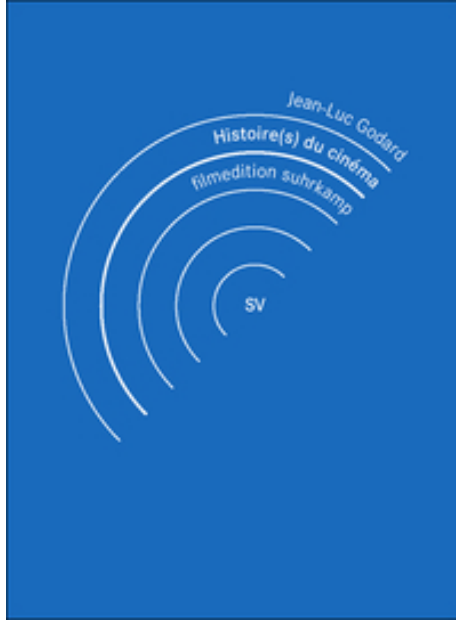


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Godard, Jean-Luc
Histoire(s) du cinéma

Zwei DVDs mit einem Booklet mit Materialien und Interviews. Etwa 260 Minuten.

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 10
978-3-518-13510-5

Jean-Luc Godard

Histoire(s) du cinéma

Geschichte(n) des Kinos

Klaus Theweleit

Bei vollem Bewußtsein schwindlig gespielt

Suhrkamp



Klaus Theweleit

Bei vollem Bewußtsein schwindlig gespielt

»das Kino
nach meiner Vorstellung
oder meinem Wunsch
und meinem Unbewußten
das sich jetzt bewußt ausdrücken läßt
ist die einzige Art und Weise
etwas zu machen, zu erzählen, sich Rechenschaft abzulegen
daß ich als Ich eine Geschichte habe
aber daß, wenn es kein Kino gäbe
ich nicht wüßte, daß ich eine Geschichte habe«

(Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*)¹

Genesis 1, 1

»Eines Abends trafen wir uns bei Henri Langlois und es ward Licht.«² Es ist *Schöpfungsgeschichte*. Der Gott, der Licht bringt, hört auf den Namen Henri Langlois. Die unsichtbare Stimme, die diesen Satz aus dem Off spricht, gehört Jean-Luc Godard. Auf dem Monitor ein bläulich eingefärbtes Schwarzweiß-Stummfilmbild; ein Mann in einem Boot allein unter seinem Segel auf einem stürmischen Meer. Godard zeigt uns *seinen Blick* in den *Napoléon*-Film des französischen Regisseurs Abel Gance; ein Meisterstück des epischen Stummfilms von 1927. Henri Langlois:

¹ Alle Zitate aus den *Histoire(s) du cinéma* stammen aus der vierbändigen, dreisprachigen Ausgabe *Histoire(s) du cinéma*, herausgegeben von Manfred Eicher, München: ECM Records 1999. Die deutsche Übersetzung besorgte Hanns Zischler; dieses Zitat Band II, S. 20.

² *Histoire(s) du cinéma*, herausgegeben von Manfred Eicher, a. a. O., Band III, S. 54.



Direktor der *Cinémathèque Française* in Paris, wo die Film-Addicts der *Cahiers du cinéma* Zugang zum Filmkorpus der Welt erhielten: »Wir«, das sind die jungen Kritiker der *Cahiers* – Rohmer, Chabrol, Truffaut, Rivette, Godard. Henri Langlois ist so etwas wie der leibliche *Großvater* von Godards *Histoire(s) du cinéma*; und hier erhält er seine Hommage. Neben der Hommage an Abel Gance, dessen knapp vierstündigen *Napoléon* die Gruppe vermutlich in der *Cinémathèque* zuerst gesehen hat (fünfeinhalb Stunden in der von Kevin Brownlow restaurierten Fassung aus dem Jahr 2000). Neben vielen anderen Erfindungen – Gance gilt heute als französisches Pendant Eisensteins – sieht man im *Napoléon* zum ersten Mal einen *split screen*; hergestellt nicht durch Kopierverfahren; nein, Abel Gance benutzte mehrere Projektoren zur Aufführung. Sie projizierten drei Parallelhandlungen gleichzeitig auf die Leinwand; jeweils in ihr abgeteiltes Feld; *und es ward Licht*,

dreifach. Ein fulminantes Spektakel. »Wir waren also überwältigt/mehr noch als El Greco in Italien/und Goya ebenfalls in Italien/und Picasso vor Goya/wir waren ohne Vergangenheit/und der Mann aus der Avenue de Méssine/schenkte uns diese Vergangenheit/in die Gegenwart verwandelt/mitten im Indochinakrieg/mitten im Algerienkrieg.«³

