rancière als „Die Macht des gemeinsamen Schicksals“ bezeichnen würde, und wodurch sich auch seiner Meinung nach das Kino von anderen

⁸³ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, S. 8

Künsten unterscheidet. Es zeigt Geschichten, die in einem Wechselverhältnis zur Realität stehen und projiziert diese in einem Kinosaal auf die Leinwand. Das können nun Spielfilme oder Dokumentarfilme sein, die gesellschaftliche Ereignisse oder auch bloß Bilder der Zeit aufnehmen und widerspiegeln, oder aber ganz konkret Bilder der Wochenschau. Ishaghpour schreibt in seinem Interview mit Godard:

„Da diese Ereignisse aber auch durch das Kino bestimmt wurden und ihrerseits – als Zeitgeschehen, etwa für die Wochenschauen – vom Kino gefilmt wurden, machen sie einen integralen Bestandteil des Kinos aus, und weil die Ereignisse als Geschichte das Schicksal des Kinos beeinflusst haben, gehören sie der Geschichte des Kinos an.“⁸⁴

Das Kino hat somit einen anderen Zugang zu den Ereignissen der Geschichte und gleichzeitig zur Realität. Die Geschichten des Kinos sind mehr als ein bloßer Bestandteil der Kinogeschichte. Die Bilder dieser Geschichten bekommen durch ihre Projektion eine eigene Realität, die mit der „Wirklichkeit“ gleichzusetzen ist. Nur unter dieser Annahme konnten die *Histoire(s)* zu ihrer Entstehung gelangen. Jeder Spielfilm, Dokumentarfilm oder Beitrag für die Wochenschau, oder besser gesagt deren Bilder, ist ein „*integraler Bestandteil unserer Wirklichkeit, eine Spur des Außen*“.⁸⁵

Das macht die *Histoire(s)* aus. Sie nehmen diese Bilder in sich auf und erzeugen eine eigene Realität abseits von Lüge oder Wahrheit. Dieser Trennung, der das fotografische Bild immer wieder unterworfen wurde, löst sich in den *Histoire(s)* auf. Nur so kann laut Godard Geschichte gedacht werden und neue Erkenntnisse aus unserer Geschichte gezogen werden.

2.3 Zeitlichkeit der Geschichte(n)

Neben der Frage nach Wahrheit oder Fiktion ist es die Frage nach der Zeit, die mit der Frage der Geschichte(n) eng verknüpft ist. Ohne Zeit keine Geschichte. Geschichte kann nur existieren, wenn es eine Vergangenheit gibt und eine Gegenwart, von der aus Geschichte geschrieben wird, das steht außer Frage. Das Kino selbst hat seine eigene Zeit. Es gilt nun, die Zeitlichkeit des Kinos und die Bedeutung der Zeit für die Geschichte zusammen zu betrachten, denn die *Histoire(s)* scheinen auf dieser Beziehung zu gründen. Das Kino hat den anderen Künsten diese spezielle Zeitlichkeit voraus. Deshalb

⁸⁴ Ebd. S.8

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 64

können die *Histoire(s)* die Geschichte(n) erzählen, deshalb kann das Kino sich erinnern, oder vielmehr, kann es Gedächtnis sein.

Mit Sätzen wie „Kino ist für mich das Gefühl für Zeit“⁸⁶ oder „Das Kino verändert den Zeitbegriff“⁸⁷ legt Godard eindeutig dar, dass es die zeitliche Struktur des Kinos ist, die es möglich macht, Geschichte zu machen. Die Zeit, die der Zuschauer im Kino sitzt, die Zeit, die er braucht, um ein Bild zu betrachten, die er es betrachten darf, all das wird bestimmt vom Filmemacher. So kann er das zeitliche Konzept einer Geschichtsvorstellung in den Film integrieren, in den Kinosaal hinein bringen. Trotz allem gibt es auch noch eine äußere Gegenwart, in der der Zuschauer sich befindet, wenn er den Film betrachtet. Es sind demnach mehrere zeitliche Ebenen, die im Kino zusammentreffen und die ein neues Feld aufmachen, um mit Geschichte umzugehen.

In den *Histoire(s)* sind die Bilder, die zu einem Film montiert wurden, von ganz unterschiedlicher zeitlicher Herkunft. Es gibt das Archivmaterial, das auch als solches für das Auge erkennbar ist, das zusammen montiert wurde mit Spielfilmen aus dem frühen Kino, also vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Diese Bilder treffen wiederum auf Bilder aus Kinofilmen, die unmittelbar vor oder nach dem Zweiten Weltkrieg gemacht wurden. Ein Ereignis, nach dem das Kino nicht mehr das ist, was es einmal war.

Es wird also sofort deutlich, auf wie viel verschiedenen zeitlichen Ebenen die Bilder der *Histoire(s)* agieren. Zudem hat es einige Jahre - ein Jahrzehnt - gedauert, bis der Film schließlich als *fertig* bezeichnet werden konnte, soweit dies bei den *Histoire(s)* überhaupt möglich, oder von Bedeutung ist. Sie haben damit einen viel längeren Entstehungszeitraum als die meisten anderen Filme. Zu diesen zehn Jahren kommen noch zusätzlich die Jahre, in denen Godard die *Histoire(s)* im Kopf hatte und die Bilder sammelte und sie teilweise vorher schon vor Studierenden in Kanada präsentierte.

„Was die Resonanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart angeht, so gibt es eine Binnenbeziehung zur Zeit, ja man könnte sagen, der Zeit zur Zeit, eine Rückerinnerung - was auch den Jahren geschuldet ist, die es brauchte, ihn zu machen.“⁸⁸

Die den *Histoire(s)* eigene Zeit steht in Beziehung zu einer äußeren Zeit. Dieses Verhältnis kann als eines, dem Film eingeschriebenes, betrachtet werden. Godards *Histoire(s) du Cinéma* nehmen diese Zeit auf, zu der sie im Verhältnis stehen. Dies gelingt ihm durch seine aufwendige Montage. So kann das Kino selbst diese Beziehung für das Kinopublikum sichtbar machen.

⁸⁶ Godard, Jean-Luc, Vgl: Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godard Geschichtsbild, S.215

⁸⁷ Ebd. S. 213

⁸⁸ Ishaghpour Youssef, In: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S.9

Durch diese Montagen der unterschiedlichen Bilder, die zu einem ständig sich verändernden, schwer zu überblickenden, in der Zeit fließenden Werk zusammengesetzt worden sind, kann das Kino so etwas wie Gedächtnis⁸⁹ sein. Ein Gedankenstrom an Bildern des 20. Jahrhunderts wirkt in über vier Stunden auf den Zuschauer ein. Diese Geschichte, die Jean-Luc Godard hier erzählt, hat nichts mehr mit einer bloßen Aufzählung von Fakten zu tun, es ist nicht mehr eine Geschichtsschreibung, die von Linearität gekennzeichnet ist. Ebenso wenig erzählt Godard einfach eine Geschichte aus der Vergangenheit. Die Vergangenheit wird in den Film integriert. Sie wird somit Teil unserer Gegenwart.

„Die Vergangenheit ist weder tot noch ist sie vergangen“⁹⁰, sagt Godard in den *Histoire(s)*. Er lässt unsere Vergangenheit auferstehen, wie es ihm nur mit Hilfe des Kinos möglich ist. Der Grund dafür sind die Bilder, die bewegten Bilder. Im Gegensatz zur Fotografie, die, wie Roland Barthes bemerkt hat, als eine „*Spur des Todes*“⁹¹ gesehen werden muss, kann das Kino uns unsere Vergangenheit in einer sehr lebendigen Weise vor Augen führen. Im Kino, so auch oder ganz besonders beim Betrachten der *Histoire(s)*, spürt man einen Drang nach vorn, etwas Zukünftiges. Es ist also nicht die Vergangenheit, von der die *Histoire(s)* bloß berichten. Im Gegenteil, mit einem Bericht der Vergangenheit, der wiederum einem gewissen Wahrheitsanspruch unterliegen würde, haben die *Histoire(s)* nichts gemein. Dies würde ja bedeuten, dass die Vergangenheit eben doch tot ist. Stattdessen sind die *Histoire(s)* „*Obdach der Zeit*“⁹², oder vielmehr „*Rettung der Zeit*“⁹³ und somit eine *Rettung der Vergangenheit*, wie es Youssef Ishaghpour formuliert:

„Es ist ein Film über die Technik, jene Technik, die die Photographie erfunden und die Zeit zerstört hat, aber eben diese Technik, das Kino wird ein Mittel zur Rettung der Zeit.“⁹⁴

Das fotografische Bild hat sich durch den Film also von seinem ursprünglichem Schicksal, „*eine Spur des Todes, eine Art Gespenst zu sein*“⁹⁵, emanzipiert und die Zeit wiedergefunden und somit auch die Geschichte. Genau das erzählt Godard in seinem Film. Er erzählt die Kinogeschichte, aber im Grunde erzählt er viel mehr.

Die *Histoire(s)* verweisen immer wieder auf ihre eigene Technik und auf ihre eigene Materialität. „*Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht*

⁸⁹ Ishaghpour Youssef, In: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S.68

⁹⁰ Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma*

⁹¹ Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, S. 22

⁹² Ishaghpour Youssef, In: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S. 68

⁹³ Ebd., S.43

⁹⁴ Ebd., S.43

⁹⁵ Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, S. 22

*nicht einmal sehen konnten*⁹⁶, schreibt Kracauer über das Kino. Und obwohl der Kontext, dem dieses Zitat entnommen wurde ein etwas anderer ist, kann man es auf die *Histoire(s)* umlegen. In diesem Kontext ist es nicht der Realismus, die Wirklichkeit, die uns Godard vor Augen führen will. Er bringt die Zuschauer dazu, die Augen auf unser aller Geschichte zu richten.

„Die Augen auf die Geschichte zu öffnen bedeutet, die Bilder zu verzeitlichen, die uns überkommen sind“⁹⁷, so Didi-Huberman. Die Montage kann die Bilder verzeitlichen, und sie müssen auch verzeitlicht werden. Ein Einzelbild kann lange nicht das, was montierte Bilder können, nämlich denken, sich selbst reflektieren. Ein Bild allein kann nicht begrifflich sein. Dazu benötigt es die Montage und eben die Zeit, die durch die Montage ins Bild, beziehungsweise in das Kino gelangt.

„Für die Geschichtsschreibung ist die Zeit eine gerade Linie, entlang derer sich die Ereignisse befinden. Aber das Gedächtnis ist vertikal. Die Geschichte beschäftigt sich mit dem Ereignis, ohne jemals darin zu sein. (...) Ihr Film gehört nicht jener Geschichtsgattung an, die sich mit Holz und Asche befasst, vielmehr hat er Teil am gegenwärtigen Gedächtnis der Flamme. Nach Péguy gibt es eine Art Geschichte, die am Friedhof entlanggeht, und eine andere, die eine ‚Wiederauferstehung der Vergangenheit‘ sein will, eine Erlösung der Vergangenheit, sie ist Gedächtnis und sie verwirklicht sich nur im Werk. Und Ihre HISTOIRE(S) DU CINÉMA sind wesentlich und vor allem ein Kunstwerk.“⁹⁸

Ishaghpour spricht an dieser Stelle durch die geflügelten Worte, dass *Tradition nicht die Anbetung der Asche sei, sondern die Weitergabe des Feuers*. Durch die erneute Verwendung der Bilder geschieht genau das. Holz, das Material, die Akteure unserer Geschichte, Ereignisse, die in unsere Geschichtsbücher eingehen, ein eindeutiges, klares und unverformtes Bild. Asche, das was übrig bleibt nach einer gewissen Zeit des Verbrennens, unkenntlich gemachtes Material, winzig kleine Partikel, die zwischen unseren Fingern hindurch rinnen, wenn wir versuchen, sie zu fassen. All das ist es, was die *Histoire(s)* nicht sind. Die Asche scheint das, was uns bleibt. Wir können nicht mehr erkennen, was es war. Es gibt kein dazwischen. Entweder unser Blick in die Vergangenheit ist fälschlich konkret, wir denken zu wissen, was geschehen ist, unser Urteil entspricht dem, was wir lesen oder hören. So wie es in den Geschichtsbüchern steht, so muss es gewesen sein. Oder auf der anderen Seite, die Asche, die uns ebenfalls nicht zum Nachdenken anregt. Denn was wir nicht fassen können, entschwindet unserem Fokus.

Weder im Holz noch in der Asche gibt es Bewegung. Es ist eine völlig starre Vorstellung unserer Geschichte, ganz linear, völlig zeitlos. Doch die *„Histoire(s) haben Teil am*

⁹⁶ Kracauer, Sigfried: Erfahrung und Material, In: Albersmeier, F.-J., Texte zu Theorie des Films, S. 242

⁹⁷ Didi-Huberman, Georges: Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen, S.?

⁹⁸ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos, S. 19

*gegenwärtigen Gedächtnis der Flamme, weil sie wesentlich und vor allem ein Kunstwerk sind*⁹⁹. Die Flamme verändert sich ständig, was diese Worte für Godards *Histoire(s)* so passend macht. Keine Stelle ist wie die andere, selbst bei mehrmaligem Sehen sind es immer wieder neue Bilder und neue Zusammenhänge unserer Geschichte, die man erkennen kann. Godard spricht in seinen *Histoire(s)* immer wieder von der Auferstehung der Bilder, einer Erlösung ihrer Vergangenheit, durch die Geschichte - wie Ishaghpour sagt - zu Gedächtnis wird.

Neben dem Aspekt der Bewegung und des Flusses der Bilder ist es auch der zeitliche Aspekt, der die *Histoire(s)* Anteil haben lässt am *gegenwärtigen Gedächtnis der Flamme*. Was bedeutet diese *Gegenwärtigkeit des Gedächtnisses der Flamme*? Die Flamme kann nur durch das Holz, also aufgrund ihres Materials existieren. Und sie existiert nur eine gewisse Zeit. Sie ist aufgrund ihrer begrenzten Dauer viel gegenwärtiger als das Holz oder die Asche es jemals sein können. Sie existiert im Jetzt, genau in dem Zeitpunkt, in dem sie der Betrachter sieht. Sie nimmt das Material auf und verändert es. Im Zeitverlauf wird es zur Asche. Es gibt in den *Histoire(s)* also kein vorher und nachher, das bloße unbewegte Material und das Erlöschene, sondern es ist das Dazwischen, was die Vergangenheit auferstehen lässt und lebendig macht. Und der Blick des Zuschauers in die Flamme lässt ihn Anteil haben.

Die *Histoire(s)* sind also Gedächtnis. Sie sind etwas Dynamisches, In-der-Zeit-Fließendes. Lineare Aufzeichnungen unserer Geschichte haben nichts mit Gedächtnis zu tun. Gedächtnis bedeutet, dass Zusammenhänge gebildet werden zwischen den Geschichten, dass diese nicht alle einzeln, nebeneinander oder nacheinander existieren, sondern dass eine Koexistenz herrscht und vertikale Verknüpfungen gezogen werden können. Die Bilder scheinen direkt aus Godards Kopf auf die Leinwand projiziert zu werden.

Das Kino, die Technik des Bewegungsbildes, eröffnet die Möglichkeit, Geschichte in Zeit und Raum auszubreiten und sie gegenwärtig zu machen, sie in die Gegenwart zu rücken, um sie verstehbar zu machen.

“It is in Godard’s video essays and television series especially that the medium of the moving image becomes no longer the obstacle which separates time from itself. On the contrary, it allows the movement of time to be shown, and each time as if for the first time. We are given what is proper to the moving image: temporality.”¹⁰⁰

Bewegung im Bild, also Montage und das Bewegungsbild selbst, drücken in den *Histoire(s)* die Zeit aus, wie es vorher noch nie zu sehen war. Das Sehen selbst wird in

⁹⁹ Edb. S.19

¹⁰⁰ Dronsfield, Jonathan: ‚The Present Never Exists There‘: The Temporality of Decision in Godard’s Later Film and Video Essays, In: Temple/William (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, S. 63

diesem Film verzeitlicht. Es ist nicht mehr so, dass, wie im repräsentativen Regime, also in typisch narrativen Filmen, das Gefühl für Zeit verloren geht. Im Gegenteil: das, was dem Bewegungsbild und der Montage so sehr eigen ist, wird von Godard geradezu minutiös herausgearbeitet.

„Das Kino schickt sich an, ein analytisches Verhältnis zu den Bildern zu konstruieren. Der langsame Transformationsprozess der Kinobilder schlägt eine Brücke von einer kinematographischen Bewegung, die fest verankert ist in einen empirischen Lauf der Zeit, einer Bewegung, die eine Geschichte enthüllt, zu einer Bildform, die die narrativen Muster zurückweist und einen Zirkel der Reflexion direkt am Bild kursieren lässt.“¹⁰¹

Es geht also um den Transformationsprozess, den die Montage bewirkt. Nicht mehr die Narrativität führt zu der oder den Geschichte(n), sondern ständig zirkulierende Bilder, immer wiederkehrende Motive breiten sich im filmischen Raum aus und erzeugen eine Geschichte und viele kleine Mikrogeschichten.

2.4 Versagen des Kinos

Eine schon in der Einleitung erwähnte, häufig diskutierte Feststellung Godards dreht sich um das Versagen des Kinos. Das Kino hat für ihn ein Potenzial, das durch seine ihm eigene Visualität, seine Art, Montagen zu erzeugen, sichtbar zu machen, ausschließlich das Kino selbst besitzt. Seine Geschichtlichkeit hätte es möglich machen müssen, den Zuschauern ihr *gemeinsames Schicksal* vor Augen zu führen. Obwohl dieses Potenzial schon oft in der Filmwissenschaft analysiert und auch bereits angeschnitten wurde, soll an dieser Stelle noch einmal darüber nachgedacht werden, speziell in Bezugnahme auf den Nationalsozialismus. Dies wird für den weiteren Verlauf der Arbeit von Bedeutung sein wird, weil vor allem die Sichtbarmachung von Bildern des Nationalsozialismus laut Godard nie gelungen ist, aber gelingen hätte müssen. Wobei sich hier der Begriff Sichtbarmachung nicht auf das bloße Sehen der Kinobilder bezieht, sondern auf ein Sichtbarmachen im Sinne von *lesbar und verstehbar* machen. Mit seiner Montage der Kinobilder und der Archivmaterialien versucht Godard das Material zu durchdringen. Es für die Zuschauer präsent zu machen. Es geht also, um das Bild als eine „*multimediale*

¹⁰¹ Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze, S.27

*Arbeit an der Sichtbarmachung*¹⁰². Das von Godard diagnostizierte Versagen des Kinos soll an dieser Stelle seinem theoretischen Machtpotenzial gegenübergestellt werden.

Mit dem Machtpotenzial geht immer auch eine Verantwortung einher. So hätte Godard auch dem Kino eine Verantwortung zugeschrieben, beziehungsweise den Filmemacher_innen, aber auch den Zuschauern selbst, die sie nicht zu übernehmen gewusst haben. Welche Verantwortung ist es nun, von der Godard unentwegt spricht? Ishaghpour bringt es auf den Punkt, indem er drei Ereignisse des 20. Jahrhunderts aufzählt, die in den *Histoire(s)* überpräsent zu sein scheinen.

„Beim Ansehen ihrer *Histoire(s)*, vor allem beim ersten Kapitel, hatte ich den Eindruck, dass es im 20. Jahrhundert drei Hauptereignisse gab: Die russische Revolution, den Nationalsozialismus und das Kino, genauer das Hollywoodkino, das die Macht des Kinos darstellt, die Pest, wie sie sagen.“¹⁰³

Godard will zeigen, dass das Kino ein Kind seines Jahrhunderts ist, und dass es Spuren dieses Jahrhunderts in sich trägt. Man muss diese nur finden und zeigen. Dies macht er selbst am Ende dieses Jahrhunderts mit seinen *Histoire(s)*. Er rückt die Bilder und die Ereignisse, die diese Bilder erzählen, wieder zurück in das Licht des Kinos. Mit diesem Film zeigt uns Godard, wozu das Kino auf Grund seiner ihm eigenen Geschichtlichkeit fähig wäre und gleichzeitig zeigt er uns, was das Kino hätte machen können, aber nicht getan hat.

Das Potenzial, das Godard der Kinokunst zuschreibt, ist nicht zu verwechseln mit der Macht der Hollywoodindustrie, dem Kino der Masse, das zu Amerikas Welteroberung nach dem Zweiten Weltkrieg beigetragen hat, so Godard¹⁰⁴. Statt genauer hinzusehen und versuchen zu verstehen, entsteht im Laufe des Jahrhunderts eben diese *Machtmaschine Hollywood*, eine Traumfabrik, und versklavt das Kino. Das Kino hat versagt, weil es sich nicht befreien konnte.

Im 20. Jahrhundert fanden die größten Verbrechen der Menschheit statt. Sechs Millionen Menschen wurden unter dem Regime des Nationalsozialismus ermordet. Laut Godard hätte das Kino gerade hier präsent sein müssen. Doch was bedeutet das? Auf den ersten Blick scheinen dies große Worte für eine junge Kunst wie das Kino zu sein.

„Nun mag man sagen, dass eben hier das Kino an sich selbst gescheitert ist, es hat eben diese Pflicht, hinzusehen, nicht zu erfüllen vermocht, es wollte und konnte sie nicht erfüllen, es hat es unterlassen, sie zu Zeit des Nationalsozialismus auszuüben.“¹⁰⁵

Das Kino ist an sich selbst gescheitert, weil nur das Kino die Fähigkeit besitzt, sich selbst zu reflektieren, die Wirklichkeit in sich aufzunehmen und den Bildern eine Realität

¹⁰² Vgl. Schwarte, Ludger: Jacques Rancière, S.349

¹⁰³ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S. 66

¹⁰⁴ Vgl. Godard, Jean-Luc: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S. 68

¹⁰⁵ ebd, S. 69

zuzuschreiben, die nicht in Konkurrenz zu einer anderen Realität - außerhalb des Kinos, außerhalb der Bilder - steht. Damit ist das Kino alleine. Keine andere Kunst besitzt diese Fähigkeiten. Es ist das einzige Medium, das auf diese Weise seine eigene Realität und auch seine eigene Zeitlichkeit schaffen kann. So kann man mit dem Kino denken; über unsere Geschichte, die Vergangenheit aber auch über die Gegenwart nachdenken. Hätte das Kino vor dem Zweiten Weltkrieg dieses Potential genützt, wäre es vielleicht nach einem halben Jahrhundert nicht schon seinem eigenen Untergang geweiht gewesen, was es spätestens mit dem Aufkommen des Fernsehens, laut Godard war.

Dabei ist es keineswegs so, als wären von den Konzentrationslagern keine Aufnahmen gemacht worden. Auch vorher wurden schon Filme gedreht, wie *The Great Dictator* von Chaplin, die uns die aufstrebende Macht des Faschismus als eine ernstzunehmende Macht in den Kinosälen vor Augen führen wollten. Aber Ersteres entspricht nicht dem, was Kino für Godard ausmacht, denn diese Aufnahmen wurden nie wirklich *sichtbar* gemacht – was hier wiederum im oben genannten Sinne zu verstehen ist – und Zweiteres - Filme, die versucht haben hinzusehen und zu thematisieren - sind weder von den Zuschauern ernstgenommen worden, noch vom amerikanischen Staat selbst. Im Gegenteil: die amerikanische Regierung wollte die Aufführung des Filmes verhindern.

Das Kino hat seine Augen verschlossen und ist schließlich mit dem Nationalsozialismus endgültig erblindet, das Licht ist erloschen. Das Kino war zur Zeit des Nationalsozialismus nicht präsent, sprich es hat die Konzentrationslager nicht gefilmt¹⁰⁶. Es unterwarf sich der Macht des Faschismus genauso wie es sich der Macht der Hollywoodindustrie unterwarf.

