

Eine Vorbemerkung zu Jacques Rancières «Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten»

André Bazins Essay «Ontologie des photographischen Bildes», der seit kurzem in einer Neuübersetzung von Robert Fischer und Anna Düpee wieder in Deutsch vorliegt, zählt ungeachtet seiner Kürze und Knappheit zu den einflussreichsten Texten in der Geschichte der Filmtheorie.¹ Bazins poetische Formulierung vom Filmbild als «Mumie der Veränderung» ist schön und erinnerungswert, doch Schule gemacht hat die Struktur seines Arguments: Sein Versuch, die ästhetische Spezifik und die medienhistorische Neuheit des Illusionsmediums Film durch eine Verbindung einer technisch-genetischen mit einer zeichentheoretischen Argumentation zu bestimmen. Im Unterschied zu früheren Illusionsmedien wie der Malerei, so Bazin, entsteht das fotografische und damit auch das filmische Bild ohne menschliches Zutun in einem Prozess der Selbsteinschreibung der Natur im technischen Apparat der Kamera, und es ist deshalb mit dem Gegenstand nicht nur über eine Beziehung der Ähnlichkeit verbunden, sondern auch über eine der physischen Verursachung: Das fotografische Bild verhält sich zum dargestellten Ding wie ein Fingerabdruck zum Finger, und es ist nicht einfach nur eine Darstellung, sondern eine Verwandlung des Gegenstandes ins Bild, bewirkt durch einen «transfert de réalité», einer Wirklichkeitsübertragung, die – ontologisch gesprochen – einer Transsubstantiation gleichkommt. Es war Peter Wollen, der Bazins zeichentheoretische Überlegungen in einem Aufsatz aus den 1960er Jahren auf die Begriffe der Semiotik brachte und das Filmbild als Kombination von Ikon und Index im Sinne von Peirce bestimmte. Eine ganze Generation von akademischen TheoretikerInnen folgte ihm darin und erhob die Indexikalität zur Schlüsselkategorie der Filmtheorie, nicht ohne an Bazins technisch-genetischer Überlegung festzuhalten, der gemäß die spezifisch filmische Indexikalität das Produkt einer «automatischen» Selbsteinschreibung der Natur im technischen Medium der Fotografie respektive des Films sei. Nur dieses unterschwellige Festhalten macht verständlich, weshalb viele FilmtheoretikerInnen um die Mitte der 1990er Jahre angesichts des Auftretens neuer, digitaler Techniken der Bildherstellung das Ende der Indexikalität und damit, weil ja fotochemisch generierte Indexikalität das Spezifikum des Films auszumachen schien, auch das Ende des Film konstatieren zu müssen glaubten. Mittlerweile wird die Indexikalität auch für das Zeitalter der postfotografischen Fotografie

1 Vgl. Bazin, André (2004) *Ontologie des photographischen Bildes* [1945]. In: Ders.. *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag, S. 33-42.

wieder in ihr filmtheoretisches Recht gesetzt, in der Regel mit dem (durchaus immer noch Bazinianischen) Argument, dass auch ein digitales Foto ein Foto sein, also durch Lichteinfall in ein Aufzeichnungsmedium von entsprechender Empfindlichkeit zustande komme.

Zu einer Wirkungsgeschichte von Bazins Text über die Ontologie des fotografischen Bildes gehören aber auch die Spuren, die er im Kino hinterlassen hat. Bazins gelehrigster Schüler war ohne Zweifel Jean-Luc Godard. Ein künstlerischer Erbe der deutschen Frühromantik, der dem Vorbild von Novalis und Schlegel folgend künstlerische Produktion und Kritik stets ineinander verschränkte, wollte Godard seine Filme immer auch als Medium des Nachdenkens über das Medium Film selbst verstanden wissen. Nimmt man Godard in diesem Anspruch ernst und fragt man nach den Referenzpunkten seiner im Medium des Films vollzogenen Reflexion auf dieses Medium, dann stößt man bald auf Bazin.

Der letzte Satz von Bazins Text über die Ontologie des fotografischen Bildes lautet: «Andererseits ist der Film eine Sprache.» Dieser Satz, der nach einem Zeilenabstand steht und einen Abschnitt für sich bildet, besagt unter anderem: Alles, was Bazin zuvor über das filmische Bild und den Film als Illusionsmedium ausführte, betraf den Bereich des Vorsprachlichen. Es ging ihm in seiner Bestimmung des Filmbildes um phänomenologische Unmittelbarkeit, um die Illusion der Realpräsenz des Dargestellten, also um eine Präsenzerfahrung, die das Dargestellte in seinem Sein der Zeit enthebt. Diese zeitenthobene, «mumifizierte» Präsenz des Dargestellten im Filmbild ist nun vorsprachlich, insofern das Ding im fotografischen Bild es selbst ist (wenn auch – dem «transfert de réalité» vom Gegenstand aufs Bild ist es zu verdanken – in einem anderen ontologischen Aggregatzustand), was auch bedeutet, dass das fotografische Bild kein Zeichen ist, das für etwas anderen steht, sondern eben ein durch «Wirklichkeitsübertragung» mit dem Ding verbundener Teil dieses Dings selbst (eine Hinzufügung an Sein, wie Bazin festhält). Das Filmbild ist für Bazin mit anderen Worten ein natürliches Zeichen, ein Zeichen, in dem Signifikant und Signifikat nicht geschieden sind, und das in diesem präzisen Sinne vorsprachlich ist, hat Sprache doch stets die Ablösung des Zeichens von seinem Gegenstand zur Voraussetzung. Andererseits aber sind Filmbilder in der Regel artikuliert: Durch Montage verbunden zu narrativen Abfolgen und in diesem Sinne schon unweigerlich in sprachliche, oder quasi-sprachliche Strukturen eingebettet.

Der Konflikt zwischen der phänomenologischen Unmittelbarkeit des Filmbildes und seiner narrativen Artikulation, den Bazin mit dem letzten Satz seines Textes anspricht, ist für die filmische Arbeit von Godard von zentraler Bedeutung. Immer wieder kommt Godard auf den Gegensatz von vorsprachlicher

Unmittelbarkeit und sprachlicher Artikulation, von Präsenz (des Filmbildes) und Aufschub (durch dessen Einbettung in ein Narrativ) zurück, und stets entscheidet er sich für den Teil des Gegensatzes, dem Bazin in seinem Text die größte Aufmerksamkeit geschenkt hatte, für den Aspekt der phänomenologischen Unmittelbarkeit des filmisch Dargestellten. So hält Godard einmal fest, dass PRÉNOM CARMEN (1983) diesen Titel trage, weil es ihm stets um das gehe, was vor dem Namen, vor der Benennung und vor der Sprache komme; ein andermal assoziiert er die Erzählung schlechtweg mit der Lüge, so etwa 1993, als er in einer Pressekonferenz auf die Frage, weshalb er in seinen Filmen keine Geschichten erzähle, mit der Anekdote antwortete, dass seine Mutter ihn jedes mal, wenn sie ihn beim Lügen erwischt habe, daran erinnert hätte, dass man «keine Geschichten erzählen» solle («il ne faut pas raconter des histoires», meint: man soll nicht lügen). Tatsächlich könnte man Godards Oeuvre als Chronik eines beharrlichen Ankämpfens gegen Story und Plot charakterisieren. Vollends gilt dies für sein Projekt, eine Geschichte des Kinos mit den Mitteln des Kinos selbst zu schreiben, das er in seinen Vorlesungen zu einer Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos 1978 in Montréal zum ersten Mal entwarf und das er schließlich mit seiner sechsstündigen Videoarbeit HISTOIRE(S) DU CINÉMA zwischen 1989 und 1998 umsetzte, die Filmausschnitte und anderes Bild- und Tonmaterial kombiniert und acht halbstündige Kapitel zu einer Filmreihe verbindet. Hielt der Philosoph Arthur Danto einmal fest, dass Geschichte immer in Form von Geschichten geschrieben wird, dann will Godard in den Histoire(s) ganz im Gegensatz dazu den Beweis antreten, dass die wahre Geschichte des Kinos gerade jenseits der Geschichten liegt, die der Film im Lauf seiner Geschichte zu erzählen gelernt hat. Oder anders gesagt: Mit den HISTOIRE(S) DU CINÉMA wendet Godard Bazins phänomenologischen Befund eines Gegensatzes zwischen der Unmittelbarkeit der filmischen Illusion und ihrer sprachlichen/narrativen Artikulation durch die Montage ins Metaphysische und erneuert den Bazin'schen Gegensatz auf der Ebene einer geschichtsphilosophischen These über die «wahre» Geschichtlichkeit des Kinos. Verknüpft formuliert, lautet Godards Argument wie folgt: Der Auftrag des Kinos sei es, mit seinen Bildern der reinen Präsenz der Dinge Zeugnis von seinem Jahrhundert abzulegen, doch habe es diesen Auftrag verraten, in dem es seine Seele an die Erzählindustrie des Hollywood-Kinos verkauft habe.