Die Erweckungsmomente der jungen Spätgeborenen, sie sind so um die 30 Jahre alt, stapelten sich in jenen Jahren Ende der Fünfziger. Sie erleben sich als jung und alt zugleich; als erste Generation, die bewußt zurückblicken kann auf eine Kino-*Geschichte*; die ersten 50 Jahre Kameraarbeit an *Tag und Traum*, von Méliès bis Hitchcock; von Griffith und Eisenstein bis Rossellini und Antonioni; von Fritz Lang bis Orson Welles. Ein Bild aus Jean Renoirs *Nana*-Film wäre an dieser Stelle der *Histoire(s)* sicher auch gegangen; aber *Langlois/Es ward Licht/Abel Gance* ist exakter, ist *filmhistorisch* exakter und persönlich, wie Godard damit unterstreicht, ebenso.

Metamorphosen

Den filminfizierten jungen Kritikern der *Cahiers du cinéma* Ende der Fünfziger ist gemeinsam, daß ihr Blick auf Filme sie selbst als künftige Filmemacher einschließt bzw. entwirft. Sie schreiben nicht *über* Film, sie schreiben *mit* den Filmen, die sie sehen; sie schreiben diese Filme *um*; sie schreiben sie *weiter* in die Filme hinein, die sie selber im Begriff sind zu machen. In (unovidischer) Metamorphose wird die Schreibmaschine unter ihren Händen zur Kamera; die Kritiker mutieren zu Filmemachern; den Regisseuren der Nouvelle Vague. In *Tier* oder *Pflanze* verwandelt wird keiner von ihnen, aber sie werden *Doppel-Wesen*. Die Figur des Kritikers

3 Ebd., S. 55 f.



bleibt in ihnen enthalten. Mehr noch als bei Rohmer oder Rivette ist sie besonders in Godards Arbeit immer sichtbar. Mit jedem neuen Film, den er macht(e), schreibt er einen weiteren Film-Essay; pendelnd zwischen den Polen Poesie und Kritik, Imagination und Wahrnehmung, einebnend die Differenz von Fiktion und Realität. In ganz besonderem Maß gilt das für die *Histoire(s) du cinéma*, die zwischen Kritik und Hommage, Poesie und Dokument, Gedächtnis und Entwurf neuer Bilder unaufhörlich pendeln.

»Das Kino ersetzt unseren Blick«, heißt es lapidar zu Beginn der *Histoire(s)*; und: es setzt »eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen«. Wenn das Kino unseren Blick *ersetzt* hat, sind *Histoire(s) du cinéma* notwendig zugleich Geschichte(n) unseres Blicks. Von wo sehen wir, und wie, auf wen oder was? Und wie erscheinen wir selbst in diesem Blick? So heben Godards *Filmgeschichte(n)* an mit Bildern von ihm selbst – an einer Schreibmaschine. Er raucht eine

dicke Zigarre; es qualmt. Wir hören den Klapperton der Maschine. *Ihren* Ton? Nein, das ist nicht der Rhythmus der Sätze, die er tippt. Das Tastengeräusch ist rhythmisiert und verstärkt. Wir hören einen Tastengalopp, eher Step Dance als eine Wörter tippende Schreibmaschine. Wiederkehrend zieht sich dies rhythmische Rattern durch den Film, Auftaktmusik eines Parforce-Ritts.

Bauteile

1. Die *Histoire(s)* sind montiert aus Bildern verschiedenster Art, an erster Stelle Filmschnipsel, deren Herkunft wir mal (er)kennen und oft auch nicht. Wir assoziieren Regisseursnamen, Filmtitel, weitere Filme zu den gezeigten; wir identifizieren Stile, bestimmte Länder und Epochen, Stummfilm, s/w, Technicolor etc. Wir *müssen* raten, denn das berühmte »Namensschild« tragen die Teile nur selten. Oft scheinen sie nur so kurz auf, daß man von »Zitaten« gar nicht sprechen kann; es sind Heraufbeschwörungen von Bildern, wie Lichtblitze abgefeuert auf unsere Aufnahmeapparatur; häufig überblendet mit einem zweiten Bild, manchmal in blitzschnellem Wechsel mit einem dritten. Dazwischen, wiederkehrend, Gesichter bestimmter Regisseure, Orson Welles, Eisenstein, D. W. Griffith, Jean Renoir, John Ford, Cocteau, Stroheim u. a.