„Sie sagen auch“, so Ishaghpour, „dass die Flamme mit Auschwitz endgültig erloschen ist.“¹⁰⁷ Die Flamme des Kinos, also somit sein Potential, ist erloschen, wurde von der faschistischen Macht ausgelöscht. Immer, wenn das Feuer wieder zu leuchten begonnen hat, ist irgendetwas geschehen, das Dunkelheit gebracht hat, entweder die Traumfabrik Hollywood oder das Fernsehen. Mit seinen *Histoire(s)* wehrt sich Godard, auch wenn er selbst sagt, dass er mehr machen hätte können. Somit stellt er den Versuch auf, das Kino zu retten oder ihm nur ein würdiges Testament zu machen, wie auch immer man es betrachten mag.

Schon ganz am Anfang der *Histoire(s)* werden die Hauptanliegen Godards deutlich. Bleiben wir bei Chaplin, der ein einfaches und klares Beispiel bietet. Um darzulegen, wie Godard arbeitet und worum es ihm in seinen *Histoire(s)* geht, können wir beobachten,

¹⁰⁶ Vgl. Didi-Huberman: Das Bild als Montage, das Bild als Lüge, S. 201

¹⁰⁷ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S. 53

wie oft insgesamt im Film Bilder von Charly Chaplin aufflackern. Folgende stammen aus dem ersten Teil der *Histoire(s)*, 1A, *Alle Geschichten*.



Abbildung 1



Abbildung 2

Man sieht Chaplin am Klavier, ein Bild aus dem Film *Unknown Chaplin*, eine Dokumentation aus dem Jahre 1983 mit unverwendetem Filmmaterial Chaplins. Fast unmittelbar danach (getrennt durch eine längere Schwarzblende, die hier nicht gezeigt wird) sehen wir Godard an seiner Schreibmaschine, es folgt eine Überblendung mit Irving Thalberg. Auf der Tonebene hören wir einerseits die Schreibmaschine, deren Tippgeräusch verstärkt und verfremdet wirkt, und andererseits Godards Stimme, die immer wieder sagt „Die Spielregel“, als ob es dieses Wort wäre, das er gerade niederschreibt. Er wiederholt es immer wieder, während die Bilder wechseln. Verschiedene Überblendungen scheinen die verschiedenen Assoziationen zu zeigen, die Godard dabei erzeugt.

Schlüsselt man dies nun auf, zeigen sich deutlich die obengenannten Themen, um die die *Histoire(s)* ständig zirkulieren. Chaplin, ein Filmmacher, der entschlossen war, die Problematik der deutschen Diktatur Hitlers einem riesengroßen Kinopublikum vorzuführen, und dadurch immer wieder in Kritik geriet, sowohl von der amerikanischen Seite als auch vonseiten Englands, seiner Heimat, deren Nationalität Chaplin immer noch angehörte. Immer wieder wurde er aufgefordert, den Film nicht zu drehen und bekam Schwierigkeiten mit der Zensurbehörde. Chaplin musste nicht nur dem Druck der amerikanischen Regierung standhalten, sondern auch dem Druck Hollywoods, wo Chaplin selbst pro-nazistische Tendenzen entdeckt hat.¹⁰⁸

Das Bild Chaplins wird also von Godard aus den Archiven hervorgeholt, um es in den *Histoire(s)* neu zu montieren. Nicht zufällig hat er ein Bild genommen, das bis 1983

¹⁰⁸ Vgl. Tesson, Charles: Allein gegen Hitler... und Hollywood, In: StadtkinoZeitung 388

unveröffentlicht blieb und von Chaplin¹⁰⁹ selbst nie in einem seiner Filme verwendet wurde. Dies kann als Verweis auf alle Filme – so auch der Titel des Kapitels 1A, *Alle Geschichten* –, die nicht gemacht wurden, gesehen werden. Chaplin hätte dieses Potenzial im Kino gesehen, doch auch er hat es nicht zu Ende gebracht. „*Hätte ich gewusst, was in den Konzentrationslagern wirklich passiert,*“ so Chaplin, „*wäre ich nicht in der Lage gewesen den Großen Diktator zu realisieren.*“¹¹⁰ Also auch er hätte diesen Film, der zumindest versucht hat zu zeigen, angesichts der Konzentrationslager nicht gemacht.

Das zweite, oben gezeigte Bild, das Godard vor seiner Schreibmaschine sitzend zeigt, ist ebenfalls exemplarisch für die Montagen in den *Histoire(s)*, auf die später noch detaillierter eingegangen werden soll. Es ist das Bewegungsbild Chaplins aus dem Archiv, das mit einem Bewegungsbild Godards montiert wird und überblendet mit einer Fotografie Thalbergs, ebenfalls aus dem Archiv. Godard versucht unermüdlich, die Geschichte zu schreiben, Geschichte(n) zu machen, in dem er andere Geschichte(n) aufgreift. Thalberg repräsentiert bildlich die Macht Hollywoods. Er starb allerdings noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, gehörte also nicht zu dieser Maschinerie, die Chaplin daran hindern wollte, seinen Film zu zeigen. Ohne Thalberg wäre Hollywood wahrscheinlich nicht zu dieser Macht gekommen.

Godard verbindet mit Thalberg jedoch nicht ausschließlich Negatives. Er produzierte ständig und daher außergewöhnlich viele Filme. Dies ist sicherlich auch für Godard wünschenswert, da er selbst der Ansicht ist, es müssten viel mehr Filme produziert werden. Ständig sollten neue Geschichten geschrieben werden.

So sitzt Godard also hinter seiner Schreibmaschine und schreibt Geschichten. Er schreibt alte Geschichten neu. *Die Spielregel*, über die Godard in der Tonspur des Beispiels spricht, ist ein Film von Jean Renoir, einem Filmemacher, den Jean Luc Godard verehrt. Ebenfalls gedreht in der Vorkriegszeit, wurde dieser Film unter den Nazis verboten. Renoir war zu dieser Zeit schon in den USA. Es wird also das Denkmuster Godards schon etwas klarer, ebenso seine großen Themen, die bereits in Minute zwei verdichtet dargelegt werden.

Jean-Luc Godard sucht nach Strategien, um sichtbar zu machen, die das Kino immer schon zur Verfügung gehabt hätte. Was Godard zugutekommt, ist das Video. Die Technik also, die selbst Mitschuld am Untergang des Kinos zu tragen scheint, verwendet Godard nun, um die Flamme wieder aufflackern zu lassen, die Flamme des Gedächtnisses.

¹⁰⁹ <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>, Stand 9.10.2012

¹¹⁰ Ebd.

3. Strategien der Sichtbarmachung

„Man muss sich den Film anschauen können, aber nicht in einer Projektion, weil man da immer sagen muss: wir haben doch vor einer Dreiviertelstunde gesehen, erinnern Sie sich... Das bringt nichts. Man müsste das sehen und danach vielleicht eine andere Großaufnahme, aber zusammen.“¹¹¹

In diesem Satz, den Godard in seinem Buch *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* schreibt, steckt die Kernidee der *Histoire(s) du Cinéma*. Godard wollte die Kinogeschichte zur Darstellung bringen und deren Bildern zur Sichtbarkeit verhelfen. Der erste Versuch etwas Derartiges zu realisieren, war eine Vorlesung vor Studierenden 1978 in Montreal. Damals hat Godard genau das gemacht, was in seinen Worten *nichts bringt*, nämlich Ausschnitte von Filmen projiziert und darüber gesprochen. Die Geschichte des Kinos und mit ihr die Geschichte eines Jahrhunderts darzustellen, bedarf einer eigenen Form, einer Form die die Bilder *befreit* und dem Potential des Kinos gerecht wird.

Doch die Frage stellt sich, worin der Unterschied liegt zwischen den *Histoire(s) de Cinéma* und anderen Filmen seit der Entstehung des Kinos. Godard versucht die Geschichte eines Mediums mit seinen eigenen Mitteln darzustellen. Er bedient sich dabei einer ganz eigenen Ästhetik. Wie geht Godard nun mit Bildern um und was bedeutet es überhaupt, diese auch tatsächlich sichtbar zu machen? Man könnte meinen, dass Bilder eines visuellen Mediums – des Kinos – unweigerlich gesehen werden und demnach auch sichtbar sind. Es muss also untersucht werden, was Godard den Kinobildern abverlangt und welche Strategien er in den *Histoire(s)* entwickelt, um diese sichtbar zu machen – abseits von einer einzelnen Projektion der Bilder.

Auf den ersten Blick wird den Zuschauer_innen klar, dass es die Montage ist, die die Eigenart und Besonderheit dieses Filmes darstellt. Jean-Luc Godard setzt diese Bilder in Relation, lässt ein Bild das andere kommentieren und gleichzeitig gibt es die Ton- und die Schriftebenen, die reflektieren und ergänzen. Godard treibt also das Prinzip der Montage, das jedem Film zu Grunde liegt, zum Äußersten. Er schließt sich damit Walter Benjamin an, der in seinen Geschichtsthesen feststellt:

„Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“¹¹²

¹¹¹ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S.

¹¹² Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, S. 575

Man muss auf die kleinsten Teile achten, genau hinsehen, um ein *Totalgeschehen* in den Bildern zu entdecken. Die Bilder der Kinogeschichte haben Beziehungen zueinander und diese Beziehungen können in den *Histoire(s)* aufgedeckt und den Zuschauer_innen vor Augen geführt werden, Beziehungen, die so erst überhaupt in unser Bewusstsein geraten, weil wir sie auf diese Weise nie gedacht hätten. Bilder müssen demnach als kleine Operationen gesehen werden, die ständig an einer Form der Sichtbarmachung arbeiten.

3.1. Hervortreten aus einer „Hinter-Welt der Bilder“¹¹³

In Godards *Histoire(s) du Cinéma* ist der/die Zuschauer_in ständig mit Bildern konfrontiert, die er/sie schon einmal gesehen hat, die ihm/ihr also bekannt vorkommen. Mit Sicherheit gibt es kaum jemanden, der/die sie alle kennt, doch jede_r erkennt zumindest ein paar Bilder, der/die eine mehr, der/die andere weniger. Sie stammen aus einem Jahrhundert Kino und wurden in einen neuen Zusammenhang gesetzt. Godard hat diese Bilder aus ihren narrativen Zusammenhängen gelöst, um etwas Anderes hervorzubringen.

„Zunächst werden die Bilder durch Schwarzfilm getrennt, also voneinander isoliert, vor allem aber alle zusammen in ihrer Welt isoliert, einer Hinter-Welt der Bilder, aus der jedes einzelne Bild heraustritt, um von ihr zu berichten.“¹¹⁴

Godard begreift die Bilder des Kinos über ihren vermeintlichen Zweck des Geschichtenerzählens hinaus. Doch trotzdem kann er sich von den Geschichten nicht ganz lösen, denn ohne sie gäbe es die Bilder nicht. Es ist also ein Zusammenspiel zwischen den Geschichten und deren Bildern, die er aus dieser *Hinter-Welt* hervorholt und die von einer Geschichte des Jahrhunderts zeugen. Dies ist der erste Schritt. Die Bilder müssen isoliert werden, damit sie von dieser *Hinter-Welt* berichten können.

Rancière beschreibt Bilder der Kunst als Operationen, die einen „*Abstand, eine Unähnlichkeit herstellen*“.¹¹⁵ Unter dieser Betrachtungsweise können auch die Bilder der *Histoire(s)* gesehen werden. Wichtig ist allerdings, dass bei Godard erst einmal grob zwei

¹¹³ Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichte, S. 162

¹¹⁴ Ebd. S. 162

¹¹⁵ Vgl. Schwarte, Ludger: Jacques Rancière, In: Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch, S. 350

Arten von Bildern unterschieden werden müssen. Auf der einen Seite stehen die Bilder der Kinogeschichten, die Archivbilder, die Fotografien, also jene, die Godard aus ihrer *Hinter-Welt* herausgenommen hat. Auf der anderen Seite gibt es die Bilder, die er damit erzeugt - die sogenannten „*dritten Bilder*“ wie sie Ishaghpour eben bezeichnet. Die ersten bilden damit die Voraussetzung für die zweiten.

Die zweite Kategorie der Bilder in den *Histoire(s)* entsteht durch die Montage, die einen weiteren Schritt der Sichtbarmachung darstellt. An dieser Stelle soll allerdings betrachtet werden, *welche* Bilder Godard aus ihrer *Hinter-Welt* löst und wie er dabei vorgeht. Es geht also um die erste Kategorie, die einzelnen Bilder, ob es nun Bewegungsbilder, starre Fotografien oder Malereien sind.

Die anschließenden Abbildungen sind in den *Histoire(s) du Cinéma* im Teil 1B (*Une Histoire seule/Eine Geschichte allein*) zu sehen. Ohne näher auf die Montage dieser Sequenz einzugehen, sehen wir, dass die aneinandergereihten Bilder auf den ersten Blick wenig gemein haben. Es handelt sich hierbei nicht um eine typische Montage des narrativen Erzählkinos, eine oft fast unsichtbare Montage, die verschleiern will, dass es sich um isoliert aufgenommene Bilder handelt. Während diese Bilder zu sehen sind, erklingt folgender Satz aus dem Off:

„Schließlich grenzen sich die Gegenstände, die wir vor Augen haben gegenseitig ein... Erbe der Fotografie, ja. Aber als Erbe dieser Geschichte erbte das Kino nicht nur deren Rechte einen Teil der Wirklichkeit zu reproduzieren, sondern auch vor allem ihre Pflichten.“¹¹⁶



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5

Zwischen diesen drei Bildern wird eine Buchseite gezeigt, deren Sinn im Film nicht erfassbar ist: der Text ist unvollständig, die Sätze abgeschnitten. Wenn überhaupt, stechen einzelne Wörter ins Auge wie *train* (der Zug) oder *les sentiers* (die Wege). Danach liest Godard den Titel eines Buches vor. In der zweiten Abbildung ist die Überblendung dieses Bildes noch zu erkennen. Man kann als Zuschauer_in nun vermuten, dass dieser Seitenausschnitt, der im vorigen, hier nicht abgebildeten Bild, zu

¹¹⁶ Histoire(s) du Cinéma: Teil 1B, Minute 17:17

sehen war, aus dem Buch *Im Schatten junger Mädchenblüte*¹¹⁷ von Marcel Proust stammt.

Zu diesem Zitat haben wir Bilder ganz unterschiedlicher Herkunft. Das erste stammt aus dem Film *Alfonso* von Boris Barnet. Es handelt sich hierbei eindeutig um ein Bewegungsbild. Darauf folgt eine Aufnahme von Godard in einer Bibliothek, überblendet mit einer Fotografie von Émile Zola, der selbst auf einen Fotoapparat blickt. Dies wird wiederum mit einem Bild, auf dem ein Mann vor einem Zug zu sehen ist, montiert. Hier kann der/die Zuschauer_in schwer einschätzen, ob es sich um ein Standbild aus einem Film oder etwa um eine Fotografie handelt. Es wird deutlich, dass der Film ein *Erbe der Fotografie* ist, dass das fotografische Einzelbild in jedem Film steckt, manchmal sichtbar gemacht durch die Art und Weise, wie es im Film zu sehen ist, manchmal hinter dem Bewegungsbild versteckt.

Diese Bilder stammen aus ganz unterschiedlichen Welten, entweder sind es Kinobilder, Videoaufnahmen oder Fotografien, die Godard in dieser Sequenz aufeinander prallen lässt. Sie haben alle ihre eigene Geschichte, doch hier in den *Histoire(s)* erzeugen sie eine gemeinsame Geschichte, indem sie einerseits von ihrer Geschichte zeugen und andererseits an diese Stelle montiert wurden und somit hier präsent sind. „*Sie grenzen sich gegenseitig ein*“. Godard sucht nach den Bildern in ihren *Hinter-Welten*, weil sie alle ein „*Sensorium*“ bilden, „*eine Welt des Sich-gegenseitig-ausdrücken-Könnens*“.¹¹⁸

Er zeigt uns, dass diese drei Bilder, die alle ihre eigene Geschichte erzählen, zusammen eine andere Bedeutung bekommen. Es ist das Bild selbst, dem Godard dieses Potential zuschreibt, vor allem im Zusammenhang mit anderen Bildern und im Kino projiziert, um sie den Zuschauer_innen vor Augen zu führen.

Auch wenn für Godard im Endeffekt die Montage zur Sichtbarkeit führt, muss vom Einzelbild ausgegangen werden, sowohl von einzelnen Kinosequenzen als auch vom fotografischen Einzelbild selbst, da diese erst die Bausteine und somit die Basis für die Montage bilden. Das Kino tritt *das Erbe der Fotografie an*, stellt Godard fest, mit all ihren *Rechten und Pflichten* und Potentialen.

„Sie [Die Fotografie] ist nicht zur Kunst geworden, weil sie ein Dispositiv einsetzte, das den Abdruck der Körper deren Kopien entgegenstellte. Sie ist zur Kunst geworden, weil sie eine zweifache Poetik des Bildes ausgenutzt hat, indem sie aus den Bildern gleichzeitig oder ungleichzeitig zwei Dinge gemacht hat: ablesbare Zeugnisse einer Geschichte, die auf den Gesichtern oder den Gegenständen geschrieben steht und reine Blöcke der Sichtbarkeit, die jeder Narrativierung, jedem Sinn widerstehen. Diese zweifache Poetik des Bildes als Chiffre einer in sichtbaren Formen geschriebenen Geschichte und einer stumpfen Wirklichkeit, die sich dem Sinn und der Geschichte entzieht, wurde nicht vom Dispositiv

¹¹⁷ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2. Im Schatten junger Mädchenblüte

¹¹⁸ Vgl. Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral : Godard, das Kino, die Geschichte, S. 167

der Camera obscura entdeckt. Diese Chiffre ist vor der Camera obscura entstanden, nämlich in dem Moment, als der Roman jene Bezüge zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren neu gestaltet hat, die dem repräsentativen Regime der Künste eigen waren und denen im klassischen Drama Ausdruck verliehen wurde.“¹¹⁹

Von dieser *doppelten Poetik des Bildes*, von der Rancière hier spricht, kann ausgegangen werden, um zu verstehen, wie in den *Histoire(s)* mit den einzelnen Bildern umgegangen wird und wie Godard mit diesen Bildern Geschichte produzieren kann. Diese *doppelte Poetik* macht die neue Platzierung der Bilder überhaupt erst möglich.

Bilder sind zunächst einmal *reine Blöcke der Sichtbarkeit*. Das heißt, sie können ohne jeglichen Sinn und Zweck angesehen und wahrgenommen werden. Es ist ihre reine Präsenz, die ihnen ihre Daseinsberechtigung verleiht. Es ist nicht etwa eine Geschichte, denen die Bilder untergeordnet sein müssen, um zu existieren. Diese Idee stammt, wie Rancière feststellt, aus der Romantik. Die Bezüge zwischen dem, was wir hören und dem, was wir sehen werden neu geordnet. Hierarchische Strukturen lösen sich auf. Das Bild ist nicht mehr dem Text unterworfen, wie es im repräsentativen Regime der Fall war. Im Film bedeutet dies auch, dass das Bild nicht mehr dem Ton unterworfen ist und die Bilder nicht abhängig sind von der *Story*.

Während das aristotelische Prinzip die Narration in den Mittelpunkt rückt und vor allem Bilder produziert, um eben dieser Ausdruck zu verleihen, kann im ästhetischen Regime das Bild *einfach existieren*. Der Ton im Film oder die Sprache in der Literatur bestehen neben den Bildern, die die Künste erzeugen. Nur aufgrund dieser Möglichkeit kann Godard die Bilder aus ihrer *Hinter-Welt* herausnehmen. Wären sie weiterhin an die *Story* gebunden und könnten die vorherrschenden Bezüge nicht neu gestaltet werden, würden auch die *Histoire(s)* nicht existieren und auch nicht funktionieren.

Aber nicht nur die Bilder *als reine Blöcke der Sichtbarkeit* sind es, die ein solches Werk wie die *Histoire(s)* möglich machen, sondern ebenfalls ihre zweite Bedeutung, also *Bilder als ablesbare Zeugnisse einer Geschichte*. Hierbei geht es um den direkten Bezug, den die Bilder zu den Dingen, deren Abdruck sie aufbewahren, haben. Die Bilder, die wir sehen, sind Zeugnisse, die von ihrer *Hinter-Welt*, aus der sie stammen, berichten. Und dies muss der/die Zuschauer_in erkennen.

Es spielt hier also die narrative Ebene sehr wohl eine Rolle, wenn auch nicht im herkömmlichen Sinn. Die Bilder, die Godard einsetzt, denen er einen neuen Platz in der Kinogeschichte zuweist, sind nicht frei von jeglicher Vergangenheit. Sie stammen meist aus einem Film, der sehr wohl eine Geschichte erzählt. Aber auch Fotografien erzählen ihre Geschichte, nämlich die Geschichte der Dinge, die sie abbilden. Geschichte kann so

¹¹⁹ Rancière, Jacques: Die Bestimmung der Bilder, In: Politik der Bilder S. 19

mit ihren eigenen Bildern aus der Vergangenheit produziert werden. Wären Bilder bloß *reine Blöcke der Sichtbarkeit*, käme Godard mit selbst produzierten Bildern aus. Er müsste sich nicht die Mühe machen, unsere visuelle Vergangenheit nach Bildern und Spuren abzusuchen, um uns die Geschichte eines Jahrhunderts vor Augen zu führen.

Wie kann also diese doppelte Poetik des Bildes an dem oben angeführten Ausschnitt der *Histoire(s)* deutlich gemacht werden? Klar ist, dass nur ein Bild von Godard selbst gedreht wurde, und das ist das Bild, in dem er selbst zu sehen ist. Die anderen Bilder stammen aus einer dem Entstehungszeitraum des Films vorgelagerten Zeit.

Das erste Bild stammt, wie bereits erwähnt, aus einem Film des sowjetischen Filmemachers Boris Barnet. In diesem Film steht die Erzählung verschiedenster Geschichten der Protagonisten im Mittelpunkt. Die Rückblende ist zentrales Gestaltungsmedium des Films. Der/die Zuschauer_in sieht also dieses Bild in den *Histoire(s)* und hat einen komplett anderen Zugang zu diesem - je nachdem, ob er/sie es und somit den Film, aus dem es stammt, kennt oder nicht. Weiß man, dass die Erzählung und die Darstellungsform der Vergangenheit in diesem Film zentral sind, wird man andere Schlüsse daraus ziehen, als wenn man lediglich einen im Kerzenschein auf einem Tisch schlafenden Mann sieht. Im ersten Fall wird die Stelle zu einem konkreten Verweis auf die Zeitlichkeit des Kinos, während sie anderenfalls für die Zuschauer_innen eher kryptisch bleiben wird.

Godard spielt also mit dieser doppelten Poetik des Bildes. Dies gilt vor allem für die Rezeptionsebene. Selbst wenn Godard sagt, dass er die Herkunft mancher seiner Zitate, die er in den *Histoire(s)* verwendet, selbst nicht mehr kennt, scheint auf Produktionsebene die Herkunft der Bilder klar zu sein. Müssten allerdings die Zuschauer ständig nach einer narrativen Ebene und somit der narrativen Herkunft der Bilder suchen, wäre ein unweigerliches Scheitern die Folge. Die rasche Abfolge der Bilder macht das unmöglich. Selbst wenn in einigen Sequenzen die ursprüngliche Handlung mitgedacht werden kann, aus der die Bilder stammen, gelingt das vielerorts einfach nicht. Vielmehr muss man versuchen, sich auf diese doppelte Poetik einzulassen, um sich auf die *Histoire(s)* einlassen zu können.

Auf dem zweiten Bild sehen wir den mit einem Bild Émile Zolas überblendeten Godard, der auf eine Kamera blickt. Der/die Zuschauer_in sieht in diesem Bild nun etwa einen bedeutenden Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, der auf eine Kamera blickt oder bloß einen Mann mit einer Kamera. Für denjenigen/diejenige, der/die bloß einen Mann mit der Kamera sieht, bekommt diese Kamera dann wohl einen ganz anderen Stellenwert im Bild. Er/sie bezieht das Bild eventuell mehr auf die Tonebene, auf das oben angeführte Zitat, also auf das *Erbe der Fotografie*. Unser geschultes Auge weiß, dass das Bewegungsbild mit dem auf dem Tisch im Kerzenlicht schlafenden Mann aus einem Spielfilm stammen

muss. Godard will uns also aufmerksam machen, dass der erzählende Spielfilm darauf basiert, dass im 19. Jahrhundert die Kamera erfunden wurde. Mehr noch, dass das ästhetische Regime, das ebenfalls im 19. Jahrhundert entstanden ist, den Film hervorgebracht hat oder, wie Rancière sagt, dass der Film die eigentliche Kunst des 19. Jahrhunderts ist und damit ein Anachronismus vorliegt.