Genau an diesem Punkt setzt der Philosoph Jacques Rancière mit seinem Text über die HISTOIRE(S) DU CINÉMA an. Rancière geht zunächst auf den problematischen Charakter von Godards Lesart des Bazin'schen Gegensatzes ein, um dann dessen These über den Zusammenhang von Kino und Geschichte auf den Prüfstand seiner eigenen Überlegungen zu Kunst und Geschichte nach 1800 in Ver-

bindung zu stellen. Für Rancière markiert die Wende zum 19. Jahrhundert den wichtigsten Umbruch in der Entwicklung der Kunst der letzten zweihundert Jahre. Um 1800 endet das «régime représentatif de l'art», das Regime der Repräsentation in der Kunst, das in einem Kunstsystem mit klar gefügten Hierarchien von Themen und Darstellungsformen seinen Ausdruck fand. Dessen Platz nimmt nach Rancière das «régime esthétique de l'art», das ästhetische Regime der Kunst ein, das ganz wesentlich von der deutschen Frühromantik mit inauguriert wird und in dem die klassische Hierarchie der Themen und Darstellungsformen einer allgemeinen Kunstfähigkeit aller Gegenstände und Themen Platz macht, einer Poetik des «Alles spricht», wie Friedrich Schlegel es formulierte. Das «régime esthétique de l'art» geht seinerseits einher mit der Entfaltung eines neuen Verständnisses von Geschichte, demgemäß die Substanz der Geschichte das alltägliche Leben ist und das Subjekt der Geschichte nicht mehr der einzelne Held meist königlicher Herkunft, sondern die Gemeinschaft. Godards Projekt, in seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA den Nachweis zu erbringen, dass das Kino Verrat an seiner historischen Aufgabe begangen hat, mit seinen Bildern von der Geschichte Zeugnis abzulegen, ist für Rancière nur dann verständlich, wenn man seine Arbeit als zeitgenössische Manifestation der Schlegelschen Poetik des «Alles spricht» versteht. Deren zentrale Voraussetzung bildet wiederum das, was Rancière «entre-expressivité» nennt, die Möglichkeit des Sich-gegenständig-ausdrücken-Könnens aller Dinge, die für das «régime esthétique de l'art» wie für Rancières Verständnis dessen, was seit 1800 den Namen «Geschichte» trägt, konstitutiv ist. Bei Godard findet sie in einem «arrière-monde des images», einer «Unter- oder Hinterwelt der Bilder» ihren Ausdruck, die alle Bilder umfasst und in der jedes Bild der Filmgeschichte für ein anderes stehen oder diesem eine neue Bedeutung geben kann.

Rancière zitiert Bazin in einzelnen Formulierungen und paraphrasiert ihn gelegentlich, so etwa den ihm zugeschriebenen Satz «Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs» (Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt, die sich nach unserem Begehren richtet), der in Godards HISTOIRE(S) eine zentrale Rolle spielt, und er referiert gegen Ende des Textes ausdrücklich eine der wichtigen Thesen des Textes über die Ontologie des fotografischen Bildes, der gemäß die Einführung der Zentralperspektive der «Sündenfall» der Malerei gewesen sei. Auf jeden Fall aber verdeutlicht Rancière mit seiner Analyse, wie sehr Godard mit seiner Arbeit an die theoretischen Überlegungen seines einstigen Mentors anknüpft. Wenn Rancière etwa darlegt, wie Godard in den HISTOIRE(S) Bilder aus Hitchcocks Filmen herauspräpariert, um sie als «Zeugnisse einer (Wieder)Geburt aller Dinge im Licht der Präsenz des Bildlichen» und «Ikonen der ursprünglichen Gegenwart der Dinge» ihre eigentliche Kraft entfalten zu lassen,

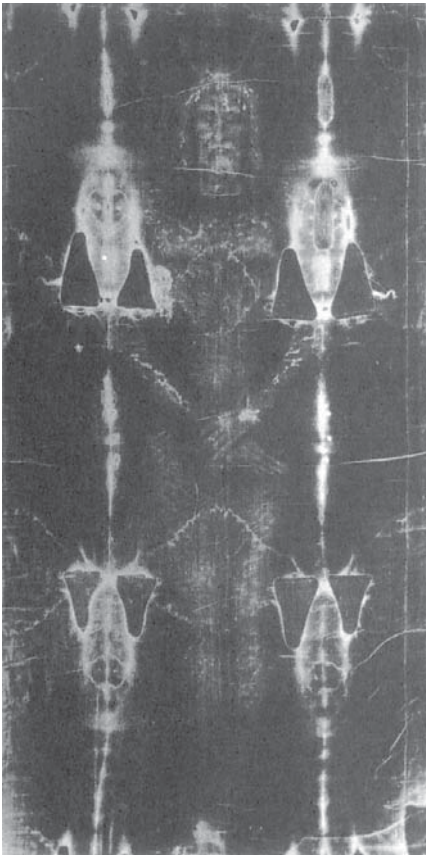


Abb. 1 Turiner Grabtuch

dann wird das letztlich nur verständlich, wenn man Godards Verfahren auf Bazins Gedanken zurückführt, dass Filmbilder «Mumien der Veränderung» sind, die durch «Wirklichkeitsübertragung» entstehen, also Zeichen, die nicht für das Ding stehen, sondern dieses in und aus sich selbst vergegenwärtigen. Vollends offenkundig wird der Bezug, wenn Rancière schreibt, das Godard Hitchcocks Bilder als visuelle Einheiten behandelt, «auf denen sich das Gesicht der Dinge eingepägt hat wie das Gesicht von Christus auf dem Schleier der heiligen Veronika»; Bazin hat seinem Text über die Ontologie des fotografischen Bildes bekanntlich ein Bild des Turiner Grabtuchs als Illustration beigelegt, um sein Argument zu verdeutlichen.

Mit dem Abdruck der deutschen Übersetzung von Rancières Text setzen wir so gesehen nicht zuletzt die kontinuierliche Auseinandersetzung dieser Zeitschrift mit der Filmtheorie und ihrer Geschichte fort. Überdies soll der Abdruck von Rancières Text auch die Aufmerksamkeit auf dessen eigene

Auseinandersetzung mit dem Kino lenken. Rancière ist neben Stanley Cavell der vielleicht wichtigste lebende Philosoph, für den die Beschäftigung mit dem Kino ein zentraler Teil seines Denkens darstellt. Die Filmtheorie hat ihre Wurzeln unter anderem in der philosophischen Ästhetik, und sie hat von der Philosophie immer wieder wichtige Impulse erhalten, zuletzt im angelsächsischen Raum vor allem aus den Arbeiten von Gilles Deleuze. Rancières Arbeiten über das Kino gilt es vor allem im deutschsprachigen Raum erst noch zu entdecken.² (vh)

2 Ins Deutsche übersetzt ist bisher: Rancière, Jacques (2003) Die Geschichtlichkeit des Films. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Hrsg. v. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. S. 230-246.

Jacques Rancière

Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten*

HISTOIRE(S) DU CINÉMA: der doppelsinnige und in seiner Ausdehnung variable Titel von Godards Werk bezeichnet aufs Genaueste das komplexe künstlerische Dispositiv, in dessen Rahmen eine These präsentiert wird, die man so resümieren könnte: die Geschichte des Kinos ist die eines verpassten Rendezvous mit der Geschichte seines Jahrhunderts. Wenn das Kino dieses Rendezvous verpasst hat, dann deshalb, weil es seine ihm eigene Geschichtlichkeit verkannt hat, also die Geschichten, deren innere Kraft seine Bilder in sich trugen. Und wenn es diese Geschichtlichkeit verkannt hat, dann deshalb, weil das Kino genau diese eigene Kraft seiner Bilder nicht erkannte, eine Kraft, die es von der Malerei geerbt hat und die es den «Geschichten» unterwarf, welche ihm die Drehbüchern anboten, die nun ihrerseits wiederum eine Erbschaft der Literatur und von deren Traditionen der Figurenzeichnung und der Entwicklung von Handlungssträngen darstellten. Die Kernthese der HISTOIRE(S) stellt demnach zwei Sorten von «Geschichten» einander gegenüber: Die tatsächlichen Geschichten, in deren Ketten die Industrie die Bilder des Kinos legte, um aus dem kollektiven Imaginären Kapital zu schlagen, und die möglichen Geschichten, die diese Bilder in sich trugen. Die Montage, aus der die HISTOIRE(S) DU CINÉMA bestehen, setzt sich entsprechend zum Ziel, jene Geschichten zu zeigen, welche die Filme des Jahrhunderts in sich trugen und deren Wirkungskraft die Filmemacher sich entgehen ließen, indem sie das «Leben» der Bilder dem «Tod» unterwarfen, der jedem Text innewohnt. Aus den Filmen, die diese Filmemacher tatsächlich gemacht haben, macht die Montage der HISTOIRE(S) DU CINÉMA jene Filme, die zu machen sie versäumt haben. Das setzt eine doppelte Arbeit voraus: Zunächst gilt es, den Geschichten, welche die Filmemacher erzählten, die Bilder wieder abzugewinnen, die sie diesen Geschichten unterworfen haben; dann gilt es, diese Bilder zu anderen Geschichten zu verknüpfen. So einfach dies klingt, so zwingt es ein solches Projekt doch zu zu einem Vorgehen, welches die Vorstellungen davon, was ein Bild und was Geschichte ist, außerordentlich komplex

* In dieser Form erstmals publiziert in Rancière, Jacques (2001) *La fable cinématographique*. Paris: Editions du Seuil, S. 217–237.

werden lässt, und durch das die These von einem Kino, das an sich selbst und seinem Jahrhundert Verrat begangen hat, schließlich in den Beweis einer radikalen Unschuld der Kunst der bewegten Bilder umschlägt.