2. Dazwischen blitzen Bilder der Maler auf, von Giotto, Michelangelo über Velásquez, Goya, Manet, Monet, Degas, Renoir zu Seurat oder Kandinsky; von Godard aufgenommen in Ausschnitten, also anderen Bildbegrenzungen (*Kadrierungen*) als den originalen der Maler. Mehrmals verbunden mit einem Hinweis Godards auf André Malraux' kunsthistorische Arbeiten, sein *Musée Imaginaire*. Auch in die montierten Filmbilder greift Godard ein, die Ausschnitte oft verändernd.

3. Diesen Bildern hinzumontiert sind Musiken in kurzen, prägnanten Ausschnitten. Sie stammen meist aus dem klassischen

europäischen Repertoire von Gesualdo über Bach zu Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Mahler, Schostakowitsch, Hindemith, Webern, Arvo Pärt, Giya Kancheli, Ketil Bjørnstad u. a. Die Musiken funktionieren *dramatisierend*, setzen Akzente, evozieren Gefühle, machen sich *hörbar*; sie untermalen nicht; nichts Unerschwelliges. Dazwischen Schnipsel aus dem Pop- oder Jazz-Repertoire, relativ wenig, Meredith Monk, John Coltrane, Leonard Cohen. Und manchmal Originalmusiken aus einem der Filme, Bernard Herrmann aus Hitchcock oder Rita Hayworth singt *Put the Blame on Mame*, aus Charles Viders *Gilda* (einem Lieblingsfilm der Nouvelle-Vague-Autoren). Aber man sieht andere Bilder dazu. Es wird nicht *zitiert*, es wird *montiert*.

4. MONTAGE MEINE SCHÖNSTE SORGE lautet ein wiederkehrendes Insert. SCHRIFTEN in Großbuchstaben und wechselnder Typographie in verschiedenen Farben unterbrechen den Ablauf zusätzlich und rhythmisieren ihn.

5. Und wir hören Stimmen aus dem Off, die Texte in das Ganze hineinsprechen; darunter auch die Stimme Godards. Sie formulieren eine Art »Kommentar« zu den *Histoire(s) du cinéma*; einen Ariadnefaden durchs Labyrinth des Minotauros *Kino*; Godard-Texte, in denen es wimmelt von Zitaten aus der Literaturgeschichte, von Homer über Cervantes zu Bataille, Blanchot, Brecht oder Paul Celan; Zitate, die in der Regel nicht kenntlich gemacht sind. Man muß sie ebenso (er)kennen wie die Schnipsel der Filmbilder.

Film-Geschichte wird hier weder aus »Fakten« oder »Daten« kompiliert, noch werden Geschichten *erzählerisch* ausgebreitet, hier wird auf vielen Ebenen in vielen *Schichten* Geschichtliches zu einer Art neuer Kenntlichkeit verdichtet.

POURQUOI FAIRE SIMPLE QUAND

Ästhetik

Kaum ein Betrachter der ersten Teile der *Histoire(s)*, zuerst vorgeführt beim Filmfest Luzern 1995 bzw. auf Catherine Davids Documenta 10 in Kassel, ist um das Wort »Überforderung« herumgekommen. Die versteht sich als strategische. Man wird systematisch hineingezogen in eine mediale Polyphonie, die die Sinne öffnet und berauscht, sie fordert und überfordert. Youssef Ishaghpour zählt »bis zu zehn, zwölf verschiedene Ebenen aus unterschiedlichen Elementen« in Godards Montagen, die zudem »nicht alle in die gleiche Richtung gehen«. Das ergibt für ihn den *Klangraum* der *Histoire(s)* mit Obertönen, Kontrapunkten, Inversionen, Resonanz- und Interferenzkreisen; ein Ineinander vielerlei Bilder, vielerlei Texte und vieler Töne, teils antithetisch montiert; lauter



Mittel, die gerade »Historiker nur schwer akzeptieren können«,⁴ zumal bei einem Werk, das den Titel *Histoire(s)* ausstellt. Godard hat eine regelrechte *Ästhetik der Überforderung* entwickelt in 40jährigem Umgang mit seinen medialen Apparaturen⁵ – (so wie man bei Andy Warhol von einer *Ästhetik der Unterforderung* sprechen kann; ebenfalls entwickelt mit allen Raffinessen; der Gegensatz ist ein scheinbarer. Schlafwandlerisch erfinderischer Mediengebrauch ist die Praxis, in der sich beide berühren).

