

**Film und Geschichte(n)–
ein Palimpsest.
Am Beispiel von J.-L. Godard
*Histoire(s) du cinéma***

Joachim Paech

Der Film als Bild und Erzählung

Filme erzählen Geschichten. Erst kurze Geschichten, dann immer längere, und 1916 ist es schon die Menschheitsgeschichte, die zwischen dem antiken Babylon und dem New York der Gegenwart in über drei Stunden erzählt wird (D.W. Griffith, *Intolerance*, 1916). Ob fiktional oder dokumentarisch, es scheint, als ob Filme gar nicht anders könnten, als Geschichten zu erzählen. Und erst, weil er uns so schöne Geschichten erzählt, habe der Film auch seine Sprache gefunden, sagt Christian Metz.¹ Dem Mainstream des narrativen Films steht allerdings eine Minderheit des *cinéma pur* gegenüber, die im (literarischen) Erzählen eine Überformung des wesentlich visuellen Charakters des Mediums Film sieht, den es gilt, von fremden Einflüssen frei zu halten. Mediale Eigenschaften des Films wie die rhythmische Montage oder formale Bildgestaltung sind der Musik und der Malerei näher als dem (literarischen) Erzählen, das lediglich ein Zugeständnis an den kommerziellen Film sei. Immerhin hat die Avantgarde des experimentellen Films zeigen können, dass Film und Erzählung durchaus etwas Unterschiedliches sind und Film auch ohne zu erzählen »Film« sein kann. Andererseits ist der Film für die Erzählung nur eine Möglichkeit

oder mediale Form ihrer Realisierung unter anderen (der Literatur oder des Theaters zum Beispiel). Sie muss erzählt werden, damit es sie gibt, aber mit welcher medialen Form bleibt offen. Im Kino ist der klassisch erzählende Film möglichst transparent zu seiner Erzählung: Sie ist der Film, und sie nehmen wir mit, wenn wir das Kino verlassen und uns an den Film erinnern, den wir gerade gesehen haben und den wir als Film im Kino zurücklassen müssen, es sei denn, wir haben ihn per Video oder DVD längst zu Hause. Das macht verständlich, warum Film, solange er nur im Kino ereignishaft gesehen werden konnte, fast ausschließlich narrativer Film gewesen ist, der auch noch außerhalb des Kinos mit seiner Erzählung präsent bleiben konnte, wenn der Film durch seine Erzählung erinnert oder sogar als *ciné roman* literarisch nachgelesen werden konnte. Seit Filme selbst aber auch außerhalb des Kinos (sogar überwiegend) im Fernsehen, per Video oder DVD privat gesehen, auf Rekordern angehalten, wiederholt und auch beschrieben werden können, sind sie als »Filme« grundsätzlich verfügbar und das heißt als diese bestimmten »Bilder und Töne«. Der Film und seine Erzählung unterhalten vorübergehend eine Zweckbeziehung, indem die Erzählung wesentlich zur Organisation der Filmproduktion und der Strukturierung des filmischen Materials beiträgt, das heißt, eine Erzählung prägt ihren Film. Dieselbe Erzählung, die auch literarisch oder auf der Theaterbühne daher kommen kann, ist filmisch eine andere (was über lange Zeit zum Streit über den Wert von Literaturverfilmungen geführt hat). Und weil der fotografische Film im Unterschied zum elektronischen womöglich eine besondere »ontologische« (Barthes) oder »indexikalische« (Dubois) Beziehung zur – fiktional ebenso wie dokumentarisch intendierten – Realität, die vor der Kamera gewesen sein muss, unterhält, ist die Erzählung auch der abgebildeten Wirklichkeit, die sie mit den fotografischen Mitteln des Films wiedergibt, dort scheinbar besonders nahe. Geschichte(n) und Bilder, die sie (im doppelten Sinne) erzählen, kooperieren, indem sie eine Verbindung der dritten Art eingehen, die, wenn sie zu einem eigenen Bild führt, Palimpsest genannt werden kann.

Bevor es so weit ist, muss allerdings geklärt werden, was für eine Art Bild der Film eigentlich ist. Und ob der Film überhaupt ein Bild oder nicht viel mehr viele Bilder ist. Diese Frage müsste beantwortet werden, wenn der Film nicht mehr nur als visuelle Erzählung, sondern als erzählendes oder erzähltes Bild in seinem Verhältnis zwischen Bild und Erzählung verhandelt wird. Dabei

scheint die Antwort so einfach zu sein: Ein Film(streifen) besteht aus 24 Bildern in der Sekunde, die mit der Spieldauer multipliziert (sagen wir 90 Minuten) insgesamt $24 \times 60 \times 90 = 129600$ Bilder ergeben. Ein Film von 90 Minuten Länge ist = 129600 Bilder (ganz abgesehen von den Tönen). Bevor diese Zahl zur Grundlage einer Erzähltheorie des filmischen Bildes gemacht werden kann, gelten mindestens zwei Einschränkungen: Diese Annahme gilt erstens nur für sogenannte fotografisch-analoge Filme, während elektronische und darüber hinaus digitale Filme mit Bildaufbau-Frequenzen operieren, ohne dass noch irgendwie stabile »Bilder« wie auf dem fotografischen Filmstreifen vorausgesetzt werden können. Und zweitens bleiben auch die fotografischen Bilder des Films unsichtbar hinter einer Kinowand verborgen, wenn wir einen projizierten Film auf der Kinoleinwand sehen, dort, wo erst der Film im Zusammenhang mit seiner Erzählung sichtbar (und hörbar) wird. 129600 Bilder (*frames*) machen nun mal noch keine filmische Erzählung.

Es scheint also angemessener zu sein, statt von Einzelbildern auf der Filmrolle im Projektor vom projizierten Erscheinungsbild des Films auf der Leinwand auszugehen, wenn vom Film als »erzählendem und erzähltem Bild« gesprochen wird. Weil der Film auf der Leinwand dargestellte Bewegung ist, kann man davon ausgehen, dass der Film genau das ist: (s)ein projiziertes Bewegungsbild. Dieses filmische Bewegungsbild (auf der Kinoleinwand, aber auch auf dem Monitor) kann nun daraufhin befragt werden, wie es erzählt wird und seinerseits erzählt. Dazu gibt es eine Reihe von formalen Vorgehensweisen, die die bildliche (auch akustische) Darstellung mit dem Dargestellten verbinden und die alle zunächst mit dem Bildausschnitt zu tun haben. In ihm, der durch den Kamerablick definiert wird, wird etwas sichtbar, außerhalb des Bildes aber wiederum auch unsichtbar. Die Begrenzung des Sichtbaren (nicht des Hörbaren) und dessen Komposition machen den (bewegten) Ausschnitt zum Bild (in Bewegung). Innerhalb des (Bewegungs-)Bildes spielt zusätzlich zum Ausschnitt eine Folge von Einschnitten eine Rolle, die der Montage von Bildsequenzen dient. Beide Bildebenen artikulieren das filmische Bewegungsbild im Verhältnis zur dargestellten Objektbewegung, die es vorzeigt. Die Antwort auf die Frage, wie viele Bilder der Film ist, lautet also: *ein Bewegungsbild*.