Fangen wir mit dem Anfang an. Nicht mit dem Anfang von Godards Filmreihe, sondern mit dem Prinzip seiner Intervention. Betrachten wir in dem Abschnitt mit dem Titel «Die Kontrolle des Universums» (*Le contrôle de l'univers*) die Episode, die mit dem Untertitel «Einführung in die Methode von Alfred Hitchcock» (*Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock*) eingeleitet wird – in Hommage an die *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci* von Paul Valéry. Diese Episode verfolgt die Absicht, die wesentliche These von Godard zu illustrieren: Den Primat der Bilder über den Plot. Godard macht uns dafür auf folgende Weise zu Zeugen:

Man hat längst vergessen, weshalb Joan Fontaine sich über den Abgrund der Steilküste beugt und zu welchem Zweck Joel McCrea nach Holland fuhr. Man hat vergessen, was Montgomery Clift mit seinem ewigen Schweigegelübde verschweigt und weshalb Janet Leigh im Bates Motel absteigt und weshalb Teresa Wright in Onkel Charlie immer noch verliebt ist. Man hat vergessen, wessen Henry Fonda nicht ganz schuldig ist und weshalb genau sich die amerikanische Regierung die Dienste von Ingrid Bergmann sichert. Aber man erinnert sich an eine Handtasche. Man erinnert sich an einen Bus in der Wüste. Man erinnert sich an ein Glas Milch, an die Flügel einer Windmühle, eine Haarbürste. Man erinnert sich an ein Flaschenregal, eine Brille, eine kleine musikalische Partitur, einen Schlüsselbund, weil Alfred Hitchcock mit diesen und durch sie realisiert, was Alexander dem Großen, Julius Cäsar und Napoléon verwehrt blieb: Die Kontrolle des Universums zu übernehmen. (Godard 1998, 78–85)¹

Das Kino von Hitchcock, sagt uns also Godard, besteht aus Bildern, deren Kraft nichts mit den Geschichten zu tun hat, die ihren Zusammenhang bilden. Es bleiben in unserem Gedächtnis nur hängen: Das Milchglas, das Cary Grant Joan Fontaine in *SUSPICION* (USA 1941) bringt, und nicht die Geldprobleme des Protagonisten, die dieser mit der Lebensversicherung seiner Frau zu lösen gedenkt; die Haarbürste, die Vera Miles als wahnsinnig gewordene Ehefrau in *THE WRONG MAN* (USA 1956) zückt, und nicht die Verwirrung, in die sie durch die Verhaftung ihres von Henry Fonda gespielten Ehemannes gestürzt wurde; die Großaufnahme der umfallenden Pommard-Flaschen in *NOTORIOUS*

1 Ich zitierte hier den geschriebenen Text der *Histoires(s) du cinéma*. [Übers.vh.Anm.d.Ü.]

(USA 1946) oder die Flügel des Windmühlenrads, das in *FOREIGN CORRESPONDENT* (USA 1940) gegen die Windrichtung dreht, und nicht die Geschichten von Spionage gegen die Deutschen, mit denen die Figuren beschäftigt sind, die von Cary Grant und Ingrid Bergman oder von Joel McCrea gespielt werden.²

Für sich genommen, scheint Godards Argument einfach widerlegbar zu sein. Ganz offensichtlich trennt es, was nicht getrennt werden kann. Wenn man sich an die Pommard-Flaschen aus *NOTORIOUS* erinnert, dann nicht wegen ihrer malerischen Qualität, sondern aufgrund einer emotionalen Aufladung, die ganz und gar von der erzählten Situation herrührt. Wenn ihr Schwanken und ihr Umkippen in Großaufnahme für uns wichtig sind, dann deshalb, weil diese Flaschen das Uran enthalten, das Alicia (Ingrid Bergman) und Devlin (Cary Grant) suchen, und weil, während die beiden den Keller durchstöbern, oben beim Empfang der Champagner ausgeht und bald der Ehemann von Alicia, Sebastian (Claude Rains), der zudem ein Nazi-Agent ist, herunterkommen wird, um neuen Champagner zu holen, und weil er hören wird, wie die Flaschen umfallen, und merken wird, dass seine Frau ihm den Kellerschlüssel gestohlen hat. Und dasselbe gilt für jedes der angesprochenen Bilder: Es ist die narrative Situation, die den Gegenständen ihrer Wichtigkeit verleiht. Das Argument scheint also einfach widerlegbar zu sein. Allerdings stellt Godard in seinem Film nicht ein Argument einem anderen gegenüber, er stellt Bilder Bildern gegenüber. Der Film zeigt uns also, indem er seine Abhandlung vorträgt, andere Bilder, die aus den Bildern von Hitchcock gemacht sind: Das Milchglas, die Schlüssel, die Brille oder die Weinflaschen erscheinen, durch Schwarzfilm voneinander abgetrennt, als Ikonen, als Gesichter der Dinge, vergleichbar mit den Äpfeln von Cézanne, die der Kommentar im Vorübergehen anspricht: kurz, als Zeugnisse einer (Wieder)Geburt aller Dinge im Licht der Präsenz des Bildlichen.

- 2 Um die Erinnerungen an die anderen Anspielungen von Godard aufzufrischen: Montgomery Clift spielt in *I CONFESS* (USA 1953) einen Priester, der eines Verbrechens angeklagt ist, dessen wahren Urheber er kennt aber nicht preisgeben kann, weil er durch das Beichtgeheimnis gebunden ist. Die Handtasche ist die aus *PSYCHO* (USA 1960), die das von Marion (Janet Leigh) gestohlene Geld enthält, die zu ihrem Unglück im Bates Motel Station macht, wo sie von Norman Bates (Anthony Perkins) umgebracht wird. Die Rolle der jungen Charlie, die in ihren gleichnamigen Onkel verliebt ist, den von Joseph Cotten verkörperten Damenmörder, spielt Teresa Wright in *SHADOW OF A DOUBT* (1943). Der Bus in der Wüste ist der, auf den Roger Thornhill (Cary Grant) wartet, als er von seinen Feinden in *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959) in eine Falle gelockt wird. In *STRANGERS ON A TRAIN* (USA 1951) spiegelt sich die Ermordung von Miriam Haines durch Bruno (Robert Walker) in dessen Brillengläsern. Die Partitur schließlich gehört zum Suspense von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA 1956), wo die Ermordung eines Diplomaten während eines Konzerts in der Royal Albert Hall angesetzt ist.

Es geht also nicht einfach darum, die Bilder aus ihrer narrativen Einbindung zu lösen. Es geht darum, ihr Wesen als Bilder umzugestalten. Nehmen wir das Beispiel des Milchglases aus *SUSPICION*. In Hitchcocks Film verdichten sich im Bild des Milchglases zwei einander widersprechende Affekte. Das Milchglas ist der Gegenstand der Angst von Lina (Joan Fontaine), die hinter die mörderischen Pläne ihres Ehemannes gekommen ist. Die Haltung der jungen Frau, die wir zuvor noch in ihrem Zimmer gesehen haben, ein Insert mit einer Großaufnahme eines Uhrzeigers, der die Stunde des Verbrechens anzeigt, und der Keil weißen Lichts, der sich durch den Spalt einer offenen Tür in der dunklen Eingangshalle des Hauses abzeichnet, geben uns eine Vorstellung von der Intensität dieser Angst. Aber für uns Zuschauer ist das Milchglas auch noch etwas anderes. Tatsächlich gibt es uns ein kleines Bilderrätsel auf. Es gibt da diesen weißen, leuchtenden Punkt, der auf dem lang gestreckten Körper von Cary Grant aufleuchtet und langsam größer wird, je weiter er die Treppe hochsteigt und je enger das Blickfeld wird. Dieser kleine weiße Punkt schreibt sich wiederum in ein Spiel von weißen, grauen und schwarzen Oberflächen ein, die sich aus den Lichtern auf den Wänden und aus den Schatten ergeben, welche die Pfosten des Treppengeländers werfen. Cary Grant steigt die Treppe mit seinem üblichen Gleichmut hoch, in einem verlangsamten Walzer-Rhythmus. Das, was man streng genommen als Bild bezeichnen kann, ist genau dieses Dispositiv mit seiner doppelten Wirkung: Einerseits verleiht das Bild der Angst, die es uns mit der Heldin teilen lässt, eine materielle Gestalt und stellt zugleich eine Harmonie zwischen visueller und fiktionaler Spannung her. Andererseits trennt es die beiden von einander ab: Die Ruhe des Treppensteigens und das abstrakte Spiel der Schatten und Lichter geben dem visuellen Geheimnis eine andere Form. Dem Zuschauer, der sich gemeinsam mit der Heldin fragt, ob das Glas nun Gift enthält, antwortet das Bild mit einer anderen Frage, die seine Angst lindert, in dem sie diese in Neugierde verwandelt: *Ihr fragt Euch sicher, ob das Glas Gift enthält. Glaubt Ihr wirklich, dass dem so ist?* In dem das Dispositiv des Bildes den Zuschauer so vom Affekt der Heldin entbindet, bindet es ihn in das Spiel ein, das der Autor treibt. Für diese doppelte Wirkung gibt es einen Namen, der gerne für die unterschiedlichsten Dinge bemüht wird, hier aber genau an seinem Platz ist: Man nennt sie seit Aristoteles Katharsis, also Reinigung der Leidenschaften, und in diesem Fall Reinigung der dramatischen Leidenschaft *par excellence*, der Furcht. Die Leidenschaft der Furcht wird an dieser Stelle im Modus der Identifikation zugleich erzeugt und gereinigt, was meint: sie wird gelindert in einem Spiel, bei dem es darum geht herauszufinden, wer die Angst aushalten und sich auf diese Weise von ihr befreien kann. Das Bild Hitchcocks ist demnach ein Element in einer aristotelischen Dramaturgie. Es ist zugleich

Träger der Angst und Instrument der Linderung der Angst, die es transportiert. Der Hitchcock-Film gehorcht in exemplarischer Weise dem, was man die Tradition der Repräsentation nennen kann. Er besteht aus einer Anordnung visueller Handlungen, die auf ein Empfindungsvermögen einwirken, indem sie Wissen und Nichtwissen zueinander in Beziehung setzen und so ein Spiel mit der plastischen Beziehung von Genuss und Leiden treiben.