Video, die Technologie, die die *Histoire(s)* erst ermöglichte, nennt Godard »ein uneheliches Kind des Kinos«. »Die Doppelbe-

4 Youssef Ishaghpour/Jean-Luc Godard, *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*, aus dem Französischen von Michael Heitz und Sabine Schulz, Berlin: Diaphanes 2009, S. 20.

5 Wer liest, um sich weiterzuentwickeln, weiß, daß Bücher, die sich nicht bei der ersten Lektüre erschließen, schließlich am meisten hergeben.

ON PEUT FAIRE COMPLIQUÉ

lichtungen und die Überblendungen, das alles kommt vom Film, das sind Tricks, die Méliès benutzte ...«, technisch eher einfach zu handhaben, wie Godard betont: »von vierzig Möglichkeiten der Regie habe ich ein oder zwei benutzt, vor allem die Doppelbeleuchtung, die es erlaubt, das Originalbild des Kinofilms zu bewahren.« Zudem ist Video die Technologie, die es möglich machte, das Kino der Welt zu archivieren und umstandslos zugänglich zu halten. »Ansonsten gab es weder ein großes Mischpult noch ein Team an 25 Bildschirmen« (von Godard in Richtung Fernsehen gesprochen).⁶

⁶ Zitate aus Ishaghpour/Godard, a. a. O., dort eine ausführliche Erörterung der Videotechnik, S. 23-30.

Listen

Um einen Eindruck des Spektrums der *Histoire(s)* zu geben, kommt man um Namenslisten nicht herum. Kapitel 1 (a): Die in Kommentar oder Großbuchstaben genannten oder angespielten Buch- und Filmtitel evozieren die Namen Henri Bergson, André Gide, das Alte Testament, Baudelaire, Camus, Solschenizyn, R. L. Stevenson, Heidegger, Freud, Malraux, Cervantes, Victor Hugo, Murnau, Goethe, Vincente Minelli, Alain Resnais, Beethoven, Max Ophüls, de Laclós, Nicholas Ray, Raymond Chandler, Collette/Otto Preminger, Flaubert, Lubitsch, Ovid, Rossellini, Ingmar Bergman, Ton Steine Scherben, van Gogh, Shakespeare, Rembrandt, Tennessee Williams, John Wayne und wieder Welles und Rossellini. Zum Text von der Zerstörung des europäischen Kinos durch das amerikanische montiert Godard das Bild des vom Speer in den Rücken getroffenen, zu Boden stürzenden Siegfried aus Fritz Langs *Nibelungen*.

Kapitel 1 (b) zitiert oder spielt an auf Robert Bresson, Douglas Sirk, Nietzsche, Virginia Woolf, Faulkner, Emily Brontë, King Vidor, Stendhal, Thomas Mann, Diderot, Voltaire, Frantz Fanon, John Coltrane, H. G. Wells, 1001 Nacht, Céline, Descartes, Hermann Broch, Lévi-Strauss, Freud, Archie Shepp (wenn ich richtig höre), Marguerite Duras, Truffaut, Howard Hawks, Edgar Poe, erneut Renoir, erneut Orson Welles, den armen BB, Proust, Dumas, wieder Bergson und Gide. Das sind nicht etwa alle. Aus kleinen Schnipseln neu gewebt Geschichte(n) (nicht *nur*) des Kinos.