Vor allem Kunstwissenschaftler haben ihre Probleme (wenn überhaupt) mit der Verbindung von Bild und Bewegung,

weil in der kunstwissenschaftlichen Tradition davon ausgegangen wird, dass das Bild festhält, was es darstellt und dazu dient, das Flüchtige der Bewegung im Statischen des Bildes anzuhalten und aufzuheben. Im Ursprungsmythos der Malerei hält eine junge Frau den flüchtigen Geliebten, wenn auch nur in seinem Schattenriss, in ihrem Hause fest. Das bewegungslose Bild bewahrt für die Erinnerung, was längst in Raum und Zeit abwesend sich der Sichtbarkeit entzogen hat. Der Umriss der Figur fixiert sie und der Rahmen des statischen Bildes markiert die »ikonische Differenz«² zu allem, was nicht mehr das Bild und entsprechend nicht mehr im Bild enthalten und Anlass für die Selbstbezüglichkeit des gemalten (Staffelei-)Bildes ist. Diese klaren Verhältnisse zwischen dem Bild und seinem Umfeld werden durch den beweglichen Rahmen der Kameraeinstellung relativiert, der statt eine (Objekt-) Bewegung festzuhalten, ihr mit seinem variablen Ausschnitt folgt und so, selbst beweglich, in der Lage ist, die Anwesenheit des Flüchtigen im Bild immer wieder herzustellen. Der Verlust des Geliebten, von dem nur ein Schattenriss zurückgeblieben ist, wird kompensiert durch seine neuerliche Präsenz in der Geschichte, die das Bewegungsbild vielleicht von ihm erzählt, indem es ihm folgt. André Bazin hat der vom Rahmen ins Innere zielenden zentripedalen Tendenz des gemalten Staffeleibildes der Kunst die zentrifugale Dynamik des filmischen Bewegungsbildes gegenübergestellt, das seine paradoxe Identität als Bild darin gewinnt, dass es sich ständig verflüchtigt.³ Der Rahmen des statischen Bildes grenzt es ab, während die technisch (nicht ästhetisch oder wahrnehmungsbedingt) notwendige Bildgrenze des Bewegungsbildes kaschiert ist, um das Bild auch jenseits seiner provisorischen Grenzen im Off virtuell unendlich werden zu lassen. Das sichtbare Bild und sein Imaginäres verschmelzen auf der Leinwand (oder auf dem Monitor) mit der Bewegung, in der beide, Bild und Bewegung, Übergangslos verbunden sind. Ein Bild aber, das nicht mehr weiß, wo es anfängt und aufhört, ist kein (auch kein transikonisches)⁴ Bild mehr im traditionellen Sinn. Das Problem, das Hans Beltings *Bild-Anthropologie* mit dem »Bewegungsbild der modernen Medien«⁵ hat, hängt ebenfalls mit der Differenz zusammen, die im Bewegungsbild nicht mehr das Bild nach außen abgrenzt, sondern es nach innen differenziert in eine ikonische und eine Bewegungsanalogie. »Hier zeige sich, ›was heute zwischen den Bildern passiert‹, eine Bemerkung (von Raymond Bellour)⁶, welche die Problematik des Bildbegriffs schlagartig enthüllt.«⁷ Das Bewegungsbild ist

zugleich Bild und zwischen den Bildern, wo zusätzlich ein (Differenz-)Bild von Bewegung entsteht. Mit der Frage, was an diesem Bild die Bewegung ausmacht, kommen wieder die vielen im Projektor bewegten Einzelbilder (*frames*) der Filmrolle ins Spiel, die das Bewegungsbild durch ihre Abfolge (24-mal/Sek.) konstituieren. Tatsächlich ist das Bewegungsbild aller technischen Medien ein Phänomen, das sich aus Wiederholung (darstellender Bild-Raum) und Differenz (dargestellte Zeit, Veränderung), Ikonizität und Bewegung nicht mehr in, sondern zwischen den Bildern konstituiert.⁸ Das eine Bewegungsbild, das auf der Kinoleinwand sichtbar wird, verdankt sich der Wiederholung von 24 unbewegten Bildern pro Sekunde (das Ikonische) und ihrer figurativen Differenz (Veränderung, was zwischen den Bildern passiert) als »Bild ihrer Bewegung«. Das filmische Bewegungsbild, solange es kinematographisch, also mechanisch-fotografisch, funktioniert, hat zwar eine bewegte Abfolge von unbewegten Einzelbildern zur Grundlage. Jedoch erst deren immanente Differenz als »Bild ihrer Bewegung« eröffnet den Bildern eine Dimension der Zeit (Veränderung), die im statischen (Staffelei-)Bild angelegt sein kann⁹, aber im Bewegungsbild realisiert wird, indem es zugleich verwirklicht und übersteigt, was im ursprünglichen Sinne »Bild« ist. Anders gesagt, das Erzählen mit (Bewegungs-)Bildern ist keine Frage der erzählten Inhalte, sondern der medialen Formen, durch die sie je unterschiedlich und besonders komplex in der raum-zeitlichen Dimension von Bewegungsbildern, die auch statische Bilder darstellen können (nicht aber umgekehrt), realisiert werden.

Auf diese Weise wird das Bewegungsbild zu einer zentralen Kategorie, mit der viele (bewegte) Visualisierungen der neuen technisch-apparativen Medien zusammengefasst werden können. Auf dieser Ebene erst sind Filme als Bewegungsbilder mit anderen bewegten und unbewegten Bildern ihrer Medien in Beziehung zu setzen, weil dort, wo mediale Formen wesentliche Kriterien der Unterscheidung sind, diese Beziehung nicht mehr nur subjektiv, sondern intermedial begründet ist.

Man könnte überlegen, was denn das Bild eines Films identifiziert, um es zum Beispiel mit einer Suchmaschine, die sämtliche digital gespeicherten Filme durchsucht, finden zu können. Fotos, die während der Dreharbeiten in der Regel für die Werbung am Set gemacht wurden, kommen nicht in Betracht, weil sie nicht Bestandteil des Films, wohl aber seiner Entstehung und Konsumtion als Ware sind. Das gilt auch für viele Fotos, die

Beschreibungen und Analysen von Filmen illustrieren. Bilder, die als Kader dem Film selbst entnommen wurden (der unbewegte vierundzwanzigste Teil einer Sekunde eines Films), können nur in seltenen Fällen eine ganze Sequenz oder sogar den ganzen Film repräsentieren.¹⁰ Bewegungsbilder, die ihre medialen Eigenschaften transportieren, durch die sie sich differenzieren lassen, können durch das, was sie als raum-zeitliche Passagen charakterisiert, gesucht und gefunden werden. Es geht darum, »die Zwischenräume zwischen ihnen [den Dingen] zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen an der Strasse«¹¹, wenn eine filmische Bewegung entlang der Strasse definiert und isoliert werden soll.

Viele der jüngeren Filme Jean-Luc Godards, darunter insbesondere die *Histoire(s) du cinéma*, sind fast ausschließlich aus Archivmaterial montiert; man könnte meinen, sie verdanken ihr Material dem suchenden Zugriff auf Bildarchive, um Bewegungsbilder aus Filmen mit Bildern der Malerei und Fotografie, mit literarischen Texten und Musik in einem neuen filmischen Bewegungsbild zu kompilieren. Godard betont jedoch, dass er seine Bilder noch mit traditionellen Mitteln im Fundus seiner immensen bild- und filmhistorischen Kenntnisse »gefunden« habe, ein Wissen, dessen allgemeinen Verlust er beklagt. Godards Frage lautet: »Was haben die Bilder gesehen?«, um sie als Zeugen ihrer Geschichte(n) aufzurufen, ohne die unser historisches Wissen unzureichend wäre. Für das elektronische Archiv ist künftig nicht mehr wesentlich, was über einzelne Bilder gewusst wird oder was ein Lexikon über von Sternbergs *Blonde Venus* (1932) weiß; die Frage ist jetzt: Was wissen die Bilder von ihren Elementen (figurativen und medialen Formen), die sie zu anderen Bildern in Beziehung setzen? Die Ordnung der Bilder, die Dirk Baecker in diesem Zusammenhang vorschlägt, geht von der »Konstruktion des Bildes« aus und nicht dem Bild als solchem. »Denn in der Konstruktion des Bildes steckt das Bild selbst, ebenso wie die Differenz, die es zu anderen, vorherigen, nachfolgenden oder abseitigen, Bildern macht.«¹² Gefragt ist die Kommunikation der Bilder untereinander und im Verhältnis zum Rezipienten im Rahmen ihrer Information, ihrer Mitteilung und des Verständnisses, das sie ermöglichen. Ihre jeweilige Selektion (die Beobachtung ihrer Differenz) informiert sie und lässt sie zur Mitteilung von Bedeutungen werden, um sie verstehen und mit anderen Bildern in Beziehung setzen zu können. Das Archiv selektiert Bildinformationen, die komplex genug sind, dass sie identifiziert, mitgeteilt und verstanden werden

können. Die Ordnungen, die gesucht oder Schnitte, die gemacht werden, können sehr unterschiedlich sein; wesentlich ist, dass die Bewegungsbilder selbst nach ihren eigenen Kriterien unterscheidbar, also mitteilbar und verstehbar sind. Was an ihnen Bild, Bewegung oder Form ihrer Differenz ist, geht ein in die Frage nach dem, was sie in einem bestimmten Ausschnitt wissen (Information) und ihrem Verständnis mitteilen (kommunizieren). Wie komplex derartige Ordnungen des Archivs verfahren können, zeigt wiederum Godards *Histoire(s) du cinéma*, wenn er sich auch einer anderen Ordnung als der hier vorgeschlagenen bedient hat. Sie ist ebenfalls nicht mehr narrativ. Sie stellt die Bilder zusammen nach dem, was sie ‚gesehen‘ haben und an Gesehenem mitteilen. Ihr Wissen geben sie erst preis in ihrer besonderen Anordnung im Archiv der *Histoire(s) du cinéma*.