Die Bilder dieser Filme sind demnach Verfahren, Einheiten, die für das Formulieren von Hypothesen sowie eine Einflussnahme auf die Affekte verwendet werden. In Godards Film hört man im Übrigen im Hintergrund der Tonspur die Stimme von Hitchcock, der über diese Einflussnahme auf die Affekte der Zuschauer spricht. Allerdings ist seine Stimme von einer anderen überlagert, derjenigen Godards, die an der Stelle der ersten in den Bildern ihr Quartier aufschlägt. Godards *Methode von Alfred Hitchcock* gestaltet die Bilder denn auch in ihr exaktes Gegenteil um: in visuelle Einheiten, auf denen sich das Gesicht der Dinge eingepägt hat wie das Gesicht des Erlösers auf dem Schleier der heiligen Veronika; in Einheiten ferner, die in einer doppelten Beziehung stehen, zu den Dingen, deren Abdruck sie aufbewahren, sowie zu allen anderen Bildern, mit denen zusammen sie ein eigenes Sensorium bilden, eine Welt des Sich-genseitig-ausdrücken-Könnens. Es reicht dafür nicht aus, die Bilder aus ihren narrativen Kontext herauszulösen und sie neu miteinander zu verknüpfen. Denn Découpage und Collage, das Zerschneiden und neu Zusammenkleben von Filmbildern, erzielen für gewöhnlich die umgekehrte Wirkung. Seit Dziga Vertov dienen sie dem Nachweis, dass die filmischen Bilder für sich genommen unbelebte Zelluloid-Stücke sind, die erst durch das Verfahren der Montage, das sie miteinander verknüpft, lebendig werden. Godards Montage, die Hitchcocks Affekträger-Bilder in Ikonen der ursprünglichen Gegenwart der Dinge verwandelt, muss demnach eine Anti-Montage sein, eine Montage der Verschmelzung, die der Verkünstelungslogik der Fragmentierung zuwiderläuft. Diese Anti-Montage setzt sich aus vier Teilverfahren zusammen. 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. Hinzu kommt ferner das Auseinandertreten von Wort und Bild, das ebenfalls genau umgekehrt funktioniert wie sonst üblich. Der Text spricht von einem Film und zeigt uns die Bilder eines anderen. Eine solche Abweichung bewirkt üblicherweise eine kritische Distanznahme. Hier leistet sie das Gegenteil: Sie bekräftigt die gemeinsame und pauschale Zugehörigkeit aller Bilder zu derselben Bilderwelt. Die Stimme des Kommentars wiederum, das dritte Element der Anti-Montage, verleiht dieser Welt ihre Geschlossenheit und ihre Tiefe. Und schließlich vervollständigt der

Video-Schnitt mit seinen Doppelbelichtungen, seinen Bildern, die auftauchen, aufblitzen und wieder verschwinden, die sich überlagern oder ineinander überblendet werden, die Vorstellung eines ursprünglichen Sensoriums einer Bilderwelt, aus der die einzelnen Bilder auf Zuruf des Filmemachers hervortreten wie die Toten aus Homers Unterwelt auf den Zuruf von Odysseus. Auf spektakuläre Weise bezieht die mumifizierte Ikone Hitchcocks, zurückgekehrt von einem Aufenthalt im Schattenreich, in Godards Montage Quartier in der Welt «seiner» Bilder. In der Szene im Sequoia-Wald aus *Vertigo* nimmt diese Ikone den Platz von James Stewart an der Seite von Kim Novak ein. Diese Substitution ist offenkundig emblematisch. Sie erinnert an den Titel des Romans, auf dem der Film basiert – *Unter Toten* – und kehrt das Vorgehen des Drehbuchs um. In dem diabolischen Szenario des Films dient das Thema der Frau, die von ihrem Ahnen ins Reich der Toten gerufen wird, als Deckmantel für die kriminelle Machenschaft, auf die der Polizist Scottie (James Stewart) hereinfällt. Eine exakte Gegen-Machenschaft Godards verwandelt die Figuren und ihren Regisseur in Schatten, die ihren Aufenthaltsort im Schattenreich haben und faktisch daraus hervortreten. So entreißt das Videobild das Filmbild dem Szenario, um es am Aufenthaltsort der Schatten zu installieren, um aus dem Kino selbst das Innenleben dieses Aufenthaltsorts zu machen.

Dem Kontinuum eines Films visuelle Fragmente zu entziehen dient so dazu, deren eigentliche Natur zu verändern, sie zu Einheiten zu machen, die nicht mehr den narrativen und affektiven Strategien des Modus der Repräsentation gehorchen, sondern Teil eines ursprünglichen Sensoriums sind, in dem die Bilder von Hitchcock Ereignis-Welten sind, die mit einer unendlichen Vielzahl weiterer Ereignis-Welten koexistieren. Diese gehören allen anderen Filmen an und hängen wie sie mit allen anderen Formen der Bebilderung eines Jahrhunderts zusammen, ebenso wie sie geeignet sind, in eine unendliche Vielzahl von Beziehungen zueinander und zu allen Ereignissen des jeweiligen Jahrhunderts zu treten. Es geschieht also alles ganz so, als wäre es nicht Godard, der die Bilder von Hitchcock zurechtschneidet, sondern im Gegenteil, als wäre es Hitchcock selbst, der diese Bilder zusammengetragen hätte, die dadurch ohnehin schon in einer Welt des verallgemeinerten Sich-gegenseitig-ausdrücken-Könnens lebten, wo Godard sie nur abzuholen braucht, um sie auf eine Weise zusammenzufügen, die ihrer Natur besser gerecht wird.

Welches aber ist diese Natur? Das wird uns das Folgende zeigen. Unmittelbar auf die Hitchcock-Episode folgt in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA eine Hommage an das Kino, deren Komposition auf exemplarische Weise die Methode Godards veranschaulicht. Vor unseren Augen defilieren visuelle Fragmente aus der expressionistischen und fantastischen Tradition des Kinos, die anhand einer

Reihe von berühmten Werken exemplifiziert wird: NOSFERATU (D 1922, F.W. Murnau), THE PHANTOM OF THE OPERA (USA 1925, Rupert Julian), FAUST (D 1926, F.W. Murnau), METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang), THE SON OF FRANKENSTEIN (USA 1939, Rowland V. Lee), Die Stimme, die sie begleitet, verwandelt diese Bilder der Monstrosität und des Schreckens in ihr exaktes Gegenteil: Wie in dem Bild von Frankstein, der nunmehr auftritt wie der Heilige Christophorus mit dem Königskind auf den Armen (THE SON OF FRANKENSTEIN), und in dem Bild von Birgitte Helm, welche die Kinder mit dem Mantel der Barmherzigen Jungfrau umhüllt (METROPOLIS), kann man jeden dieser Filme auf einige wenige alltägliche Gesten und archetypisch menschliche Posen verdichten, welche die großen Lebensalter des Menschen und die wesentlichen Momente des Lebens illustrieren. Und so wird das Kino zu einer Enzyklopädie dieser wesentlichen Gesten, die Alain Cunys³ Stimme folgendermaßen kommentiert:

Ob nun in Momenten der Sorglosigkeit oder solchen der Beunruhigung, ob in der verliebten Aufzeichnung der Anfänge oder der zögerlichen, aber wesentlichen Form des Endes, stets ist es dieselbe zentrale Kraft, die das Kino geprägt hat. Man kann sie im Innern von einer Form zur andern verfolgen, indem man Schatten und Lichtstrahl umherschweifen lässt, so dass bald dieses erleuchtet und jenes verborgen wird, eine Schulter auftaucht, dann wieder ein Gesicht, ein erhobener Finger, ein geöffnetes Fenster, eine Stirn, ein kleines Kind in einer Wiege. Was ins Licht eintaucht, ist der Nachhall dessen, was die Nacht verhüllt. Was die Nacht verhüllt, verlängert im Unsichtbaren das, was ins Licht eintaucht. Der Gedanke, der Blick, das Wort, die Handlung verbinden jene Stirn(e), jenes Auge, jenen Mund mit den Volumen der Häupter und der Körper, die man im Schatten kaum wahrnimmt und die sich über eine Geburtsszene, einen Todeskampf oder ein Totenbett beugen. [...] Ein Autoscheinwerfer, das Gesicht eines Schlafenden, Schatten, die sich bewegen, Menschen, die sich über eine hell erleuchtete Wiege beugen, ein Mann, der vor einer schmutzigen Wand von einem Erschießungskommando hingerichtet wird, ein schlammiger Weg am Meeresufer, eine Straßenecke, ein dunkler Himmel, ein Sonnenstrahl auf einer Wiese, die Macht des Windes, die eine dahineilende Wolke enthüllt. Es gibt nur schwarze Striche, die sich auf einer hellen Leinwand kreuzen, und die Tragödie des

3 [Anm.d.Ü.: französischer Schauspieler, Star der 1940er und 1950er Jahre, der diesen Teil des Kommentars im französischen Original spricht.]