Jonathan Rosenbaum sieht in diesen Verfahren den Platz der *Histoire(s)* neben James Joyce' *Finnegans Wake*.⁷ Die sieben Sprachen, die in den *Histoire(s)* zu hören sind: Französisch, Englisch, Russisch, Deutsch, Spanisch, Italienisch, Latein parallelisieren die

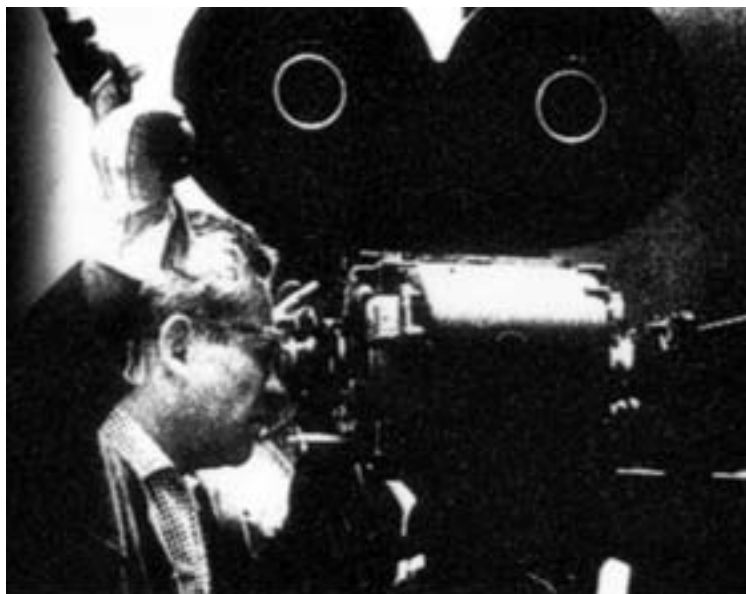
⁷ Vgl. Jonathan Rosenbaum, »Trailer for Godard's *Histoire(s)* du cinéma«, in: *Histoire(s) du cinéma*, herausgegeben von Manfred Eicher, a. a. O., Band IV, S. 165-181, S. 166 f.

HISTOIRE DU (S) CINÉMA

multilingualen Wortspiele in *Finnegans Wake*; und das *gleichzeitige* Zitieren oder Aufrufen mehrerer Filme oder Bücher in *einem* Bild gibt es vergleichbar auch am ehesten bei Joyce.

Montagen

Im einzelnen funktioniert das so: In Teil 1(a) gibt es einen Abschnitt, der überschrieben ist: »Erzählen: Geschichte der Filme, die nie gemacht worden sind«. Sicher eine Menge. Was tut dazu dieses Gemälde von Velásquez im Bild? Der berühmte liegende Akt, *Venus mit Spiegel*, nackter Rücken zum Betrachter; und im Spiegel hinten ist nur *das Gesicht* der Liegenden zu sehen; kein Körperausschnitt, was nach Stellung des Spiegels unerlässlich wäre. Mehrere Blickachsen also in Velásquez' Bild; das Gesicht der Ve-



nus im Spiegel ist wie eine *Großaufnahme* ihres Gesichts; wie aus einem *Gegenschuß*, der aber ins selbe Bild gemalt ist; ein famoses Gemälde, einer der Anfänge der post-perspektivischen Moderne. Wozu die Überblendung dieses Bilds mit einem Gemälde des Don Quijote zu Pferd? Und dann plötzlich ein bärtiges Gesicht, eine Fotografie, von Godard in den makellosen Rücken der Liegenden hineingeblendet. Das Gesicht gehört dem Schauspieler Akim Tamiroff – den kennen wir aus Godards *Alphaville*, auch aus Orson Welles' *Touch of Evil* und aus dessen Kafka-Film *Der Prozeß*. Geschichte nie gemachter Filme? Ich spule zurück. Die Sequenz beginnt mit einem Satz aus Cervantes' *Don Quijote*; dem Satz von den Drachen am Wegrand, die vielleicht alle verzauberte Prinzessinnen sind, den wir schon in Godards *Allemagne Neuf Zero*, *Deutschland im Jahre Neu(n) Null* gehört haben: Im Bild dazu sah man Windmühlenflügel, einen Don Quijote zu Pferd und Eddie