Bevor ich auf Godards *Histoire(s)* eingehe, möchte ich ein etwas erweitertes *Résumé* der Überlegungen zum »Film als Bild und Erzählung« versuchen. Filme können zwar selbst und über andere Filme erzählen, aber sie tun es nicht wie einzelne Bilder, auch wenn es 129600 und mehr einzelne Bilder sind, die zusammen einen kinematographischen Film ausmachen können. Buchstäblich auf der anderen Seite der Projektion kann das Bewegungsbild der Kinoleinwand den Rahmen für eine Antwort auf die Frage, wie Filme sich und andere Filme erzählen, geben. Das allerdings ist an bestimmte Kriterien geknüpft und unterliegt bestimmten Bedingungen. Während für das Verhältnis zwischen einem statischen Bild (Gemälde oder Fotografie zum Beispiel) und (s)einer Erzählung intermediale Relationen maßgebend sind, die ein begrenztes (figuratives, farbliches etc.) Objekt zu einem narrativen Kontext, einem Mythos zum Beispiel, einer fiktionalen oder dokumentarischen mündlichen oder schriftlichen Erzählung in Beziehung setzt, ist es das Bewegungsbild selbst, das seine komplexen raum-zeitlichen und narrativen Ordnungen strukturiert. Das Bewegungsbild enthält keine Erzählung, es erzählt; ebenso wie es etwas zeigt (zum Beispiel andere Bilder), etwas erscheinen und verschwinden lässt. Die Unterscheidung zwischen einem Bild, das erzählt, und einem, das erzählt wird, findet im Bewegungsbild selbst statt als eine Art reflexiver Einfaltung am selben Ort. Deshalb ist das filmische Erzählen auch nicht ablösbar vom Ort, an dem es sich ereignet, dem Bewegungsbild. Dies ist auch der Grund dafür, dass, anders als eingangs vermutet, ein Film nicht nacherzählt und auf seinen vermeintlichen Inhalt reduziert werden kann. Die

Erzählung eines Films ist nicht der Film oder auf irgendeine Weise gekoppelt mit ihm und daher auch wieder ablösbar. Sie ist als eine mögliche Ordnung im komplexen Wissen der (Bewegungs-)Bilder selbst strukturiert. Das »Wissen der (Bewegungs-)Bilder« organisiert ihre narrative Struktur in jedem Moment ihres Erscheinens, das sich ihrem Verständnis mitteilt (ebenso ihrem Missverständnis). Ihr Gedächtnis ist ihre Aufzeichnung, die dargestellt werden muss, um erinnert zu werden. Eine filmische Erzählung kann nicht ohne den dazu gehörigen Film, ein Film aber sehr wohl ohne eine Erzählung nur sein Bewegungsbild sein.

Die Frage, die gerade auch an das Archiv der (Bewegungs-)Bilder zu stellen ist, lautet, wie die (filmischen, Video-, Fernseh- etc.) Bewegungsbilder sich zur Geschichte verhalten, die immer auch ihre eigene Geschichte ist, an der sie teilhaben und von der sie sich unterscheiden. Das gilt für alle Medien und wohl auch für die gesamte Kultur, ohne die es keine Geschichte gäbe (und umgekehrt); aber unter den Medien hat der Film seit seinen fotografischen Bewegungsbildern eine ganz besondere Verantwortung für die Geschichte, wie es Godard in seinen *Histoire(s)* betont. Godard wird weitergehen und behaupten, dass das *cinéma* mit dem historischen Gedächtnis identisch sei. Für die Geschichte, anders als für die Geschichten des Films, sind (zumal die fotografischen, ontologisch begründbaren) Bewegungsbilder »beliebige Schnitte« (Deleuze) durch das Leben einer Epoche, ihr Seismograph, ihre Zeugen und ihr Gewissen, zumal wenn sie offen legen, was ungesehen und also unerinnert hätte bleiben sollen. Die in den Bewegungsbildern fragmentarisch strukturierten Geschichten, die sie an jeder Stelle eines Films erneuern, wieder vergessen, erinnern, gleichgültig zunächst, ob es sich um sogenannte fiktionale oder dokumentarische Bilder handelt, bilden mit der Geschichte, an deren Einbildungen sie wesentlichen Anteil haben, ein Palimpsest ihrer Schichten auf derselben Oberfläche filmischer Bewegungsbilder. Darauf ist im Zusammenhang mit Godards *Histoire(s)* zurückzukommen, mit der die Geschichte selbst ganz wesentlich als ein Palimpsest ihrer filmischen Einbildungen behauptet wird.

Zunächst noch ein paar notwendige Vorbemerkungen zum filmischen Palimpsest. Wenn man vermeiden will, dass diese Figur eine bloße postmoderne Metapher oder Metapher für eine postmoderne Medienkultur bleibt, dann muss sie meines Erachtens als ein bestimmtes *Verfahren* beschreibbar sein. Im Zusammenhang mit dem Film bedeutet dies, dass das Palimpsest im filmischen

Bewegungsbild als eine bestimmte medial definierte Form figuriert, die sich ihrer kinematographischen Bedingungen verdankt. Die einfachste Beschreibung eines filmischen Palimpsests ist das momentane Aufscheinen eines Doppelbildes, in dem sich ein vorangegangenes Bild und ein nachfolgendes Bild durchdringen, eine Überblendung also, die fotografisch durch Doppelbelichtung, elektronisch durch das Austauschen von Bildpunktdefinitionen verschiedener Bilder ermöglicht wird. Genau genommen wäre auch der Tonfilm ein Palimpsest, weil hier die parallel aufgezeichneten Bilder und Töne erst im projizierten Bewegungsbild des Tonfilms zusammenkommen und sich etwa im gesprochenen Dialog mit ihrer Szene des Sprechens verbinden, ohne aufzuhören, einerseits Bilder und andererseits Töne (auf einer separaten Tonspur) zu sein. Darüber hinaus ist jedoch eine weitere Eingrenzung für das Palimpsest als filmisches Verfahren erforderlich. Im Gegensatz nämlich zum Realismus des Tonfilms, der auf die weitestgehende Transparenz seiner medialen Voraussetzungen zielt und dafür bestrebt ist, alles zu unterdrücken, was als mediale Form in Erscheinung treten könnte, stört das Palimpsest unweigerlich diese Transparenz und macht das Bild undurchsichtig zu etwas anderem als sich selbst als Bild oder in diesem Fall als ein bestimmtes Bildverfahren. Zur Transparenz¹³ tragen wesentlich die Bewegung und der Ton bei, die den Eindruck des Lebendigen analog zu unserer Erfahrungswirklichkeit vermitteln. Daher stört das Palimpsest diese Illusion auf der Bildebene etwa durch Eingriffe in die Kontinuität der dargestellten Bewegung. In Überblendungen zum Beispiel können im selben Bewegungsbild divergierende Bewegungen durch die Überlagerung (besser: Durchdringung) unterschiedlicher Bildebenen dargestellt sein.¹⁴ Ein Ton-Palimpsest würde erkennbar, wenn der Ton asynchron zum Bild wäre, was eine empfindliche Störung bedeutete. Es ist verständlich, dass das Palimpsest als Verfahren im Film vornehmlich vom Avantgarde-Film angewandt wird, dem es auf die Störung illusionistischer Bedürfnisse der Filmzuschauer ankommt. Die radikalste Störung innerhalb des Bewegungsbildes ist die angehaltene Bewegung, der *freeze frame*, ein Verfahren, das bei normal laufendem Projektor durch Eliminierung der figuralen Differenz zwischen den Kadern die bewegte Darstellung von Bewegungslosigkeit ermöglicht.