Raumes und die Tragödie des Lebens ragen in ihrem ganzen Feuer aus dieser Leinwand hervor [...]. Das Leben ist da, wenn die Wiege sich erleuchtet. Es ist da, wenn die junge Frau uns aus ihrem Fenster gelehnt erscheint, mit ihren Augen, die nichts wissen und einer Perle am Busen. Es ist da, wenn wir sie ausgezogen haben, wenn ihre harte Büste im Herzschlag unseres Fiebers erzittert. Es ist da, wenn sie alt ist, wenn ihr Gesicht voller Falten ist und ihre ausgetrockneten Hände uns sagen, dass sie es dem Leben nicht übel nimmt, dass ihr das Leben böß mitgespielt hat [...].» (Godard 1998, 99–120)

Mit diesen Worten bringt der Text, der die besagten Bilder archetypischer Gesten begleitet, das auf den Punkt, was nur das Kino zu tun vermag, was es als einziges gesehen hat. Gleichwohl handelt dieser Text, der nicht von Godard stammt, nicht vom Kino. Sieht man ab von einigen kleinen Veränderungen, so entspricht er den Passagen, die Élie Faure in seiner *Histoire de l'art* Rembrandt widmet (Faure 1976, 98–109). Offensichtlich ist die Textcollage für Godards Methode ebenso wesentlich wie die Bildcollage. Indes hat es mit der Umdeutung von Faures Text, die an dieser Stelle vollzogen wird, eine ganz besondere Bewandnis. Sie beschränkt sich nicht darauf, für das Kino das Erbe der Bildtraditionen der darstellenden Kunst in Anspruch zu nehmen. Sie erhebt Anspruch auf eine bestimmte Malerei, als deren Verkörperung seit dem 19. Jahrhundert Rembrandt gilt. Seit dieser Zeit wird Rembrandt rückblickend als Heldenfigur einer «neuen» Malerei wahrgenommen: Einer Malerei, die mit der althergebrachten Hierarchie der Sujets und Genres bricht, einer Hierarchie, für die in exemplarischer Weise der Gegensatz zwischen der großen Historienmalerei und der gewöhnlichen Genremalerei stand; einer «neuen» Malerei, die ein beinahe schon abstraktes Spiel von Licht und Schatten mit der Wiedergabe der wesentlichen Gesten und Emotionen des Alltagslebens verknüpft und den alten Pomp der großen Sujets und der dramatischen Handlungen ablöst. Rembrandt ist demnach der Held einer neuen «Malerei der Geschichte», die der alten Historienmalerei exakt entgegengesetzt ist, ja der Held einer «neuen Geschichte»: Nicht mehr einer Geschichte der Prinzen und der Eroberer, sondern einer Geschichte vielfältiger miteinander verbundener Zeiten, Gesten, Objekte und Symbole des gewöhnlichen menschlichen Lebens, einer Geschichte der menschlichen Lebensalter und der Überlieferung seiner Formen. Diese neue Geschichte, deren Spuren Kunstkritiker wie Goncourt unter dem Einfluss von Philosophen wie Hegel auf den Gemälden von Rembrandt, Rubens und Chardin ausmachen und der Balzac und Hugo mit ihrer Prosa Romangestalt verleihen, hat ihren paradigmatischen Historiker in Jules Michelet gefunden und

ihren archetypischen Kunsthistoriker in Élie Faure, dem Theoretiker/Dichter, der die «Formen» der Kunst zugleich als zyklische Formen des universellen Lebens begreift. Der «Geist der Formen», wie Élie Faure ihn versteht, ist ein «zentrales Feuer», das alle Formen durchwirkt, eine kollektive Energie, die Formen schafft und wieder auflöst. Für eine solche Geschichte ist Rembrandt das leuchtende Beispiel des Künstlers, der aufbricht, um den Geist/das Feuer an seiner Quelle zu erfassen, nämlich in den elementaren Gesten des Lebens.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch genauer sagen, worauf die «Umdeutung» hinausläuft, die Godard am Text von Élie Faure vornimmt, und die ihm dazu dient, die Fabeln der großen Monster des Kinos in ein goldenes Buch der großen Stunden des menschlichen Lebens zu überführen. Die Wahrheit der ursprünglichen Welt der Bilder, die Godard in phänomenologischen Begriffen definiert, besteht gerade in jenem «Geist der Formen», den das 19. Jahrhundert als das Innenleben der Kunstwerke zu lesen gelernt hat, das die Formen der Kunst an die Formen eines von allen geteilten Lebens bindet, und das für alle diese Formen die Möglichkeit eröffnet, sich miteinander zu verbinden, sich in einer unbeschränkten Zahl von Kombinationen gegenseitig auszudrücken und durch diese Kombinationen das kollektive Leben zum Ausdruck zu bringen, das seinerseits alle Tatsachen miteinander verbindet, gewöhnliche Objekte mit elementaren Gesten und Worte mit Bildern, ob diese nun banal oder außergewöhnlich sind. Diese Zusammengehörigkeit der Formen und der Erfahrungen hat seit dieser Zeit, dem 19. Jahrhundert, einen eigenen Namen bekommen: Sie heißt *Geschichte*. Denn seit zwei Jahrhunderten ist die Geschichte keine Erzählung der Vergangenheit 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. Das junge Mädchen am Fenster, der Leuchtturm in der Nacht, der schlammige Weg oder die Straßenecke – aber auch die Flügel der Windmühle, das Milchglas, das Schwanken einer Flasche oder der Widerschein eines Verbrechens in einem Brillenglas – all das gehört zur Kunst, seitdem *Geschichte* zum Namen für das geworden ist, was alle individuellen Erfahrungen miteinander verbindet, ob sie nun glanzvoll oder beliebig sind, zum Namen für das, was die Formen des Gemäldes und die Sätze des Romans – aber auch Graffiti, Mauereidechsen, die Verschleißspuren eines Kleidungsstücks oder das Abblättern einer Fassade – zueinander in die Beziehung des Sich-gegenseitig-ausdrücken-Könnens setzt. Die Geschichte ist jener gemeinsame Modus der Erfahrung, in dem sich die Erfahrungen gegenseitig entsprechen und in dem die Zeichen für jede beliebige Erfahrung in der Lage sind, alle anderen zum Ausdruck zu bringen. Das Zeitalter der Geschichte hat

seine eigene Poetik, die Novalis mit seiner berühmten Formel auf den Punkt bringt: «Alles spricht.» Darunter verstehen wir, dass jede wahrnehmbare Form ein Geflecht von mehr oder weniger uneindeutigen Zeichen darstellt, eine Präsenz, die für die Macht der kollektiven Erfahrung steht, der sie ihre Entstehung verdankt. Damit ist auch gemeint, dass jede dieser Formen in der Lage ist, mit jeder anderen Form eine Verbindung einzugehen und neue Zeichenverknüpfungen zu schaffen, die auf ihre Weise bedeutsam sind. Es ist dieses Regime des Sinns, das jedes Ding zweifach sprechen lässt – durch seine reine Anwesenheit und durch die unendliche Vielzahl seiner möglichen Verbindungen mit allen anderen Dingen, durch das alle Erfahrungen miteinander verbunden sind und eine gemeinsame Welt konstituieren.

Diese Geschichte und diese Poetik der Geschichte sind es, die es möglich machen, dass Hitchcocks affektbeladene Bilder sich in Godard'sche Ikonen der reinen Anwesenheit verwandeln, und die auch die Voraussetzung dafür bilden, dass Élie Faures Ausführungen über Rembrandt die Einstellungen aus *FANTOMAS* oder *SON OF FRANKENSTEIN* zu Bildern wesentlicher Gesten des menschlichen Lebens machen. Die Bildoperationen des Erzählkinos können zu phänomenologischen Ikonen des Eintretens des Seienden in seine Gegenwart werden, weil die «Bilder» des Zeitalters der Geschichte, die Bilder des ästhetischen Regimes der Kunst, sich aufgrund ihrer inhärenten Wandelbarkeit für eine solche Operation der Umwandlung anbieten. Sie sind Teil einer grundlegenden Poetik, die gewährleistet, dass die funktionalen Sequenzen der darstellenden Erzählung und die Ikonen der phänomenologischen Religion miteinander vertauscht werden können. Friedrich Schlegel hat diese Poetik mit seiner Idee einer «progressiven Universalpoesie» auf den Punkt gebracht: Einer Poesie der Metamorphosen, die Elemente alter Gedichte in frei kombinierbare Fragmente neuer Gedichte verwandelt, die aber auch gewährleistet, dass die Worte und Bilder der Kunst gegen die Worte und Bilder der gewöhnlichen Erfahrung eingetauscht werden können. Die visuellen Fragmente, die Godard bei Hitchcock und anderen entlehnt, gehören zu einem ästhetischen Regime der Bilder, unter dem solche wandelbaren Elemente stets in der Lage sind, sich ihrer Verkettung zu entziehen, sich von innen heraus zu verwandeln und sich mit allen anderen Bildern zu verbinden, die ebenfalls dem großen Kontinuum der Formen angehören. In diesem Regime ist jedes Element zugleich Bildmaterial, unendlich wandel- und kombinierbar, und Bildzeichen, stets in der Lage, jedes andere zu benennen und zu interpretieren. Es ist dieser Vorrat an Geschichtlichkeit, welcher der Poetik der HISTOIRE(S) DU CINÉMA zugrunde liegt, einer Poetik, die aus jedem Satz und jedem Bild ein Element macht, das in der Lage ist, sich mit jedem anderen zu verbinden, bis zu dem Punkt, an dem sich seine Natur und

seine Bedeutung selbst verwandeln. Erst auf der Grundlage dieser Poetik wird es möglich, jene Filmhandlung zu entwickeln, die für die HISTOIRE(s) spezifisch ist: Handeln diese doch von einem Kino, das nie aufhört, Zeugnis seines Jahrhunderts abzulegen, und das ebenso wenig aufhört, dieses Zeugnis, das es selbst ablegt, zu verkennen.

Die HISTOIRE(s) DU CINÉMA sind die offenkundigste zeitgenössische Manifestation der romantischen Poetik des «Alles spricht», aber auch der ursprünglichen Spannung, die dieser innewohnt. Denn es gibt zwei große Arten, diese Poetik zu verstehen, zwei große Arten, den Dingen die Sprache ihres Schweigens zu lehren. Die erste verlangt von uns, dass wir uns vor den Dingen aufhalten, um sie aus ihrer Unterwerfung unter die Worte und unter die Bedeutung der Handlungsstränge zu befreien, um ihr innerstes Flüstern zu hören oder ihnen Gelegenheit zu geben, ganz von selbst die Spuren ihrer Gegenwart zu hinterlassen. Diese erste Art geht davon aus, dass die Dinge an sich da sind und dass man sie, will man sie zum Sprechen bringen, auf keinen Fall manipulieren darf. Die zweite Art geht im Gegensatz davon aus, dass – weil ja alle Dinge und alle Bedeutungen sich gegenseitig zum Ausdruck bringen können – man die Dinge zum Sprechen bringt, gerade in dem man sie manipuliert, dass man sie von dem Ort entfernen muss, an dem sie sind, um sie mit allen Dingen, Formen, Zeichen und Handlungsweisen in Verbindung zu bringen, mit denen sie zusammengehören, und dass man also die Kurzschlüsse vervielfältigen muss, die mit den Geistesblitzen des romantischen Witzes⁴ den Lichtschein jenes Sinns produzieren, der die gewöhnliche Erfahrung durchleuchtet.