Constantine, nach dem Mauerfall 1989 arbeitsloser Agent auf dem Weg »nach Westen«. Hier, in den *Histoire(s)*, nun eine Stimme aus dem Off auf spanisch. Das Velásquez-Bild erscheint, überblendet mit dem Don-Quijote-Bild. Offenbar sollen wir *nach Spanien* geführt werden; Schnitt. Godards Gesicht vorm Bücherbord; Eyes wide open, »in die Ferne blickend«, »Zusammenhänge herstellend«, »Engel der Geschichte«, den »nicht gemachten Film« imaginierend, auf den offenbar das Gesicht von Akim Tamiroff auf dem nackten Rücken der Velásquez-Venus weist. Ja, da war doch ... richtig, Orson Welles wollte einen Don-Quijote-Film machen; Akim Tamiroff sollte den Sancho Pansa spielen; davon gibt es ein paar Aufnahmen; der Film kam aber, wie so viele Projekte des Hollywood-vertriebenen Welles, nicht zustande. Heißt nun hier: Godard/wir hätten eine Velásquez-Version des Quijote von Welles erwarten dürfen; einen neuen Geschichtsblick in diesen *Spiegel* der europäischen Künste; heißt hier nun aber auch, daß wir in Godards *Deutschland im Jahre Neu(n)* Null-Film *seinen* Don-Quijote-Film sehen sollen; den Film vom Windmühlenflügel-Kommunismus der DDR. Godard hat Welles' nie vollendetes Projekt auf seine Weise zu Ende geführt. Solche Komplexe finden sich in den *Histoire(s)* unter »Erzählen: Geschichte nie gemachter Filme«. Im nächsten Abschnitt, »Nacht«, dann ein Foto des jungen Welles; sein *Name* ist nicht gefallen; aber ein weiteres Foto erscheint aus dem Zusammenhang von Welles' Brasilienreise; und ein Leonard-Cohen-Song betrauert sein Schicksal in den *Histoire(s) du cinéma*.⁸

8 Zu Schuß/Gegenschuß in der Malerei führt Youssef Ishaghpour Manets berühmtes Bild *Bar in den Folies-Bergère* an, das in den *Histoire(s)* an prominenter Stelle fungiert: »Man kann durchaus sagen, daß wir in *Un Bar aux Folies-Bergère*, über den Spiegel vermittelt, den Entwurf der Schuß-Gegenschuß-Technik vor uns haben.« Über den Spiegel, wie im Bild von Velásquez. Godard sagt in den *Histoire(s)*: »... mit Edouard Manet beginnt/die moderne Malerei/das heißt der Kinemato-graph.« »Daß Eisenstein in der Nachfolge von Degas und anderen Malern den Aufnahmewinkel entdeckte und eben dadurch auch die Montage«, fügt Godard



Alle Kinobilder sind sowohl Traum- als auch Geschichtsbilder, sie *flackern und flimmern* zwischen diesen Polen und so läßt Godard sie aufflackern in schnellem Hin und Her von Überblendungen; man sieht also zwei Bilder aufleuchten, etwa das Gesicht von Marilyn Monroe in schnellem Wechsel mit dem Bild der von ihrem Metallgestänge auffliegenden Krähen aus Hitchcocks *Die Vögel*. Monroes Gesicht in einer Kreisblende im Wechsel mit dem Hitchcock-Bild, das in *The Birds* die Panikszene mit den flüchtenden Kindern einleitet. So wird Monroes Gesicht mit dieser *Panik* coordiiert; mit etwas aus ihrer *Geschichte*, das Godard wahrgenommen

im Interview hinzu (vgl. Godard/Ishaghpour, a. a. O., S. 43 f.). Manet und Degas sind ihm die ersten Maler, die mit einem »Kameraauge« blicken (was mir auch so erschienen ist; vgl. *Buch der Könige* 1, S. 376). Die Bildausschnitte (»Kadrierungen«) von Manet und Degas belegen das schlüssig. Godard wiederum blickt mit *Kinoauge* in die Bilder alter Meister und legt seine Bildausschnitte entsprechend an.

hat (und vielleicht auch wir); eine diffuse *Panik* am Grunde ihrer Existenz, die Godard zum Ausdruck bringt durch ihre Verkopplung mit diesem Hitchcock-Bild; eine Montage, die um so eindrücklicher wird, als Godard an anderer Stelle die Panik der flüchtenden Kinder aus *Die Vögel* mit einem Flüchtlingszug aus dem Kosovo zusammenschneidet. Nirgendwo ist *Fluchtpanik* besser Bild geworden als in Hitchcocks *Vögel*-Montagen.⁹ Mit Lust zitiert Godard den Oscar-Wilde-Satz: »Eine genaue Beschreibung dessen zu geben, was nie stattgefunden hat, ist die wahrhafte Aufgabe des Historikers.« Was nie stattgefunden, sich uns aber *eingepägt* hat. Immer schon zeigt(e) Kino auch, »was mit Augen nicht zu sehen ist«; spirituell *verdichtete* Geschichte(n). Godards (An)Sicht, das Kino habe nicht Events festhalten wollen, sondern Visionen entwickeln, trifft für seine *Histoire(s)* in besonderem Maße zu: Sie sind Vision des Kinos, das es (so) (nie) gab. »Das Kino projizierte / und die Menschen haben gesehen / daß die Welt da war.«

Égalité. Fraternité

Aus solcher Sicht ergibt sich für Godard selbstverständlich jene Formel, die er sich als unser tägliches Gebet wünscht: »Gleichheit und Brüderlichkeit zwischen Realität und Fiktion«. In den *Histoire(s)* liegt ein großer Abstand zwischen dem Erscheinen dieser Wörter auf der Leinwand. Man liest erst (allein) *égalité*, dann *fraternité*, und stellt im Kopf den historischen Bezug her – Französische Revolution – dann erst folgen die Wörter *réalité* und *fiction* und führen uns in den Zusammenhang einer anderen, längst fälligen, aber immer noch kaum vollzogenen Revolution: der der Gleichbehandlung von sog. Realität und sog. Fiktion in

9 Im *Buch der Könige 2x* habe ich diese Bilder zur Fluchtbewegung jüdischer Autoren aus Deutschland nach dem Reichstagsbrand im Februar 1933 montiert.

unseren Köpfen. In jeder Sekunde, in jeder Montage, führen die *Histoire(s) du cinéma* vor, daß es eine solche Unterscheidung auf einer *Bildebene* nicht gibt, aber auch in unseren Köpfen nicht gibt, wo die Bilder aus Weltkrieg II, aus Sarajevo mit den Bildern aus unseren Familienalben wie den Bildern aller Filme aller Welt in *Gleichheit und Brüderlichkeit* längst nebeneinander und miteinander existieren. »Wir« lassen uns aber weiter einreden, von den Profis der öffentlichen Hand, von Universitäten und Redaktionen, es gäbe Realitäten erster, zweiter und dritter Ordnung, selbst in der *Kunst*. Bzw. Quellen ersten, zweiten, dritten Grades, die sich besonders die Historiker nicht nehmen lassen wollen, wenn sie schriftlich-juristische Dokumente »höher« bewerten als etwa die Architekturen einer Epoche. Freud, Méliès, die Psychoanalyse, der Traum, die Surrealisten waren einmal unterwegs, etwas daran zu ändern. Eingegangen ist das ins Kino, nicht in die diskursiven Wissenschaften. Aber auch im Kino, befindet Godard, hat sich diese Erkenntnis nicht wirklich durchgesetzt. Durchgesetzt hat sich das Diktat der *Story*; jener *Geschichten*, in denen das Kino nur den Roman imitiert. Deshalb die Form des *Gebets*: »Gleichheit und Brüderlichkeit zwischen Realität und Fiktion« sind erst noch zu erreichen.

Die Geschichte

Geschichte in einem chronologischen Sinn können und wollen die *Histoire(s)* auch deshalb nicht liefern, weil *die Geschichte* – die Gesamtheit von Ereignissen einer Epoche, aufgefaßt im Rahmen *aller* Epochen – in Godards Sinn nicht *vorbei* ist. »Das Vergangene ist niemals tot. Es ist nicht einmal vergangen«, heißt es in den *Histoire(s) du cinéma*. Und nicht erst in diesen. Godards Film *Nouvelle Vague* von 1990 montiert sich um diesen Gedanken ebenso wie sein Film *Notre Musique* von 2004. In *Notre Musique* gibt

es den Moment, wo wie nebenbei gefragt wird: »So, Miss Lerner – *Have you ever been stung by a dead bee?*« Eine Antwort gibt der Film nicht. Sie ergeht in unseren Köpfen. Es ist Howard Hawks' Film *To Have and Have Not* (sein schönster), in dem die Antwort auf diese Frage darüber entscheidet, in welche Kategorie Mensch jemand gehört. Vernünftige *liebende* Menschen, wie Lauren Bacall, *wissen*, daß tote Bienen stechen, und zwar am schlimmsten. »Die Vergangenheit ist weder tot, noch ist sie *vergangen*.«

Philosophisch stammt diese Wahrnehmung von Henri Bergson, dessen Buch *Materie und Gedächtnis* von Godard als eines der ersten zitiert wird am Anfang der *Histoire(s) du cinéma*. Immer und zu jeder Zeit geschehen Dinge, sagt Bergson, die fast allen Zeitgenossen entgehen. Sie sind nicht *da* für ihre Zeit. Für die Zukünftigen aber können diese, retrospektiv, zum *Entscheidenden einer Epoche* werden; zum *Wesentlichen* der Dann-Vergangenheit. Überhaupt gehört vieles, so Bergson, nur *retrospektiv* zur ehemaligen Gegenwart und hatte in jener Vergangenheit, als sie noch gegenwärtig war, nicht mehr Realität als für uns die Musik zukünftiger Musiker. Wir haben demnach die Möglichkeit, nicht nur den jetzigen Moment, sondern auch das Vergangene *realer* zu machen, indem unsere Sinne, unsere Einfühlung, unsere erweiterten Kenntnisse Züge an ihr wahrnehmen, die Augen, Ohren wie Nerven der Zeitgenossen entgingen. An genau so etwas arbeitet Godard in seinen *Histoire(s) du cinéma*, wenn er beklagt, man habe die *Erfindung Kino* zwar gemacht, sie aber nicht wirklich genutzt, ihre Potenzen nicht ausgeschöpft. Heißt auch: Durch Godards Schichtungs- und Montagearbeit wird »das Kino« und seine Geschichte(n) in zwanzig, dreißig Jahren für die dann Lebenden von *realerem Umriß* sein, als es für die meisten Zeitgenossen *jetzt* ist; es wird einen Grad *intensiverer Realität* erreichen durch die *Komprimationsformen*, in denen es, durch die Arbeit Godards, auf sie gekommen sein wird. Solcher Vorgänge ist sich Bergson, neben Jules Michelet Godards *erster Gewährsmann* für Geschichtliches, sicher.

So ist es in Bergsons Denken klar, daß kein alter Römer ein wirkliches Verständnis vom »römischen Imperialismus« haben konnte. Die imperialen Eigenschaften des alten Rom, ihr wahres Ausmaß und ihre Beschaffenheit, erschließen sich erst mit Kenntnis des modernen Kolonialismus/Imperialismus des 19. Jahrhunderts. Erst wir *wissen* tatsächlich, was der römische Imperialismus war/ist. Die längst »geschehene« »Geschichte« hört demnach nicht auf, sich unaufhörlich zu verändern im Maße der Tätigkeiten der Nachfolgenden und im Maße unseres Umgangs mit ihr. Es ist *Beziehungsarbeit*, die hier geleistet wird. Godard sucht sie zu leisten für die Künste im 20. Jahrhundert, speziell für das Kino, der Künste jüngstes *Kind*. Er arbeitet daran, daß dieser Bastard nicht *verschwunden sein wird* aus dem menschlichen Bewußtsein um das Jahr 2050. Obwohl es jetzt mit dem Kino »irgendwie zu Ende« zu gehen scheint. Durch die Montagen in den *Histoire(s)* hält er es sowohl am Leben, wie er es auch *verändert*; die *Histoire(s)* liefern Geschichte(n) des Kinos, die *nicht existierten* bisher. Viel mehr als eine *Bestandsaufnahme* dieser Geschichte ist es Godards Arbeit an seinem Blick auf diese sowie an unserem Blick und am Blick der Kommenden. Wir, im Moment, sind aufgerufen, angestoßen, verführt, den in unseren Körpern und Köpfen gespeicherten Bestand an Filmen und die sie umgebenden Komplexe zu verändern; neu zu sortieren, anders zu ordnen; oder uns (wenigstens) in Verwirrung stürzen zu lassen.

Jede von uns nicht »entschlüsselte« Stelle ist ein Versprechen auf die Zukunft; auf ein weiteres und wiederholtes Sehen der *Histoire(s)*. Bauprinzip dieses Filmwerks ist seine Unerschöpflichkeit. Auch Wortspiele wie Cinéma/CinémOI erschöpfen sich nicht. In jeder Montage lauert ein weiteres kleines Stückchen *CinémOI*, das entdeckt werden will; so wie Godard aus dem Wort *Histoire* das *toi* herausoperiert; die Geschichte und *du*; DU – die Geschichte. Das Kino und Ich. Das Kino-Ich. »Ohne Kino gäbe es keine Identität«; womit Godard keine Psychoanalyse widerle-