Roland Barthes¹⁵, der meiner Kenntnis nach bisher als einziger eine angemessene Definition des filmischen Palimpsests vorgeschlagen hat, setzt hier an. Indem er im Bewegungsbild des

Films einen »entgegenkommenden« und einen »stumpfen Sinn« unterscheidet, stellt er dem zur Handlung transparenten Bild, das als solches gar nicht wahrgenommen wird, das Bild mit einer widerständigen Wahrnehmungserfahrung gegenüber. Der »stumpfe Sinn« verursacht eine Störung in der vom Film beabsichtigten Kontinuität innerhalb des Bewegungsbildes, die einem mitproduzierten Bedürfnis nach einer unmittelbaren Wahrnehmung des filmisch Dargestellten »entgegenkommt«. Die Störung betont den »stumpfen Sinn« des Bildes. »Diese Betonung«, sagt Barthes, »[...] durchkreuzt ihn [den Sinn] – untergräbt nicht den Inhalt, sondern die gesamte Praxis des Sinns«¹⁶, weil sie wie eine »erschwerte Form« gegen die Mehrheitspraxis der Bedeutung gerichtet ist. Roland Barthes isoliert den »stumpfen Sinn« in Bildern, die eine andere, nicht mehr lineare, sondern vertikale Beobachtung¹⁷ erfordern, er isoliert im Bewegungsbild das zugrunde liegende und von der dargestellten Aktion überlagerte »Bild seiner Bewegung« (es geht dabei nicht um ein Verhältnis zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur). Da zu Roland Barthes' Zeiten ein Bewegungsbild jenseits der kontinuierlichen Projektion nur »studiert« werden konnte, wenn es aus dem Film herausgeschnitten, von der Bewegung also abgetrennt wurde, hat er den »stumpfen Sinn« dieser Bilder an symptomatischen Fotogrammen von Filmen (vor allem Eisensteins) neben dem Film untersucht. Dennoch sind sie nach wie vor Elemente ihrer Bewegungsbilder im Film, wo sie als Quasi-Verdoppelungen wie in einem Palimpsestverfahren operieren (dieses bestimmte Bild, das Bewegung nach wie vor enthält in einem Umfeld, in dem es nicht mehr ohne weiteres zur Darstellung von Bewegung beiträgt und in der Beobachtung gleichsam wiederholt wird). »Das Fotogramm ist dann das Fragment eines zweiten Textes, der niemals über das Fragment hinausgeht; Film und Fotogramm stehen in einer Palimpsestbeziehung, ohne dass man sagen könnte, dass das eine über dem anderen liegt oder das eine dem anderen entnommen ist. Das Fotogramm hebt schließlich den Zwang der Filmzeit auf [...]«¹⁸, indem es seine eigene Zeit der Beobachtung, einen dritten Sinn, produziert. Das bedeutet auch, dass es zumal als Palimpsestbeziehung den ersten und wesentlichen Sinn der Bewegungsbilder, Geschichten zu erzählen, kontaminiert. Also fragt Barthes: »Welche Stelle nimmt er (der dritte Sinn) in der Abfolge der Geschichte ein, im logisch-zeitlichen System, ohne dass sich eine Erzählung der ‚Masse‘ der Leser und Zuschauer anscheinend nicht mitteilen lässt? Es liegt auf der Hand, dass der stumpfe Sinn die Gegenerzählung

schlechthin ist«¹⁹, die mit subversiver Absicht eine vertikale Lektüre erzwingt, »jene falsche Ordnung, die es gestattet, die reine Serie [...] zu drehen und eine Strukturierung zu erzielen, die von innen her ausrinnt«.²⁰ Eingangs war von der Möglichkeit einer (anderen, »negativen«²¹) Ordnung filmischer Bilder die Rede, welche reflexiv an die mediale Form des Bewegungsbildes geknüpft war und nicht primär als Vermittler eines anderen, entgegenkommenden Sinns der narrativen Kontinuität dient. Diese Struktur macht sie auch im Archiv der Filmbilder identifizierbar, weil ein solches Bild, mit Roland Barthes' Worten, seinen ihm eigenen Sinn aus sich »herausrinnen« lässt. In der Form des Palimpsests treffen Geschichte(n) des Films, die unserem Sinn nach Kontinuität und Bedeutung (auch als Sinn von Geschichte) entgegenkommen, auf einen »stumpfen Sinn« mit Bildern, die auf sich selbst als Ort »von Geschichte(n)« verweisen.

Das Nebeneinander von Film und Fotogramm im Text von Roland Barthes ist bedingt durch den Kinofilm, der nicht (oder nur auf dem Schneidetisch) angehalten werden konnte, um einzelne Einstellungen oder Kader im Film selbst anzusehen. Der Wunsch jedoch, den Film anzuhalten²², ihn wieder und wieder detailgenau sehen zu können jenseits seines zunächst dem Betrachter »entgegenkommenden Sinns« linearer Erzählung, ist seit den 1960er Jahren mit dem Aufkommen der wissenschaftlichen Filmanalyse immer stärker geworden. Kunstfilme haben von sich aus in *freeze frames* die Bewegung innerhalb des Bewegungsbildes angehalten (berühmt ist das Schlussbild in *Les 400 coups*, 1959 von François Truffaut)²³ oder ihre Erzählungen von vornherein aus unbewegten Bildern zusammengesetzt (so Chris Marker, *La Jetée*, 1962). Aber auch diese Filme mussten im Kino kontinuierlich projiziert und gesehen werden. Und wer verfügte schon über einen Schneidetisch, wo Bild für Bild abgespielt, angehalten und vor- und zurückgespielt werden können? Und zerstört nicht jedes Anhalten des Films auf einem einzelnen Bild dessen Grundlage und mediale Form, das Bewegungsbild? Godards *Histoire(s) du cinéma* werden zeigen, dass es die Form des Palimpsests ist, in der unbewegte und bewegte Bilder im Bewegungsbild des Films in Beziehung gesetzt werden, die den Geschichten der Geschichte einen neuen »filmischen« Sinn zu geben vermag [Abb. 1 u. 2].

Godard hat sich in seinen *Histoire(s)* an einem kinematographischen Schneidetisch präsentiert, wo ein 35-mm-Film durchgezogen wird, allerdings mehr in symbolischer Absicht, um



1

den Zusammenhang der Filmgeschichte als Kinogeschichte des Films gegen die neuen elektronisch-digitalen Bilder zu behaupten. Die Schreibmaschine, mit der Godard das Generieren von Schrift thematisiert, die seine Bilder überschreibt, hat immerhin schon einen elektronischen Speicher. Tatsächlich sind auch die *Histoire(s)* eine Videoproduktion, wo das *arrêt sur l'image*, das Hin- und Herbewegen des Films, und die Montage mit Überblendungen mit der neueren Videotechnik problemlos möglich sind.²⁴ Überhaupt hat die Videotechnik die Rezeption von Filmen entscheidend verändert und auch den klassisch linear erzählenden Film diskontinuierlich werden lassen, worauf die Produktion von Filmen ihrerseits mit zunehmend diskontinuierlich erzählenden Filmen reagiert hat. Sie können zusätzlich im Fernsehen durch Werbefilme oder Eingriffe der Zuschauer (*Zapping*) unterbrochen werden, weshalb diese Unterbrechung in den Filmen häufig schon vorstrukturiert ist. Die Idee eines klassisch kontinuierlichen, linear erzählenden (Hollywood-)Films ist heutzutage eine Illusion, die die dunkle Höhle des Kinos noch als ihr Reservat voraussetzt. Die Filme, die in den Schachtelkinos der Kinocenter und Multiplexe zu sehen sind, haben sich längst in die organisierte Kontingenz ihrer diskontinuierlichen Textstrukturen aufgelöst (Beispiele sind von David Lynch: *Lost Highway*, 1996, von Robert Altman: *Short Cuts*, 1995 oder von Alejandro Gonzalez Inárritu: *Babel*, 2006 etc.), bald werden auch die Kinos ihre Programme digital wie Fernsehprogramme abspielen.²⁵

Joachim Paech



2

Geschichte und Geschichten des Films – ein Palimpsest

Das filmgeschichtliche (besser filmarcheologische) Projekt der *Histoire(s) du cinéma* von Jean-Luc Godard kann wie kein anderes als Beispiel für das Palimpsestverhältnis von Bildern (sowie Ton als auch Schrift) im Bewegungsbild des Films gelten. Es organisiert die komplexe Struktur des filmischen Diskurses, der die Geschichten der Filmgeschichte zur allgemeinen Geschichte in Beziehung setzt, deren verantwortlicher Teil die Filmgeschichte ist. Das Projekt besteht aus acht Teilen mit jeweils etwas weniger als einer Stunde Länge, unmöglich also, hier und unmöglich bisher auch an anderer Stelle, diese riesige und in ihrer Art singuläre Produktion angemessen zu behandeln.²⁶ Ich werde wenige Elemente aus einer Sequenz des 2. Teils der *Histoire(s) – Une histoire seul*, herausgreifen und hinsichtlich ihrer Palimpsest-Struktur diskutieren. Damit der größere Zusammenhang dieser Elemente deutlich wird, werde ich zunächst die Geschichte des Projekts²⁷ kurz schildern und dann auf die Sequenz eingehen, in der diese Elemente in der bestimmen Form an dieser Stelle (sie erscheinen auch in anderen Kontexten) vorkommen.

Filmgeschichte anhand von Filmen zu lehren, begann Godard 1978 im kanadischen Montreal. Das Projekt des bedeutenden Archivars des internationalen Films in Frankreich, Henri Langlois, brachte ihn auf die Idee, daraus eine filmische Geschichte des Films

Film und Geschichte(n) – ein Palimpsest.
Am Beispiel von J.-L. Godard *Histoire(s) du cinéma*

entstehen zu lassen. Im Gegensatz zu den Filmgeschichten zum Beispiel von Georges Sadoul²⁸ oder Jean Mitry²⁹, die als Werkgeschichte nach dem Muster der Literaturgeschichte geschrieben wurden, sollte es eine *wahre* Geschichte des *cinéma* aus den Bildern und Tönen der Filme selbst werden. Weniger eine Geschichte des *cinéma* als eine »vom *cinéma* montierte Geschichte« sollte entstehen. Das erste Resultat war 1980 wieder »nur« ein Buch mit den Vorlesungen in Montreal, das Godard jedoch bereits als Drehbuch für die *wahre* Geschichte des Films aus Bildern und Tönen verstanden wissen wollte.³⁰ Die achteilige Videoproduktion, die zwischen 1988 und 1998 entstanden ist, hat sich gegenüber den zehn Vorlesungen in Montreal stark verändert. Gültig geblieben sind viele methodische und die beteiligten Medien reflektierende Passagen des Drehbuchs, die für das Verständnis der späteren *Histoire(s) du cinéma* von Bedeutung sind.³¹ Von der *Histoire(s) du cinéma* ist gesagt worden, dass sie den Stellenwert von Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907) am Beginn des Kubismus hätten und ihrerseits am Beginn einer neuen Epoche in der gemeinsamen Geschichte von Kunst und Technik, Ästhetik und Politik des 21. Jahrhunderts stehen würden. Als ein *musée imaginaire du cinéma* ist das Projekt mit dem *musée imaginaire* fotografiertes Kunst von André Malraux, auf den Godard immer wieder explizit verweist, und vielleicht auch mit Aby Warburgs Bilderatlas, nun für das 20. Jahrhundert, vergleichbar. Für Godard ist die Filmgeschichte jedoch mehr: Sie ist ein »musée de réel«, ein Museum des Wirklichen. Die acht Teile der *Histoire(s)* sind in zweimal vier Teile von unterschiedlicher Länge gegliedert. Die ersten drei Teile grenzen aus allen erzählten und nicht erzählten Geschichten der Welt (*Toutes les histoires*) eine Geschichte des Films aus (*Une histoire seule*), die schließlich allein der Film mit seinen Mitteln zu erzählen imstande ist (*Seul le cinéma*). Dieser dritte Teil wird eingerahmt von einem Gespräch Godards mit dem Kritiker Serge Daney, in dem eine Art erstes, sehr persönliches *Résumé* des Projekts gezogen wird. Alle Teile sind nur schwer durch ein besonderes Thema, ein bestimmtes mediales Verfahren oder ästhetisches Programm unterscheidbar. Viele Elemente werden in anderen Kontexten wiederholt und dennoch lassen sich in der Art des Materials, das Godard montiert, konfrontiert und zu film- und realgeschichtlichen Ereignissen (das sind immer wieder Hitler und der Holocaust, Stalin und der Gulag, die Kriege des 20. Jahrhunderts) in Beziehung setzt, bestimmte Schwerpunkte ausmachen. Der vierte Teil (*Fatale beauté*) feiert das Kino Hitchcocks,

Fritz Langs und den italienischen Neorealismus als Kino des Widerstands (vor dem das französische Kino versagt habe), vor allem aber die Schönheit der Gesichter der Frauen auf den Leinwänden der Malerei und des Kinos gegenüber der Fatalität der Geschichte, begleitet von Geschichten wie Hermann Brochs *Tod des Vergil*, aus dem eine lange Passage gelesen wird. Der Krieg rückt dann im fünften Teil (*La monnaie de l'absolu*) ins Zentrum. Godard bezieht sich dabei auf seinen eigenen Film über den Bosnienkrieg (*For Ever Mozart*, 1996), auf Rossellinis *Germania anno zero* (1947) und eigene biographische Erinnerungen. *Une vague nouvelle*, der sechste Teil, lebt ganz aus der diskursiven Verbindung von Bildern aus unterschiedlichen Filmen, die wieder stärker von Godard selbst, der sich zwischenzeitlich aus dem Bilddiskurs zurückgezogen hatte, in Beziehung gesetzt werden. Der Titel deutet an, dass Godard in der *Nouvelle vague* sich selbst als Akteur und Erbe der Filmgeschichte ins Spiel bringt. *Le contrôle de l'univers* – des Films natürlich, aber auch durch den Film – liegt buchstäblich in den denkenden Händen der großen Meister, allen voran Hitchcock. Der letzte, Anne Marie Miéville und sich selbst gewidmete Teil *Les signes parmi nous* fragt nach den Konditionen des Menschen und schließt mit Godards im Imperfekt formuliertem Satz: »J'étais cet homme«. Nicht nur hier am (vorläufigen) Ende wird die *Histoire(s) du cinéma* aus der Vergangenheit erzählt. Es ist eine Geschichte, die auf fatale Weise mit dem Tod und dem Sterben verbunden ist und den Tod des Films vor Augen hat, der im 20. Jahrhundert im Kino seine entscheidende Wirkung als Kunst hatte. Das Ende des *cinéma* ist das Ende der Kinematographie, wie Godard sie versteht: das Ende des Kinos als einer mechanischen Kunst, die ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert hat und dessen Geschichten zur Geschichte des 20. Jahrhunderts geworden sind.

Der Zivilisationsbruch, der mit dem Namen Auschwitz verbunden ist und die anderen Katastrophen des 20. Jahrhunderts haben auch das Band zwischen dem *cinéma* und der Geschichte zerrissen. Konsequenter als Adorno in Bezug auf die Lyrik ist Godard davon überzeugt, dass Kino nach Auschwitz nicht mehr möglich ist. Das »Flüstern und Schreien« (Bergman) der Bilder und Töne, der Montagen von bewegten und unbewegten Bildern, Schriften, Stimmen, Geräuschen, Musik und Godards raunendem pathetisch-melancholischem Diskurs verführen zum Rätseln. Godard hat uns so etwas wie ein modernes kinematographisches Welträtsel aufgegeben. Die Rezeption ist entscheidend an der Konstitution von

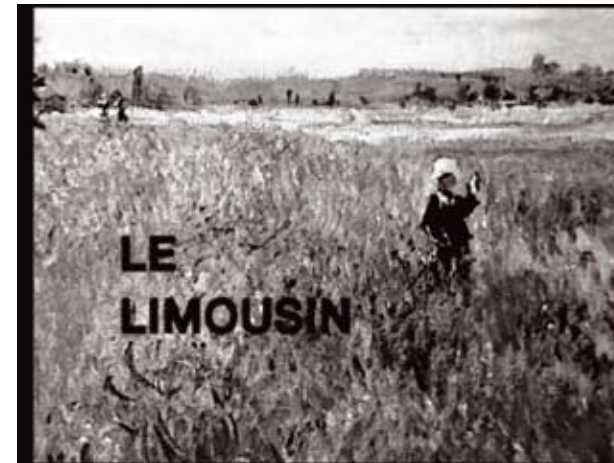
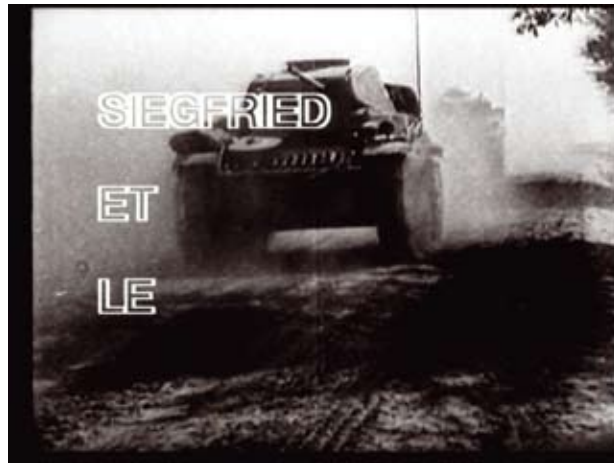
(Wider-)Sinn in diesen Bildern beteiligt. Oft reicht auch beim besten Willen das (film-)historische Wissen nicht aus: Die Bilder und Töne sind zu kurz zu sehen oder zu hören oder zu stark von anderen Bildern, Tönen oder Geräuschen überlagert, als dass sie, auch beim mehrmaligen Sehen und Hören, identifiziert werden könnten.

Godard verweigert Bedeutung als entgegenkommenden Sinn. Und doch beherrscht uns die Frage, ob diese oder jene Bilder die richtigen sind (Godard). Die Antwort liegt in den Bildern selbst und den (Montage-)Beziehungen, die sie für Momente eingehen und wieder auflösen, um neue Cluster von Bewegungsbildern aus Bildern, Tönen, Schrift hervorzubringen. Dieses Projekt entzieht sich systematisch der dispositiven Struktur des Kinos, deren Hymne und Totengesang es inszeniert. Die Bilder enthüllen nur für die diskontinuierliche Rezeption auf dem Videorekorder oder im Computer ihren »stumpfen Sinn«. Das Internet mit seinen vernetzten Datenbanken ist eine unerlässliche Hilfe, wenn es darum geht, Zusammenhänge und Referenzen aufzufinden, die für das Verständnis von entscheidender Bedeutung sind.³² Eine Lektüre des Gesamtprojekts und die Diskussion seiner sehr komplexen spezifischen Problematiken können hier nicht gewollt sein; es reicht, sich auf einen Aspekt des zugleich ästhetischen und medialen Verfahrens dieses Projekts zu konzentrieren: auf das Palimpsest, auf einen kurzen Ausschnitt des Films.

»Toutes les histoires (1a, ab 30' 55"«

Zwei kurze Ausschnitte aus dem ersten Kapitel (1a) der *Histoire(s) du cinéma* sollen im Folgenden daraufhin untersucht werden, wie Godard die Palimpseststruktur der Beziehung zwischen Bild und Geschichte(n) im Rahmen der medialen Form des filmischen Bewegungsbildes realisiert. Godards Film besteht fast ausschließlich (jedenfalls Kapitel 1a + b, später gibt es auch längere Gesprächsteile) aus einer Vielzahl erzählter Bilder (bewegt und unbewegt), vor allem aus Filmen und der Geschichte der Malerei, aus Schrift, gesprochener Sprache (u. a. Godards), Musik, Geräuschen etc.–Archivmaterial, das sich im Bewegungsbild der Projektion der einzelnen Kapitel der *Histoire(s) du cinéma* in seiner Heterogenität verbindet. Der anfängliche Eindruck, dass am Beginn des Kapitels *Toutes les histoires* Godard als Autor und Erzähler seines Films³³, der an der Schreibmaschine, vor dem Bücherregal und am Schneidetisch mit Bildern, die das Erzählen thematisieren, in Erscheinung tritt, löst sich schnell zugunsten der Eigendynamik

und besonderen Struktur der Beziehung aller Bilder und Töne untereinander auf. Es gibt weder in diesem Kapitel noch in den gesamten *Histoire(s)* eine zusammenhängende Erzählung: »Es gibt keinen Kern, aus dem man alles durch eine weitere Ausgestaltung ableiten könnte.«³⁴ Stattdessen werden hier zu Beginn »die großen Geschichten, die das Jahrhundert ausmachen, in einer einzigen Bewegung zusammengefasst: Die des *cinéma*, gewiss, der einzigen populären Kunst, die der amerikanischen Industrie und ihrer Dominanz in der Welt, die der UdSSR und die der Shoah.«³⁵ Unter den ersten Bildern, die auf dem Schneidetisch aus dem Film herauszuspringen scheinen, befinden sich Bilder von Charlie Chaplin, einer der Ikonen Godards in der Filmgeschichte. Kurze Filmausschnitte folgen alternierend aufeinander, zum Beispiel aus *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, 1930) und *The Public Enemy* (William Wellman, 1931) oder *Aleksander Newskij* (Sergej Eisenstein, 1938) und *Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963) etc. Hollywood wird durch ein Foto seines größten (MGM-) Produzenten, Irving Thalberg, und durch Ausschnitte aus Filmen Erich von Stroheims, der Marx Brothers oder Flugszenen von Howard Hughes etc. repräsentiert; dazwischen erscheint Godard vor einem Bücherregal. Später wird Sergej Eisenstein gezeigt, der in einem berühmten Foto an seinem Arbeitsplatz einen Film betrachtet, Bilder aus seinem Film *Beshin-Wiese*, dann *The Merchant of Venice* (1969) von Orson Welles und das Gemälde *Don Quichotte* von Honoré Daumier (1868), durch das hindurch *Die Venus mit Spiegel* von Diego Vélasquez (1649–50) auftaucht. Die fotografischen oder gemalten Bilder und die kurzen Filmszenen durchdringen einander oder folgen im schnellen Wechsel. Unter all diesen angedeuteten Geschichten (überwiegend des Kinos) von ehrgeizigen Männern und schönen Frauen taucht Hitler zum ersten Mal neben Winifred Wagner auf, gleich darauf Herbert von Karajan in der Verstrickung der Künste mit dem Naziregime, akustisch begleitet von Stuka-Geräuschen, im schnellen Wechsel mit einer pornographischen Szene unterlegt. Karajan dirigiert Wagners *Meistersinger*, während die Stukas Städte in Schutt und Asche legen und Menschen durch Trümmer fliehen, begleitet von der Stakkato-Stimme Hitlers. Karajan in der Reihe der Kollaborateure folgen französische Schauspieler auf ihrem Weg nach Berlin, u. a. Albert Préjan und Danièle Darrieux; in Rainer Werner Fassbinders Film *Lili Marleen* (1981), steigt die Sängerin Wilkie die Treppen zur Gestapo empor, sie allerdings ist bereit, den Opfern des Regimes zu helfen.



3

Die folgende Sequenz soll nun in »dichter Beschreibung« das Palimpsestverfahren verdeutlichen, mit dem Godard die Bilder und Geschichten im Bewegungsbild seines Films zu einem (dritten) Bild der Geschichte, wie nur der Film es zeigen kann, verdichtet.

4

In einer Wochenschauaufnahme fahren deutsche Panzer im Bild von rechts hinten nach links vorne [Abb. 3]; ihnen folgt Siegfried auf seinem weißen Pferd in Fritz Langs erstem Teil der *Nibelungen* (1924), darüber taucht die Schrift »Siegfried« auf [Abb. 4]; Claude Monets Gemälde *Les Coquelicots* (1873, eine Frau und ein Kind im Mohnfeld) ist mit »et le Limousin« überschrieben [Abb. 5].³⁶ Siegfried bleibt mit seinem Pferd stehen, in einer Überblendung nähert sich eine Gruppe von deutschen Soldaten,

Siegfried sieht sich um [Abb. 6], über dem Bild liest man *Le Montreur d'Ombres* (*Schatten*, 1923 von Arthur Robison), jetzt wird hinter den Soldaten die Flusslandschaft in Claude Monets *Matinée sur la Seine près de Giverny* (Monets Wohnort) aus dem Jahr 1897 erkennbar [Abb. 7]. Zweimal scheint kurz Charlie Chaplin als Diktator Hinkel (*The Great Dictator*, 1940) auf, dann Monets Gemälde *Les Coquelicots*, wieder ganz kurze Bilder von Chaplin als Hinkel, das Lied von Lili Marleen *Vor der Kaserne...* ist zu hören, während Siegfried in Zeitlupe langsam nach vorne reitet. Es folgt aus Fritz Langs Film *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) die rasende Autofahrt des besessenen Anstaltsarztes Professor Baum, dem das Phantom des Verbrechers Mabuse den Weg zeigt [Abb. 8]. Darüber



7

erscheint die Schrift *Die Mörder sind unter uns*, ein Filmtitel von Wolfgang Staudte für einen Film, der allerdings erst 1946 nach dem Ende des Naziregimes dessen Wahrheit ausgedrückt hat. Die nächsten Bilder konfrontieren einen jovial lachenden Hitler in einem Sonderzug mit einem Bild aus Claude Lanzmanns *Shoah* (1985), in dem ein Zug sich dem Bahnhof von Treblinka nähert – auch das ein Sonderzug mit den Opfern der Naziverbrechen. Man hört Hitler lachen, aber dieses Lachen stammt vom Hitler-Darsteller der Hitler-Parodie von Ernst Lubitsch *To Be or Not to Be* (1942).