Die HISTOIRE(s) DU CINÉMA sind vom Spiel dieses Gegensatzes bestimmt. Zum einen führen sie einen Diskurs, der die erste Art der romantischen Poetik des «Alles spricht» massiv zur Geltung bringt. Das Kino, so sagt uns Godard, ist eine «Kunst ohne Zukunft», eine «Kunst der Kindheit», die der Gegenwart und der reinen Präsenz verpflichtet ist. Im Gegensatz zu jeder Vorstellung einer «caméra-stylo», also der Kamera als Schreibstift, versteht er das Kino als Leinwand, die quer über die Welt gespannt ist, damit die Dinge darauf ihren Abdruck hinterlassen. Um aber diesen Diskurs zu inszenieren, um die Dinge in der reinen Präsenz präsentieren zu können, die er für sie beansprucht, muss Godard auf die zweite Art der Poetik des «Alles spricht» zurückgreifen, jene, die aus jedem Bild das Element eines Diskurses macht, das ein anderes Bild interpretiert oder von diesem interpretiert wird. Weit davon entfernt, nur die Immanenz der choreographischen Bewegung und des beweglichen Bildes darzustellen, dient der Tanz von Cyd Charisse in *THE BAND WAGON* von den ersten Bil-

4 [Anm.d.Ü.: Deutsch im Original]

dern an als Illustration des hollywoodschen Paktes mit dem Teufel, den auch der Auftritt von Mephisto in Murnaus FAUST symbolisiert. Diese Symbolisierung wiederum ist ihrerseits eine doppelte, da Mephisto für Hollywood steht, das die Kindheitskunst des Kinos mit Beschlag belegt, und zugleich für genau diese Kunst, die Kunst Murnaus, der selbst dem Pakt zum Opfer fällt, den er in seinem Film bildlich dargestellt hat. Diese Dramaturgie des Pakts, den man selbst inszeniert und ihm zugleich zum Opfer fällt, bringt in gewissem Sinn die doppelte Dialektik der HISTOIRE(S) auf den Punkt: Die Dialektik, die den HISTOIRE(S) ihre Handlung vorgibt und es ihnen zugleich erlaubt, diese zu konstruieren. Die HISTOIRE(S) DU CINÉMA vertreten eine Poetik – diejenige der reinen Präsenz –, die verraten zu haben sie dem Kino vorwerfen. Doch um diese Poetik vertreten zu können, müssen sie eine andere Poetik verwenden – jene der metaphorischen Montage –, selbst auf die Gefahr hin, dass man den Schluss ziehen muss, dass das Kino in seinem Jahrhundert durchaus präsent war, wenn auch nur im Modus der Metapher. Dadurch wird es dann umso besser möglich, das Kino davon überzeugen zu können, dass es im Moment der Präsenz nicht zugegen war.

Die Beweisführung kreist um ein doppeltes Scheitern: um das Scheitern des Kinos im Angesicht seines Jahrhunderts, das seinerseits Ausdruck eines Scheiterns des Kinos an sich selbst ist. Das erste Scheitern betrifft die Hilflosigkeit des Kinos im Angesicht des Desasters der Jahre 1939 bis 1945, und insbesondere seine Unfähigkeit, die Vernichtungslager der Nazis in den Blick zu nehmen und zu zeigen. Das zweite Scheitern betrifft den Pakt, den das Kino in Hollywood mit dem Teufel der Traumindustrie und des Erzählkommerzes einging. Die Struktur der HISTOIRE(S) ist von einer machtvollen Teleologie bestimmt, die den Nazismus und den zweiten Weltkrieg zum Offenbarungseid des Kinos erhebt. Diese Teleologie setzt ihrerseits voraus, dass die HISTOIRE(S) ihre Erzählhandlung auf das Schicksal des europäischen Kinos konzentrieren, auf seine doppelte Niederlage gegen die amerikanische Industrie und den Schrecken der Naziherrschaft. Das ist der Grund, weshalb das japanische Kino zum großen Abwesenden in Godards Enzyklopädie wird. Nicht weil der Zweite Weltkrieg Japan nicht auch betroffen und das japanische Kino nicht auch geprägt hätte, sondern weil die Beteiligung Japans an dem Krieg sich nicht in den Schemata eines «Schicksals der europäischen Kultur» denken lässt, die Godard von Valéry und Heidegger übernimmt und die die Dramaturgie der HISTOIRE(S) bestimmen. Das Kernstück seiner Beweisführung betrifft natürlich die Beziehung des Kinos zu den Vernichtungslagern. Wenn für Godard «die Flamme des Kinos in Auschwitz erloschen ist», dann aus einem Grund, der Adornos Einspruch gegen die Dichtung nach Auschwitz umkehrt. Das Kino hat sich nicht

schuldig gemacht, weil es nach Auschwitz Kunst machen wollte. Es hat sich schuldig gemacht, weil es in Auschwitz nicht präsent war, weil es nichts gesehen und keine Bilder davon gezeigt hat. Godards Argument schert sich offensichtlich nicht im Geringsten um empirische Überlegungen des Typs, wie das Kino denn in Auschwitz überhaupt hätte präsent sein und wie man dort hätte filmen können. Wie für Rousseau beweisen die Tatsachen für ihn gar nichts. Das Kino hätte in Auschwitz präsent sein müssen, weil es sein Wesen ist, präsent und gegenwärtig zu sein. Überall dort, wo etwas passiert, ob es nun Geburt oder Tod sei, ob es sich nun um Banalitäten oder Monstrositäten handelt, gibt es Bilder, die das Kino einzufangen verpflichtet ist. Das Kino hat also Verrat begangen, in dem es sich unfähig machte, da zu sein und diese Bilder einzufangen. Aber wenn das Kino dazu unfähig war, dann deshalb, weil es den Verrat schon viel früher begangen hat. Es hatte seine Seele dem Teufel verkauft. Es hatte sich an den «kleinen Buchhalter der Mafia» verkauft, den Erfinder des Drehbuchs. Es hatte seine Fähigkeit zum schweigenden Sprechen einer Tyrannei der Worte geopfert und die Macht seiner Bilder der großen Fiktionsindustrie überlassen, der Industrie von Sex und Tod, die an die Stelle unseres eigenen Blicks eine Welt setzt, die auf trügerische Weise unserem Begehren entspricht. Längst schon hatte sich das Kino darauf eingelassen, das unendliche Geflüster der Welt und ihrer sprechenden Formen auf jene standardisierten Traumerzählungen zu reduzieren, die den Träumen der Menschen in den dunklen Kinosälen entgegen kommen, indem sie die beiden großen Gegenstände des Begehrens zirkulieren lassen, nämlich Frauen und Gewehre.

Aber um uns dies zu zeigen, muss Godard eine ganze Reihe von Verschiebungen und Überlagerungen, von Umgestaltungen und Verunstaltungen und von Neu- und Umbenennungen durchführen. So hat er uns beispielsweise zeigen müssen, wie die Bilder aus *BROKEN BLOSSOMS* (USA 1918) von Griffith oder jene von der Kaninchenjagd aus *LA RÈGLE DU JEU* (Frankreich 1936) von der Macht von Hollywood-Babylon erhascht werden, für die ihrerseits das Babylon aus Griffith' *INTOLERANCE* (USA 1916) steht, oder die Menschenjagd aus Fritz Langs *RANCHO NOTORIOUS* (USA 1952). Das setzt voraus, dass dieselben Elemente doppelt verwendet werden. Das Babylon aus *Intolerance* steht für das Hollywood-Imperium, und es steht zugleich für das Kino Griffith', das von diesem Imperium abgewürgt wurde. Die Hasenjagd aus *LA RÉGLE DU JEU* zeigt ein französisches Kino, das dem Untergang geweiht ist, nicht zuletzt durch das Zutun der Amerikaner (für die der Tanz von Leslie Caron und Gene Kelly aus *AN AMERICAN IN PARIS* [USA 1951, Vincente Minelli] als Metapher steht), und sie ist zugleich ein Ausdruck einer Vorahnung, die diesem Kino innewohnt: Eine Vorahnung des eigenen Todes und der kommenden Vernich-

tung, die der Totentanz der Figuren dieses Films vorwegnimmt. RANCHO NOTORIOUS seinerseits ist ein amerikanischer Film, der auf eine deutsche Schauspielerin in der Emigration zugeschnitten wurde (auf Marlene Dietrich), von einem deutschen Regisseur in der Emigration, von Fritz Lang, der in DIE NIBELUNGEN (D 1924), METROPOLIS und MABUSE (D 1922) im Vorgriff auf Komendes gezeigt hat, wie mörderische Fiktionen sich der Wirklichkeit bemächtigen, und der auf diese Weise seinerseits die Niederlage des Kinos und die Verbrechen der Nazis angekündigt hat.