Das dritte Bild, welches einen Zug abbildet, kann ebenfalls eine Selbstreflexion auf das Kino bedeuten, da der Zug seit den Gebrüdern *Lumière* zu einem Symbol für die Anfänge des Kinos geworden ist.

Godard nimmt also die Bilder aus ihren ursprünglichen Konstellationen, um sie mit Hilfe des Videobildes in einen anderen Kontext zu setzen, beziehungsweise einen anderen Kontext zu produzieren. Diese Bilder berichten allerdings nach wie vor von einer Vergangenheit, von ihrem ursprünglichen Ort, ihrer ursprünglichen Zeit.

Und diese Bilder zeugen, so Rancière, eben von einem „*gemeinsamen Sensorium, dem sie alle angehören.*“¹²⁰ Es herrschen keine Hierarchien in der Bilderwelt. Alle haben etwas zu sagen und man kann oder muss sie sogar miteinander in Verbindungen bringen, neue Welten erzeugen, ihnen also im Kino einen Raum schaffen, um gesehen zu werden. Bindet man sie zu stark in einen narrativen Zusammenhang ein, funktioniert die doppelte Poetik der Bilder nicht mehr, die Bilder verlieren ihre reine Präsenz.

3.2 Die denkende Form

Wenn vom Kino als einer eigenständig denkenden Form gesprochen wird, wie es Godard tut und im selben Sinne Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman oder auch Gilles Deleuze, sind nicht mehr die vielen Einzelbilder gemeint, die sich auf einem Zelluloidstreifen zu einem Film aneinanderreihen und im Schnitt zu ihrer endgültigen, der Narration unterworfenen Form kommen, sondern vielmehr ist damit das bereits erwähnte *dritte Bild* gemeint oder genauer, die Abfolge vieler dieser dritten Bilder in einem Film, ganz im speziellen in den *Histoire(s) du Cinéma*.

¹²⁰ Vgl. Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten, S. 163

„Der Erkenntniswert kann nicht aus einem einzelnen Bild hervorgehen, ebensowenig wie es der Einbildungskraft entspricht, sich passiv in ein einziges Bild zu vertiefen.“¹²¹

Es ist demnach zwar das Einzelbild, welches Godard aus seinen narrativen Zwängen befreit, das die Grundlage schafft, aber erst die Montage, die Neuordnung dieser Bilder kann ihnen zu einer Sichtbarkeit verhelfen und Geschichte produzieren. Der Erkenntniswert liegt also nicht im Einzelbild. Wir brauchen immer mindestens zwei, am besten jedoch mehrere Bilder, um aus ihnen etwas herauslesen zu können. Nach diesem Prinzip geht Godard vor. Er stellt nicht einfach die einzelnen Bilder aus, sondern stellt sie zusammen. Diese Bilder kommentieren sich gegenseitig, er zeigt Gemeinsamkeiten, aber auch Differenzen zwischen ihnen auf. Es ist ein Prozess, man könnte sagen, ein Denkprozess in Bildern, Tönen und Schriften. Durch die Projektion auf die Leinwand überträgt sich dieser Denkprozess auf den/die Zuschauer_in. Er gelangt vom Gehirn zu den Händen, mit denen der Film entsteht, der dann schließlich dem Kinopublikum vor Augen geführt wird. Das Kino kann also diese Denkprozesse nach außen tragen, das heißt, sie vom Kopf über die Hände so nach außen *übertragen*, dass sie für das Kinopublikum durch das Sehen des Filmes wahrnehmbar, also sichtbar gemacht werden können.

„*Filmen heißt mit den Händen denken*“¹²². Dieser Satz bezeichnet das erste Unterkapitel des Teils 4a der *Histoire(s)*, *Le Contrôl de L'Univers (Die Kontrolle über das Universum)* und weist auf den konkreten Vorgang des Montierens hin. Godard berichtet uns durch Bilder und Zitate in seinem Film vom Vorgang des Filmemachens selbst. Nehmen wir einen Ausschnitt aus diesem vierten Teil, in dem es um die Hand selbst geht, um zu betrachten, wie Godard die Montage seines Films *handhabt* und wie er mit Hilfe von Bildern unserer visuellen Vergangenheit arbeitet, um Aussagen zu formulieren; Aussagen, die vom Kino selbst und seiner Vorgangsweise berichten.



Abbildung 6



Abbildung 7

¹²¹ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 173

¹²² Theweleit, Klaus: Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt, S. 35



Abbildung 8

Wie im Kapitel 3.1 sind es drei Bilder, die in den *Histoire(s)* unmittelbar aufeinander folgen. Im Gegensatz zu den Bildern des ersten Beispiels handelt es sich bei diesen hier ausschließlich um bewegte Bilder. Aus dem Off hören wir eine Stimme, die zu den Bildern Verschiedenes über die Hand erzählt:

„Der Geist ist erst wahr, wenn er seine Präsenz manifestiert. Und in dem Wort *manifestiert* steckt *Manus*, die Hand.“

„Die Liebe ist der Höhepunkt des Geistes. Und die Nächstenliebe ist eine Tat, das heißt eine ausgestreckte Hand. Nicht schöne Worte, nicht ein Ideal, das auf dem Weg nach Jericho an von Räubern geplünderten Menschen vorbeizieht.“

„Polizei, Propaganda, Staat, das ist die Hand, das ist der Name des tyrannischen Gottes, welchen die hochmütige Vernunft des Menschen nach seinem Bild zu erschaffen wusste.“¹²³

Wir sehen also ein Bild einer Frau im Profil, die sich kaum bewegt. Das Bild stammt aus dem Film *Corridor* von Šarūnas Bartas aus dem Jahr 1994. Doch in diesem Teil ist die Herkunft des Bildes irrelevant. Es geht um die kleine Bewegung im Bild. Das einzige, was in diesem Bild geschieht ist, dass die junge Frau langsam ihre Hand zu ihrem Gesicht führt. Bei schnellem, flüchtigem Hinsehen könnte dieses Detail verloren gehen, doch betrachtet man das Bild genau, sticht diese bewegte Hand ins Auge. Durch die Bewegung wird unser Blick auf diese Hand gerichtet. Diese Sichtbarmachung ist nur durch das Bewegungsbild möglich. Das Kino ist also fähig, auf solche kleinen Details zu achten und auf sie hinzuweisen. Dazu hören wir das erste der drei oben angeführten Zitate aus dem Off. Godard macht uns darauf aufmerksam, welche wichtige Rolle die Hand im Denkprozess spielt. Er spricht nicht explizit an, dass es hier um das Kino selbst geht. Das schwingt jedoch mit, weil die *Histoire(s)* ein Film ist, der aus anderen Filmen entstanden ist und weil uns nur das Kino ein Bild zu unseren Gedanken gibt und gleichzeitig den direkten Beweis zu diesen Zitaten liefern kann.

Das zweite Bild stammt aus einem Film von Godard selbst, *Nouvelle Vague* aus dem Jahr 1990, und ist ein Bildzitat, welches auf das Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle von

¹²³ Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma*, 4a, Min. 04 :50, direkte Herkunft der Zitate unbekannt

Michelangelo referenziert. Hier spielt dieser doppelte historische Verweis eine bedeutende Rolle. Er zeigt die Macht des Kinos, die es in Bezug auf die Vergangenheit durch seine Visualität hat. Ein bewegtes Bild wird in einen neuen Zusammenhang gesetzt und zitiert gleichzeitig eine Deckenmalerei vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Godard *zitiert* und *montiert* und öffnet dadurch verschiedene Schichten wie auch diverse Zeitebenen, die sich überlappen.

Das dritte Zitat in dieser Reihenfolge kann ebenfalls auf das Kino bezogen werden. Es ist aus dem Off zu hören, während wir das dritte Bild des oben angeführten Beispiels sehen. Hierbei handelt es sich um eine Videoüberblendung zweier Bewegungsbilder. Wir sehen kämpfende Soldaten überlagert von einem Bild aus *Duell in der Sonne* von King Vidor aus dem Jahr 1946. Hier sehen wir Archivaufnahmen und Filmmaterial in einem Bild und damit zwei Bedeutungsmöglichkeiten, die auf Filmmaterial entstehen können. Einerseits der dokumentarische Aufzeichnungscharakter des Archivbildes und andererseits der amerikanische Western, in dem die Bilder einer fiktiven Erzählung unterworfen sind. Godard zeigt uns vermeintliche *Realität* und *Fiktion* in einem Bild und kreiert somit eine andere Wahrheit.

Mit Hilfe des Videos kann Godard diese Bilder nicht bloß aneinanderreihen, also zusammenschneiden, wie es beim Filmmaterial der Fall ist, sondern er kann die Bilder sich *überschneiden* lassen, was die Anzahl der Ebenen vervielfacht. Die Zitate, die immer mit derselben Stimme gesprochen werden, scheinen die Zuschauer_innen durch diese Sequenz zu führen, während die Bilder sich im Rhythmus zusammenfügen.

Um uns einen Denkprozess sichtbar zu machen, genügt es nicht ein Einzelbild zu zeigen. Denken und Gedächtnis sind keine statischen Zustände, sondern sich in der Zeit bewegende Vorgänge. Und um diese zu produzieren, sie zu *manifestieren*, wie Godard es in dieser Sequenz ausdrückt, benötigt es eben diese verschiedenen Schichten, die durch das Medium Video übereinander gelegt werden können.

„(...) was zählt ist das UND, das Bindewort UND. Das Wesentliche ist der Gebrauch, den Godard von dem UND macht. Das zu betonen ist wichtig, weil unser ganzes Denken eher geprägt ist durch das Verb sein, durch das IST. (...) Das UND legt keine besondere Art der Relation fest, vielmehr reißt es alle Relationen mit sich fort, sodaß es schließlich ebenso viele Relationen gibt, wie es UND gibt, das UND erschüttert nicht nur alle Relationen, es bringt auch das Sein, das Verb in Bewegung. In dem UND, dem „und... und... und...“ manifestieren sich schöpferisches Stottern und der fremde Gebrauch von Sprache im Gegensatz zu ihrer herrschenden konformen Verwendung, die auf dem Verb sein basiert.“¹²⁴

Dieses Konzept des UND, das eben diese Addition von Bildern und Schichten in Godards Werk beschreibt, bezieht sich nicht auf die *Histoire(s)*, sondern auf eine andere frühere

¹²⁴ Deleuze, Gilles: Veränderung was ist das? Gilles Deleuze und <Six Fois Deux>, In: Filmkritik Nr. 242, S.86

Videoarbeit Godards, nämlich auf *Six Fois Deux*, eine sechsteilige Mini-Serie aus dem Jahr 1976. Trotzdem kann dieses Konzept auch, oder womöglich erst recht, auf die *Histoire(s)* umgelegt werden.

Denkt man an eine Montage, die eher dazu dient die Schnitte unsichtbar zu machen, die Herkunft der einzelnen Bilder zu verstecken anstatt sie offen darzulegen und somit zu thematisieren, ist es wohl eher das Wort SEIN, das, wie Deleuze es beschreibt, unserem Denken entspricht und sich so auch im Kino äußert. Das Kino wurde im Laufe seiner Existenz in ein Schema gedrängt, klare Richtlinien wurden aufgestellt, wie es zu funktionieren hat, wie es zu *sein* hat. Doch durch das UND löst sich Godard von diesen Schemen und Dogmen, die das Kino geprägt haben. Video bietet ihm erstmals die Möglichkeit, selbst mit diesem UND zu operieren und diese Schichten durch ein Additionsverfahren zu erzeugen. Dieses UND löst sich von all den herkömmlichen *Relationen*, denen die Bilder im Kino unterworfen sind. Jenes *schöpferische Stottern*, von dem Deleuze spricht, ergibt sich, indem Godard Bewegung erzeugt: das UND ist nicht bloß ein Bild neben dem anderen, also ein Bild UND noch ein Bild, sondern Bilder übereinander, voreinander und hintereinander, die Differenzen kreieren, sie ausstellen, aber auch Zusammenhänge auf diesen verschiedenen Ebenen erzeugen. Das UND schließt Lücken genauso mit ein wie Überlagerungen und Dichte. Dadurch entstehen Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit, wie sie nur durch das Medium Video hervorgebracht werden können.

An dem oben genannten Beispiel ist es auf Papier schwierig, dieses Konzept klar darzustellen, da diese Darlegung der Bilder keineswegs dem entspricht, wie es in den *Histoire(s)* zu sehen ist. Eine wichtige Komponente, die hier außer Acht gelassen wird, ist die Schwarzblende, die Rhythmus erzeugt. „*Im Film dagegen gibt es den Rhythmus, der näher an der Musik dran ist. Für den Rhythmus benutze ich schwarz...*“, so Godard zu Ishaghpour. Das Konzept des UND ist also wesentlich auch auf die Schwarzblende angewiesen. Es sind die Bilder und Töne, das Schwarz zwischen den Bildern und der Abstand zwischen den Bildern und den Tönen, die Godard Geschichte(n) hervorbringen lassen.

Jean-Luc Godard nützt das ästhetische Potenzial des Kinos und die erweiterten Möglichkeiten des Videos um zu denken, um Begrifflichkeiten sichtbar zu machen und um, wie oben bereits erwähnt, Aussagen zu treffen. Dies macht den Film zu einem auf Erkenntnis gerichteten Medium. Geschichte zu produzieren bedeutet, aus der Geschichte heraus zu argumentieren, um aus unserer visuellen Vergangenheit sowohl Erkenntnis zu erzielen als auch Geschichte gegenwärtig zu machen.

„Das Zusammentreffen von sprachlichen, akustischen und visuellen Formen und ihrer Integration in der Montage macht den Film zu komplexeren Aussagen fähig, als dies einer dieser Formen allein möglich wäre.“¹²⁵

Es geht hier demnach nicht um das Kino als ein Medium der Wirklichkeitsübertragung, sondern als ein Medium, das mit Hilfe teils konkreter, teils abstrakter Bilder und Instrumente auf Erkenntnis zielt, indem es sichtbar macht. Und zwar nicht sichtbar macht im Sinne von „dem Zuschauer die Realität zu zeigen“, sondern mittels der Montage „fiktiver und realer Elemente“. Es geht also um ein *Spannungsverhältnis* zwischen diesen und somit *darum*, etwas vorher noch nicht Gesehenes oder Gedachtes zu schaffen und vor Augen zu führen.¹²⁶

In diesem Beispiel macht Godard genau das, indem er mit Hilfe der Bilder des Kinos über dessen Vergangenheit und gleichzeitig über dessen Gegenwart spricht. Das Kino wird immer ein Produkt der Montage sein und daher immer ein Produkt unserer Hände bleiben, auch wenn mittlerweile der Computer die direkte händische Produktion ersetzt hat. Es ändert sich jedoch nichts daran, dass die Bilder, die im Kopf des/der Filmemacher_in existieren, erst durch einen äußerlichen, körperlichen, materiellen Prozess übertragen werden müssen, bevor das Publikum sie in ihrer endgültigen Reihenfolge im Kinosaal betrachten kann. Trotzdem entsteht ein Film erst durch den Eingriff des/der Filmemacher_in in das Material nach der Aufnahme. Ein Bild alleine wäre dazu nicht fähig.

„Bilder sind keine starren Formate,“ sagt Ludger Schwarte im Hinblick auf Rancières Bildtheorien, „sondern Arbeit an Denkmöglichkeiten. Mit dieser Arbeit am Sichtbaren, an der Desidentifikation und an der Erinnerung richten sich besonders die Kunstbilder an die Intelligenz ihrer Betrachter.“¹²⁷

Was Schwarte hier beschreibt, bezieht sich auf Rancières Aufsatz *Die Arbeit des Bildes*¹²⁸ und öffnet Begrifflichkeiten, die in Hinblick auf Godards *Histoire(s)* und seine Arbeit mit Bildern präzisiert werden können. Bilder sind also *Arbeit an Denkmöglichkeiten*. Hier scheint eine gewisse Einigkeit zu herrschen. Godard treibt diese Arbeit an Denkmöglichkeiten mit seinen *Histoire(s) du Cinéma* gewissermaßen auf die Spitze. Beim Zuschauen bekommt man den Eindruck, man sähe Godard selbst beim Denken zu. Durch

¹²⁵ Kluge, Alexander/Reitz, Edgar/Reinke, Wilfried: „Wort und Film“, In: Eder, Klaus/Kluge, Alexander: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, S.16

¹²⁶ Vgl. Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, S. 42

¹²⁷ Schwarte, Ludger: Jacques Rancière, In: Busch, Kahtrin/Därmann, Iris: Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch, S. 357

¹²⁸ Rancière, Jacques: Die Arbeit des Bildes, In: Shalev-Gerz, Esther: MenschenDinge. The human aspect of objects, S.8

diese Montagen und somit durch die Arbeit mit und zwischen den Bildern steht außer Frage, dass uns Godard vor Augen führt, wie mit Bildern gedacht werden kann.

Diese *Arbeit an Denkmöglichkeiten* ist nun laut Schwarte oder Rancière gleichzusetzen mit einer *Arbeit am Sichtbaren*. Es kann also nur gedacht werden, was sichtbar gemacht werden kann beziehungsweise das Denken kann nur von Nutzen sein, wenn auch sichtbar gemacht werden kann, was gedacht wird. Dies führt an dieser Stelle zurück zur Verantwortung des Kinos. Denn diese Möglichkeit der Sichtbarmachung des Denkens im Kino ist es, die eine/n Filmemacher_in zwingt, sie auch zu nützen. Doch genau das ist es, was laut Godard in der Kinogeschichte kaum stattgefunden hat. Die Bilder wurden gemacht, aber nicht richtig eingesetzt. Sie wurden nicht zum Denken genutzt, obwohl sie eine Art Analyseinstrument darstellen würden, ein Analyseinstrument unserer Geschichte. Dies ist auch der Grund, warum Godard die Bilder der Kinogeschichte noch einmal aufgreift und sie in seinen *Histoire(s)* an einem neuen Ort platziert, um sie zu *befreien*. Er nützt sie, um Geschichte zu erzählen, um Geschichte präziser zu denken.

„Es gilt, die Bilder von dominanten Ideen und Parolen zu befreien. Umgeben von seinen Maschinen versucht Godard, die falschen und in ihren Effekten unbefragten Übereinstimmungen zwischen den Bildern und Tönen einem Arbeitsprozess zuzuführen.“¹²⁹

Zudem sind die Bilder „*Arbeit an der Desidentifikation*“. Was bedeutet das nun genau? Hier kann wiederum ein Bogen zu Deleuze und seinem Konzept des UND im Gegensatz zum Konzept des SEIN gezogen werden. Bilder, die Identifikation schaffen, erzeugen keine Differenzen und Spannungen und somit Möglichkeiten etwas Neues zu schaffen oder zu erkennen. Ist ein Bild in seine Narration eingebettet und in eine hierarchische Struktur eingegliedert, das Bild und der Ton also dem Text und dem Inhalt untergeordnet, hindert es sich selbst daran Strukturen zu erkennen und kann sein Potential nicht ausschöpfen. Godard versucht in seinen *Histoire(s)* ständig, mit den konventionellen Formen des Filmemachens und des Montierens zu brechen. Er versucht, die Bilder und deren vorherrschende Strukturen von innen heraus aufzubrechen, indem er sie aus eben diesen hierarchischen Zwängen löst, sie von der Narration befreit und in neue Zusammenhänge einbettet.

Das Material, dessen sich Godard hierbei bedient, scheint unerschöpflich. Bei genauerem Betrachten sind es aber immer wieder die gleichen Bilder, oder Bilder, die denselben Ursprung haben, aus denselben Filmen oder von demselben Maler oder Fotograf stammen, die er in den *Histoire(s)* aufblitzen lässt.

„Mit einem insgesamt äußerst begrenzten Ausgangsmaterial wird der Eindruck von Unermesslichkeit erreicht. Es ist groß, weil projiziert wird. Das Material ist begrenzt, vielleicht weil Sie nicht viel zur

¹²⁹ Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze, S.55

Verfügung haben, aber andererseits wirkt das auch wie eine Notwendigkeit, denn keine Form kann ohne das entstehen, was jeder Form zugrunde liegt: Wiederkehr, Rückkehr, Wiederholung, was voneinander zu unterscheiden ist; und es ist die Arbeit am Bild, aber auch am Ton, an der Sprache, an der Musik, es ist die Montage, die dies durch die Metamorphose einer begrenzten Menge möglich macht.¹³⁰

Es geht also nicht darum, aus allen erdenklichen Filmen und Archivmaterialien seit Anbeginn des Kinos einen neuen Film zu schaffen, sondern es geht konkret um die *genaue Arbeit* mit den Bildern. Das kann oder muss demnach auch bedeuten, dass Godard die Bilder in seinen *Histoire(s)* zirkulieren lässt, sie immer wieder in anderen Zusammenhängen auftauchen lässt. Die Bilder finden in den *Histoire(s)* einen neuen Ort beziehungsweise neue Orte.

3.3 Unsichtbarkeiten – Über die Lücken in den *Histoire(s)*

Bisher wurde vor allem diskutiert, wie Godard in seinem Film über die Kinogeschichte arbeitet und mit Bildern umgeht, um Dinge sichtbar zu machen, die den Zuschauer_innen vorher verborgen blieben. Nun soll genauer betrachtet werden, dass es nicht nur das ist, was man sieht, also die Bilder, die wir *direkt* in den *Histoire(s)* sehen, was Erkenntnis schafft, sondern auch das, was uns nicht *direkt*, sondern *indirekt* vor Augen geführt wird, was also *unsichtbar* ist, die Lücken, die Risse und Bruchstellen in den *Histoire(s)*. Von eben jenen gibt es unzählige in Godards Werk. Die Lücken gehören ebenso dazu wie die Dichte. Es entstehen ständig neue dialektische Spannungen zwischen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten. Der Film scheint beim Betrachten eine ständig arbeitende Maschine zu sein, die unaufhörlich Gemeinsamkeiten und Differenzen generiert. An dieser Stelle sei noch einmal auf Deleuze zurückgegriffen, der sein Konzept des UND folgendermaßen weiter ausführt:

„Das UND ist identisch mit Verschiedenartigkeit, Vielfalt und Zerstörung der Identität. (...) Wenn Godard sagt, daß alles sich in zwei teile, daß der Tag aus Morgen *und* Abend bestehe, so sagt er nicht, daß der Tag das eine sei oder das andere, noch daß das eine zum anderen, eins in zwei sich verwandle. Die Vielfalt ist nie in den Begriffen, dem UND, das nicht von derselben Beschaffenheit ist wie die Elemente oder die Summe derselben. Das UND ist irgendwo zwischen Leben und Denken, er zeigt das UND auf eine sehr neue Weise, er zeigt es aktiv operierend. Das UND ist weder das eine noch

¹³⁰ Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, S. 13

das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze. Immer gibt es eine Grenze, eine Fluchtlinie, die man nicht sieht, weil sie am wenigsten wahrnehmbar ist.¹³¹

Dieses Konzept entspricht in etwa auch dem von Klaus Theweleit, der über Godards Kino schreibt, es sei das „*One plus One, ein Bild plus noch ein Bild, in deren Zusammenschritt ein drittes Bild entsteht, das niemand sieht, jedenfalls nicht mit dem Auge.*“¹³² Das, was *dazwischen* entsteht, ist demnach, worum es bei Godard geht. Nur durch dieses UND, das nicht einfach eine Summe von Einzelbildern ist, die dazu dienen einen für das Gehirn leicht nachvollziehbaren Zusammenhang zu bilden, sondern das immer eine *Grenze* oder *Fluchtlinie* ist, durch die das Kino eine andere Dimension erhält.

Es gibt in Godards Film Bilder, die mit dem Auge nicht einfach zu erfassen sind, die nicht mit der Kamera hergestellt wurden, sondern die Godard rein durch seine Montage erzeugt. Und diese Bilder erzeugen keine große Einheit, kein narratives Ganzes. Sie durchkreuzen sich immer wieder selbst. Die Bilder entfernen sich voneinander und finden wieder zusammen. Es sind also auch nicht einfach Fragmente, die dem Totalen entgegengesetzt wären, sondern was Godard auf die Leinwand projiziert, sind Mikrogeschichten, die unaufhörlich Veränderungen vollziehen. Die Fluchtlinie deutet immer eine Bewegung nach vorne an, die Grenze findet sich zwischen einem Außen und einem Innen. Godard will also das Innere der Bilder nach außen tragen, es sichtbar machen. Doch dieses Sichtbarmachen funktioniert nur aufgrund dieses Konzepts der Lücke.

Dies scheint auf den ersten Blick ein Paradoxon zu sein: Sichtbarmachen auf der Basis von Unsichtbarkeiten. Doch beim Betrachten der *Histoire(s)* ergibt dieses Konzept Sinn, noch viel mehr als bei allen anderen Videoarbeiten Godards, denn nirgends arbeitet er so intensiv mit den Bildern selbst und mit deren Grundvoraussetzungen als in seinen *Histoire(s) du Cinéma*.

Ein Bild allein kann nichts sichtbar machen. Das wurde im zweiten Teil des dritten Kapitels schon erläutert. Nur durch die Montage ist dies möglich. Doch durch die Montage entstehen auch überall Lücken. Die Lücken sind zwischen den Bildern, aber auch zwischen den Tönen und Bildern und zwischen der Schrift und den Tönen und den Bildern. Diese Lücken kann der/die Betrachter_in entweder versuchen zu füllen, etwa durch eigene Erinnerungen oder Assoziationen oder er/sie lässt sie stehen und nimmt sie mit, den ganzen Film lang. Es geht hierbei auch um eine gewisse Aktivität der Zuschauer_innen. Godards Film erschließt sich nicht von alleine durch eine „*Berieselung*“ der Betrachter_innen. Godard appelliert vielmehr an deren Gedächtnis.

¹³¹ Deleuze, Gilles: Veränderung was ist das? Gilles Deleuze und <Six Fois Deux>, In : Filmkritik Nr. 242, S.86

¹³² Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme, S.32

Es geht um eine Spurensuche, die niemals vollständig sein kann. Sie wird immer lückenhaft bleiben. Aber erst wenn man das Lückenhafte, Fragmentarische in der Geschichte anerkennt, kann Geschichte sinnvoll produziert werden. Das Konzept des UND, der Lücke und der Grenze ist also unmittelbar verbunden mit der Idee Geschichte zu machen. Schon für Benjamin ist die Montage, das Fragmentarische und in Folge dessen auch die Lücke eine Voraussetzung Geschichte zu machen, doch Godard kann mit seinen Bildern – die nicht nur literarische sind, sondern Bilder, die er durch physische fotografische Einzel- und Bewegtbilder erzeugt – viel präziser arbeiten.

„Kein Bild ist ein genaues Bild (une image juste), jedes Bild ist bloß ein Bild (juste une image)“, wie Godard in einer häufig zitierten Äußerung festhält. Aber das Bild erlaubt einem, weniger zu sprechen und sich besser auszudrücken oder vielmehr, genauer über eine Sache zu sprechen, ohne sie auszusprechen.“¹³³

Dieses Zitat zeigt, dass präziser arbeiten nicht meint, dass das einzelne Bild genau sein muss, oder kann, sondern dass die Bilder, die Godard produziert, mit all ihren Rissen und Lücken dazu fähig sind etwas auszudrücken, ohne es direkt anzusprechen. Dies würde dem/der Betrachter_in die Möglichkeit nehmen selbst zu denken und ihn/sie wiederum in ein Schema hierarchischer Strukturen einbetten. Dies würde dem repräsentativen Regime Rancières entsprechen. Doch genau das ist es, von dem sich Godard mit seiner speziellen Montage entfernen will.

Als Beispiel für die Unsichtbarkeiten und Differenzen, die Godard erzeugt, soll der Anfang des dritten Teils (3A), *Die Münzen des Absoluten*, genauer betrachtet werden. Das erste Kapitel dieses Teils nennt Godard *Barbarei in Europa*, das darauf folgende *Was ist, was will und was kann das Kino?* Der Abschnitt, an dem Godards Montage gezeigt werden soll, dauert etwa sieben Minuten. In diesen sieben Minuten schneidet Godard Bilder aus verschiedensten Materialien zusammen. Er legt sie übereinander, lässt sie kurz aufblitzen, ineinander verlaufen und wieder verschwinden.

Man sieht vor allem Gemälde, aber auch Fotografien, Bewegtbilder und Schriftinserts. Die Menge an verschiedenen Materialien, die Godard an den unterschiedlichen Teilen seiner *Histoire(s) du Cinéma* auftauchen lässt, ist variabel. Während die Bilder des oben analysierten Filmausschnitts lange für die Betrachter_innen zu sehen sind und ihnen somit eine gewisse Zeit gelassen wird diese aufzunehmen, beginnt der dritte Teil rasanter und der/die Betrachter_in kann nur mit Mühe erfassen, was er/sie sieht.

Godard beginnt diesen Abschnitt seines Films mit einem Text von Victor Hugo, der von ihm vorgelesen wird und nur aus dem Off zu hören ist. Es handelt sich dabei um den Text

¹³³ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 192

*Für Serbien!*¹³⁴, welcher im Jahre 1876 von Hugo anlässlich des Serbisch-Osmanischen Kriegs verfasst wurde. Obwohl dieser Text während dieses Kriegs geschrieben wurde, hat er eine Gültigkeit über diesen hinaus. Es geht um Krieg und Völkermorde und die Rolle der Nationen und deren Regierungen in ebendiesen. Godard liest in seinen *Histoire(s)* den ganzen Text vor und montiert die verschiedensten Bilder dazu. Der Anfang des Textes leitet auch den dritten Teil ein.

„Es wird notwendig, die Aufmerksamkeit der europäischen Regierungen auf einen Tatbestand zu lenken, einen offenbar so unbedeutenden, daß die Regierungen ihn überhaupt nicht zu bemerken scheinen. Dieser Tatbestand ist: Ein Volk wird ermordet. Wo? In Europa. Gibt es Zeugen für die Tat? Einen Zeugen: die ganze Welt. Nehmen die Regierungen sie zur Kenntnis? Nein.

Über den Nationen steht etwas, das unter ihnen steht, die Regierungen. In gewissen Momenten explodiert dieser Widerspruch: Die Zivilisation ist bei den Völkern, die Barbarei bei den Regierungen. Ist diese Barbarei gewollt? Nein; sie ist schlicht professionell. Was die menschliche Gattung weiß, ist den Regierungen unbekannt. Dies ist darin begründet, daß die Regierungen von einer Art Kurzsichtigkeit geschlagen sind, die da heißt: Staatsraison. Die menschliche Gattung schaut mit einem anderen Blick, dem des Gewissens.“¹³⁵

Zu diesen einleitenden Worten sieht man unter anderem folgende Bilder in den *Histoire(s) du Cinéma*:



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12

¹³⁴ Hugo, Victor: Für Serbien!, http://www.zeit.de/1996/01/Fuer_Serbien_/seite-1

¹³⁵ Ebd. S. 1

In diesem Abschnitt ist es aus Platzgründen nicht möglich, alle Bilder, die Godard an dieser Stelle montiert, abzubilden. Es wurden deshalb vier Bilder ausgewählt, die der Analyse dienen sollen.

Godard liest langsam und schneidet in diesem Stück viele Bilder zusammen. Die ersten beiden der hier eingefügten Bilder überblendet er in einem schnellen Rhythmus. Sie wechseln sich ab und sind anfangs schwer erkennbar und auseinander dividierbar. Bei dem ersten Bild handelt es sich um ein Gemälde aus dem frühen 17. Jahrhundert von Artemesia Gentileschi, einer Malerin des italienischen Barock. Das zweite Bild ist von Francisco de Goya und ist etwa zwei Jahrhunderte später entstanden, kurz vor Goyas Tod. Außer den schreckhaften Motiven scheinen die Bilder wenig gemein zu haben und es scheint fraglich, warum Godard diese gerade so aneinanderreihet und sich überlappen lässt. Zusätzlich zu den Bildern fügt er Schriftinserts hinzu: *Seul le Cinéma* (Allein das Kino) und *Fatale Beauté* (Fatale Schönheit). Diese beiden Inserts bezeichnen die Kapitel 2A und 2B der *Histoire(s)* und stellen einen Zusammenhang zum Kino und zu den *Histoire(s)* selbst her.

Es gibt hier also eindeutig Lücken, die den Zusammenhang betreffen. Godard liest einen Text über einen Krieg, der Ende des 19. Jahrhunderts stattfand und zeigt den Zuschauer_innen Bilder aus dem 17. und 19. Jahrhundert. Diesen Bildern folgen ein Plakat, welches Lenin zeigt und ein schwarzweißes Kinobild, welches nicht zu identifizieren ist, da weder Schauspieler_innen noch konkrete Gegenstände darauf zu sehen sind. Als verbindendes Element dient ohne Frage der von Godard gelesene Text *Für Serbien!*

Godard berichtet also von Völkermorden, die nicht nur auf diesen Serbienkrieg zutreffen können, sondern auch auf den Zweiten Weltkrieg und andere Kriege, die vorher oder später stattgefunden haben. Es geht also darum, eine Verbindung zu sehen. Und sie auch tatsächlich *zu sehen*, denn das Kino kann sie uns zeigen. Trotzdem bleibt offen, wieso Godard gerade diese zwei Gemälde nimmt, um dies auszudrücken. Kann es tatsächlich ausschließlich das „Schreckensmotiv“ sein? Die Bilder fließen an den Zuschauer_innen vorbei und es bleibt ihnen nicht viel Zeit, darüber zu reflektieren.

„Das Plus zwischen den Bildern eröffnet ihnen die direkte Konfrontation mit einem Außenfeld, das seine Vielgestaltigkeit zu erkennen gibt. Die Lücke zwischen den Bildern, die nicht über eine allgemeingültige Regel mit Bedeutung gefüllt werden kann, thematisiert, fabuliert Beziehungen zu den verzweigten Prozessen der gesellschaftlichen Realität und provoziert Fragen zur Wirklichkeit der Dinge.“¹³⁶

¹³⁶ Büttner, Elisabeth : Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze, S.40

Godard erzählt diese Geschichten mit Hilfe des Kinos erneut, aber anders. Die Frage nach *der Wirklichkeit der Dinge* rückt auf eine ganz spezielle Weise ins Zentrum. Er zeigt ein Bild und montiert es mit einem anderen, das man vorher damit nie in Verbindung gebracht hätte. Es verändert sich damit der Zugang oder der Blick auf die Realität dieser Bilder. Auch wenn die Lücken da sind oder etwa gerade *weil* sie da sind und in den *Histoire(s)* zusätzlich zu der erzeugten Dichte auch Differenzen gezeigt werden, bildet Godard einen Assoziationsfluss bei den Zuschauer_innen. Godard überbrückt mit Hilfe des Kinos zeitliche und räumliche Abstände.

Die nächsten Bilder zeigt Godard ebenfalls noch während er den ersten Abschnitt des Textes von Hugo liest. Er springt zeitlich gesehen in das nächste Jahrhundert, nämlich in das 20. Das abgebildete Plakat stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Bosnienkrieg zwischen 1992 und 1995. Die Herkunft des letzten dieser vier Bilder kann nicht genau zugeordnet werden, allerdings spielt dies auch keine Rolle. Denn das ist gerade das Essenzielle an diesem Bild, seine mehr oder mindere Zeitlosigkeit, denn dieses Bild kann aus jedem Krieg stammen. Natürlich sehen wir, dass es sich um eine Farbfotografie einer verhungerten, weißen Person handelt und können daher das Bild zumindest ungefähr zeitlichen und örtlich einordnen, sprich diese Aufnahme kann beispielsweise aus dem Zweiten Weltkrieg stammen, oder aber auch aus einem späteren europäischen Krieg, wie eben dem Bosnienkrieg. Doch wichtig ist in dem Fall nur, dass das Bild existiert und dass diese Morde geschehen sind; dass der Staat dafür keine Verantwortung gezeigt hat und, wie Godard es sieht, auch das Kino nicht.

Godard zeigt uns diese differenzierten Bilder, aber zeigt keine Jahreszahlen und keine konkreten Zusammenhänge. Wir sehen Bilder, die sich in Material und Zweck ursprünglich stark unterscheiden. Ein Werbeplakat für den Krieg in Bosnien, zwischen Malereien aus einem anderen Jahrhundert und einem Bild, das uns in aller Deutlichkeit die Schrecken der Kriege aufzeigt. Er verbindet diese Bilder nun indem er sie in einer Montage zu einer Gedankenfolge macht. Godard antwortet einem Bild mit einem anderen Bild. Durch die Lücken zwischen den Bildern, den Differenzen, die er mit dieser unkonventionellen Montage schafft, lässt er dem/der Zuschauer_in die Möglichkeit, mit dem Kino zu denken, wie er es auch tut. Man muss nicht wissen, aus welchem Jahr dieser Text stammt, um seinen Inhalt zu verstehen, und auch nicht, wer ihn geschrieben hat. Godards Montage funktioniert hier ganz ohne dieses Wissen.

Godard benötigt an dieser Stelle etwas mehr als fünf Minuten, um den Text zu lesen. Darauf folgt ein großer thematischer Sprung, wie es scheint. Man sieht ein Schriftinsert auf Schwarz: *Histoire(s) du Cinéma 3A*. Dann hören wir wieder Godard, der Folgendes aus dem Off liest:

„Die heiligen Schriften sagen uns, dass sich Lots Töchter vor Antritt ihrer Reise ein letztes Mal umdrehen wollten und dass sie in Salzsäulen verwandelt wurden. Man filmt ja nur die Vergangenheit, ich meine nur das, was vergeht, und es sind die Silbersalze, die das Licht fixieren.“¹³⁷

Godard leitet seine Gedankenbilder nun abrupt auf das Kino. Man sieht nun Godard selbst im Bild und das Schriftinsert auf schwarz: „Ne Raconte Pas D’Histoires, Mon Petit“. Darauf folgen diese beiden Bilder: Godard, der offensichtlich seinen Blick in die Kamera richtet, als würde er etwas suchen oder erwarten, und dann der weiße Fleck auf schwarz. Das Licht.



Abbildung 13



Abbildung 14

Es gibt also die Lücken nicht nur zwischen den Bildern, sondern auch zwischen den Themen, die Godard in seinen *Histoire(s)* behandelt. Er kommt von der Kriegsmaschine zur Kinomaschine. Das Kino kann dem Krieg nicht nur begegnen, indem es eine Story erzählt. Sie können sich auf einer anderen Ebene als der, der Repräsentation begegnen. Im ästhetischen Regime gibt es zwischen diesen Themen keine hierarchische Ordnung. Es ist nicht das Kino, welches uns bloß mit Hilfe einer Story vom Krieg erzählt. Godard kann das Kino in seinem Film genauso thematisieren, wie er den Krieg thematisieren kann. Und indem er diese Themen nebeneinander stellt, zeigt er uns, dass eine Verbindung zwischen ihnen besteht. Dass das Kino den Krieg *wirklich* zeigen hätte sollen, sprich nicht nur auf der Ebene des repräsentativen Regimes von ihm hätte erzählen sollen. So kann Godard die Verantwortung des Kinos offenlegen.

Die Lücken und Unsichtbarkeiten, von denen hier die Rede ist, sind von einer unsichtbaren Montage des Erzählkinos klar abzutrennen. Es handelt sich hier um eine aktive Unsichtbarkeit, so wie das UND in Godards *Histoire(s)* aktiv operiert. Die Lücken zwischen den Bildern und den Themen, die Godard in seinem Film kreierte, dienen nicht der Verschleierung der Montage und der Negation von filmischen Mitteln, sondern der konkreten Arbeit mit jenen, durch die wiederum Dinge sichtbar gemacht werden können.

„Montage kommt die Aufgabe zu Gegensätze aufzuzeigen. Was man nicht sehen kann, muss man also zu einer Montage machen, um die Differenzen, die einige lückenhafte visuelle Monaden voneinander

¹³⁷ Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma*, 3A, Min. 5 :33

trennen, so gut es eben geht zu denken zu geben. Auf diese Weise lässt sich *trotz allem erkennbar* machen, was niemals vollständig erfaßbar ist und in seiner Gesamtheit unzulänglich bleibt.“¹³⁸

Solche Bilder, die von Krieg und Tod berichten, und die Godard in seinen Montagen immer wieder verwendet, um Geschichte zu machen, um Geschichten des 20. Jahrhunderts zu „erzählen“, sind häufig unzulänglich und stehen in der Kritik, *nichts* auszusagen. Doch, wie Didi-Huberman sagt, gerade mit diesen Unzulänglichkeiten muss gearbeitet werden. Filmmacher_innen müssen sich eben diesen stellen, anstatt die Bilder von vornherein zu negieren. Besonders über Bilder aus der Zeit des Nationalsozialismus gibt es heftige Diskussionen. Darauf soll aber im vierten Kapitel näher eingegangen werden. Es sei hier nur angeschnitten, um den Kontext herzustellen.

„Die Bilder der Kunst sind Operationen, die eine Abweichung hervorrufen, eine Unähnlichkeit. Worte beschreiben das, was das Auge sehen könnte, oder bringen etwas zum Ausdruck, was das Auge nie sehen wird, Worte beleuchten oder verdunkeln absichtlich eine Idee. Sichtbare Formen bieten dem Verständnis eine Bedeutung an oder unterschlagen sie. Eine Bewegung der Kamera antizipiert ein Schauspiel und offenbart ein anderes Schauspiel, ein Klavierspieler beginnt einen musikalischen Satz „hinter“ einem schwarzen Vorhang. Alle diese Beziehungen definieren Bilder.“¹³⁹

Was Rancière hier beschreibt, ist genau das, womit Godard arbeitet. Es geht nicht darum, nur das fotografische Bild als eindeutiges, undifferenziertes Bild zu sehen, sondern mit allen Formen der Sichtbarmachung zu arbeiten, um Verständnis zu produzieren oder zu unterschlagen. Es gibt also das Wort, sowohl gesprochen als auch geschrieben, das fotografische und das filmische Bild, und nicht zuletzt die Musik. Mit all diesen Formen produziert Godard diese Geschichte(n) des 20. Jahrhunderts, seine Kinogeschichte(n), und er verschafft den Zuschauer_innen Zugang zu einer Idee von Kino, zu einer Idee von Geschichte und zu seinen eigenen Ideen über diese Bilder und deren Geschichten.

3.4 Ein neues Sehen – Anforderungen an den Zuschauer

Sigfried Kracauer beschreibt das Kino und den Film als eine „Möglichkeit des Sehens“¹⁴⁰, die durch das fotografische Bild erst entstanden ist. Obwohl Kracauer, der in der

¹³⁸ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 196

¹³⁹ Rancière, Jacques: Die Bestimmung der Bilder, In: Ebd.: Politik der Bilder, S. 14

¹⁴⁰ Vgl. Kracauer, Sigfried: Erfahrung und Material, In: Albersmeier, F.-J., Texte zu Theorie des Films, S. 242

Tradition des realistischen Filmdenkens steht, dem Film einen *empathischen Wirklichkeitsbezug*¹⁴¹ zuschreibt, sind sich beide darin einig, dass mit dem fotografischen Bild eine neue Anforderung an die Wahrnehmung des/der Zuschauer_in gestellt wird. Der/die Zuschauer_in sieht plötzlich, was ihm/ihr vorher verborgen blieb. So schreibt auch Balázs: „Der Film ist die Kunst des Sehens“.¹⁴² Auch wenn alle drei eine andere theoretische Herangehensweise an das Kino haben, was das Verhältnis von Film und Wirklichkeit betrifft, sind sie sich doch einig, dass es die Kunst des Sehens ist, die den Film von den anderen Künsten unterscheidet beziehungsweise abhebt.

Mit seinen Videoarbeiten und seiner neuartigen Montagetechnik, die mit dem Video einhergeht, verlangt Godard den Zuschauer_innen viel ab. Der Sehprozess ist ein anderer als in narrativen Zusammenhängen. Dadurch, dass es in den *Histoire(s) du Cinéma* keine Hierarchie zwischen Bild, Ton und Schrift gibt, muss der/die Zuschauer_in mit all diesen Bildern und Zwischenbildern zurechtkommen. Er/sie begibt sich mit dem Sehprozess auf eine Spurensuche in die Kinogeschichte. Dies bedeutet hohe Konzentration und einen aktiven Denkprozess bei den Zuschauer_innen. Aufgrund der weiter oben bereits erwähnten unterschiedlichen Ausgangslagen, die bedeuten, dass jede_r ein anderes Vorwissen in den Film mitnimmt, werden die *Histoire(s)* auch von jedem/jeder anders wahrgenommen und gesehen. Es entstehen während des Sehens viele verschiedene Geschichten und jede_r zieht eine etwas andere Erkenntnis aus ihnen, was die *Histoire(s)* zu einem ganz besonderen Werk der Geschichtschreibung macht.

Dieses Phänomen besprechen auch Serge Daney und Jean-Luc Godard in einem Interview, welches am Beginn des zweiten Teils der *Histoire(s)* verwendet wurde. Die Überschrift dieses Abschnittes lautet: *Die Arbeit des Historikers*. Dies ist vielleicht der persönlichste Teil der *Histoire(s)* und zeigt, dass Geschichte machen, Geschichte schreiben weniger objektiv ist als es uns die Schulbücher lehren. Wir sehen am Anfang dieses zweiten Teils zwei Selbstportraits Godards.

¹⁴¹ Vgl. Pantenburg, Volker: *Theorie des Films. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, S. 35

¹⁴² Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, S.216

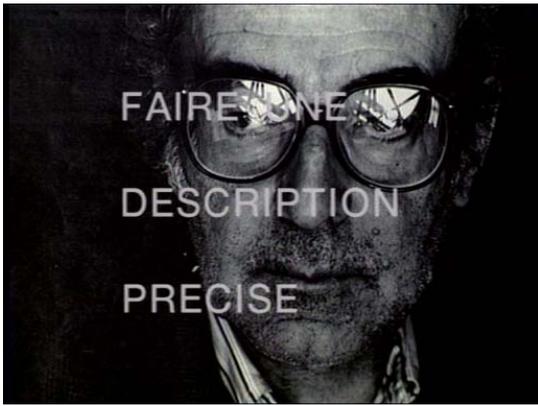


Abbildung 15

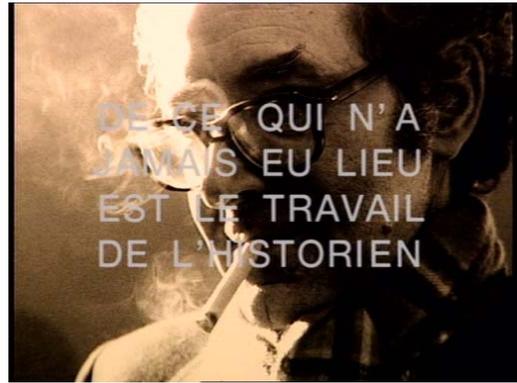


Abbildung 16

Man sieht links den etwas älteren Godard und rechts den jüngeren. Die Bilder verlaufen im Film ineinander. Dazwischen eine Stimme aus dem Off: „Ich bin so weit.“ Auf den Bildern ein Schriftinsert: „Faire une description précise“ (dt: „Eine genaue Beschreibung anfertigen“¹⁴³) und „De ce qui n’a jamais eu lieu est le travail de l’historien“ (dt: „Das, was nie stattgefunden hat ist die Arbeit des Historikers“¹⁴⁴).

Godard hat es sich also zur Aufgabe gemacht, *eine genaue Beschreibung anzufertigen*. Und obwohl er lange darüber nachgedacht und lange geplant hat, musste er in seiner Karriere erst zu dem Punkt kommen, an dem er tatsächlich so weit war, dieses große Projekt über die Geschichte eines Jahrhunderts anzugehen. Er versucht das zu machen, was bisher nicht stattgefunden hat, nämlich als *Historiker zu arbeiten*. Dies sind ohne Frage große Worte, die polarisierend von Godard in den *Histoire(s)* verwendet werden. Natürlich gab es vor Godard viele Historiker, doch an dieser Stelle geht es wiederrum vielmehr um das *Wie*. Godard versucht durch seine Arbeitsweise, durch das Herausarbeiten der Archiv- und Kinobilder in einem künstlerischen Werk tiefer in die Geschichte einzudringen.

Serge Daney stellt in dem erwähnten Interview fest, dass es eine Generationenfrage ist, ob Geschichte in dieser Form gemacht werden kann. Nur jemand von der *Nouvelle Vague* war dazu in der Lage, so Daney, diesen Film zu machen.¹⁴⁵

„Heute ist klar, dass es für einen 20-Jährigen oder 25-Jährigen unmöglich ist, es sei denn, man verbringt 10 oder 15 Jahre in Kinematheken, nachzuholen, was er nicht gesehen hat, oder darüber hinaus sich eine Achse aufzubauen, um die herum er sich seine eigene Geschichte aufbaut, also etwa zu wissen, dass er nachher kommt, also auch nach euch, und dass er in Bezug darauf seinen eigenen Ort finden muss. Und so erweist sich etwas, das damals einfach als eine glänzende Anekdote der Filmgeschichte wirkte, mit viel Polemik und stolzem Gehabe, heute mit dem Abstand von 30 Jahren als

¹⁴³ Deutsche Übersetzung : Suhrkamp Version der *Histoire(s) du Cinéma*, deutsche Synchronisation im Off

¹⁴⁴ *Ebd.*

¹⁴⁵ Vgl. *Histoire(s) du Cinéma 2A*

die einzige Gelegenheit, Geschichte zu machen. Ihr habt diese Gelegenheit gehabt und vielleicht noch die Leute eine halbe Generation später, ich würde sagen bis zu Wenders.“¹⁴⁶

Diese Tatsache, dass Godard die Möglichkeit hatte, auf diese Weise Geschichte zu machen, ist auch für den/die Zuschauer_in und dessen Wahrnehmung von großer Bedeutung. Denn was wir sehen, ist für viele an vielen Stellen dieses mehrstündigen Werks rätselhaft. Die Filmausschnitte, die Godard wählt und mit denen er die Geschichte eines Jahrhunderts erzählt, können nicht alle erkannt werden. Wenn zumindest ihre Herkunft klar zu sein scheint, ist es kaum möglich, sie alle so genau zu kennen, dass auch ihr ursprünglicher Ort, also die Filme und deren Handlung, aus der die Bilder stammen, erkannt werden.

Was Daney hier anspricht, ist das, was dieses *neue Sehen* den Zuschauer_innen abverlangt. Denn wir müssen an vielen Stellen einfach hinnehmen, was wir sehen und versuchen, neue Zusammenhänge zu erkennen. Es wird kaum zwei Personen geben, die aus diesem vierteiligen Werk dasselbe herauslesen werden.

„Ich kann meinen Gegenstand nicht zum Feststehen bringen. Er wankt und schwankt wie von einem natürlichen Räuschchen,“ heißt es bei Montaigne.“¹⁴⁷

Als Christa Blüminger über den Essayfilm schreibt, stößt sie auf dieses Zitat von Montaigne, das ebenso gut auf die *Histoire(s)* passt, auch wenn diese vielleicht am schwersten in ein Genreschema einzuordnen sind und daher nicht als klassischer Essayfilm gesehen werden können. Doch „*Gegenstände, die wanken und schwanken und nicht zum Feststehen gebracht werden können*“¹⁴⁸, sind in den *Histoire(s)* allgegenwärtig. Dies macht es für den Zuschauer schwierig. Winter bezeichnet den Film Godards als eine Grenze zwischen „*Sehlust, Sehzwang, Seharbeit bis hin zum Sehverlust*.“¹⁴⁹

Die Geschichte(n), die Godard in seinem Film schafft, bilden sich also für die unterschiedlichen Zuschauer_innen unterschiedlich klar oder unklar heraus. Die Bilder, die Godard schafft, setzen sich in den Köpfen der Zuschauer_innen neu zusammen. Je nachdem, welche Filme sie gesehen haben, welche Malereien ihnen bekannt vorkommen oder welche Zitate man schon einmal gelesen hat oder nicht. Oft fehlt ein bindendes Element und dadurch gerät der Erkenntnisfluss ins Stocken. Doch das ist es wiederum, was Deleuze als *schöpferisches Stottern* bezeichnet. Nur durch einen stockenden Prozess kann überhaupt gedacht werden.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Blüminger, Christa: Zwischen den Bildern/Lesen, S. 16

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Winter, Scarlett: Intermediale Experimente. Godards Bildästhetik im Wechselspiel von Kino, Fernsehen und Video, S. 28

Die Montage dieser Bilder fordert den/die Zuschauer_in heraus, sich mit diesem Stottern und Stocken abzumühen. Es gibt also in den *Histoire(s)* einerseits die Bilder, die alle einzeln gesehen durch ihre rohe Präsenz eine Wahrnehmung erzeugen, und es gibt die Montage, die die Wahrnehmung ins Stocken bringt oder einen Zusammenhang, eine Verbindung erzeugt. Durch diese Ambivalenz entsteht etwas in den *Histoire(s)*, das Rancière den *Bild-Satz* nennt.

„Einerseits hat das Bild also eine entbindende Funktion: das Bild ist reine Form und reines Pathos und löst die klassische Ordnung der Abfolge der fiktiven Handlungen, der *Geschichten* auf. Andererseits ist es Teil einer Verbindung, aus der die Figur einer gemeinsamen Geschichte entsteht. Auf der einen Seite ist das Bild eine inkommensurable Einzigartigkeit, auf der anderen Seite eine Vergemeinschaftlichung.“¹⁵⁰

Rancière will Godards spezifischer Montage sämtlicher heterogener Elemente in seinem Film auf den Grund kommen. Er versucht diese beiden scheinbaren Gegensätze, *inkommensurable Einzigartigkeiten* und *die Vergemeinschaftlichung der Zeichen*, zusammenzudenken. Grundvoraussetzung dafür ist das schon mehrmals erwähnte *ästhetische Regime*, welches aus der Romantik kommt und eine Distanz zur Intrige, also zum aristotelischen Handlungsprinzip schafft. Diese Distanz, das Fehlen des gemeinsamen Maßstabes, wird laut Rancière durch eine Vermischung der Materialitäten herbeigeführt, die schon seit der Romantik immer wieder auch in der Literatur stattfand. In Godards Montage verschiedenster audiovisueller Elemente findet sich diese Vermischung der Materialitäten wieder und fordert daher auch dieses Zusammendenken von Einzigartigkeiten und Gemeinschaft.

Durch seine Montage erzeugt Godard Rhythmus. Und Rhythmus ist, was auch Rancière als den neuen gemeinsamen Maßstab bezeichnet: etwas, das die Intrige ersetzt. Der gemeinsame Maßstab wird nichtig gemacht, indem er durch das gemeinsame Chaos ersetzt wird. Es gibt nur noch Gemeinsames, keinen Maßstab mehr.¹⁵¹ Das Chaos allerdings wird schnell zu einer „*schizophrenen Explosion*“ oder auf der anderen Seite zu einer „*großen Gemeinschaft*“, die, so Rancière, „*mit dem Nebeneinanderstellen der Waren und ihrer Doppelgänger identifiziert wird.*“¹⁵² Die Grenzen sind demnach nicht so einfach zu ziehen. Die losgelösten Elemente sind die Basis und die Montage schafft eine Verbindung, den Bild-Satz.

„Diesen Maßstab möchte ich Bild-Satz nennen. Ich verstehe darunter etwas anderes als den Zusammenschluss einer verbalen Sequenz mit einer visuellen Form. Die Kraft des Bild-Satzes kann sich in den Sätzen eines Romans ausdrücken, auch in den Formen der Inszenierung im Theater oder

¹⁵⁰ Rancière, Jacques: Der Satz, das Bild, die Geschichte, In: Ebd.: Politik der Bilder, S. 44

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 55

¹⁵² Ebd. S. 57

der Montage im Film oder in der Beziehung zwischen dem Gesagten und dem Nicht-Gesagten einer Photographie. Der Satz ist nicht das Sagbare, das Bild nicht das Sichtbare. Unter Bild-Satz verstehe ich die Verbindung von zwei auf ästhetische Weise definierten Funktionen, das heißt durch die Art definiert, wie sie die repräsentative Beziehung des Textes zum Bild auflösen. (...) Die Satz-Funktion im Bild-Satz ist immer noch die der Verbindung. Doch der Satz verbindet von nun an, weil er selbst Konsistenz gibt.“¹⁵³

Spricht man also von einem neuen Sehen bei Godard, ist es wichtig, dieses Konzept zu verstehen. Es geht nicht mehr um ein Sehen, bei dem es sich um ein Wahrnehmen von Bildern handelt, die dazu dienen, die Erzählung einer Geschichte zu unterstützen, indem die Bilder dem Text untergeordnet sind. Dies fällt für Rancière nicht in den Bereich der Kunst und für Godard verfehlt dies die Fähigkeiten des Kinos.

Um mit dieser Montage und dieser neuen Art von verbindender Gemeinschaft umzugehen, entwirft Rancière zwei Montage-Konzepte. Beide dienen dazu, die *Histoire(s)* einzuordnen und besser zu verstehen. Dabei handelt es sich einerseits um die *dialektische Montage* und andererseits um die *symbolische Montage*.

Erstere basiert auf der Idee des Schocks, der aufgrund des Zusammenpralls heterogener Elemente entsteht. Es genügt nicht die bloße Fragmentierung von Handlungselementen zur Generierung von Sichtbarkeiten, diese müssen auch dementsprechend miteinander montiert werden, um die Macht einer anderen Gemeinschaft offenzulegen und eine Welt hinter einer anderen Welt *sichtbar zu machen*.¹⁵⁴ Es geht hier also um eine Inszenierung dieses Schocks.

Die symbolische Montage hingegen „*inszeniert die Familiarität der fremden Elemente*“.¹⁵⁵ Es steht hier nicht das Produzieren von Schocks durch die Gegenüberstellung fremdartiger Elemente und verschiedener Welten im Zentrum, sondern die Erschaffung von Analogien. Rancière vergleicht die symbolische Montage mit einem Mysterium, welches eine von Mallarmé entwickelte ästhetische Kategorie bezeichnet. Auch Godard verwendet diesen Begriff immer wieder im mallarméschen Sinne.¹⁵⁶

„Das Mysterium ist eine kleine Theatermaschine, die Analogien fabriziert und die es ermöglicht, die Gedanken des Dichters in den Füßen der Tänzerin, den Falten einer Stola, dem Entfalten eines Fächers, dem hellen Schein eines Kronleuchters oder der unerwarteten Bewegung eines aufgerichteten Bären wiederzuerkennen.“¹⁵⁷

¹⁵³ Ebd. S. 58

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 69

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 70

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 70

¹⁵⁷ Ebd. S. 71

Es gibt diese beiden Konzepte, diese beiden Pole und laut Rancière bewegt sich *das Vermögen des Bild-Satzes* immer wieder zwischen diesen Polen. Es geht darum, wie der/die Zuschauer_in die *Histoire(s)* betrachtet, sich in dem filmischen Raum zwischen Sichtbarem und Sagbarem bewegt und diesen wahrnimmt. Rancière ist der Meinung, dass viele Stellen in den *Histoire(s) du Cinéma* oft schnell voreilig als dialektisch abgestempelt werden. Doch was Godard in seinem Film produziert, sind sowohl Schocks als auch kontinuierliche Verbindungen. „Der Raum der Schocks und der Raum des Kontinuums können sogar den selben Namen tragen, den Namen der Geschichte“, so Rancière. „Denn Geschichte kann tatsächlich zwei gegensätzliche Dinge sein: die unterbrochene Linie der aufschlußreichen Schocks oder das Kontinuum der Ko-Präsenz.“¹⁵⁸

Der Bild-Satz in der Kunst ist es, der die Fähigkeit hat, Geschichte zu machen, Geschichte zu einem Ausdruck zu bringen. Entweder es können Gegensätze, die schockartig aufeinanderprallen, Dinge zum Vorschein bringen, die uns vorher verborgen geblieben sind, oder die Kraft der Verbindung ist es, die Bilder und Elemente, die uns zuvor weit entfernt zu sein schienen, zusammenführt und Analogien herstellt.

Schon Walter Benjamin hat mit seinem „*dialektischen Bild*“¹⁵⁹ und der Einführung der Montage in die Geschichtsschreibung, für die er in seinem Passagen-Werk plädiert, eine dialektische Wahrnehmung entdeckt und festgestellt, dass es durch das Aufeinanderprallen heterogener Elemente zu einem „*Jetzt der Erkennbarkeit*“¹⁶⁰ in der Geschichte kommt, das in der Bewegung der Montage entsteht.

Die Idee, durch ein Zusammenfallen verschiedener zeitlicher Ebenen in der Gegenwart Geschichte entstehen zu lassen, gibt es also auch schon vor Godard. Doch niemand sonst setzt uns dieses Prinzip so vor Augen und erweitert es noch im rancièrschen Sinn wie Godard. Lässt sich der/die Zuschauer_in auf die *Histoire(s)* und auf dieses *neue Sehen* ein, können die Bilder eine ganz neue Art von Lesbarkeit gewinnen. Rückt man nun die Bildbeispiele in diesem Kapitel noch einmal in den Fokus der Überlegungen, wird deutlich, dass Godard mit diesen Bildern ebendiese Analogien schafft, von der Rancière spricht. Die Bilder kommen aus differenzierten Kontexten, basieren auf unterschiedlichen Materialien aus unterschiedlichen Jahrzehnten und Jahrhunderten, aber trotzdem ist es eindeutig, dass Godard durch das umfassende Thema des Krieges eine Gemeinsamkeit dieser Bilder aufzeigen will und mehr noch die Zuschauer_innen auffordert, die von Menschen produzierte Gräuel zu erkennen. Ein verbindendes Element stellt neben den

¹⁵⁸ Ebd. S. 74

¹⁵⁹ Vgl. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 576

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 577

Motiven der Bilder auch die Rede von Victor Hugo dar, die über 100 Jahre vor dem Ausbruch des Bosnienkrieges, auf das sich die dritte Abbildung der Montage bezieht, entstanden ist. Dadurch, dass Godard also mit diesen differenzierten Elementen arbeitet, produziert er Geschichte und der Zuschauer ist gefordert diese zu erkennen. Einerseits durch das ständige Produzieren von Analogien und Verbindungen und andererseits durch die dialektische Fähigkeit der Bilder. So können auch dieselben Stellen vom Publikum in den *Histoire(s) du Cinéma* unterschiedlich aufgenommen werden.

„Man muß immer zweimal sehen. Das ist es, was ich mit Montage meine, einfach etwas in Verbindung bringen. Da liegt die wahnsinnige Macht des Bildes und des Tons, der dazugehört, oder des Tons und des Bildes, das dazugehört. Alles das, seine Geologie, seine Geografie, umfaßt meiner Meinung nach die Filmgeschichte, und das bleibt unsichtbar. Das zeigt man besser nicht, heißt es. Ich werde, glaube ich, den Rest meines Lebens oder meiner Arbeit im Kino darauf verwenden, das zu sehen und es zunächst für mich selbst zu sehen, und auch noch für mich selbst zu sehen, woran ich bin mit meinen eigenen Filmen.“¹⁶¹

Godard hat also selbst genau hingesehen, bevor die *Histoire(s)* entstehen konnten. Einmal hinsehen genügt nicht. Man muss immer alles zweimal sehen, sagt er. Und so geht er auch mit seinen Materialien in den *Histoire(s)* um. Ständig wiederholen sich die Bilder, bringen etwas anderes zur Sichtbarkeit, weil sie mit anderen Materialien in Verbindung gebracht werden. Es ist die *Geografie und Geologie der Bilder*, mit denen Godard arbeitet. Er setzt die Bilder neu zusammen, setzt sie an einen neuen Ort und bringt dadurch neue Schichten zum Vorschein.

Und dies muss auch der/die Zuschauer_in der *Histoire(s)* tun. Er muss genau hinsehen, muss die *Histoire(s)* womöglich öfters sehen, eventuell sogar selbst den Videorekorder bedienen und zurückspulen, um etwas zweimal zu sehen. Sieht man die *Histoire(s)* im Kino, ist das natürlich nicht möglich, doch vielleicht sind sie aufgrund ihrer Machart gar nicht so sehr im Kino anzusiedeln. Wenn Daney sagt, dass nur Godard oder einer aus seiner Generation fähig ist oder gewesen wäre, so einen Film zu machen, muss sich der/die Zuschauer_in, der aus einer anderen Generation kommt oder einfach nicht so viel Zeit im Kino verbracht hat wie Godard selbst, auf eine andere Weise mit den *Histoire(s)* beschäftigen, sie auf eine andere Weise *sehen*, indem er versucht, die Risse und Lücken zu erforschen, genau hinzusehen, um zu versuchen, die Analogien zu entdecken und aus ihnen Erkenntnis zu ziehen.

¹⁶¹Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, S. 16-17

4. „Landschaft des Möglichen“¹⁶² – Die Geschichte(n), die geschrieben hätten werden können/müssen

Nachdem bisher vor allem das theoretische Potential des Kinos, Sichtbarkeiten herzustellen, diskutiert wurde und dies im Kapitel drei an praktischen Filmbeispielen aus den *Histoire(s)* konkretisiert wurde, sollen nun diese Sichtbarkeiten dort überprüft werden, wo Godard das größte Versagen des Kinos ausmacht, bei der Darstellung und Sichtbarmachung des Holocausts.

Libby Saxton zitiert Godard in ihrem Buch *Haunted Images: „Six million people, mainly Jews, were killed or gassed, and cinema was not there... In not filming the concentration camps, cinema completely gave up.“*¹⁶³ Diese Aussage ist wiederum auf die fehlende Montage der Bilder zurückzuführen. Gerade nach der Befreiung der Lager wurden diese zwar gefilmt, aber das Material nicht lesbar gemacht, weil es nicht montiert wurde. Doch in seinen *Histoire(s)* scheint sich Godard noch nicht ganz mit diesem *Versagen* abgefunden zu haben. Immer wieder blitzen Bilder aus Konzentrationslagern auf, Archivmaterial montiert mit Bildern aus der Kinogeschichte.

Jean-Luc Godard setzt unsere Blicke schonungslos diesen Bildern aus und das, obwohl das wahrscheinlich dunkelste Kapitel der europäischen Geschichte immer wieder als undarstellbar bezeichnet wird. Es sind Adjektive wie dieses, die diesen Abschnitt unserer Geschichte kennzeichnen. Die Judenvernichtung sei etwas Unvorstellbares, etwas Unsagbares, weiter noch, sogar etwas Undenkbares, und in eben dieser Folge auch etwas Undarstellbares, weil unerträglich. Godard will also Licht in diesen dunklen Abschnitt bringen, indem er die Bilder ins Kino bringt, auf die Leinwand projiziert und dieses Unvorstellbare zu einem der wichtigsten Themen seines Filmes macht.

„Um zu wissen, muss man sich ein Bild machen. Wir müssen versuchen, uns ein Bild davon zu machen, was im Sommer 1944 die Hölle von Auschwitz gewesen ist. Berufen wir uns nicht auf das Undarstellbare (l'inimaginable). Schützen wir uns nicht durch den Hinweis darauf, dass wir uns diese Hölle ohnehin nie vollständig werden vorstellen können - auch wenn es sich tatsächlich so verhält.“¹⁶⁴

In seinem Buch *Bilder trotz allem* plädiert Georges Didi-Huberman für genau das, was Godard in seinem Film umzusetzen versucht. Wir dürfen uns unter dem Vorwand solcher Adjektive nicht abwenden von unserer Geschichte. Vielmehr müssen wir unsere Blicke darauf richten, damit sie nicht in Vergessenheit gerät. Das Kino hätte vor 70 Jahren schon genauer hinsehen müssen, was aber nicht heißt, dass es diese Verantwortung

¹⁶² Vgl. Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: Der emanzipierte Zuschauer, S. 121

¹⁶³ Saxton, Libby: *Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, S. 48

¹⁶⁴ Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, S. 15

hinzusehen nicht immer noch in sich trägt. Film und Fernsehen sind ein Ort unserer Erinnerungskultur¹⁶⁵, stellt Joachim Paech fest. Für Godard ist es sicherlich eher der Film als das Fernsehen. Das Kino kann Bilder unserer Vergangenheit montieren, Fotografien, Schriftinserts, Malereien und Filmbilder eines ganzen Jahrhunderts, und neue, *dritte* Bilder produzieren. So kann es schließlich als dieser Ort der Erinnerung agieren und Verantwortung übernehmen.

4.1 Die Macht der Bilder – über das Unerträgliche

„Unvorstellbar, das ist ein Wort das sich nicht teilen lässt, das nicht einschränkt. Läuft man mit diesem Wort als Schutzschild umher, diesem Wort der Leere, wird der Schritt sicherer, fester, fängt sich das Gewissen wieder.“¹⁶⁶

Sarah Kofman, Tochter eines Rabbiners, der in Auschwitz vergast wurde,¹⁶⁷ versucht in ihrem Text *Erstickte Worte* Wege zu finden, mit einer Vergangenheit umzugehen, die ihren Vater getötet, aber auch und vor allem Millionen andere Menschen das Leben gekostet hat, und mit der die nächste Generation leben muss, darüber sprechen und schreiben muss, um zu verhindern, dass die Geschichte unter ihren Trümmern begraben wird. „Denn das, was in Auschwitz geschah, betrifft nicht nur die Juden – es zwingt uns den Menschen schlechthin anders zu denken. Die Juden von den übrigen Opfern zu trennen, hieße den Nazis einen letzten Triumph einzuräumen.“¹⁶⁸

In der Aufarbeitung dieser Geschichte sind immer wieder Verdrängungsmechanismen zu spüren. Worte wie etwa *unvorstellbar* dienen der zweiten und dritten Generation danach als eine Art *Schutzschild*. *Unvorstellbar* bedeutet, dass eine gewisse Distanz zu diesem Ereignis hergestellt wird, denn eine konkrete Vorstellung wäre unerträglich.

Doch dieses *Wort der Leere* sagt nichts aus. Es lässt die Vergangenheit *unteilbar* in einer tiefen Dunkelheit. Jean-Luc Godard versucht sich in den *Histoire(s) du Cinéma* über diese Worte hinwegzusetzen, um teilbar zu machen, was teilbar gemacht werden muss, um nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, was nicht vergessen werden darf.

¹⁶⁵ Vgl. Paech, Joachim: Ent/setzte Erinnerung, In: Kramer, Sven: Die Shoah im Bild, S. 25

¹⁶⁶ Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*, S. 55

¹⁶⁷ Vgl. Altwegg, Jürg: Schreiben nach – und über – Auschwitz, In: Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*, S. 13

¹⁶⁸ Ebd. S. 22

Auch Giorgio Agamben setzt sich mit diesen Worten auseinander, die uns als Schutzschild dienen sollen, indem sie uns eine sichere Distanz zu unserer Vergangenheit gewähren. Er stellt dabei einen Effekt fest, der über diesen von Kofman diagnostizierten Schutzschild hinausgeht:

„Zu sagen Auschwitz sei „unsagbar“ oder „unbegreiflich“, heißt also so viel wie euphemisieren, heißt, es schweigend anzubeten, wie man es einem Gott gegenüber tut; (...) Wir hingegen scheuen uns nicht, den Blick fest auf das Unaussprechliche zu heften.“¹⁶⁹

Man muss Möglichkeiten finden, um über Auschwitz zu sprechen, zu schreiben oder es darzustellen, ohne es anzubeten und etwas Unantastbares daraus zu machen. Zeugen müssen sprechen und Zeugnisse müssen über das Bezeugte Auskunft geben. Doch die Traumatisierten können oft nicht sprechen und auch Bilder, die uns Beweise für das Vergangene liefern sollen, sind meist lückenhaft. *„Kaum begannen wir zu erzählen, verschlug es uns die Sprache. Was wir zu sagen hatten, begann uns nun selber unvorstellbar zu werden.“*¹⁷⁰ Mit diesem Problem des Traumas und des Nicht-Sprechen-Könnens muss man sich im Zuge der Erinnerungsarbeit genauso auseinandersetzen wie mit den Lücken unserer visuellen Kultur. Die Erzählung scheint oft genauso unerträglich wie manch bildliche Darstellung des Holocausts. *Trotzdem* müssen die Zeugen sprechen, auch wenn die Rede lückenhaft bleibt, und *trotzdem* muss eine Form gefunden werden, die die Bilder zu einer Sichtbarkeit bringt, auch wenn diese Form unvollständig und fragmentarisch ist, alles andere als ein schlüssiges Ganzes darstellt.

„Eine traumatische Kultur ist um jene ‚Wunden ohne Gedächtnis‘ herum entstanden, die als Leerstellen des Erinnerns unzulänglich und unbearbeitet bleiben, aber zugleich Kommunikationsverhältnisse schaffen, die, wie Brumlik sagt, ‚ihrer Form nach durch einen hohen Erregungspegel und thematisch durch je und je entstehende Ausdrucksformen von Hilflosigkeit, Verlassenheit, Abkapselung und Aggressivität gekennzeichnet sind.“¹⁷¹

Die *Histoire(s)* scheinen angesichts ihrer Geschichtlichkeit und ihrer besonderen Eigenschaften, die sich aus den Einzelbildern und deren Montage ergeben, solch eine neue Ausdrucksform zu suchen, die aus den Grenzen *der Unvorstellbarkeit und der Undarstellbarkeit* ausbricht und ebendiese zu überschreiten versucht. Diese *Leerstellen des Erinnerns* sollen keineswegs lückenlos gefüllt werden, vielmehr sollen sie ausgestellt werden, und dadurch neue Perspektiven und neue Blickrichtungen schaffen. Sie dürfen nicht hinter diesen Worten *unvorstellbar, unsagbar und undarstellbar* verschwinden, sondern müssen ins Zentrum einer *Erinnerungsarbeit* rücken.

¹⁶⁹ Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III, S. 29

¹⁷⁰ Antelme, Robert: *Das Menschengeschlecht*, S. 7

¹⁷¹ Paech, Joachim: Ent/setzte Erinnerung, In: Kramer, Sven: Die Shoah im Bild, S. 25, zitiert nach: Brumlik, Micha: Der innere Feind. Ist die Kultur der Erinnerung eine dramatische Kultur?

Diese Worte, die rund um eine traumatisierte Kultur kreisen, bedeuten nicht immer dasselbe, können keineswegs immer synonym verwendet werden, denn eine Sprachlosigkeit ist nicht dasselbe wie Unmöglichkeiten einer Darstellung oder eine Unmöglichkeit der Vorstellung. Obwohl diese sehr nahe beieinander liegen und die Grenzen oft verschwimmen, muss bei einer genauen Arbeit mit den Kinobildern ein Fokus gelegt werden.

Wenn man also die *Histoire(s)* auf ihre Erinnerungsarbeit untersucht, geht es vor allem um das Wort der *Undarstellbarkeit*, welches sich von den anderen insofern unterscheidet, dass Darstellbarkeit eine visuelle Konkretion verlangt. Es geht um Bilder, die uns vor Augen geführt werden und mit denen man sich konkret auseinandersetzen muss. Vor allem das fotografische Bild und in weiterer Folge das Kinobild enthält Spuren der Wirklichkeit. Es gibt, um es mit Roland Barthes Worten zu sagen, ein „*Es-ist-so-gewesen*“¹⁷² in einer Fotografie, das darauf verweist, dass das, was auf dem Foto zu sehen ist, auch tatsächlich vor dem Objektiv gewesen sein muss.

Das fotografische Bild, das auch die Grundlage für das Filmbild darstellt, hat einen anderen Wirklichkeitsbezug als etwa eine Malerei oder eine Erzählung. Dies bedeutet allerdings nicht, dass es einen absoluten Wahrheitsanspruch in sich trägt. Um dies zu verdeutlichen, gibt es die Montage, durch die Godard die bereits erwähnte *Brüderlichkeit zwischen Wirklichkeit und Fiktion* konstruiert und durch die eher „*Momente der Wahrheit*“¹⁷³ entstehen.

Es gibt niemals nur ein Bild, welches ein Absolutum darstellt. Trotzdem kann dieses „*Es-ist-so-gewesen*“ eines fotografisches Einzelbildes als Ausgangspunkt der Überlegungen, ob der Holocaust überhaupt darstellbar sei, gesehen werden. Von den Gaskammern selbst und dem Vorgang des Vergasens gibt es keine Aufnahmen und es gibt keine Zeugen, die diesen Vorgang überlebt hätten. Trotzdem gibt es Bilder. Es gibt beispielsweise *die* Bilder, über die Didi-Huberman in seinem Buch *Bilder trotz allem* schreibt. Vier Aufnahmen, die unter großen Gefahren von Mitgliedern des Sonderkommandos aufgenommen wurden, nur damit sie für die Nachwelt Zeugnis ablegen können.¹⁷⁴

Darüber hinaus gibt es Bilder von der Öffnung der Konzentrationslager. Bilder ohne die – wie Godard in seinen *Histoire(s)* feststellt – Elizabeth Taylor nie einen Platz an der Sonne gefunden hätte.¹⁷⁵ Auf dieses viel zitierte und bereits viel diskutierte Beispiel aus den

¹⁷² Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer, S.86-87

¹⁷³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 96, diesen Begriff greift Didi-Huberman von Arendt und Benjamin auf

¹⁷⁴ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 20

¹⁷⁵ Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du Cinéma, 1A

Histoire(s) soll an dieser Stelle nicht noch einmal näher eingegangen werden. Es soll nur die Wirkung und Nachwirkung dieser Bilder erklären, die ihnen zumindest Jean-Luc Godard zuschreibt. George Stevens kam laut Godard – und dies ist freilich wieder eine Polarisierung seinerseits in den *Histoire(s)* – zu seinem Erfolg, weil er den ersten 16mm Farbfilm bei sich hatte, als er in Auschwitz ankam.

Es steht also außer Frage, dass Bilder von Konzentrationslagern existieren. Sie tauchen eben auch immer wieder in Godards *Histoire(s) du Cinéma* auf. Wie bereits erwähnt liegt für Godard das Problem in der Montage. Wie unschwer aus seinem Film herauszulesen ist, gibt es für ihn die Frage nach der Darstellbarkeit. Es ist lediglich die Frage der Form, die sich stellt.

Für Rancière fallen diese grundlegenden Fragen über das Problem der Darstellbarkeit beziehungsweise, wie er es bezeichnet, *das Problem der Bilder*, nicht in den Bereich der Kunst, sondern befinden sich eine Ebene davor. Es geht um eine ethische Frage, die diese Bilder begründen:

„Erstens gibt es das, was ich als das ethische Regime der Bilder zu bezeichnen vorschlagen würde. In diesem Regime wird „Kunst“ als solche nicht definiert, sondern unter das Problem der Bilder subsumiert. Es gibt einen Seinstypus, gemeint sind die Bilder, an den sich eine doppelte Frage richtet: zum einen die Frage nach seinem Ursprung und daraus folgend die nach seinem Wahrheitsgehalt; zum anderen die Frage nach seiner Bestimmung: Welchem Gebrauch unterliegen die Bilder, und welche Wirkungen rufen sie hervor?“¹⁷⁶

Es sind die Fragen nach dem Ursprung und dem Wahrheitsgehalt der Bilder, und in weiterer Folge auch die Frage nach deren Bestimmung, die an die Bilder des ethischen Regimes gestellt werden. Die *Histoire(s)* fallen aufgrund ihrer speziellen Form, ihrer besonderen Montage, nicht in das ethische Regime der Bilder, wie dies weiter vorne bereits dargelegt wurde. Doch betrachtet man nun Bilder der *Histoire(s)* einzeln, sind es sehr wohl auch diese Fragen, die in Bezug auf das von Godard verwendete Material immer wieder aufkommen.



Abbildung 17



Abbildung 18

¹⁷⁶ Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 36

Die beiden Abbildungen zeigen zwei Bilder aus dem ersten Teil *der Histoire(s) du Cinéma*. Im Film stehen diese Bilder selbstverständlich nicht – wie hier – für sich allein, sondern sind montiert. Es sind Bilder des Schreckens, Bilder, die für die menschlichen Blicke unerträglich scheinen. Und obwohl diese Bilder keinen Einblick in die Gaskammer liefern, enthalten sie doch diese bereits erwähnten „*Momente der Wahrheit*“¹⁷⁷, die vor allem dadurch entstehen, dass diese Bilder nicht alleine stehen, sondern zusammen mit anderen Bildern Aussagen tätigen. Was uns diese Bilder zeigen, geht also über das sofort Ersichtliche hinaus, indem sie sich in den *Histoire(s)* in einer neuen Konstellation wiederfinden.

Was bedeutet das nun für den theoretischen Diskurs über diese Bilder? Sobald diese in einen Film und somit in eine Montage eingebettet sind, müssen wir sie nicht mehr unter dem Aspekt des ethischen Regimes betrachten, sondern müssen auf die beiden weiteren Konzepte Rancières zurückgreifen, nämlich auf das repräsentative und das ästhetische Regime der Künste. In seinem Text *Über das Undarstellbare* erklärt Rancière, wo und wie etwas Undarstellbares in der Kunst vorkommen oder entstehen kann.

„Dieses Regime [das repräsentative] reguliert die Beziehungen zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, zwischen der Entfaltung der Schemata des Verstandes und den sinnlichen Erscheinungen. Man kann daraus schließen, daß das Undarstellbare, wenn überhaupt, so nur innerhalb dieses Regimes existieren kann. Denn dieses Regime definiert die prinzipiellen Vereinbarkeiten und Unvereinbarkeiten, die Bedingungen der Zulässigkeiten und die Kriterien der Unzulässigkeiten.“¹⁷⁸

Godard befreit die Filmbilder von der Hierarchie der Handlung und löst sie damit aus dem „*repräsentativen Rahmen*“¹⁷⁹. Laut Rancière können nur hier Bilder *undarstellbar* sein, da ein Künstler ausschließlich im repräsentativen Regime die Möglichkeit hat zu kategorisieren, zu schematisieren und zu hierarchisieren. Im ästhetischen Regime sind alle Bilder, alle Sujets gleichwertig. Die logische Folge daraus ist, dass es etwas Undarstellbares auch nicht geben kann.¹⁸⁰

Godard trifft seine Entscheidung über das Sichtbarmachen unserer Geschichte mit Hilfe von Bildern unserer Vergangenheit nicht dadurch, dass er manche Bilder und damit einhergehend manche Ereignisse unserer Vergangenheit für darstellbar und manche für undarstellbar erklärt. Er verändert die Wirklichkeit der Bilder nicht dadurch, dass er sie dem Ton unterwirft. Er sucht das *Moment der Wahrheit* der Bilder in der Montage, in den Differenzen zwischen den Bildern, in den Ähnlichkeiten und in den Leerstellen. Es gibt keine absichtliche Regulierung der Geschichte, indem er den Zuschauer_innen manche Bilder vorenthält unter dem Dogma der Undarstellbarkeit. Er versucht, diese Bilder zu

¹⁷⁷ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, S. 96, siehe Fußnote 12

¹⁷⁸ Rancière, Jacques: *Über das Undarstellbare*, In: ders.: *Politik der Bilder*, S. 135

¹⁷⁹ Ebd. S. 136

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

einer Lesbarkeit zu bringen und somit für die Geschichte des 20. Jahrhunderts einzustehen.

4.2. Präsenz des Kinos – Konfrontation mit dem Unvergesslichen

Godard scheut sich nicht, die Zuschauer_innen mit all diesen Bildern, diesen Materialien, die er in den Archiven eines ganzen Jahrhunderts des Kinos und mehreren Jahrhunderten der Malerei gefunden hat, direkt zu konfrontieren. Die Geschichte mit Bildern im Kino darzustellen, ist für Godard das einzige Mittel, nicht zu vergessen. Die Bilder und deren Montage haben – wie in Kapitel zwei schon näher erörtert – ihre besondere zeitliche Struktur, durch die sie in der Lage sind, Prozesse des Gedächtnisses in Bewegung zu bringen. Auch ohne direkt etwas zu repräsentieren, imitieren oder referenzieren, können Bilder, so Schwarte, „Akte vollziehen, durch die etwas Neues in die Welt kommt. Dadurch dass sie auf andere Bilder verweisen und diese qualifizieren, etablieren sie einen Bilderkosmos“.¹⁸¹ Ihnen wohnt eine „performative Kraft“¹⁸² inne, die dazu führt, dass Geschichte in visueller Form entstehen kann und diese Bilder in der Gegenwart lesbar gemacht werden können.

Diese Kraft ist es, die die *Histoire(s)* überhaupt erst zu ihrer Form führen. Nur durch den völligen Verzicht auf eine Handlungsstruktur, einen aristotelischen Aufbau, können diese Bilder ihren eigenen Kosmos konstruieren und somit zu Gedächtnisbildern werden; zu Bildern, die durch ihre rohe Präsenz und in Folge durch ihre Montage eine Geschichte produzieren. Obwohl für Godard mit *Auschwitz die Flamme erloschen ist*, wie er es in den *Histoire(s)* darlegt, gibt er sich nicht mit diesem Versagen des Kinos zufrieden. Er macht diese Bilder der Vergangenheit in seinem Film erneut präsent, schafft ihnen diesen Raum, in dem Bilder von den Lagern aufblitzen¹⁸³, und in diesem kurzen Augenblick erkennbar machen, was vor ihrer Montage nicht sichtbar war.

„Historische Erkenntnis kann nur aus dem „Jetzt“ erwachsen, das heißt einem gegenwärtigen Zustand unserer Erfahrung, wenn aus dem ungeheuren Fundus von Texten, Bildern und Zeugnissen der Vergangenheit ein Augenblick des Erinnerns und der Lesbarkeit hervortritt, der – und dies ist grundlegend für Benjamins Konzept, als kritischer Punkt erscheint, als Symptom, als ein Unbehagen in

¹⁸¹ Vgl. Schwarte, Ludger: Bilder bezeugen was nicht ausgesagt werden kann, S. 137

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 143

der Tradition, die bislang der Vergangenheit ihr mehr oder weniger wiedererkennbares Tableau verlieh.¹⁸⁴

Didi-Huberman greift in seinem Text *Das Öffnen der Lager, das Schließen der Augen* eine Geschichtsvorstellung auf, die schon Walter Benjamin in seinen Geschichtsthesen und in seinem Konzept des dialektischen Bildes dargelegt hat.

Im letzten Kapitel seines Films greift Godard noch einmal ganz konkret und konzentriert auf Bilder des Nationalsozialismus zurück. Diese bilden eine Klammer um den ganzen Film. Obwohl immer wieder einzelne Bilder aus den Lagern oder der NS-Propaganda auftauchen, sehen wir sie nur im ersten und im letzten Kapitel so geballt montiert.

Folgende Bilder montiert Godard im letzten Kapitel 4b *Les Signes Parmi Nous (Die Zeichen unter uns)*, um dieses Archivmaterial erneut zur Lesbarkeit zu bringen. Er greift wieder auf das Material von George Stevens zurück, welches er neben andere Schwarzweiß-Aufnahmen aus dem Krieg stellt:



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22

Was uns Godard hier zeigt, sind einerseits die Farbfilm Stevens' mit grauenvollen Szenen aus den Konzentrationslagern und auf der anderen Seite sehen wir einen lächelnden Hitler, der einem Jungen die Hände schüttelt. Dazwischen zeigt er uns

¹⁸⁴ Didi-Huberman: *Das Öffnen der Lager, das Schließen der Augen*, S. 14

arbeitende Menschen im Lager und eine Gruppe jüdischer Menschen, gekennzeichnet durch den Judenstern, aber noch nicht im Lager. Er zeigt uns die Juden als Menschen, lebendig und lachend. Diese Bilder, montiert er mit einem ebenso lachenden Hitler und schneidet dazwischen Bilder von arbeitenden Juden, Kriegsszenarien und Toten, die die Gräueltaten des Nazi-Regimes erlitten und größtenteils nicht überlebt haben.

Drei dieser Bilder könnten unproblematisch aus jedem im Fernsehen gezeigten Dokumentarfilm über das NS-Regime stammen. Bilder von Hitler und Bilder von Juden. Diese Bilder sollen Informationen geben über diese Zeit, über unsere Vergangenheit. Doch sie sagen nichts aus, wenn sie alleine stehen, nur von einer Rede aus dem Off übertönt, deren Stimme uns sagen will, wie es gewesen ist. Das erste der vier oben stehenden Bilder ist mit einem etwas differenzierten Blick zu betrachten. Denn dieses Bild würde unter den Begriff *unerträglich* fallen. Es gibt also Bilder von diesem *Unvorstellbaren*. Doch wenn wir sie sehen, sehen wir sie nicht montiert, aber kommentiert von einer Stimme, die selbst einen Wahrheitsanspruch auf das Gezeigte stellt.

Godard sortiert kein Material auf Grund dieser Unerträglichkeit aus. Ganz im Gegenteil: unter dem Aspekt der Enthierarchisierung des Materials will er eben gerade dieses Bildmaterial zur Sichtbarkeit bringen, welches unter dem Aspekt der Undarstellbarkeit abgelehnt wird, weil unsere Blicke diesen Bildern vermeintlich nicht standhalten können. Er versucht durch das erneute Zeigen dieser Bilder in einer bestimmten Anordnung zu einer „*historischen Lesbarkeit*“¹⁸⁵, wie es Didi-Huberman nennt, zu gelangen.

Ein anderes Problem, dem sich Godard mit seiner Montage entgegenstellen will, ist eine bereits in den vorhergehenden Kapiteln erwähnte *Übersättigung*. Bilder, die wir im Fernsehen, in Museen oder im Kino sehen, können zu ebendieser führen. Sie übersättigen, weil sie nicht montiert sind, diesen benjaminschen *kritischen Punkt* nicht erreichen.

George Didi-Huberman beschreibt eben dieses Phänomen in seinem Text *Auszug aus dem Lager*, als 2005, am 60. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz, in allen Medien Bilder von den Verbrechen des NS-Regimes auftauchten und die Zuschauer_innen von diesen Bildern *moralübersättigt* waren, aber die Bilder dennoch zu wenig durchdrungen waren von „historischem Wissen“¹⁸⁶ und die „*Momente der Wahrheit*“ völlig ausgeblieben sind.

Auch Rancière spricht dieses Phänomen der Hierarchisierung und der Banalisierung der Bilder an:

¹⁸⁵ Didi-Huberman: *Das Öffnen der Lager, das Schließen der Augen*, S. 17

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 12, zitiert nach: Wieviorka, Annette: *Auschwitz, 60 ans après*, S. 9

„Was wir vor allem auf den Nachrichtenbildschirmen sehen, sind die Gesichter der Regierenden, der Experten und Journalisten, die die Bilder kommentieren, die sagen, was sie zeigen, und was wir darüber denken sollen. Wenn das Grauen banalisiert wird, dann nicht, weil wir zu viele Bilder davon sehen. Wir sehen nicht zu viele leidende Körper auf dem Bildschirm. Sondern wir sehen zu viele Körper ohne Namen, zu viele Körper, die nicht in der Lage sind, uns den Blick, den wir ihnen widmen, zu erwidern, zu viele Körper, die Gegenstand einer Rede sind, ohne selbst die Rede ergreifen zu können. (...) Die Politik dieser Bilder besteht darin, uns zu lehren, dass nicht jeder in der Lage ist zu sehen und zu sprechen.“¹⁸⁷

Diese Übersättigung hat also ihren Ursprung nicht in der Anzahl der Bilder. Es gibt nicht *zu viele* von ihnen. Sondern es geht darum, dass in der Gesellschaft hierarchische Strukturen herrschen, durch die bestimmt wird, welche Bilder gezeigt werden und welche nicht, wer etwas dazu zu sagen hat und wer nicht. Diese These basiert grundlegend auf Rancières Vorstellung von Politik. Wie in der Einleitung kurz erwähnt, entsteht für Rancière Politik immer im Dissens, dessen Voraussetzung aber eine gewisse Gleichheit ist. Auf dieser Basis entsteht im Weiteren seine Vorstellung über Kunst, bei der im ästhetischen Regime eine Gleichheit der Sujets vorhanden ist. Diese Gleichheit ist in der Diskussion über unerträgliche Bilder in der Öffentlichkeit nicht gewährt, da in den Medien nur Politiker und Experten darüber entscheiden, *welche* Bilder wir sehen und uns zudem sagen, *was* wir sehen.¹⁸⁸

Godard steuert mit seinen *Histoire(s)* und der Anordnung des oft so unterschiedlichen Materials dieser Banalisierung, Hierarchisierung und Übersättigung eines visuellen Gedächtnisses mehrerer Generationen entgegen. Es ist keine Stimme irgendwelcher Obrigkeiten, Politiker oder Journalisten, die diesen oben gezeigten Ausschnitt kommentiert. Aus dem Off kommt eine Stimme, die einen Textausschnitt von Blanchots *L'entretien infini*¹⁸⁹ liest. Es gibt also keinen erklärenden Kommentar wie so oft in Fernsehdokumentationen und auch keine Handlungsebene, die diese Bilder einem Erzählstrang unterwerfen würde. Es sind die Bilder, die Off-Stimme und die Zwischentitel, die sich in den *Histoire(s) du Cinéma* über die Darstellung durch „konventionelle Zeichensysteme“¹⁹⁰ hinwegsetzen. Die Off-Stimme ist genauso Teil der Montage, wie die Bilder selbst. Das Material ist gleichwertig. Der moderne Film hat die Pflicht, eine andere Form der Sichtbarkeit zu schaffen.

„Es hat mich Zeit gekostet, um die Idee zu entwickeln, dass der moderne Film, der das Licht der Welt zeitgleich mit mir erblickte, ein bestimmtes Wissen über die Lager in sich trägt – und dass dieses Wissen die Art und Weise des Filmemachens verändert hat.“¹⁹¹

¹⁸⁷ Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: ders.: Der emanzipierte Zuschauer, S. 114

¹⁸⁸ Vgl. Rancière, Jacques : Gibt es eine politische Philosophie

¹⁸⁹ Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*

¹⁹⁰ Vgl. Schwarte, Ludger: Bilder bezeugen was nicht ausgesagt werden kann, S. 137

¹⁹¹ Lindeperg, Silvie: Nacht und Nebel, S. 312 - 313

Dieses Zitat stammt von Serge Daney, der hier über den Film *Nacht und Nebel* von Resnais spricht. Doch es sagt nicht nur etwas über *Nacht und Nebel*, sondern auch etwas über die *Histoire(s)* und vor allem über das Kino im Allgemeinen. George Stevens war – wie auch einige andere Filmer – bei der Öffnung der Lager dabei und hat die Zustände auf einer 16mm Filmrolle aufgezeichnet. Diese Bilder existieren. Genauso wie die Bilder existieren, die unter dem NS-Regime zu Propagandazwecken genutzt wurden, genauso wie die Filme, die gedreht wurden, um ihre Zuschauer_innen zu warnen.

Dieses Erbe trägt das Kino in sich. Es hätte präsent sein müssen und war es in gewisser Weise nicht. Nun müssen sich Filmemacher_innen dessen bewusst werden und das, was Daney *das Wissen über die Lager* nennt, verwerten, nach den Spuren, die das moderne Kino in sich trägt, suchen. Genau das tut Godard in seinen *Histoire(s)*. Er konfrontiert die Zuschauer_innen mit eben diesem Wissen und stellt das Potential des Kinos aus, indem er die Bilder des Nationalsozialismus, das Archivmaterial, die Propagandabilder und die Bilder der Öffnung der Konzentrationslager neben die Bilder des Kinos stellt und neue Zusammenhänge herstellt. Die Bilder des Kinos werden damit zum aktiven Teil einer historischen Wissensgenerierung.

4.3 „Maschinen des Verstehens“¹⁹²

Godards *Histoire(s) du Cinéma* können nicht als einfaches historisches Erzählmodell verstanden werden. Godard nimmt die Bilder der Geschichten, die das Kino in einem Jahrhundert erzählt hat auf und produziert dadurch Geschichte und viele einzelne neue Geschichten. So auch der Titel der ersten Teile, *Alle Geschichten* und *Eine Geschichte allein*. Die Bilder stehen nicht mehr unter dem Zwang, entweder Fiktion oder Wahrheit zu sein, er stellt diese beiden Diskurse nicht mehr einander gegenüber, sondern vereint sie. Er macht keinen Unterschied mehr zwischen Bildern, die Zeugnis eines Ereignisses sein sollen, und Bildern, die einer rein fiktiven Geschichte untergeordnet sind.

Dadurch, dass Godard die Bilder von ihrer Handlung befreit, gibt es die reine Fiktion nicht mehr und durch die a-signifikante Montage verlieren auch die Archivbilder, die ursprünglich als Zeugnis dienen sollten, ihren rein dokumentarischen Anspruch. Die Vorgehensweise eines historischen Verstehens ist aus diesem Grund eine viel komplexere als es in Geschichtsbüchern oder Dokumentarfilmen, die einen historischen Wahrheits-

¹⁹² Vgl. Rancière, Jacques: Von der Aufteilung des Sinnlichen und den daraus folgenden Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik, S. 60

und Verständnisanspruch stellen, je sein wird. Godard erzählt die Geschichten neu. Es sind viele kleine „Mikrogeschichten“, die er in Bewegung setzt¹⁹³, um zwischen Zeugnis und Fiktion Spuren einer anderen Wahrheit, die sich von jener in den Geschichtsbüchern unterscheidet, zu finden.

Dieses Potential hat auch Rancière im Kino erkannt. Von der Romantik ausgehend, wo er den Ausgangspunkt des ästhetischen Regimes der Kunst festmacht, erkennt er, dass diese Form, die durch das ästhetische Regime in der Kunst überhaupt erst entsteht, im Kino zu seiner Vollendung geführt wird. Nur das Kino hat aufgrund seiner Visualität und gleichzeitig durch seine Möglichkeit, mit Ton und Schrift Sinn zu stiften, die Fähigkeiten, Wahrheit und Fiktion zu dieser von Godard angestrebten *Brüderlichkeit* zu verhelfen.

„Zeugnis und Fiktion unterstehen ein und demselben Sinnstiftungsregime. Einerseits trägt „das Empirische“ die Merkmale des Wahren, das in Gestalt von Spuren und Abdrücken erscheint, und damit untersteht das, „was geschehen ist“, direkt einem Wahrheitsregime, einem Regime, das seine eigene Notwendigkeit sehen lässt; andererseits besitzt das, „was geschehen könnte“, nicht länger die autonome und lineare Form der Handlungsanordnung. Künftig wird die poetische „Geschichte“ den Realismus mit der Künstlichkeit verbinden und damit die der Wirklichkeit direkt eingeschriebenen Spuren mit der Konstruktion komplexer Maschinen des Verstehens. Diese Verbindung ist dann von der Literatur zur neuen Erzählkunst – dem Kino – übergegangen. Das Kino führt jene beiden Mittel, die stumme und die vielsagende Spur und die Konstruktion, die die Bedeutungsmacht und den Wahrheitswert berechnet, auf die Höhe ihrer Möglichkeiten.“¹⁹⁴

Es sind also die Spuren dessen, was geschehen ist und die Konstruktion dessen, was geschehen könnte, worauf das Konzept der *Histoire(s)* beruht und woraus die Möglichkeit des Verstehens geschaffen wird. Die Spuren des „*Es-ist-so-gewesen*“¹⁹⁵, wie es Roland Barthes nennt, und Rancières „*Was geschehen ist*“¹⁹⁶, denen eine ähnliche Bedeutung zugeschrieben werden kann, dienen als Grundbausteine für Godards Geschichtswerk. Hiermit sind nicht ausschließlich die Archivbilder gemeint. Auch die Bilder, die vom Kino hervorgebracht wurden, tragen aufgrund ihrer technischen Apparatur, durch die sie hergestellt wurden, dieses „*Es-ist-so-gewesen*“¹⁹⁷ in sich. Hier gibt es keine Unterschiede zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Was die Kamera aufzeichnet, war vor der Kamera und trägt Spuren der Wirklichkeit in sich. Die filmische Fiktion entsteht mit der Repräsentation, mit dem aristotelischen Handlungsstrang, von dem sich Godard entfernt.

Die klassische Erzählung scheint gerade in Bezug auf den Nationalsozialismus nicht angemessen. Einen Wahrheitsanspruch an etwas zu stellen, worüber die Zeugen, die

¹⁹³ Vgl. Lindeperg, Sylvie: Nacht und Nebel, S.12

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer

¹⁹⁶ Rancière, Jacques: Jacques: Von der Aufteilung des Sinnlichen und den daraus folgenden Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik, S. 60

¹⁹⁷ Barthes, Roland: Die helle Kammer

überlebt haben, aufgrund ihres Traumas schweigen, und die, die in den Gaskammern waren, nie mehr etwas aussagen können, ist paradox. Es gilt mit den Lücken, die in den Zeugenberichten und visuellen Zeugnissen vorhanden sind, zu arbeiten.

„Über Auschwitz und nach Auschwitz ist keine Erzählung möglich, wenn man unter Erzählung versteht: Eine Geschichte von Ereignissen erzählen, die Sinn ergeben“¹⁹⁸, meint Sarah Kofman, die selbst unaufhörlich auf der Suche nach einer Form war, die angemessen scheint, um zu verstehen. Ein Ereignis an ein anderes zu reihen und dadurch zu einer Geschichte zu kommen, die die Wirklichkeit *erzählt*, funktioniert nach den Ereignissen des Nationalsozialismus nicht mehr.

Godard versucht durch die Form der *Histoire(s)* diese Lückenhaftigkeit der Vergangenheit wiederzugeben, um in der Gegenwart etwas daraus zu erkennen und zu verstehen. Die Zuschauer_innen sollen Teil dieses Prozesses werden.

„An einem bestimmten Punkt zeigte sich jedoch, dass das Zeugnis in sich als einen wesentlichen Teil eine Lücke enthielt: Die Überlebenden legten Zeugnis ab für etwas, das nicht bezeugt werden konnte. Ihr Zeugnis zu kommentieren bedeutet damit notwendig, jene Lücke zu befragen – oder besser versuchen ihr zuzuhören.“¹⁹⁹

In Kapitel 3.3 wurde die Lücke und ihr Auftauchen in Godards Film genauer betrachtet. Es wurde festgestellt, dass sie unweigerlich Teil des Filmes ist und sie Unsichtbarkeiten sichtbar machen kann, indem der/die Zuschauer_in sie erkennt und versucht, mit ihr umzugehen, je nachdem welche Bilder und Zitate er/sie kennt und welche nicht. An dieser Stelle sei noch einmal auf die Lücke in Bezug auf das Zeugnis des Holocausts und den *Histoire(s)* eingegangen. Agamben legt die Notwendigkeit beziehungsweise Unausweichlichkeit der Lücke in einem Zeugnis dar.

Der Umgang mit unserer Vergangenheit bedeutet einen ständigen Prozess, eine ständige Bewegung in der Arbeit mit unserer Geschichte. Diese Lücken, die im Zeugnis vorhanden sind, sowohl in den Zeugenberichten von Überlebenden als auch in Bildern, Fotografien und Filmaufzeichnungen von den Lagern, müssen immer wieder von Neuem befragt werden.

In seinen *Histoire(s)* bringt Godard genau diese Prozesse in Gang. Er nimmt die Bilder auf, montiert sie und legt Zitate, anhand des Off-Tons und Schriftinserts, darüber. Er befragt also unaufhörlich diese Bilder und deren Lücken. Zusätzlich dazu muss auch der/die Zuschauer_in mit dieser Form des Filmes arbeiten. Man sieht diese Bilder, man wird plötzlich mit diesem vermeintlich *Undarstellbaren*, den Bildern dieser Gräueltaten, auf einer großen Leinwand konfrontiert. Es gibt keine Erzählung mehr, stattdessen scheint es

¹⁹⁸ Kofman, Sarah: Erstickte Worte, S. 31

¹⁹⁹ Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III, S. 29

unendlich viele kleine Geschichten zu geben, die den Anspruch haben, Erkenntnis beziehungsweise diese „*Momente der Wahrheit*“ zu produzieren. Godard lässt durch die Bilder und Töne unaufhaltsam verschiedene Zeitebenen aufeinander prallen. Durch diese Kollisionen können Lücken sowohl geschlossen als auch aufgemacht und erneut befragt werden.

„*Das Gedächtnis der Shoah*“, so Didi-Huberman, „*muss unablässig neue Zusammenhänge herstellen, neue Ähnlichkeiten und Unterschiede hervorbringen, sich unablässig neu konfigurieren und nach Möglichkeit an Präzision gewinnen.*“²⁰⁰ Es ist diese aktive Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit, mit dem Gedächtnis eines Jahrhunderts, für die Godard in seinem Film ständig einsteht.

Auch Rancière plädiert für diese unaufhaltsamen Verschiebungen der Blickwinkel. Das Unerträgliche muss neu verteilt werden und Positionen in Bewegung gebracht werden, indem verschiedene Formen der Sichtbarkeit miteinander montiert, verbunden werden, um neue Sichtbarkeiten hervorzubringen.²⁰¹

Es gibt also einen direkten Zusammenhang zwischen der Darstellungsweise der *Histoire(s)* und den Bildern der Lager in diesem Film und der Lücke in Zeugenberichten oder anderen Zeugnissen über diese Vergangenheit.

Godard arbeitet speziell mit Bildern, da er dem Kino das größtmögliche Potential an Sichtbarmachung und Lesbarkeit zuschreibt. Doch der Kern liegt darin, überhaupt eine Möglichkeit der Darstellung zu finden, trotz Lücken und Leerstellen unserer Vergangenheit. Das oberste Ziel ist es, das *Undarstellbare* darstellbar zu machen und in eine Form zu bringen, durch die man verstehen kann.

„Wer durch eine Erzählung bezeugt, was er in einem Todeslager gesehen hat, vollzieht genauso eine Darstellung wie derjenige, der versucht hat, eine sichtbare Spur aufzuzeichnen. Auch seine Rede erzählt nicht das Ereignis in seiner Einheit, sie ist nicht sein manifestierter Schrecken. Man wird sagen, dass darin ihr Verdienst liegt, dass sie nicht alles sagt, dass sie zeigt, dass man nicht alles sagen kann. Doch das begründet einen radikalen Unterschied zum „Bild“ nur dann, wenn man diesem willkürlich unterstellt, es hätte den Anspruch alles zu zeigen.“²⁰²

Wer einen Akt der Aussage vollzieht, einen Zeugenbericht über die Lager abgibt, weil er sie überlebt hat, vollzieht laut Rancière genauso einen Akt der Darstellung, wie es Bilder tun. Diese Erzählung, von der Rancière an dieser Stelle spricht, ist nicht gleichzusetzen mit der Erzählung, die Sarah Kofman ablehnt. Es ist die lückenhafte Rede, die sich nicht dem repräsentativen Regime unterordnet, die er meint. Und diese ist mit der bildlichen

²⁰⁰ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, S. 225

²⁰¹ Vgl. Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, S. 119

²⁰² Ebd. S. 108

Darstellung in einen Zusammenhang zu setzen, indem weder die Rede noch das Bild den Anspruch auf Totalität stellt.

Spricht man demnach von einer Undarstellbarkeit der Schrecken der Lager, kann das nicht nur auf die bildliche Darstellung bezogen werden. Wenn Claude Lanzmann in seinem Film *Shoah*²⁰³ gezielt auf die Verwendung von Archivmaterial verzichtet, weil für ihn das Grauen undarstellbar ist und er deswegen *bloß* die Rede der Überlebenden filmt, widerspricht das dem Konzept der *Undarstellbarkeit*. Denn die Rede ist auch eine Darstellung. Sie erweckt in uns Vorstellungen über das vermeintlich Unvorstellbare.

„So wie das Undarstellbare und das Undenkbare erweist sich auch das Unvorstellbare allzu oft als eine bloße Weigerung, das Bild zu denken, als eine Selbstlegitimierung durch den Einsatz gewaltiger Übertreibung.“²⁰⁴

Das Bild der Vergangenheit kann demnach nicht einfach weggedacht oder abgestritten werden, sondern muss aufgezeigt werden, um zu verstehen. Durch die Montage der Bilder, durch ihre Form, kann Godard speziell in den *Histoire(s) du Cinéma* diese oben bereits erwähnten „*Maschinen des Verstehens*“ konstruieren. Er verweigert sich den Bildern nicht, sondern stellt sich ihnen in der vielleicht extremsten Form, wie sie in der Geschichte der Kunst, und vor allem der Kinogeschichte, je zu finden war.

In den *Histoire(s)* sind die Lager immer wieder präsent. Doch der Film bettet die Bilder der Lager ein in die Geschichte ihres Jahrhunderts. Für ihn gibt es das Undarstellbare nicht. Die Zuschauer_innen werden nicht geschont unter dem Vorwand der Unerträglichkeit. Der/die Filmemacher_in hat für Godard die Verantwortung, diese Bilder zu zeigen und der/die Zuschauer_in darf sich nicht hinter der Unerträglichkeit verstecken.

So bestätigt auch Rancière, dass es das Undarstellbare nicht gibt, vor allem nicht im ästhetischen Regime, es gibt bloß „*die Wahl der Gegenwart anstatt der Historisierung; die Wahl, die Auflistung der Mittel, die Materialität des Prozesses darzustellen anstatt die Gründe darzulegen*“²⁰⁵. Nichts anderes ist es, was Godard in seinem Film macht. Durch seine Montage lässt er ununterbrochen Bilder aus der Vergangenheit mit Bildern der Gegenwart kollidieren. Verschiedene Zeiten prallen aneinander. Er zeigt uns die Mittel, die das Kino hat, beziehungsweise gehabt hätte, um Sichtbarkeiten zu produzieren. Es ist nicht nur das einfache fotografische Bild oder das Bewegungsbild des Kinos, sondern es sind Malereien, Zitate – auf die Leinwand in Form von Schriftinserts projiziert oder aus dem Off auf der Tonspur – oder Kommentare von Godard selbst, die die *Histoire(s)* zu einem nie stillstehenden historischen Prozess der Wahrheitsfindung machen.

²⁰³ Lanzmann, Claude: *Shoah*

²⁰⁴ Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, S. 224

²⁰⁵ Rancière, Jacques: *Über das Undarstellbare*, S. 149

Es geht Godard darum, den Zuschauer_innen zu zeigen, was war, was ist und was gewesen sein könnte. Er macht aus seinem Film einen Ort der Geschichte und der Geschichten. Das Kino hat im 20. Jahrhundert viele Geschichten hervorgebracht, aber es hätte mit all diesen Bildern jeglicher Art, die wir in den *Histoire(s)* erblicken, noch ganz andere Geschichten hervorbringen können.

„Die Bilder der Kunst liefern nicht Bilder für den Kampf. Sie tragen dazu bei, neue Gestaltungen des Sichtbaren, des Sagbaren und des Denkbaren zu entwerfen, und eben dadurch eine neue Landschaft des Möglichen. Aber sie können das nur, wenn sie weder ihre Bedeutung noch ihre Wirkung vorwegnehmen.“²⁰⁶

Diese Orte der Geschichte, die Godard konstruiert, werden zu einer ganzen „*Landschaft des Möglichen*“²⁰⁷, wie es Jacques Rancière formuliert. Dieser Begriff passt wohl besser auf die *Histoire(s)* als auf jedes andere Kunstwerk. Godard generiert ununterbrochen diese Sichtbarkeiten, indem er zitiert und montiert. Dadurch, dass das Licht auf die Leinwand projiziert wird, kann er auch Licht in den dunkelsten Abschnitt unserer Vergangenheit bringen.

Godard kritisiert auf der einen Seite das Versagen des Kinos, weil es bei den Konzentrationslagern nicht hingesehen hat, weil es Zeuge hätte sein müssen, aber auf der anderen Seite macht er uns in seinen *Histoire(s) du Cinéma* deutlich, dass er das Kino noch nicht aufgegeben hat. Sie scheinen einerseits eine Anklage zu sein, doch andererseits sind sie eine Hommage an das Kino und wohl auch sein persönliches Testament.

²⁰⁶ Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: ders.: Der emanzipierte Zuschauer, S.121

²⁰⁷ Vgl. Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: ders.: Der emanzipierte Zuschauer, S. 121

5. Resümee

Geschichte und Ästhetik – zwei theoretische Forschungsfelder, in denen die *Histoire(s) du Cinéma* zirkulieren. Godard hat mit seinem Werk ein filmisches Geschichtsepos geschaffen, welches in den letzten 20 Jahren immer wieder Gegenstand verschiedener Forschungen war. Er hat versucht, in seinem mehrstündigen Werk die geschichtliche Kraft des Kinos voll und ganz auszuschöpfen und diese geschichtliche Kraft ist abhängig von ästhetischen Voraussetzungen, die das Kino mit sich bringt. Die vorliegende Arbeit hat versucht, viele dieser bereits bestehenden Forschungen aufzugreifen, sowohl im ästhetischen als auch im geschichtstheoretischen Feld, und im weiteren Verlauf einen klaren Strang zwischen geschichtlichen Strukturen, die dem Kino innewohnen und ästhetischen Komponenten, die vor allem die *Histoire(s)* vorweisen, zu ziehen. Sie sollte die Wechselwirkungen zwischen Ästhetik und Geschichte im Kino aufzeigen, die dazu bestimmt sind, Bilder unserer Vergangenheit sichtbar im Sinne von lesbar und verstehbar zu machen. Zusammenfassend können an dieser Stelle die wichtigsten Punkte der Arbeit und der Verlauf von geschichtstheoretischen zu ästhetischen Überlegungen noch einmal dargelegt werden.

Das Kino hat eine spezielle Struktur, die die Bilder in einem projizierten Raum-Zeit-Kontinuum ansiedeln. Dieser Zusammenhang zwischen Raum und Zeit ist es, der die Basis für das geschichtliche Potential des Kinos schafft. Godard war sich schon in seinen früheren Werken, beispielsweise aus der Zeit der Nouvelle Vague, dieser Möglichkeiten bewusst und hat durch Zitate aus anderen Filmen oder literarischen Werken diese geschichtlichen Bezüge in seine Filme einfließen lassen.

Doch Godard war sich auch bewusst, dass das Kino in dieser Hinsicht noch nicht an seine Grenzen gebracht wurde. Als das Kino langsam zu einer Kunst wurde, die bereits ein ganzes Jahrhundert existierte, wollte er dem Kino mit dessen eigenen Mitteln seine eigene Geschichte schaffen und damit die Geschichte dieses Jahrhunderts aus der Perspektive des Kinos.

Mit dem Kino kann sich Godard von der klassischen Geschichtsvorstellung im Sinne von einer „Geschichte als Sammlung Erinnerungswürdiger Fakten“²⁰⁸ distanzieren und eine „Geschichte im modernen Sinne, als Macht des gemeinsamen Schicksals“²⁰⁹ produzieren, abseits von einer klaren Trennung von Realität und Fiktion und repräsentativen

²⁰⁸ Vgl. Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli (Hg.): Das Streit-Bild, S. 213

²⁰⁹ Vgl. ebd.

Strukturen beziehungsweise Hierarchien. Durch seine ihm eigene, besondere Ästhetik und durch „*die Macht des gemeinsamen Schicksals*“ kann das Kino Gedächtnis aller sein.

Die *Histoire(s)* bestehen aus unterschiedlichsten Materialien, aus verschiedensten Bildern und Tönen, die Sichtbarkeiten generieren, und die Zusammenstellung dieser Sichtbarkeiten – die Montage – ist es, die das Kino geschichtlich denken lässt. Es ist Reflexion eines Jahrhunderts und Selbstreflexion zugleich. Es werden Genregrenzen aufgehoben, Brüderlichkeit zwischen Wirklichkeit und Fiktion hergestellt, um Geschichte zu machen.

Diese Geschichtsvorstellung ist nichts Neues. Dass sich die Sammlung von Materialien aus Archiven und deren neue Zusammenstellung dazu eignen, ein anderes Licht auf unsere Geschichte zu werfen, kennen wir von Benjamin oder Warburg. Doch Godard nützt die besonderen ästhetischen Eigenschaften des Kinos, um Geschichte zu schreiben, indem er die Bilder in diese bestimmte Form bringt. Die Bilder erzählen ihre Geschichte selbst und bei den Zuschauer_innen kann dieses *Jetzt der Erkennbarkeit*, durch diese vielen kleinen Mikrogeschichten, die auf sie einwirken, stattfinden.

Geschichten, die das Kino seit seiner Existenz hervorgebracht hat, werden von Godard erneut aufgegriffen, er lässt sie – genauer gesagt, deren Bilder – in der filmischen Gegenwart aufeinander prallen, um jene Momente der Erkenntnis zu produzieren. Es gibt keine Chronologie mehr. Aus welchen Zeiten diese Bilder stammen, ist unerheblich. Für Godard ist Geschichte viel mehr als ein bloßer Zeitstrahl, der unsere Vergangenheit durchzieht, unterbrochen von punktuellen Ereignissen, die geschichtsrelevant erscheinen. Das Kino ist das Medium, welches dazu fähig ist, Geschichte(n) in sich aufzunehmen und auf die Leinwand zu projizieren.

Demnach ist das Kino für Godard ein *Mittel zu Rettung der Zeit*. Das fotografische Einzelbild, das die Spuren der Dinge, Spuren der Wahrheit, in sich trägt, hat die Voraussetzungen dafür geschaffen und die Montage des Bewegungsbildes hat dieses Potential endgültig nach außen getragen. Doch jene Gabe, die das Kino besitzt, bringt eine in dieser Arbeit häufig analysierte Verantwortung des Kinos mit sich. Für Godard führte also kein Weg daran vorbei, diesen Film zu machen, denn es liegt als Filmemacher in seiner Hand, dieses geschichtliche Vermögen des Kinos auch zu realisieren.

Die geschichtstheoretischen Überlegungen zum Medium Kino führen direkt zu einer Analyse der Strategien der Sichtbarmachung in Godards *Histoire(s) du Cinéma*. Bei der Betrachtung der *Histoire(s)* wirken auf die Zuschauer_innen bei erster Betrachtung viele Bilder mehrerer Jahrhunderte ein es stellt sich die Frage nach einer Überforderung. Für die Zuschauer_innen ist auf Anhieb schwer erfassbar, was der Filmemacher auf die Leinwand projiziert.

Godards Film basiert auf einem theoretischen Diskurs über Geschichte. Doch die rein theoretische Betrachtung und Aufschlüsselung des Films, bringt die Bilder noch nicht zu ihrer Lesbarkeit. Es sind *Momente der Wahrheit*, die Godard in seinem Film entstehen lassen will, indem er Zusammenhänge und Differenzen der Bilder in seiner Montage zur Darstellung bringen will. Und dies gelingt nur, weil es eine Betrachtung abseits einer genauen theoretischen Analyse des Films gibt.

Godards Film besteht aus vielen Einzelbildern, die auf den ersten Blick wenig gemein haben. Indem er sie ihren Geschichten, ihren – wie Rancière es bezeichnet – „*Hinter-Welten*“²¹⁰ entreibt und in den *Histoire(s)* neu montiert, erzeugt er neue Bilder, die sogenannten „*dritten Bilder*“²¹¹. Die einzelnen Bilder zeugen somit gleichzeitig von ihrer eigenen Welt und sind andererseits in ihrer neuen Konstellation präsent, grenzen sich gegenseitig ein und bilden ein „*gemeinsames Sensorium*“²¹². Demnach muss beim Betrachten der *Histoire(s)* zwar von den einzelnen Bildern ausgegangen werden, ihre „*Hinter-Welten*“ dürfen aber nicht außer Acht gelassen werden. Allerdings muss das Auge auch die neuen Konstellationen wahrnehmen, um die *Histoire(s)* zu verstehen.

Diese Wechselwirkung zwischen der Herkunft der Bilder und der neuen Bedeutung, der Montage der *Histoire(s)*, bezeichnet Rancière als *doppelte Poetik der Bilder*. Dies bedeutet, dass die Bilder gleichzeitig lesbare Zeugnisse einer Geschichte sind, welche auf den Gegenständen oder Gesichtern geschrieben steht, und auf der anderen Seite reine Blöcke der Sichtbarkeit²¹³. Wären sie dies nicht, könnte der Betrachter ohne Nachforschungen nichts mit diesem Film anfangen. Die Zuschauer_innen müssen sich so auf die *Histoire(s)* einlassen, dass sie diese reine Präsenz wahrnehmen können.

Durch die Montage kann also Geschichte erzeugt werden. Und diese Montage treibt Godard mit seinen *Histoire(s)* auf die Spitze ihrer Möglichkeiten, indem er sich diese doppelte Poetik der Bilder zu eigen macht. Der Film und mit ihm alle seine Bilder scheinen sich unaufhörlich in Raum und Zeit des Kinos zu bewegen. Durch diese Bewegung kann Gedächtnis produziert werden. Mit dem Video hat Godard zusätzlich zur Montage eines Filmstreifens noch mehr Möglichkeiten, Schichten zu generieren. Er stellt die Bilder einerseits nebeneinander, wie es in einer Filmmontage üblich ist, aber auch gleichzeitig übereinander, wie es nur mittels Video funktioniert. Damit erzeugt er eine archäologische Struktur in den *Histoire(s)*. Durch diese Struktur sind die *Histoire(s)* schon per se geschichtlich. Für Benjamin muss sich ein Historiker verhalten wie ein

²¹⁰ Vgl. Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichte, S. 162

²¹¹ Vgl. Theweleit, Klaus: Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme, S.32

²¹² Vgl. Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichte, S. 167

²¹³ Vgl. Rancière, Jacques: Die Bestimmung der Bilder, In: Politik der Bilder S. 19

Archäologe. Er muss die Schichten Stück für Stück abtragen, in der Vergangenheit graben, um der Wahrheit näher zu kommen.

Nicht anders funktioniert Godards Montage in seinem Film. Er gräbt in den Bildarchiven der letzten Jahrhunderte und stellt diese Bilder erneut schichtweise übereinander. Er ist also ein Archäologe des Kinos. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Montagearbeit, die Godard in seinem Film betreibt, die Arbeit eines Historikers ist.

Aber Godard ist nicht nur selbst ein Archäologe, er macht mit seiner Montage auch den/die Zuschauer_in zu einem/einer solchen. Die Schichten müssen in der Projektion erneut wahrgenommen werden, die Zuschauer_innen müssen aktiv mit diesen arbeiten. Dabei entstehen Lücken und Risse. Der Film ist das Gedächtnis des Kinos. Man muss sich mit diesen Rissen abfinden und sich um sie bemühen, mit ihnen umgehen und arbeiten. Godard kann durch sie Dinge ansprechen, ohne sie direkt auszusprechen. Es bleibt also Raum für den/die Betrachter_in selbst zu denken, sich in den Denkprozess einzufügen. Das bedeutet auch, dass von den Zuschauer_innen ein aktives Sehen gefordert ist. Die *Histoire(s)* lassen keine *Berieselung* zu.

Godard strebt also an, die Vergangenheit mit Hilfe des Kinos *teilbar* zu machen. Er nimmt die Bilder unserer Geschichte auf, um sie den Zuschauer_innen erneut vor Augen zu führen, um einen Denkprozess in Bewegung zu bringen und Momente der Erkenntnis zu erzeugen, indem er die Bilder durch seine schichtweise aufgebaute Montage zu einer Lesbarkeit bringt. Offensichtlich ist, dass Godard immer wieder Bilder aus der Zeit des Nationalsozialismus in seine Montage einfügt. Er stellt also Archivbilder, die häufig einer reinen Dokumentation des Geschehenen dienen, neben die Kinobilder, die häufig reine Fiktionen kreieren sollten.

Godard gibt sich also nicht mit dem *Versagen des Kinos* zufrieden, sondern arbeitet aktiv gegen ein Vergessen unserer Vergangenheit. Für ihn ist das Kino das einzige Medium, welches diese Bilder lesbar machen kann und es steht für ihn daher auch außer Frage, dass sie deswegen auf diese Art und Weise lesbar gemacht werden müssen. Für ihn existiert *das Undarstellbare* im Kino nicht.

Wörter wie *undarstellbar*, *unvorstellbar*, *unsagbar* oder *undenkbar* stellen eine Art *Schutzschild* dar²¹⁴, ein *Gorgonenhaupt*,²¹⁵ und schaffen schlichtweg eine Distanz zum Holocaust, damit wir uns nicht näher auf unsere Geschichte einlassen müssen. Für Godard gibt es diesen Schutzschild nicht. Im Gegenteil, er schafft eine Montage, durch die er die Zuschauer_innen direkt mit diesen Bildern konfrontiert und sie auffordert, sich auf diese, seine Erinnerungsprozesse einzulassen.

²¹⁴ Vgl. Kofman, Sarah: Erstickte Worte, S. 55

²¹⁵ Vgl. Agamben, Georges: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III, S. 70

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Lücken, die Godard in seinen *Histoire(s)* kreiert, einen Zusammenhang darstellen zwischen Zeugenberichten und den Bildern als Zeugnissen. Es kann hier also eine erneute Linie zwischen Historie und Ästhetik gezogen werden. Weder das Bild noch die Rede, also der Zeugenbericht, sind vollständig. Sie unterscheiden sich im medialen Diskurs aber oft durch ihren Wirklichkeitsanspruch. Der Wirklichkeitsanspruch eines Bildes ist oft viel größer als der eines Zeugenberichtes. Echte historische Erkenntnis ist allerdings nicht durch einen absoluten Wahrheitsanspruch der Bilder zu erreichen, sondern kann nur in bestimmten Momenten vor dem Auge des Betrachters auftauchen, als eine Art Blitz, ein kurzer Moment, der in der Gegenwart sichtbar wird.

Das Kino kann demnach Gedächtnisprozesse in Gang setzen, ohne dass etwas unmittelbar repräsentiert wird, sprich ohne dass ein klarer aristotelischer Handlungsstrang von Nöten wäre. Bilder haben eine performative Kraft, die sich der/die Filmemacher_in zu Nutzen machen muss. Erst dadurch kann das Kino sein volles Potential ausschöpfen. Die Kinobilder dürfen nicht dem Text unterworfen werden, ansonsten geht diese performative Kraft verloren.

Godard befreit die Kinobilder eines Jahrhunderts und montiert sie neu mit Bildern, die für unsere Blicke zum Teil unerträglich scheinen und deshalb kaum in einem medialen Diskurs auftreten, beziehungsweise aus der Öffentlichkeit absichtlich fern gehalten werden. Godard will diese Bilder mit Hilfe des Kinos erneut sichtbar und lesbar machen. *Undarstellbarkeit* oder *Unerträglichkeit* sind für Godard keine Argumente *wegzusehen*. Im Gegenteil, die Zuschauer_innen werden von Godard gezwungen hinzusehen. Es entstehen mit diesen Bildern viele neue Mikrogeschichten, die Zusammenhänge quer durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts aufmachen.

Vor allem Bilder, die im Zusammenhang mit den Gräueln des Nationalsozialismus und der Lager auftauchen, werden von den Medien negiert. Sie unterliegen einem Prozess der Hierarchisierung, aber auch der Banalisierung. Sie werden zu politischen Instrumenten der Regierenden, Experten und Journalisten.²¹⁶ Die Freiheit, selbst über und durch die Bilder zu sprechen und zu denken, ist durch diese Politisierung der Bilder in der Öffentlichkeit also nicht gewährt.

Godards Ziel ist es, diese im Kino vorherrschende Dialektik zwischen Wirklichkeit und Fiktion in seinen Filmen und vor allem in den *Histoire(s) du Cinéma* aufzulösen. Dieser Film unterliegt keinem einordenbaren Erzählmodell. Godard stellt keinen dogmatischen Anspruch auf die Wahrheit, sondern geht durch die Form seiner *Histoire(s)* auf die Suche nach ebendieser.

²¹⁶ Vgl. Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild, In: ders.: Der emanzipierte Zuschauer, S. 114

Der Nationalsozialismus und seine Lager zählen zu den dunkelsten Kapiteln der europäischen Geschichte. Godard verschließt seine Augen nicht gegenüber diesem Kapitel. In seinen *Histoire(s)* zwingt er uns hinzusehen. Das Kino hat für ihn die Macht zu zeigen, was uns vorher verborgen geblieben ist. Er übernimmt damit diese Verantwortung, die das Kino für ihn schon vor mittlerweile 80 Jahren hätte übernehmen müssen und fordert von den Zuschauer_innen die Pflicht hinzusehen ohne Kompromisse ein.

6. Bibliografie:

Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III, Frankfurt /Main 2003.

Antelme, Robert: Das Menschengeschlecht, Frankfurt /Main 2001.

Altwegg, Jürg: Schreiben nach – und über – Auschwitz, In: Kofman, Sarah: Erstickte Worte, Wien 2005, S. 13-23.

Barthes, Roland: Die helle Kammer, Frankfurt/ Main 1985.

Balázs, Béla: Der Geist des Films , Frankfurt/ Main 1972.

Benjamin , Walter: Ausgraben und Erinnern, in: Knut Ebeling / Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt/Main 2004, S. 44 f.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften 5, Hrsg von: Tiedemann, Rolf, Frankfurt/Main1991.

Blanchot, Maurice: L'entretien infini, Paris 1969.

Blümlinger, Christa: Zwischen den Bildern/Lesen, In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 11-33.

Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze, Wien 1999.

Daney, Serge: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen, Berlin 2000.

Daney, Serge: Godard makes History, In: Bellour, Raymon / Bandy, Mary Lea (Hg.): Jean-Luc Godard: Son+ Image, 1974–1991, New York 1992, S. 159-167.

Deleuze, Gilles: Veränderung, was ist das? G.D. und <Six fois deux>. In: Filmkritik Nr. 242, Februar 1977, S. 80–87.

Didi-Huberman , George: Das Bild als Montage, das Bild als Lüge. In: ders., Bilder trotz allem, München 2007, S. 173–213.

Didi-Huberman , George: Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen. In: Ludger Schwarte (Hg.), Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas, Berlin/Bielefeld 2007, S. 10–45.

- Dronsfield, Jonathan: ‚The Present Never Exists There‘: The Temporality of Decision in Godard’s Later Film and Video Essays, In: Temple/William (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, S. 49-67.
- Dubois, Philippe: Video Thinks what Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard’s Work in Video and Television. In: Raymond Bellour / Mary Lea Bandy (Hg.): Jean-Luc Godard: Son+Image, 1974–1991, New York 1992.
- Godard/Albéra (Gespräch): „Bestellen wir unseren Garten.“ Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard von François Albéra, 14. April 1989. In: Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale, Wien 1998, S. 84–91.
- Godard/Daney (Gespräch): Godard makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. In: Raymond Bellour / Mary Lea Bandy (Hg.), Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991, New York 1992, S. 159–167.
- Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Frankfurt/Main 1984.
- Godard, Jean-Luc / Youssef Ishaghpour, Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, Zürich/Berlin 2008.
- Grafe, Frieda: Die Klippschule der Nation. Godards Videoarbeiten fürs Fernsehen. In: Die Republik, Nr. 72–75, 1985. S. 170–179.
- Grafe, Frieda: Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild, In: dies.: Film-Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt, Berlin 2005, S.213-222.
- Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick Ansätze und Probleme, in: dies.: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2006, S.9-34.
- Kluge, Alexander/Reitz, Edgar/Reinke, Wilfried: „Wort und Film“, In: Eder, Klaus/Kluge, Alexander: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, Berlin 1983, S.9-31.
- Koch, Gertrud: Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?, In: Harald Welzer (Hg.), Das soziale Gedächtnis, Hamburg 2001, S. 123–133.
- Kofman, Sarah : Erstickte Worte, Wien 2005.
- Kracauer, Sigfried: Erfahrung und Material, In: Albersmeier, F.-J., Texte zu Theorie des Films, Stuttgart 1979, S. 137- 244.
- Kramer, Sven: Die Shoah im Bild, München 2003.

- Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens, In: Ulrich Baer (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt/Main 2000, S. 7–31.
- MacCabe, Colin: Godard. A Portrait of the Artist at Seventy, New York 2003.
- Meyer, Heinz-Hermann: Group Dziga Vertov, In: Lexikon der Filmbegriffe, siehe unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6739>.
- Öhner, Vrääh: „Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann“. Jacques Rancières Begriff der (dokumentarischen) Fiktion. In: Robnik, Drehli: Das Streit-Bild, Wien 2010, S.131-144.
- Pantenburg, Volker: Le film qui pense. Bild, Theorie, Praxis. In: ders., Film als Theorie. Bilderforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld 2006, S. 29–73.
- Paech, Joachim: Ent/setzte Erinnerung, In: Kramer, Sven: Die Shoah im Bild. München 2003, S.13-30.
- Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2. Im Schatten junger Mädchenblüten, Frankfurt/Main 1979.
- Rancière, Jacques : Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006.
- Rancière, Jacques: Das unerträgliche Bild. In: ders., Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009, S. 101-123.
- Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films, In: Robnik, Drehli: Das Streit-Bild, Wien 2010, S.213-233.
- Rancière, Jacques: Die Arbeit des Bildes, In : Shalev-Gerz, Esther: MenschenDinge. The human aspect of objects, Buchenwald/ Mittelbau-Dora 2006, S. 8-25.
- Rancière, Jacques: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: Montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Heft 2/05, Marburg 2005.
- Rancière, Jacques: Der Satz, das Bild, die Geschichte. In: ders., Politik der Bilder, Berlin 2005, S. 43-83.
- Rancière, Jacques: Die Bestimmung der Bilder, In: ders., Politik der Bilder, Berlin 2005, S. 7-42.

- Rancière, Jacques : Gibt es eine politische Philosophie, In: Badiou, Alain/Rancière, Jacques/: Politik der Wahrheit, Wien 2010, S. 79-118.
- Rancière, Jacques:  ber das Undarstellbare, In: ders., Politik der Bilder, Berlin 2005, S. 127-159.
- Robnik, Drehli: Film ohne Grund, Wien 2010.
- Saxton, Libby: Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust, London & New York 2008.
- Schwarte, Ludger: Jacques Rancière, In: Busch, Kathrin/D rman, Iris : Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch, München 2005, S.346-359.
- Schwarte, Ludger: Bilder bezeugen was nicht ausgesagt werden kann, In: ders., Bild-Performanz, München 2005, S. 137-230.
- Silverman, Kaja / Farocki, Harun: An ihrer Stelle. In: dies., Von Godard sprechen, Berlin 1998, S. 167-195.
- Sonderegger, Ruth: Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt In: Robnik, Drehli: Das Streit-Bild, Wien 2010, S.29-60.
- Temple, Michael / James S. Williams / Michael Witt: Forever Godard, London 2004.
- Tesson, Charles: Allein gegen Hitler... und Hollywood, In: StadtkinoZeitung 388, Wien 2003, siehe unter:
http://stadtkinowien.at/media/uploads/filme/111/stadtkino_388.pdf.
- Theweleit, Klaus: Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt, Frankfurt/Main 2009.
- Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme, Frankfurt/Main 2003.
- Hugo, Victor: Für Serbien!, siehe unter:
http://www.zeit.de/1996/01/Fuer_Serbien_/seite-1.
- Winter, Scarlett: Intermediale Experimente. Godards Bildästhetik im Wechsel von Kino, Fernsehen und Video, in: Volker Roloff, Scarlett Winter (Hg.), Godard intermedial, Tübingen 1997, S. 25-40.
- Wajcman, Gérard: «Saint Paul» Godard contre «Mo se» Lanzmann , Le Monde, jeudi 3 décembre 1998.
- Wieviorka, Annette: Auschwitz, 60 ans après, Paris 2005

7. Filmografie:

Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du Cinéma, Gaumont 1996 [DVD]

Lanzmann, Claude : Shoah, absolut Medien GmbH 1985 [DVD]

8. Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1-22: Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du Cinéma, Gaumont 1996 [DVD]

9. Abstract (dt.)

Die vorliegende Arbeit zeigt Zusammenhänge zwischen geschichtstheoretischen und ästhetischen Überlegungen in dem mehrstündigen Film *Histoire(s) du Cinéma* von Jean-Luc Godard auf und konkretisiert diese anhand von Filmbeispielen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Verwendung von Archivmaterial aus der Zeit des Nationalsozialismus und der Öffnung der Lager, welches Godard mit Szenen aus der Kinogeschichte, Schriftinserts und anderen visuellen Materialien wie Malereien und Videobildern montiert hat.

Das Medium Video bietet Godard die Grundlage für diesen Film. Durch dessen Verwendung schafft er eine Montage auf mehreren Ebenen. Durch eine ständige Zirkulation der Materialien in den *Histoire(s)* versucht Godard Sichtbarkeiten zu erzeugen, die dem Kinopublikum vor einer Montage wie dieser vorenthalten waren.

Einleitend soll dem Leser der Grundgedanke, der hinter der Verwendung des Mediums Video steckt näher gebracht werden. Es werden die neuen Möglichkeiten, die Godard dadurch hat, aufgezeigt und es wird dargelegt, welche Forschungsfelder sich damit für die Filmwissenschaft aufmachen. Danach wird vor allem auf das konkrete Potential des Kinos Geschichte zu machen eingegangen. Godard schreibt dem Kino auf Grund der Möglichkeit der Montage und seiner sich daraus ergebenden ästhetischen Voraussetzung eine spezielle Geschichtlichkeit zu, die nur diesem innewohnt und die sich nur in einem künstlerischen Werk, wie den *Histoire(s)* entfalten kann.

Darauf aufbauend wird der Zusammenhang zwischen der Bedeutung des Kinos als Kunst des 20. Jahrhunderts und dem Nationalsozialismus gezogen und so eine theoretische Grundlage für die im dritten Kapitel folgende Filmanalyse gebildet. Es wird auf das vielzitierte und von Godard diagnostizierte *Versagen des Kinos* im Umgang mit den Bildern aus der Zeit des Nationalsozialismus eingegangen und auf die ästhetischen Mittel derer sich Godard bedient, um diesem entgegenzuwirken.

Um diese geschichtstheoretischen und ästhetischen Verknüpfungen zu ziehen, wird mit den Schriften Rancières zu seinem repräsentativen wie auch ästhetischen Regime und zur Geschichtlichkeit des Films gearbeitet. Die Geschichtlichkeit des Kinos beginnt für Rancière schon bei einem gewissen Anachronismus der Kinokunst zwischen 19. und 20. Jahrhundert. Das heißt also, dass die Idee des Kinos schon im 19. Jahrhundert existierte, es aber trotzdem erst im 20. Jahrhundert seinen Siegeszug feierte.

In weiterer Folge geht es vor allem um das Sehen, das die *Histoire(s)* den Zuschauern abverlangen und um Strategien, derer sich Godard bedient, um sichtbar zu machen, was

nur das Kino sichtbar machen kann. Es wird hier sehr nahe am Film selbst gearbeitet und anhand von ausgewählten Beispielen die oben genannte Geschichtlichkeit genauer bearbeitet und analysiert, wie diese konkret funktioniert. Montage ist der ausschlaggebende Begriff, von dem ausgehend Begriffe wie „Hinterwelt der Bilder“, „Kino als denkende Form“, oder der Begriff der „Lücke“, bzw. „Unsichtbarkeit“ diskutiert werden.

Schließlich laufen die ästhetischen und geschichtlichen Überlegungen zu den Montagen Godards am Ende der Arbeit wieder zusammen. Es wird noch einmal konkret auf die Archivbilder aus der Zeit des NS-Regimes, die in den *Histoire(s)* aufblitzen, eingegangen und abgehandelt, wie diese in den *Histoire(s)* zur Lesbarkeit gebracht werden können. Vor allem die „Problematik der Bilder der Gräuel“ wird behandelt wie auch die „Verantwortung des Kinos“ aufgezeigt. Hierbei wird zusätzlich zum repräsentativen und ästhetischen Regime der Bilder auf das ethische Regime bei Rancière Bezug genommen. Während vor allem im dritten Kapitel auf den Untertitel Zirkulation der Sichtbarkeiten eingegangen wird, wird in den ersten beiden und im letzten Kapitel dem Titel „Montiertes Gedächtnis“ Rechnung getragen.

10. Abstract (engl.)

This thesis points out the relations between historical and aesthetic considerations about the film *Histoire(s) du Cinéma* by Jean-Luc Godard and specifies them, based on certain scenes of this movie. The emphasis is focused on the use of the NS time's footage and the opening of the concentration camps, which Godard has fixed with images of film history, text inserts and other visual material as paintings and video images.

The medium video presents the basis of his work. Due to that, he is able to create a montage on different levels. During the whole movie his materials and images circulate, which produces a certain visibility that did not exist before the montage.

First of all, Godard's work and his basic thoughts about the utilisation of the medium video should be presented to the reader. The new possibilities that emerge from this technology, and the theoretical fields, which are created by working with videos, will be illustrated and explained. After that, the cinema's potential to make history will be discussed. In Godard's opinion the cinema is the only kind of art that has the special power to make history because of its aesthetic requirements and the possibility to use the montage. This can only be displayed by an artistical work like the *Histoire(s)*.

Following this, the relations between the cinema's importance as an art of the 20th century and the National Socialism will be pointed out. This will present the basis for the third chapter of this thesis, where certain scenes of the movie will be analysed. Furthermore, the often quoted and from Godard diagnosed failure of the cinema concerning the images of World War II will be discussed exposing the aesthetic methods used in the *Histoire(s)* to counteract this failure.

To come up with these historical and aesthetic relations, Rancière's works about his representative as well as aesthetic regime and about the film's sense of history are dealt with. According to Rancière the cinema's history already started with a certain anachronism between the 19th and 20th century. Consequently, the idea of cinema already existed in the 19th century, even though it only succeeded a century later.

Further on, the "ability of seeing" that the audience needs to use, watching the *Histoire(s)*, is explained, together with strategies Godard made use of, to render visible what only cinema can display. The work is done in close collaboration with the film itself, while the already dealt with sense of history, is handled by the use of certain examples and its utilization is analyzed.

Finally, at the end of this thesis the aesthetic and historical thoughts about Godard's montage converge. Once again, the footage of the NS time that occurs in the Histoire(s) is concretized, like the way they were made understandable.

Especially the "difficulty of images of the atrocities" and also the "cinema's responsibility" are displayed. At this, it is referred to Rancière's ethic regime, in addition to his representative and aesthetical regime of art. While the third chapter handles the subheading "Zirkulation der Sichtbarkeiten" in particular, the first two chapters, as well as the last one, deal with "Montiertes Gedächtnis".

11. Lebenslauf der Verfasserin

Persönliche Angaben:

Name: Ulla Bartel

Geburtsdatum: 8.9. 1987

Geburtsort: Linz, Oberösterreich

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

1993 – 1998: Übungsvolksschule der Diözese Linz

1998 – 2006: Akademisches Gymnasium Linz

2006 – 2012: Studium der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften an der WU Wien:
Abschluss BSc. (WU)

2006 – 2013 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität
Wien

Fremdsprachen: Englisch, Französisch

Berufserfahrung:

2008: Praktikum bei der Diagonale, Festival des österreichischen Films

2010: Praktikum bei KGP, Produktionsassistenz für den Kinofilm „Leben“ von Ruth
Mader

Tutorin an der Universität Wien WS 2012/2014 und SS 2013