Die Elemente, die allein in der kurzen »Siegfried«-Sequenz palimpsestartig in Beziehung gesetzt werden, sind dokumentarische Aufnahmen deutscher Soldaten in Frankreich, Bilder eines deutschen Mythos (*Nibelungen*), wie ihn der Film von Fritz Lang 1922/24 erzählt hat und auf den der Buchtitel des Romans von Jean Giraudoux *Siegfried et le Limousin* verweist. Die gemalten Landschaften sind impressionistische Bilder, deren Entstehung zeitlich dem Film vorangeht. In ihnen sieht Godard die Vorläufer des Films: Sie haben etwas gesehen, was durch die Filmbilder der Invasion des Krieges in den Bildern selbst zerstört wird. *Lilli Marleen* begleitet diese Invasion akustisch. Die Sequenz einander durchdringender, ineinander eindringender Bilder (und Töne) mündet in nächtlicher Autofahrt des Verbrechers Mabuse, der eines der Phantome und der Schatten ist, die (wie Siegfried Kraucauer meinte)³⁷ im Kino dem Massenmörder Hitler vorangegangen sind. Die Montage dieser Elemente reiht sie weder aneinander,

Joachim Paech



8

noch werden sie durch ihre bloße Konfrontation zu Aussagen, die etwa in allegorischen Bildern des deutschen Krieges in Frankreich und deutscher Kriegsverbrechen still gestellt werden können. Kein Bild bleibt für sich, jedes Bild macht ein anderes sichtbar. Eine Landschaft aus dem 19. Jahrhunderts wird vom Krieg überrollt, der sich dem Bild selbst eindrückt. Der deutsche Mythos »Siegfried« rückt in die Nähe der Panzer, die in demselben Bild aus der gleichen Richtung vorstoßen. Das Bewegungsbild des Films von Godard verbindet allein durch die immanente Bewegungsdynamik so heterogene Bilder wie eine gemalte Landschaft und in sie eindringende Soldaten zu einem dritten Bild. Indem sich das eine im anderen ausdrückt, bleiben beide Elemente in ihrer Differenz erhalten und werden doch durch ihre Bewegung zueinander geführt. Die Montage durch Überblendung ist selbst diese Bewegung, die die Verbindung beider Bilder formuliert.

Dieses durchgehend praktizierte Verfahren gewinnt bisweilen emblematischen Charakter, wenn Hitler und Chaplin überblendet werden: Chaplin hat dies in der Verdoppelung seiner Figur als jüdischer Friseur und Diktator Hinkel (*Der große Diktator*) vorweg genommen. »In diesen aufeinander kopierten Bildern erscheint die Idee der Gegenwart des ›Anderen‹ im Menschen. Chaplin ist ein bisschen die emblematische Gestalt des Films [...]«, so, wie auch Nosferatu emblematisch für das »Grauen als Kennzeichen des 20. Jahrhunderts« steht.³⁸ Während hier die Verbindung der Bilder eher zu einem dritten Bild als Sinnbild wird, kann ein

Film und Geschichte(n) – ein Palimpsest.
Am Beispiel von J.-L. Godard *Histoire(s) du cinéma*

38|39



9

anderes Beispiel das Palimpsestverfahren noch einmal verdeutlichen. Gegen Ende desselben Kapitels 1a (47' 20'') überblendet Godard das Bild eines sterbenden Muselmanen im KZ mit dem des Liebespaares Elizabeth Taylor und Montgomery Clift in dem Film *A Place in the Sun* (1951).³⁹ Was auf den ersten Blick wie eine zynische Frivolität aussieht, die dem Bild des ausgemergelten lebenden Toten im KZ das der Schönheit Elizabeth Taylors hinzufügt, wird erst im dritten Bild, das beide in ihrer Bewegung miteinander verbindet, als ein motiviertes filmisches Palimpsest erkennbar: Beide Bilder stammen von dem Kameramann George Stevens, der die ersten Aufnahmen in den von Amerikanern befreiten Lagern gemacht und wenig später, 1951, die Regie in dem Film *A Place in the Sun* (nach Theodore Dreisers Roman *An American Tragedy*) geführt hat. Godard geht davon aus, dass der Blick von 1945 das Entsetzliche auch sechs Jahre später nicht vergessen hat, wenn in einem fiktionalen Film von glücklicheren Umständen (die allerdings tragisch enden) erzählt wird. Beide Blicke und beide Bilder verweisen aufeinander, wie nur der Film es zu tun vermag. Das letzte Bild des Liebespaares wird umrahmt von einem Engel aus Giotto's *Auferstehung* (1304–06) [Abb. 9]. Das Bild ist um 90 Grad gedreht, so dass der Engel in ihrem gemeinsamen Bild über Elizabeth Taylor zu schweben scheint.

Godard macht keinen Unterschied zwischen gemalten Bildern der Kunstgeschichte und den Bildern des Films, die historisch aufeinander folgen. Es gibt auch keinen Unterschied zwischen

dokumentarischen und fiktionalen Filmen, die allesamt Bestandteil derselben Geschichte sind, welcher sie auf ihre Weise zum Ausdruck verhelfen und deren Erinnerung sie darstellen. Filmgeschichte ist eine andere Form der Realgeschichte, beide widersetzen sich der Geschichte der Historiker. »Für die Geschichtsschreibung ist die Zeit eine gerade Linie, an der entlang sich die Ereignisse aufreihen. Doch die Erinnerung ist vertikal. [...] Zeitkristalle, Palimpseste, Refraktion, Echo, Eklat – es geht um Erinnerung, um das, was ein Bild als Kraftfeld augenblicklich ins Gedächtnis zurückruft, oder auch um die Schaltverbindungen, die es auslöst.«⁴⁰ Es sind vor allem die komplexen Konstellationen der Bilder in der Form von Palimpsesten, in denen sich Godards Vorstellung von »denkenden Bildern« verwirklicht. Diese Vorstellung ist wesentlich an die mediale Form der Kinematografie gekoppelt, die über die Figur der Differenz ihr Bewegungsbild konstituiert. In den Zwischenräumen zwischen den Bildern, dort wo sie sich als Bewegungsbild formen, ist es das Kraftfeld, in dem sich die visuellen und akustischen Spuren der Erinnerung überlagern, ausdrücken und formulieren. Mit dem Ende der Kinematografie (oder des *cinéma* als Dispositiv des fotografisch-mechanischen Zeitalters) endet auch die Filmgeschichte, die in dieser medialen Form Geschichte zu erinnern vermag. In Godards Vorstellung endet daher auch die Geschichte, da sie künftig ohne Gedächtnis ist. Video, das auch das Medium der *Histoire(s) du cinéma* Godards ist, kann nur noch wie ein (Para-) Film in zweiter Potenz⁴¹ von der Filmgeschichte erzählen und sie

archivieren, ohne medial an ihr beteiligt zu sein (schon gar nicht in der Form des Fernsehens). Digitale Bilder, die nicht einmal mehr Positiv und Negativ (Tag und Nacht) unterscheiden⁴², haben mit der Filmgeschichte, die zugleich gefilmte Geschichte ist, nichts mehr zu tun.

»Man kann feststellen, dass nunmehr ein bestimmtes Kino abgeschlossen ist. [...] Jetzt gibt es ein neues Kapitel der Menschheit, und vielleicht verändert sich selbst die Idee der GESCHICHTE.«⁴³

Endnoten

- 1 Metz, Christian, *Semiologie des Films*, München, 1972, S.73.
- 2 Vgl. Boehm, Gottfried, »Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 5, 1973, S.118–138.
- 3 Bazin, André, »Peinture et cinéma«, in: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive*, Paris, 1981, S.188.
- 4 Siehe Kruse, Christiane, »Nach den Bildern. Das Phantom des transikonischen Bildes«, in: *Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg.v. Hans Belting, München, 2007, S.165–180 (Das transikonische ›lebende Bild‹ wird hier noch radikaler biotechnologisch entgrenzt).
- 5 Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001, S.44.
- 6 Vgl. Bellour, Raymond, »La Double Hélice«, in: *Passages de l'image*, hg.v. Raymond Bellour, Cathérine David, Christine van Assche, Paris: Centre Georges Pompidou, 1990, S.37–56.
- 7 Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, S.44.
- 8 Vgl. Paech, Joachim, »Der Bewegung einer Linie folgen. Notizen zum Bewegungsbild«, in: Ders., *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*, Berlin, 2002, S.133–161.
- 9 Vgl. Boehm, Gottfried, »Bild und Zeit«, in: *Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hg.v. Hannelore Paflik, Weinheim, 1987, S.1–23, und ders., »Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne«, in: *Allegorie und Melancholie*, hg.v. Willem van Reijen, Frankfurt a.M., 1992, S.109–124.
- 10 Darauf komme ich im Zusammenhang mit Roland Barthes' Diskussion von Film-Fotogrammen und ihrer Palimpsestbeziehung zurück (Barthes, Roland, »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins«, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M., 1990, S.47–66.
- 11 Merleau-Ponty, Maurice, »Das Kino und die neue Psychologie« (1945), in: *Filmkritik*, Nr.11, 1969, S.695.
- 12 Baecker, Dirk, »Was wissen die Bilder?«, in: *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, hg.v. Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl, Berlin, 2003, S.149.
- 13 Vgl. Jäger, Ludwig, »Störung und Transparenz. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie«, in: *Performativität und Medialität*, hg.v. Sybille Krämer, München, 2004, S.35–73.
- 14 Vgl. Paech, Joachim, »Figurationen des Zwischen«, in: *Les unités discursives dans l'analyse sémiotique*, hg.v. Gustavo Quiroz, Ioanna Berthoud-Papandropoulou, Evlyne Thommen, Christina Vogel, Bern/Berlin u. a., 1998, S.53–72 (Überblendungen in Steven Spielbergs Film *Duell*, 1971).
- 15 Barthes, Roland, »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme von S.M. Eisenstein«, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M., 1990, S.47–66. Vgl. auch Krüger, Klaus, »Das Bild als Palimpsest«, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Umbruch*, hg.v. Hans Belting, München, 2007, S.133–163.
- 16 Barthes, a. a. O., S.61.
- 17 Im Zusammenhang mit der Palimpseststruktur in den *Histoire(s)* ist die Rede von der »vertikalen Erinnerung« (s. u.).
- 18 Barthes, a. a. O., S.66.
- 19 Ebd., S.61.
- 20 Ebd., S.63.
- 21 Jäger, Ludwig, »Störung und Transparenz Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: *Performativität und Medialität*, hg.v. Sybille Krämer, München: Fink, 2004, S.35–74.
- 22 Bellour, Raymond, »L'entre-images«, in: Ders., *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, 1990, S.9–17.
- 23 Daney, Serge, »La Dernière Image«, in: *Passages de l'image*, hg.v. Bellour, Raymond; David, Cathérine; van Assche, Christine, Paris: Centre Georges Pompidou, 1990, S.57–60.
- 24 Paech, Joachim, »Wiping–Godards Videomontage«, in: *Handbuch der Filmmontage*, hg.v. Hans Beller, München, 1993, S.242–251. Godard bemerkt sehr richtig, dass Kopierverfahren, wie sie für die Überblendungen und anderen Montageverfahren erforderlich sind, nur mit Video (oder sogar digital) ohne Qualitätsverlust möglich sind und außerdem geeignet sind, »das Originalbild des Kinofilms zu bewahren«. (Godard, Jean-Luc, Ishaghpour, Youssef, »Geschichte(n) des Films. Archäologie des Kinos, Erinnerung des Jahrhunderts«, in: *Lettre Internationale*, Nr.60, Frühjahr 2001, S.64.)
- 25 Vgl. *Digitaler Film – digitales Kino*, hg.v. Peter C. Slansky, Konstanz, 2004.
- 26 Hier nur vier wichtige Titel: Aumont, Jacques, *Amnésies. Fictions du Cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, 1999; Temple, Michael, Williams, James S. (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam, 2000; Scemama, Céline, *Histoire(s) du Cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris, 2006; Godard, Jean-Luc, Ishaghpour, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, 2000. (Eine leicht gekürzte Version dieses Gesprächs ist unter dem Titel: »Geschichte(n) des Films. Archäologie des Kinos, Erinnerung des Jahrhunderts«, in: *Lettre Internationale*, Nr.60, Frühjahr 2001, S.60–74 auf Deutsch erschienen).
- 27 Vgl. Paech, Joachim, »Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma*«, in: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, hg.v. Jutta Emig, Lehmann, Annette Jael, Irmgard Maassen, Freiburg, 2002, S.275–295.
- 28 Sadoul, Georges, *Histoire Générale du Cinéma. Tome 1–6*, Paris, 1950–1975.
- 29 Mity, Jean, *Histoire du Cinéma. Tome 1–5*, Paris, 1967–1980.
- 30 Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, 1980.
- 31 Vgl. Temple, Michael, Williams, James S. (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam, 2000.
- 32 Dort findet sich auch die ambitionierte Arbeit der Aufschlüsselung der Referenzen Godards in seinem Projekt, auf die hier auch dankbar zurückgegriffen wurde: Céline Scemama, *La partition des histoires du cinéma de Jean-Luc Godard*: <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celine.html> (Zugriff April 2008).
- 33 In einem Gespräch mit Hans Belting fragt Anne-Marie Bonnet (beides Kunsthistoriker), ob es überhaupt noch möglich ist zu erzählen. Godard stelle sich nicht als Erzähler (conteur), sondern als Sprecher (locuteur) dar. »Il parle, avec des mots, avec des images, avec des images sur des images. [...] Godard ne veut pas raconter, il refuse le récit chronologique. Il superpose les couches, réalisant ainsi des palimpsestes.« (»Histoires d'images. Entretien Hans Belting, Anne-Marie Bonnet«, in: *artpress, hors série ›Le Siècle de Jean-Luc Godard‹*, Novembre 1998, S.60–68 (hier S.61).
- 34 Godard, Jean-Luc, Ishaghpour, Youssef, »Geschichte(n) des Films. Archäologie des Kinos, Erinnerung des Jahrhunderts«, in: *Lettre Internationale*, Nr.60, Frühjahr 2001, S.74.
- 35 Lalanne, Jean-Marc, »Toutes les histoires. 1a«, in: *Cahiers du Cinéma No. 537. Spécial Jean-Luc Godard: Histoire(s) du cinéma*, 1999, S.6 (Übers. J.P.).
- 36 *Siegfried et le Limousin* ist der Titel eines in Deutschland angesiedelten Romans von Jean Giraudoux (1922), der auch als Theaterinszenierung von Louis Jouvet zur deutsch-französischen Versöhnung zwischen den Weltkriegen beitragen wollte. Godard hat in seiner Dankesrede zur Adorno-Preis-Verleihung 1995 gesagt, dass er diesem Roman und seinem Elternhaus die Liebe zu Deutschland verdanke.
- 37 Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M., 1979, S.84–95 (Kapitel 6: Aufmarsch der Tyrannen).
- 38 Godard, Ishaghpour, S.71.

Endnoten/Abbildungsnachweis

- 39 Vgl. Wright, Alan, »Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage«, in: *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, ed. by Michael Temple, James Williams, Amsterdam, 2000, S. 51–60.
- 40 Godard, Ishaghpour, S. 62.
- 41 Godard, Ishaghpour, S. 62.
- 42 Godard, Ishaghpour, S. 74.
- 43 Godard, Ishaghpour, ebd.

Abbidungsnachweis

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9