Godards Beweisführung stützt sich demnach auf die «historische» Macht des Kinos, seine Macht, jedes Bild mit jedem anderen in einen Zusammenhang der Assoziation und des Sich-gegenseitig-Ausdrückens zu setzen, aus jedem Bild ein Bild von etwas anderem zu machen oder einen Kommentar, der ein anderes Bild transformiert, der dessen verborgene Wahrheit aufdeckt oder seine prophetische Kraft zu Tage fördert. Mit dem Einblick in die Vergangenheit, den Godard uns so verschafft, zeigt er auf, dass die «Kindheitskunst» des Kinos niemals aufgehört hat, sich eine ganz andere Macht anzueignen, eine dialogische Macht der Assoziation und der Metaphorisierung. Das heißt auch, dass diese Kunst, die früh schon abgetötet wurde, nie aufgehört hat, ihren eigenen Tod zu bekunden und sich an jenem Imperium der Fiktion zu rächen, das ihr das Leben nahm, in dem sie dieses als Reich des Wahnsinns zeigt, das selbst dem Untergang geweiht ist. Indem das Kino dies tat, prangerte es im Vornherein schon die Inszenierungen der Schmierenschauspieler-Diktatoren an, die es auf seine Weise inszeniert. Von Murnau und Karl Freund, die Albert Speers Nürnberger Lichtskulpturen schon «im Voraus geregelt» hatten, bis zu Chaplin und dem Höhepunkt seines GREAT DICTATOR (USA 1940), hat das Kino, so Godard, das Delirium der Fiktion an der Macht inszeniert, ebenso wie die Revanche, welche die Realität an der Fiktion nahm. Aber mit dieser Vorwegnahme selbst hat sich das Kino erneut schuldig gemacht: Es war nicht in der Lage, die Katastrophe zu erkennen, die es ankündigte; es wusste nicht, wovon es mit seinen Bildern sprach.

Überlasse man Godards Argument ganz sich selbst, dann wäre es wenig überzeugend. Natürlich kann man die Hasenjagd aus LA RÈGLE DU JEU, wie jede andere Szene eines Gemetzels, jederzeit als Präfiguration des Völkermords lesen. Andererseits zeigt die ziemlich gutmütige Darstellung des Konzentrationslagers aus Chaplins GREAT DICTATOR, aus dem der Friseur und sein Komplize ohne größere Mühe entkommen können, dass selbst die schärfste Kritik des Nazismus meilenweit davon entfernt war, die Realität der Vernichtungslager vorwegzunehmen. Die Kunst von Chaplins GREAT DICTATOR besteht in einer genialen Parodie und Verballhornung von Hitlers Gestik, die er sich im Interesse der Filmkunst und des politischen Widerstands zu eigen macht, aber der

Film nimmt in keinerlei Weise die Vernichtungslager vorweg. Andererseits entfaltet das rückblickende historische Verfahren Godards die Kraft der Assoziation, die diese Bilder – oder jene Jean Renoirs – mit allen verbindet, die potentiell ihre Gegenwart teilen, mit allen jenen Bildern also, die innerhalb jenes Regimes des Sinns zusammengehören, das sich Geschichte nennt. Es ist dieses Reservoir an Sinnesmacht, das Godard sich zu Nutzen macht. Sie ist es, die es ihm erlaubt, in den Filmen Renoirs oder Chaplins, Griffiths, Langs oder Murnaus die Bildgestalten zu entdecken, in denen sich die kommenden Realitäten des Kriegs und der Vernichtung ankündigen. Sie ist es auch, die es ihm erlaubt, auf einer zweiten Ebene das Unvermögen des Kinos zu beklagen, das Scheitern seines dialogischen und prophetischen Vermögens, das es selbst nicht zu erkennen vermochte. Und diese Anklage, die gänzlich auf der dialogischen Poetik der Assoziationen und Metaphorisierungen beruht, bekräftigt auf paradoxe Weise den Diskurs der Präsenz und vollzieht eine weitere Drehung am spiralförmigen Dispositiv der HISTOIRE(s). Tatsächlich will Godard zeigen, dass das Kino seine prophetische Funktion, die Zukunft vorwegzunehmen, nur deshalb verraten konnte, weil es zuvor schon seine primäre Funktion verraten hatte, in der Gegenwart präsent zu sein. Ganz wie Petrus, der das fleischgewordene Wort verleugnete, hat das Kino die Treue gebrochen, die es jenem anderen fleischgewordenen Wort schuldet, dem Bild. Es hat die erlösende Natur des Bildes verkannt, jene Natur, durch welche die Leinwand des Kinos, auf dem Umweg über die Malerei von Goya oder Picasso, dem religiösen Bild verwandt ist, dem natürlichen Bild des Gottessohnes, das sich auf dem Leichentuch der Veronika abzeichnete.

Es ist diese Erlösung, die der Film an den Tag legen will. Wenn sich das Kino seiner Schuldhaftigkeit bewusst werden kann, wie Petrus beim dritten Schrei des Hahns, dann liegt das daran, dass jene Macht des BILDES immer noch in ihm spricht, dass sich etwas in ihm jedem Verrat widersetzt. In den Zeiten der Katastrophen und des Schreckens ist es ausgerechnet das «arme Kino der Aktualitäten», in dem sich nach Godard die rettende Tugend des Bildes erhält. Ohne Zweifel war das Kino nicht in den Vernichtungslagern, um die Vernichtung zu filmen. Aber es war in einem allgemeinen Sinn «da.» Es schaute den Dingen ins Angesicht, die es filmte, der Zerstörung und dem Leiden, und es ließ diese sprechen, ohne vorzugeben, aus ihnen Kunst machen zu wollen. Weil in diesem «armen Kino der Aktualitäten» der dokumentarische Geist von Flaherty oder Jean Epstein lebte, vermochte es das Wesen des Kinos selbst retten, sodass dieses aus der Asche der weltweiten Katastrophe auferstehen und sich von seinen Fehlern freikaufen konnte. Zwei Episoden halten diese Wiedergeburt des Kinos auf exemplarische Weise fest und legen damit die Methode von Go-

dard offen. Zum einen ist das die Episode, die dem Jahr Null der Wiedergeburt gewidmet ist, der Wiedergeburt eines italienischen Kinos, das der «amerikanischen Besatzung» entkommen war, die in Godards Film mit den letzten Sequenzen von *GERMANIA ANNO ZERO* (Italien 1947/48, Roberto Rossellini) symbolisiert wird. Die Art und Weise, wie Godard diese Sequenzen behandelt, verhält sich umgekehrt symmetrisch zu der Bearbeitung, der er die Fragmente von Hitchcock unterzogen hat. Löst er die Fragmente Hitchcocks aus ihrem narrativen Kontext, um sie zu Zeugen der reinen Gegenwart zu machen, so stellt er im Gegensatz dazu die Einstellungen aus Rossellinis Film, die vom stummen Umherirren von Edmund und seinem unerklärlichen Selbstmord berichten, in einen festgefügtten Zusammenhang, der aus dem Ende eines langen Wegs eine Ankündigung der Auferstehung macht. Am Ende von *GERMANIA ANNO ZERO* beschränkt sich das Verhalten von Edmund, der von dem Lehrer zurückgewiesen wurde, dessen Ideen er nachleben wollte, auf eine Reihe von stummen Haltungen, deren Sinn sich uns in keiner Weise mehr erschließt: Er geht, er rennt, er hält an, er hüpfte auf einem Fuß, tritt gegen einen Stein, lässt sich über eine Rampe herunterrollen, hebt ein Stück Drahtzaun auf, macht diesen zu einem fiktiven Revolver, den er zunächst gegen sich selbst und dann auf die Leere vor sich richtet. In der ausgebombten Hausruine über dem Abgrund stehend ist er der Welt entrückt, die sich zu seinen Füßen bewegt: die Nachbarn, die dem Leichenzug seines Vaters folgen, der freigelassene Bruder, der nach Hause kommt, die Schwester, die ihm von unten zuruft. Auf diesen Zuruf reagiert er nur, indem er sich in die Tiefe stürzt. Diesem radikalen Abbruch jeder Beziehung stellt Godard mit seinen Verlangsamungen, seinen Beschleunigungen und seinen Doppelbelichtungen auf einmal eine strikte Verknüpfung entgegen, welche die Logik der Episode umkehrt. Edmund reibt sich die Augen wie ein Schläfer, der erwacht, wie das Kino, das auf ein Neues zu sehen lernt. Sein Blick kreuzt sich dabei mit einem anderen naiven Blick par excellence, mit dem einer anderen Ikone des neorealistischen Kinos, dem Blick Gelsominas aus Fellinis *LA STRADA* (Italien 1954). Unter diesen beiden «Kinderblicken» erlangt das Kino sein Vermögen und seine Verpflichtung zum Sehen zurück, erobert es sich selbst zurück vom Amerika Hollywoods, das von dem tanzenden Par aus *AN AMERICAN IN PARIS* symbolisiert wird. Und die extreme Zeitlupe, zu der Godard das Ende von Rossellinis Films zerdehnt, verwandelt die Schwester, die sich über ihren toten Bruder beugt, in einen Engel der Auferstehung, der, indem er sich zu uns hin erhebt, die unsterbliche Kraft des BILDES enthüllt, das von jedem Tod aufersteht.

Diese Auferstehung verdichtet Godard anderswo zu einem einzigen Bild, das uns die Auferstehung des Sünders selbst zeigt, die Auferstehung der Hure Ba-

bylon/Hollywood. Indem er eine Episode aus *A PLACE IN THE SUN* (George Stevens, USA 1951) umschreibt, taucht er die Liebschaft der schönen Erbin, verkörpert von Elizabeth Taylor, und des jungen Emporkömmlings, verkörpert von Montgomery Clift, in das Licht des BILDES, das auferstanden ist aus jenem Tod der Vernichtungslager, den Regisseur George Stevens als Kameramann für die amerikanische Armee 1945 filmte: «Wenn George Stevens nicht den ersten 16mm-Farbfilm in Auschwitz und Ravensbrück verwendet hätte, dann hätte Elizabeth Taylor ohne Zweifel ihren Platz an der Sonne nie gefunden» (Godard 1998, 131–132). Auch hier lässt Godard es nicht zu, dass wir das Argument auf seine Konsistenz hin prüfen. Eine Einstellung verleiht dem Platz an der Sonne seine Buchstäblichkeit. Eine junge Frau, die nach dem Bad aus dem See steigt, erscheint uns in dieser Einstellung hervorgehoben, ja ikonisiert, in einem Heiligenschein aus Licht, der umrahmt wird von der machtvollen Geste einer gemalten Figur, die offenbar vom Himmel heruntergestiegen ist. Elizabeth Taylor, die aus dem Wasser steigt, steht so für das Kino selbst, auferstanden aus dem Reich der Toten. Es ist der Engel der Auferstehung und der Malerei, der aus dem Himmel der BILDER heruntersteigt, um dem Kino und seinen Heldinnen das Leben zurückzubringen. Allerdings ist dieser Engel von merkwürdigem Aussehen. Mag er auch vom Himmel heruntersteigen, es fehlen ihm die Flügel. Aber die Aureole der schwebenden Figur, der Ausdruck des Blicks und die rote Haube, umrahmt mit Gold, gehören offenbar einer Heiligen. Auch steigen Heilige nur selten vom Himmel herunter, und man versteht nur schlecht, warum diese gemalte Figur, welche die Hand Giottos verrät, das Gesetz der Schwerkraft für materielle und spirituelle Körper aufzuheben vermag. Tatsächlich ist ihr Antlitz nicht dasjenige einer Heiligen, die dafür bekannt war, dass sie levitierte. Vielmehr handelt es sich um dasjenige der Sünderin schlechthin, von Maria Magdalena. Schwebt sie nun in der Luft, die Arme zum Boden hin ausgestreckt, dann deshalb, weil Godard ihr Bild um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht hat. Auf dem Fresko von Giotto steht Maria Magdalena mit beiden Beinen auf dem Boden. Ihre Hände streckt sie nach dem Erlöser aus, den sie am Eingang der Grabkammer erkannt hat und der sie mit einer Handbewegung zurückweist: *Noli me tangere*, berühr mich nicht.

Es ist demnach eine ganz bestimmte Verwendung der Malerei, welche die

Abb. 1



Dialektik des Filmbildes zu ihrer Vollendung bringt. Giotto ist jener Maler in der Tradition der abendländischen Malerei, der die Heiligenfiguren aus der Einsamkeit befreite, die noch in der byzantinischen Ikonenmalerei ihr Schicksal war, und der sie zu handelnden Personen eines gemeinsamen Dramas in einem gemeinsamen Raum machte. Godards Lehrmeister in Fragen der Ikonographie, Élie Faure, ging sogar so weit, Giottos *Grablegung Christi* in die Nähe der Fotografie einer Gruppe von Chirurgen bei der Operation zu rücken, um die dramatische und plastische Komposition des Gemäldes zu verdeutlichen. Die Découpage und Collage nun, denen Godard sich widmet, beziehen gerade daraus ihre ganze Bedeutung. Indem er Maria Magdalena im Profil ausschneidet will Godard nicht nur, im Gefolge von André Bazin und einigen anderen, das gemalte Bild von der «Ursünde» der Perspektive und der Geschichte befreien. Er hat die Figur auch aus einer überaus plastischen Dramaturgie herausgelöst, deren Sinn gerade in der Abwesenheit lag, dem nicht wieder Gut-zu-Machenden der Trennung und des leeren Grabes, das für Hegel das eigentliche Herz der romantischen Kunst darstellte und diese zum Spiel der Metapher und der Ironie verurteilte. Anstelle des *Noli me tangere* drängt sich das absolute Bild auf, das Versprechen, das vom Himmel herabsteigt und die reiche Erbin aus dem Grab heraushebt – und das Kino mit ihr –, so wie das Wort des erleuchteten Johannes die junge Mutter aus ORDET (DK 1955, Carl Theodor Dreyer) ins Leben zurück brachte.

Natürlich aber wird diese Ikonisierung nur möglich durch das Spiel ihres Gegenteils, durch die romantische Poetik des «Gedichts des Gedichts», das die Werke der Überlieferung auseinander nimmt und neu zusammensetzt, das zwischen Bildern und Bildern, Bildern und Worten, Bilder und ihren Referenten alle jene Verbindungen und Kurzschlüsse herstellt, die es erlauben, auf die Geschichte einer Zeit die Blitze unausgesprochener Bedeutung zu schleudern. Diese Kurzschlüsse, welche die Poetik Friedrich Schlegels alleine Kraft der Worte hervorrufen wollte, vervielfältigen sich ins Unendliche durch die Möglichkeiten der Videomontage. Die HISTOIRE(S) DU CINÉMA widerlegen damit das große zeitgenössische Dogma, das den Bildschirm zur tödlichen Gefahr erklärt und über die Herrschaft des Spektakels und des Simulacrums lamentiert. Godards Arbeit fördert unübersehbar zutage, was schon die Entwicklungen der zeitgenössischen Videokunst belegen: Dass sich aus dem Inneren selbst dieser videographischen Manipulation der Bilder, die man oft als bloßes Zeichen der Herrschaft maschinengenerierter Artefakte und Simulationen abtut, ein neuer Spiritualismus erhebt, eine neue Sakralisierung des Bildes und der Gegenwart. Es sind die Reize der Videokunst, die hier den melancholischen Diskurs über König Spektakel in ein neues Schillern der Idole des Fleisches und

Blutes verwandeln. Um die Szenarien des Kinos auf die reinen Ikonen einer «nicht manipulierten» Präsenz zurückzuführen, muss man mit der Kraft der Montage solche Ikonen erst erschaffen. Es bedarf der Geste des Manipulators, der die Kompositionen der Malerei und die filmischen Verkettungen in ihre Einzelteile zerlegt und sie nach seinem Gutdünken wieder zusammenklebt. Es gilt, bei aller Hervorhebung der reinen Präsenz, alle Bilder mehrwertig zu machen: Also ein Bild des Windes, der über den weiblichen Körper streicht, als Metapher des ursprünglichen «Flüsterns» zu nehmen, oder den Todesskampf der «jüngsten der Damen des Waldes von Boulogne» als Symptom des bedrohten Kinos aufzufassen, und erlegte Hasen als Präfigurationen des Völkermords. Es gilt, bei aller Zurückweisung des Reichs der Sprache und des Sinns, den Verknüpfungen von Bildern das ganze Prestige der Homonymie und des Wortspiels zu verleihen. Auf diesem Weg führt das Kino Godards zurück zur unauflöselichen Spannung zwischen den beiden einander entgegengesetzten und zugleich miteinander verbundenen Poetiken des ästhetischen Zeitalters: zwischen der Bekräftigung der radikalen Immanenz des Denkens in der Materialität der Formen und der unendlichen Vervielfältigung der Spielformen des Gedichts, das sich zu seinem eigenen Objekt macht.

Und darin liegt ohne Zweifel das tiefgründigste Paradox der HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Sie wollen zeigen, dass das Kino zusammen mit seiner Bestimmung zur Präsenz seine historische Aufgabe verraten hat. Aber die Darlegung dieser Bestimmung und des Verrats gerät zum Beweis ihres Gegenteils. Godards Film beklagt die «verpassten Gelegenheiten» des Kinos. Aber all diese Gelegenheiten erschließen sich erst im Rückblick. Es war notwendig, dass Griffith von den Leiden kindlicher Märtyrer erzählte und Minelli von den Liebschaften von Tänzern, dass Lang oder Hitchcock die Machenschaften kranker oder zynischer Strippenzieher in Szene setzten, oder Stroheim und Renoir die Dekadenz der Aristokraten und Stevens die Seelenleiden eines neuen Rastignac, damit sich überhaupt die Gelegenheit ergibt, mit den Fragmenten ihrer Fiktionen Tausend neue Fassungen einer Geschichte des Kinos und des Jahrhunderts zu erzählen. Diese «verpassten Gelegenheiten» sind demnach gerade so gut gewonnene Gelegenheiten. Godard macht aus den Filmen von Murnau, Lang, Griffith, Chaplin oder Renoir die Filme, die diese nicht gemacht haben, aber auch jene, die sie nicht hätten machen können, wenn sie es gekonnt hätten, was letztlich heißt: wenn sie nach sich selbst gekommen wären. Die Geschichte ist gerade diese Beziehung des Innenlebens, die jedes Bild mit jedem anderen in Beziehung setzt, die es erlaubt, da zu sein, wo man nicht gewesen ist, alle Verbindungen herzustellen, die nicht hergestellt wurden, alle «Geschichten» auf andere Weise neu zu spinnen. Und das ist zugleich die Quelle jener grundlegenden

Melancholie, die Godards «Anklage» zugrunde liegt. Die Geschichte ist das Versprechen einer Allgegenwart und einer Allmacht, die zugleich ein Unvermögen sind, auf eine andere Gegenwart einzuwirken als die ihrer Ausführung. Es ist zu guter Letzt dieser «Exzess der Macht», der sich selbst schuldig bekennt und geltend macht, dass die Erlösung vom Bild ausgeht, das nackt für sich allein steht. Aber diese Erlösung erlangt man nur um den Preis eines weiteren Exzesses, einer weiteren Drehung an der Spirale. Und dieser weitere Zusatz beweist umgekehrt, dass die große Manipulation der Bilder über unendliche Möglichkeiten verfügt und zugleich von einer grundlegenden Harmlosigkeit ist. Man versteht, weshalb die Figur des «falschen Schuldigen» durch Godards Film spukt. Bei Hitchcock ist ein «falscher Schuldiger» jemand, den man zu Unrecht beschuldigt. Bei Dostojewski handelt es sich um etwas ganz anderes: Um jemanden, der sich vergeblich bemüht, als Schuldiger zu gelten. Dass er allenthalben die Unschuld jener Kunst beweist, die schuldig sein müsste, damit er *a contrario* ihre heilige Mission unter Beweis stellen könnte: das macht vielleicht die innerste Melancholie von Godards Unterfangen aus. Die Moral des Kinos liegt, wie seine Fabeln, mit sich selbst über Kreuz.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Faure, Élie (1976) *Histoire de l'art. L'esprit des formes*. Paris: Hachette.
Godard, Jean-Luc (1998) *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard.