

Joachim Paech

Intermediale Figuration –
am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*

(In: In: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.) *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg (Rombach Litterae) 2002, S.275-295)

Für das, was gegenwärtig unter dem Begriff der ‚Intermedialität‘ vielstimmig, aber auch ungenau verhandelt wird, gibt es eine bündige Formel von Marshall McLuhan, auf die es sich lohnt, zurückzugreifen. McLuhan spricht im ersten Kapitel seines Buches *Understanding Media* davon, „dass in seiner Funktion und praktischen Anwendung das Medium die Botschaft ist. Das soll heissen, dass die persönlichen und sozialen Auswirkungen jedes Mediums (...) sich aus dem neuen Massstab ergeben, der durch jede Ausweitung unserer eigenen Person oder durch jede neue Technik eingeführt wird.“¹ Und in diesem Zusammenhang, in dem es um die persönlichen und sozialen (Aus-) Wirkungen eines Mediums, einer neuen Technik der ‚extension of men‘ geht, definiert McLuhan genauer, was denn die Botschaft sei, mit der das Medium auf sich selbst verweist und wieder spricht er von der Wirkung des Mediums, die „gerade deshalb so stark und eindringlich (wird), weil es wieder ein Medium zum ‚Inhalt‘ hat. Der Inhalt eines Films ist ein Roman, ein Schauspiel oder eine Oper. Die Wirkung des Films ist ohne Beziehung zu seinem Programminhalt.“² Nicht welcher Roman in einem Film wiedererzählt wird, ist in diesem Fall für die Wirkung des Films als Medium, seine Botschaft also, relevant, allein die Tatsache, dass es sich um einen Roman handelt im Unterschied zu einem Schauspiel oder einer Oper ist von Bedeutung. Er unterscheidet also zwischen Formen von Inhalten, die er dem ‚Programm‘ eines Mediums zurechnet und dem Inhalt von Formen, die er als Medien bezeichnet, die ihrerseits zu Inhalten anderer Medien(formen) werden können und in dieser ‚Funktion und Anwendung‘ als mediale Formen oder Botschaften ihre eigentliche Wirkung entfalten, indem sie zur Ausweitung unserer eigenen Person als Benutzer der Medien beitragen. So ist der Film als ‚Inhalt‘ des Fernsehens mit einem Medium verbunden, das seine Zuschauer ganz anders zur Welt in Beziehung setzt als das im Kino der Fall war, dessen ‚Inhalt‘ und ‚Botschaft‘ die ältere mediale Form des Theaters ist. Im Fernsehen wird der Film als Medium zur Botschaft seiner veränderten Wirkung.

¹ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf/Wien 1968, S.13.

Abgesehen von der Festlegung der Medienwirkung auf ihre Körperextensionen (oder ‚Prothesen‘) des Menschen, die man nicht akzeptieren muss³, ist an dieser Definition von Intermedialität nichts Überraschendes, weil schon immer irgendein Roman der Inhalt eines Buches oder Films sein konnte, unabhängig davon, dass dem Roman im Buch höhere kulturelle Legitimität zugesprochen wurde. Das Problem ist, dass McLuhan so unterschiedliche ‚mediale Formen‘ wie Buch und Roman gleichermassen als ‚Medien‘ zum Film in Beziehung setzt, indem eines zum ‚Inhalt‘ des anderen werden kann. Endlose Debatten über Sinn und Unsinn von Literaturverfilmungen haben zumindest anerkannt, dass ein Roman auch ein Film sein kann. Auch Filme sind immer häufiger als Romane in Buchform auf den Markt gekommen, aber niemals kann ein Buch ein Film sein und umgekehrt. Die intermediale Beziehung (oder Koppelung) zwischen den ‚harten‘ Medien Buch und Film (hardware) ist nur über den Prozess der Transformation des weichen (software) Mediums (in diesem Falle) Roman möglich. Ein Buch ist kein Film, aber der Roman bringt als Inhalt seiner medialen Form auch Strukturen des Mediums Buch in diesen Transformationsprozess ein, das ist zum Beispiel die Linearität der Schrift, die die Art des Erzählens und der Lektüre prägt und die im Medium Film als Kontinuität des Erzählens wiederkehrt oder die durch die Betonung der Simultaneität des Bildes zum Beispiel verändert wird. Die Rede vom Ende der Gutenberg-Galaxis in den neuen Medien meint das Buch und nicht den Roman und schon gar nicht das Erzählen, die in den technischen Medien in anderer Form durchaus weiterleben. Und der Roman als Film kann wiederum als Videoaufzeichnung in einer Videokassette mit Buchrücken-Mimikri ‚als Buch‘ ins Bücherregal gestellt werden, was McLuhans Vorstellung von der kulturellen Wirkung, die hier ein ‚neues Medium‘ (Film) in einem alten Medium (Buch) völlig unabhängig vom Inhalt der Videokassette hat, entsprechen würde. Materiale Medien wie das Buch oder technische Medien wie die Fotografie und der Film sind daher nicht nur neutrale Container oder bloße Vermittler beliebiger ‚Programminhalte‘, sondern ihrerseits Inhalte ihrer medialen Formen, die auf das, was sie enthalten oder vermitteln, rückwirken. Indem McLuhan den Roman als Medien-Gattung von den jeweils erzählten Inhalten unterscheidet, definiert er im weiteren Sinne kulturelle Gattungen ebenfalls als Medien, die ihrerseits intermedial funktionieren können.

² Ebd., 25.

³ Vgl. die Kritik der Anthropologisierung der Technik bei Georg Christoph Tholen, „Die Zäsur der Medien“, in: Georg Stanitzek, Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001, S. 32-50.

Man kann seit Gutenberg zwei mediale Formen, die des gedruckten Textes (hardware) und die ihrer Medien-Gattungen (software) Roman, Gedicht, Essay etc. unterscheiden, die unterschiedliche intermediale Entwicklungen hatten und immer wieder ‚formend‘ aufeinander zurückgewirkt haben, wenn zum Beispiel der bürgerliche Roman vom Buch ins Feuilleton der Zeitung übergewechselt ist und als Fortsetzungsroman seine Struktur (den Inhalt seiner Form) verändert hat. Oder die Malerei setzt in einer bestimmten Epoche der Kunstgeschichte die gerahmte Leinwand einerseits und zum Beispiel eine Medien-Gattung wie das Portrait andererseits, das zuvor auch schon in anderen medialen Formen (‚hardware‘) wie Münzen, Gemmen, etc. eine Rolle gespielt hat, in Beziehung. Die Fotografie hat das Portrait übernommen und die gerahmte Leinwand zurückgelassen, für die sich seit der Fotografie neue Medien-Gattungen der Malerei herausgebildet haben. Als Form des Mediums Malerei findet sich auch im fotografischen Portrait noch das gerahmte Bild zitiert, ohne dass die Malerei als Medium mit Rahmen und Leinwand anwesend sein könnte. Dasselbe gilt für das fotografische Abbild eines Gemäldes, das intermedial nicht in Hinsicht auf den abgebildeten Gegenstand (ein Gemälde), sondern hinsichtlich der medialen Form ist, die sich vom Gemälde in der Fotografie (einer Postkarte oder einem Plakat) wiederholt.

Eine Medien-Gattung wie der Roman oder das Portrait oder auch die Landschaftsmalerei ist jeweils über den Inhalt ihrer medialen Form mit ihrer konstitutiven ‚hardware‘ verbunden. Lösen sich der Roman vom Buch, das Portrait oder die Landschaft von der Malerei (‚hardware‘), dann lassen sie zwar die materialen Anteile der Medien zurück, nehmen aber ihre medialen Formen (‚software‘) als Elemente ihrer Inhalte mit, die sie in anderen Medien (‚hardware‘) bewahren oder zunehmend verlieren können. So ist zu erklären, dass Malerei, Literatur, Skulptur, Architektur etc. intermedial untereinander und mit den apparativ-technischen Medien verbunden sein können. Intermedialität bedeutet dann nicht, dass zum Beispiel Skulpturen Rodins in Filmen abgebildet werden (das würde McLuhan den ‚Programminhalt‘ eines Films nennen), sondern dass deren mediale Form als ihr Inhalt im Film zum Beispiel als eine bestimmte Plastizität körperlicher Erscheinung im Film wiederkehren (in diesem Sinne hat Vachel Lindsay schon 1915 vom Film als „Sculpture in Motion“⁴ gesprochen). Umgekehrt ist parallel zur Erfindung des Films für Rodin die

⁴ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (1915), New York 2000.

Skulptur zur Herausforderung der Darstellung von Bewegung geworden, die er und Rilke in der medialen Form des Films wahrgenommen haben⁵.

Wenn man mit McLuhan von Medien als unterschiedlichen medialen Formen ihrer Inhalte hinsichtlich ihrer Wirkung spricht, dann wird es dadurch möglich, Intermedialität auch auf unterschiedlichen Ebenen medialer Konstitution (hardware und software) als Wiederholung des Inhalts einer medialen Form in einer anderen zu beschreiben und funktional auf seine verändernde Wirkung hin zu analysieren. Diese *Basis-Definition von Intermedialität* wird also den folgenden Überlegungen zugrunde gelegt: *Intermedialität bedeutet hier die Wiederholung eines Mediums als Form in einem anderen Medium.*

Intermediale Figuration

Der Begriff des Mediums, wie er hier verwendet wird, lässt sich auf Niklas Luhmanns allgemeineres Modell der Medium/Form-Beobachtung zurückführen. Danach ist das Medium grundsätzlich nur in der Form, die es ermöglicht, beobachtbar oder wie Luhmann sagt: Medien sind nur „an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar (...), die sie ermöglichen.“⁶ Jede Form ist Form nur aufgrund eines Mediums, das nur in der Form beobachtbar ist, die es ermöglicht hat. Was „immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht“⁷, während jede Form ihrerseits zum Medium einer neuen Formbildung werden kann. Allerdings bleibt das Medium so lange unsichtbar (und die Medienvergessenheit unserer Kulturgeschichte ist ein beredtes Zeugnis dafür), bis es selbst als Inhalt der Form, die es bedingt, beobachtet wird, also bewusst unterschieden wird durch die Wiedereinführung des Beobachters in den Vorgang der Beobachtung selbst. Die Unterscheidung der Form des Mediums in der medial bedingten Form ist also ein reflexiver Vorgang. Es geht um die „Einsicht, dass es auf die Unterscheidung von Medium und Form ankommt; dass es sich also um zwei Seiten handelt, die nicht voneinander gelöst, nicht gegeneinander isoliert gedacht werden können. Und das führt auf die Einsicht, dass die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen Seite, auf der Form-

⁵ Vgl. Joachim Paech, „Rodin, Rilke - und der kinematographische Raum“, in: Gottfried Schlemmer u.a. (Hg.), *Kinoschriften - Jahrbuch 2 der Gesellschaft für Filmtheorie*, Wien 1991, S.145-161. (Wiederabgedruckt in: Joachim Paech, *Der Bewegung einer Linie folgen ...*, Berlin 2002.)

⁶ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S.168.

⁷ Ebd., 176

Seite, sich selbst enthält.“⁸ McLuhans Mediendefinition kann hier anschliessen, wenn er Medien als Inhalte ihrer Formen zu anderen Formen von Medien in Beziehung setzt. Intermedialität ist jetzt als ein reflexives Verfahren der Wiederholung der Form eines Mediums auf der Formseite eines anderen Mediums zu bestimmen. Intermedialität ist im Sinne der reflexiven Unterscheidung medialer Formen selbst als eine ‚prozesshafte Form des Unterscheidens‘ zu beobachten. Genau das ist mit ‚intermedialer Figuration‘ gemeint und darauf komme ich gleich noch zurück.

Ein Nachteil der Luhmannschen systemtheoretischen Argumentation ist, dass ihr alles zur Funktion von Kommunikation wird und Medien nur noch als Inhalte von Formen zugänglich sind, die allerdings Medien im weitesten Sinne voraussetzen, die sich jedoch ihrer unmittelbaren Wahrnehmung grundsätzlich entziehen. Subjekte der Kommunikation sind ebenfalls nur reflexiv über ihre Wirkungen in Kommunikationssituationen strukturiert, das gilt generell für alle Formen, die wir für Medien im konkreten, objektivierenden Sinne halten, also Apparate, Techniken oder Institutionen der Vermittlung in Kommunikationsprozessen, in denen sie doch nur als Formen ihrer Wirkungen beobachtbar sind. Es gehört zur Paradoxie des Medialen, dass es seiner selbst immer nur in seinem anderen gewahr wird, das Was im Wozu und umgekehrt. Eine Geschichte der Medien ist dennoch nicht nur eine Geschichte ihrer reflexiven Wiederholungen als Formen in anderen Formen, sondern auch ihre konstitutive Kombinatorik und Rekonstruktion aus älteren Elementen in neueren. So lässt sich die Mechanik zwar als Form beschreiben, nämlich als Strom-/Einschnittsfunktion oder Prinzip der Unterbrechung⁹, dennoch ist deren Realisierung geschichtlich an die Kombinatorik ihrer Elemente gebunden, die sich im Uhrwerk anders als in der Dampfmaschine manifestieren. Ein Stück Gegenständlichkeit als konstitutiver Anteil an intermedialen Prozessen sollte also in der Systematik der ‚Medien- als Formprozesse‘ enthalten bleiben. Mit ‚konstitutiver Intermedialität‘ würde ich also eine Seite eines dynamischen Zusammenhangs beschreiben, deren andere Seite als reflexiver Prozess der Wiedereinschreibung des Mediums als Inhalt seiner Form beobachtbar ist. Wenn wir einen Kinofilm im Fernsehen sehen, dann können wir nicht nur den Film als Programminhalt, sondern auch den Film als Wiedereinschreibung eines ursprünglichen Kinofilms in einem anderen Medium, dem Fernsehen, beobachten und diesen Vorgang zum Beispiel an der Differenz von Bildformaten (etwa den Verlusten

⁸ Ebd., 169

⁹ Vgl. Wolfgang Schäffner, „Technologie des Unbewussten“, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 211-229.

durch die ‚letter-box‘-Darstellung auf dem Monitor) als Figuration der Intermedialität von Filmen im Fernsehen beschreiben. Hier wird deutlich, wie unzureichend die Medien vergessene textuelle Auffassung medialer (literarischer, filmischer, malerischer etc.) Gattungen ist: Derselbe Film als Text ist ein ganz anderer im Kino, Fernsehen oder auf Video; weil Filme aber immer apparativ (technisch-medial) dargestellt (projiziert) werden müssen, sind sie immer nur als ‚andere‘ (auf sehr unterschiedlichen Kinoleinwänden, auf Fernseh-, Video- oder Computermonitoren) durch die Figuration ihrer (inter-)medialen Differenz rezipierbar. Und ähnlich hat schon André Malraux¹⁰ darauf hingewiesen, dass weniger die ‚Originale‘ der Kunstgeschichte an ihrem auratischen Ort (oft verborgen in privaten oder öffentlichen Panzerschränken), sondern das ‚imaginäre Museum‘ ihrer Verbreitung als Fotografien unser (verändertes) ‚Bild‘ von den Bildern bestimmt. Das (andere) Medium wird sich jeder Wiederholung als Form und damit unserer Vorstellung des Abgebildeten konstitutiv mitteilen.

Die Verbindung von Intermedialität mit figuralen Prozessen (und Intermedialität ist nur prozessual denkbar) meint, dass diese Prozesse selbst als ‚Form‘ ihrer medialen Differenz beobachtbar sind. Dieser Zusammenhang ‚intermedialer Figuration‘ soll noch einmal kurz am Beispiel der Mediengeschichte des Films erläutert werden, bevor ich dann am Beispiel von Godards filmhistorischem Projekt *Histoire(s) du Cinéma* versuchen werde, derartige Figurationen von Intermedialität genauer zu beschreiben.

Intermedialität des Films

Der Film ist das erste Medium in der Geschichte, das von vornherein auf zwei getrennten Seiten seiner Medialität als ‚Inhalte seiner Formen‘ operiert: Auf der technisch-apparativen Seite kann man den Film als konstitutive Kombination aus der Reihenfotografie und der Bewegungsmechanik bestimmen. Auf der anderen Seite der dispositiven An/Ordnung von Wahrnehmungsbildern für deren Rezeption auf der Leinwand oder dem Monitor gibt es keine Fotografie mehr und auch keine mechanische Bewegung. Das Wahrnehmungsbild auf der Leinwand enthält die Fotografie nur noch als Inhalt der Form ihres Mediums verbunden mit einer Bewegung, die ihrerseits nur als Differenzform in der Projektion von unbewegten Einzelbildern wahrnehmbar ist (fehlt die Differenz als Form, dann sehen wir einen unbewegten Stehkader trotz mechanischer

¹⁰ André Malraux, *Psychologie der Kunst: Das imaginäre Museum*, Reinbek 1957.

Bewegung des Films im Projektor¹¹). Was wir auf der Leinwand sehen, ist die intermediale Verbindung der Inhalte zweier Formen von Medien. Filme, die auch elektronisch aufgezeichnet und wiedergegeben werden können, setzen die Reihenfotografie als Inhalt ihrer medialen Form nicht mehr voraus, das heißt, Film kann auch unabhängig vom Medium (hardware) der Fotografie als ‚Film‘ wahrgenommen werden, obwohl seine Bewegungsbilder nur mehr analog elektromagnetisch oder digital als bloße Datenkombination möglich geworden sind. Die Form des Mediums Film hat sich gegenüber ihren medialen Bedingungen verselbständigt und kann in einem anderen Medium ‚simuliert‘ (besser fotografisch ‚figuriert‘) werden: Elektronische Bilder ruhen zwar noch auf der Optik, nicht aber mehr der (chemischen) Fotografie als medialem Abbildungsprozess und dennoch sehen die Wahrnehmungsbilder des Fernsehens und Videos aus wie ‚fotografiert‘, weshalb wir ihnen das gleiche ‚ontologische‘ Vertrauen entgegenbringen wie der Fotografie, auch wenn sie nicht einmal mehr die ‚Spur‘ (den Index) des Realen mitbringen wie die im Computer durch die Programmierung von Daten generierten Bilder. An die Stelle des ‚Index des Realen‘ setzen die (unwahrscheinlichen) Bilder des Computers den Index ihrer medialen Konstitution, der gegenüber der Fotografie als Differenz figuriert und oft der wesentliche Inhalt ihrer künstlerischen Verwendung ist.¹²

Im Kinofilm sind die Fotografie als apparativ-chemischer Komplex und die apparative Bewegungsmechanik (ursprünglich des Uhrwerks) vorübergehend eine konstitutive mediale Verbindung eingegangen. Heute ist deutlich, dass Bewegungsbilder unter ganz anderen medialen Bedingungen ihre älteren Medien nur noch als Inhalte ihrer Formen wiederholen und dass sie bisweilen reflexiv als intermediale Figurationen ihrer Medien thematisiert werden, um ihre historische Differenz beobachtbar zu machen (was am Beispiel des ‚Films‘ in Godards filmgeschichtlichem Videoprojekt zu zeigen sein wird).

Die reflexive Funktion der ‚Wiederholung des Mediums als Inhalt seiner Form in einem anderen Medium‘ verweist allgemein auf die Anwendung des Mediums als ‚Form ihres Inhalts‘ auf sich selbst. Wenn die konstitutive Seite des reflexiven Verfahrens nicht mit dargestellt wird und der Film als Produkt aus Mechanik, Fotografie und natürlich auch Tonaufzeichnung unsichtbar bleibt (d.h. ihre Unsichtbarkeit folgt auch wieder nur

¹¹ Vgl. Joachim Paech, „Intermedialität“, in: *Medienwissenschaft*, Heft 1, Marburg 1997, S.12-30. (ebenso in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S.14-30.)

¹² Vgl. Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Katalog, München 1996.

einem ästhetischen Programm des sog. klassisch-realistischen Films), dann kann trotzdem die Wiedereinschreibung des Mediums als Form zum ‚Programminhalt‘ (McLuhan) der Darstellung werden, was häufig ebenfalls mit Intermedialität bezeichnet (verwechselt) wird. Wenn in einem Film wie zum Beispiel am Anfang von Jean-Luc Godards *Le Mépris* (1963) die Kameraarbeit im Film selbst dargestellt wird, ist die Kamera, die dort einen Film dreht, nie dieselbe, die uns zeigt, wie diese ‚Kamera im Film‘ einen Film dreht, das heisst sie ist gerade nicht das (unsichtbare) Medium der Form, die wir als diesen Film sehen¹³. Sie gehört zur Erzählung, die die Entstehung eines Films zum Gegenstand hat, das heisst, dieser Film operiert selbstreflexiv, aber nicht im strengen Sinne intermedial. Oder aber auf der Leinwand ist zu sehen, wie der Film selbst, der gerade gezeigt wird, verbrennt (John Landow: *Bardo Follies*, 1966): Die Zerstörung betrifft die Form als Inhalt eines Mediums, das dasselbe intakte Medium noch einmal benötigt, damit die angebliche Selbstzerstörung gezeigt werden kann. Hier zitiert gleichsam das Medium sich selbst (es figuriert) in der Zerstörung seiner Form.¹⁴

Es ist ein Kennzeichen des postmodernen Kinos, dass viele Filme Teile ihrer Handlung ins Kino verlegen und dadurch das Kino als mediale Form der Rezeption des Films im Film selbst wiederholen, was in der Fernseh- oder Videorezeption desselben Films als Differenz erfahrbar wird. Das Kino ist thematisch zum ‚historischen Index‘ für Filme und Fernsehserien geworden, zumal im gefilmten Kino wiederum zeitgenössische Filme oder Wochenschauen gesehen und illustrierend als historischer Background benutzt werden können (zum Beispiel in Oliver Stones Kinofilm über die Ermordung John F. Kennedys *JFK*, 1991). Intermedial im strengen Sinne ist die Beziehung zwischen Kino und Film erst, wenn mit der dispositiven Struktur der An/Ordnung der Zuschauer zum Dargestellten ein vom Theater übernommener ‚Abbildungsmodus‘ wiederholt wird, der das filmisch Dargestellte selbst wesentlich beeinflusst hat und sich verändert, wenn der Film das Kino verlässt. Die Frage ist dann, wie kann man dem Kinofilm das Kino ansehen, auch wenn er nicht mehr im Kino gesehen wird und was verändert sich, wenn Filme nur noch für das Fernsehen hergestellt werden? Zum Beispiel sind die frühen Filme aus der Theaterperspektive ihrer Zuschauer gedreht worden, wodurch das

¹³ Vgl. Christian Metz, „Das Dispositiv zeigen“, in: Ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster 1997, S. 69-76.

¹⁴ Zum Thema ‚Entropie der Bilder‘ vgl. Joachim Paech, „Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film“, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S.122-136. – Joachim Paech, „Die Entropie der Bilder“, in: Olaf Breidbach, Karl Clausberg (Hg.), *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und aussen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften* (=Interface 4, hg. von Klaus Peter Dencker), Hamburg 1999, S. 309-319.

nach wie vor für das Kino geltende Theaterdispositiv auch den Abbildungsmodus des Films noch als Inhalt der ‚Form ihres Mediums‘ definiert hat. Woody Allen hat uns in seinem Film *The Purple Rose of Cairo* (1985) ‚gezeigt‘, dass die Leinwand im Kino sofort wieder zur Bühne des Theaters wird, sobald eine Figur den angehaltenen Film verlässt und die restlichen Figuren und die Zuschauer wie im Theater zurücklässt. –

Jede selbstreflexive Wiederholung eines alten Mediums im neuen (wie McLuhan sagt) wirkt grundsätzlich komplexitätssteigernd, weil ein Film nicht mehr nur transparent zu einer Erzählung in Form einer Handlung ist, sondern diese Erzählung wiederum ihr Medium als Form des Erzählens wiederholt, wie das zum Beispiel in Rahmenhandlungen der Fall ist, die hochkomplex strukturiert sein können (ein filmisches Beispiel findet sich in dem Film von Karel Reisz nach dem Roman von John Fowles und dem Drehbuch von Harold Pinter *The French Lieutenant's Woman*, 1981). Das Risiko einer formalen Komplexierung durch die Wiederholung des Mediums als Form schliesst zugleich eine Reduktion des erzählten Universums ein, dessen suggestive Illusionen immer wieder auf die medialen Formen ihrer Hervorbringung zurückgeführt werden. Nur in dieser Reflexivität liegt allerdings auch die Möglichkeit des Lernens über die Wirkung (oder Botschaften) der Medien, die sie laut McLuhan eben nur als Medien haben können (und das Lernen selbst ist ein reflexiver Mechanismus¹⁵).

Figuration

Intermedialität ist als konstitutives und reflexives Verfahren der Wiederholung eines Mediums als Inhalt seiner Form in einem anderen Medium dargestellt worden. Dieses Verfahren selbst und nicht nur seine Wirkung auf den Formprozess als ‚Botschaft‘ soll in der intermedialen Figuration beobachtbar und beschreibbar sein. Ich erinnere an Niklas Luhmanns „Einsicht, dass die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen Seite, auf der Form-Seite, sich selbst enthält.“ (169) Was damit gemeint ist, kann man an einem Kippbild wie der ‚Rubinschen Vase‘ deutlich machen: Zwei Figuren, eine Vase oder zwei Gesichter im Profil sind jeweils eine durch die andere konstituiert. Eine Figur, die gerade beobachtet wird, ist jeweils die sichtbare Form unter der Bedingung der anderen als Medium: Die Vase ist also der Inhalt der Form des Mediums der Gesichter und umgekehrt. Es ist

nicht möglich, beide interdependenten Medien ihrer Formen *zugleich* als Formen wahrzunehmen, es kann lediglich gelingen, sie in einer ‚dritten Figur‘ der oszillierenden Bewegung zwischen ihnen als Figuration ihrer (reflexiven) Intermedialität zu beobachten. Eine konventionalisierte derartige ‚dritte Figur‘ ist im Film die Überblendung. In der Montage zweier Einstellungen, wird der Anfang der folgenden über das Ende der vorangegangenen Einstellung gelegt. Für eine kurze Zeit sieht man ein Doppelbild, ein Bild verweist auf ein anderes, beide verweisen auf die Form eines Übergangs, die medial (als filmisches Verfahren) artikuliert wird. Statt Transparenz zur dargestellten Handlung verweist ein Bild auf ein anderes, wodurch der Inhalt der Form des Mediums Film, seine Bildlichkeit selbst, hier zum Ausdruck kommt und beobachtbar ist. Diese ‚Figuration des Zwischen‘ zweier Einstellungen und ihrer medialen Verbindung kann wiederum als ‚reflexive Montagefigur‘ diskursiviert und diegetisch funktionalisiert werden, indem sie als Bild des Übergangs, des Traums oder der Erinnerung mitgelesen werden kann. Daher operiert jede Überblendung als ‚Figur des Zwischen‘ nach zwei Seiten, sie ist immer figurale Unterbrechung und diskursive Verbindung zugleich. Als Figur ist sie nie statisch, sie oszilliert und drückt selbst den Prozess der Figuration, den sie bedeutet, aus¹⁶. Was heisst Figuration?

Maurice Merleau-Ponty hat für die Filmtheorie zum ersten Mal auf die ‚Figur des Zwischen‘ hingewiesen. In einem 1945 veröffentlichten Aufsatz „Das Kino und die neue Psychologie“ (gemeint ist die Psychologie der Wahrnehmung) heisst es: „Unser Bild von der Welt würde erschüttert, wenn es uns gelänge als Dinge die Zwischenräume zwischen ihnen zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen an der Strasse – und umgekehrt als Untergrund die Dinge selbst, die Bäume an der Strasse.“¹⁷ Die Gestaltpsychologie hatte bereits mit dem umkehrbaren Verhältnis von Figur und Grund operiert, die phänomenologische Kunstgeschichte der Zeit, die eminent am Film interessiert war, hat in einem vor-semiotischen Feld der Bildtheorie wesentlich mit den Begriffen der Figur und des Figurativen gearbeitet (vgl. Pierre Francastel¹⁸). Die

¹⁵ Vgl. Niklas Luhmann, „Reflexive Mechanismen“, in: Ders., *Soziologische Aufklärung 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Opladen 1991, S. 94-95.

¹⁶ Vgl. Joachim Paech, „Figurationen des Zwischen“, in: Gustavo Quiroz, Ioanna Berthoud-Papandropoulou, Evelyne Thommen, Christina Vogel (Hg.), *Les unités discursives dans l'analyse sémiotique*, Bern/Berlin 1998, S. 53-72.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, „Das Kino und die neue Psychologie“ (1945), in: *Filmkritik*, Nr 11, 1969, S. 695-702, hier S.695.

¹⁸ Pierre Francastel, « Problèmes comparés du cinéma et d'autres formes d'expression. Compte rendu de Pierre Francastel », in: *Revue Internationale de Filmologie*, Nr 20-24, 1955, S.62-65. - Pierre Francastel, *La réalité figurative* (1965), Paris 1978.

poststrukturalistische Theorie der Figuration überwindet zunächst die Grenzen einer Zeichentheorie des Films, indem sie die Figurationen des Nicht-Darstellbaren, des Unsichtbaren und des ‚Zwischen‘ betont¹⁹. Damit knüpft sie an phänomenologische Überlegungen an²⁰. Als eine Theorie der Artikulation jenseits der Sprache nähert sie sich einerseits den kognitionstheoretischen Diskussionen von Frame, Script und Schema an und greift andererseits den Figur-Begriff der rhetorischen Topik auf, der besonders von Christian Metz²¹ im Rahmen der Freud-/Lacanschen Psychoanalyse für die Filmtheorie fruchtbar gemacht wurde: So ‚figurieren‘ die beiden ‚grossen‘ rhetorischen Figuren der Metapher und der Metonymie im Prozess der Sekundarisierung von Trauminhalten, wo die Interventionen der inneren Zensur durch die Figuren der Verschiebungen und Verdichtungen ‚lesbar‘ werden. Die Filmanalyse konzentriert sich analog auf Figurationen der Lesbarkeit des Visuellen, deren Konfigurationen an der Oberfläche (Phänotyp) auf die tiefenstrukturelle ‚Arbeit des filmischen Textes‘ (Genotyp) schliessen lässt. Und für die Kultur der Postmoderne und ihre Dominanz des Visuellen ist insbesondere anknüpfend an Jean François Lyotards zuerst 1971 erschienenen Buch „Discours, figure“ (1985) der Prozess der Figuration zum Ereignis der Intervention des Figuralen in den Diskurs und zum Prototyp einer anderen, visuellen Kultur, die sich der Hegemonie des Logos und der Macht linearer Diskurse widersetzt, geworden (vgl. Scott Lash²²).

In dieser grob skizzierten Karte des diskursiven Feldes der Figuration spielt die dekonstruktive Variante für die Auseinandersetzung mit der Filmarbeit Jean-Luc Godards eine besondere Rolle. In Frankreich hat vor allem Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in der Analyse von Filmen Sergej Eisensteins bestimmte metonymische Montagefiguren und Bildmetaphern als Figuren beschrieben, die den filmischen Diskurs unterbrechen und selbständige Signifikanz erlangen. Eisenstein hat diese Figuren mit Hieroglyphen verglichen, weil sie die Funktion der Schrift ins Bild transformieren und Schrift als Bild, den Film als Schrift visuell lesbar machen. Genau das sei die epochale

¹⁹ Intertextuelle Konfigurationen wie der ‚Raum zwischen den Texten‘ als Gedächtnisraum des Textes haben hier ebenfalls angeknüpft (Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/M. 1990, S. 35.)

²⁰ Jacques Aumont, « Figurable, figuratif, figural », in: Ders., *A quoi pensent les films*, Paris 1996, S.148-173.

²¹ Christian Metz, « Métaphore/Métonymie ou le référent imaginaire », in: Ders., *Le signifiant imaginaire*, Paris 1977, S.177-371. (engl. Übers. 1982, S.151-297) Dazu: Dudley Andrew, « Figuration », in: Ders., *Concepts in Film Theory*, Oxford 1984, S.157-171 und Marc Vernet, « Le figural et le figuratif, ou le référent symbolique », in: IRIS Nr 10, 1990 S. 223-234.

²² Scott Lash, „Discourse or figur? Postmodernism as a 'Regime of Signification'“, in: *Theory, Culture and Society*, Vol 5, 1988; ebenso in: *Ästhetik und Kommunikation*, Vol 18, 1989, Heft 70/71.

Aufgabe des Films gewesen, die Grenze zwischen Schrift und Bild in der Figuration als transformalem Prozess aufzulösen. Die Figur dringt in die Szene des Schreibens ein und transformiert sie in einen Prozess nicht mehr intertextueller, sondern längst intermedialer Konstellationen, die alle vorausgesetzte Identität an die Kontingenz ihrer Konfigurationen verliert, was sich in den Kalligraphien Apollinaires und Wort-Bild-Konfigurationen der ‚Konkreten Poesie‘ zum Beispiel angekündigt und in den figurativen Verfahren des Films, in denen die Schrift zum Bild geworden ist, verwirklicht hat. Die frühe Filmtheorie der französischen Avantgarde (des ‚photogénie‘ bei Epstein, Gance, Delluc) und des deutschen Expressionismus (oder der ‚Physiognomie‘ bei Balázs) haben die Visualität des Films gegen das Literarische, die Linearität und Kausalität des Erzählens, durch Figuren der Sichtbarkeit im Film zu betonen versucht, die im Stummfilm als Figurationen des Malerischen in Unschärfen, als Figurationen der Simultanbühne im Split Screen etc. reflexiv signifikant geworden sind. Der postmoderne Hang zum Spektakel hat die Medien der Sichtbarkeit zusätzlich untereinander verbunden und zum ‚Ereignis ihrer Intermedialität‘ werden lassen. An Peter Greenaways *Prospero's Books* (1991) etwa hat Yvonne Spielmann Figuren wie ‚Inferierungen‘ oder ‚Cluster-Bildungen‘ und deren ‚Funktionen intermedialer Bildverfahren‘ herausgearbeitet²³, für die die Filme und Video-Essays von Jean-Luc Godard und ganz besonders seine acht Kapitel der *Histoire(s) du Cinéma* die besten Beispiele sind.

Eine Geschichte der Intermedialität des Films (Histoire(s) du Cinéma)

Eine Filmgeschichte, die nicht dem literarischen Vorbild der Werkgeschichte, ihrer Autoren und erzählten Inhalte folgt, sondern sich selbst als eine Formgeschichte ihrer Figurationen von Intermedialität darstellt, wird die Mediengeschichte des Films als reflexiven Prozess oder Prozess seiner (inter/medialen) Reflexion einbeziehen. Erst eine Filmgeschichte, die reflexiv die sich verändernden medialen Bedingungen ihrer Darstellungsformen einbezieht, kann reflektiert über die ‚Geschichte‘ urteilen, die der Film während eines ganzen Jahrhunderts auf seine Weise aufgezeichnet und mit seinen Geschichten erzählt hat. Godards (Video-)Projekt der *Histoire(s) du Cinéma* zielt auf den Prozess, der sich zwischen der Mediengeschichte des Films und der im Film medial dargestellten ‚Geschichte‘ des 20. Jahrhunderts vollzieht. „Es soll als das erscheinen,

²³ Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998.

was es ist: nicht allein als die wichtigste Form des 20. Jahrhunderts, sondern als das Zentrum des 20. Jahrhunderts, da es nämlich den Menschen dieses Jahrhunderts in seiner Gesamtheit integriert, vom Schrecken seiner Niederlagen bis zu seinen Erlösungsversuchen durch die Kunst. Wir haben hier also den Film im Jahrhundert und das Jahrhundert im Film.“²⁴

Jean-Luc Godards acht Kapitel der Geschichte(n) des Films (*Histoire(s) du Cinéma*²⁵) haben selbst eine Geschichte, die zunächst ganz kurz zu rekapitulieren ist, bevor dann einige wenige Ausschnitte auf ihre ‚Figurationen von Intermedialität‘ hin untersucht werden sollen.

Nach dem Tod von Henri Langlois, des bedeutendsten Archivars des internationalen Films in Frankreich, hat Godard 1978 dessen Projekt, im kanadischen Montreal Filmgeschichte unmittelbar am Beispiel von Filmen zu lehren, übernommen mit der Idee, daraus eine filmische ‚Geschichte des Films‘ entstehen zu lassen. Im Gegensatz zu den Filmgeschichten zum Beispiel Georges Sadouls oder Jean Mitry's, 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. Und weniger eine Geschichte ‚des Cinéma‘ als eine Geschichte ‚vom Cinéma montiert‘ 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 (filmische) Geschichte des Films aus Bildern und Tönen verstanden wissen wollte. Die achteilige Videoproduktion, die dann zwischen 1988 und 1998 entstanden ist, hat sich gegenüber den zehn Vorlesungen in Montreal stark verändert, gültig geblieben sind viele methodische und eben auch die beteiligten Medien reflektierende Passagen des ‚Drehbuchs‘, die für das Verständnis der späteren *Histoire(s) du Cinéma* von Bedeutung sind.²⁶ Godards *Histoire(s) du Cinéma* ist (sind) in die Nähe der *Demoiselles d'Avignon* (1907) von Picasso gerückt worden, wie diese würde Godards Projekt weithin unsichtbar am Beginn einer neuen Epoche, diesmal in der gemeinsamen Geschichte von Kunst und Technik, Ästhetik und Politik des 21. Jahrhunderts stehen²⁷. Als ein ‚Musée

²⁴ „Geschichte(n) des Films. Archäologie des Kinos, Erinnerung des Jahrhunderts. Jean-Luc Godard im Gespräch mit Youssef Ishaghpour“, in: *Lettre Internationale*, Nr. 52, 2001, S.60-74. (hier Ishaghpour, S.60)

²⁵ Cinéma heisst hier nicht Kino, sondern im Sinne der französischen Filmtheorie nach 1945 ‚Film als Institution‘ im Unterschied zum einzelnen ‚Film‘.

²⁶ Vgl. Michael Temple, James S. Williams (Hg.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard*, 1985-2000, Amsterdam 2001.

²⁷ Vgl. Antoine de Baecque, « Le cinéma par la bande », in: *Cahiers du Cinéma*, No 513, 1997, S. 37.

imaginaire du Cinéma' ist das Projekt mit dem ‚Musée imaginaire‘ fotografierte Kunst von 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 noch 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, in denen Godards Präsenz eine unterschiedliche Rolle spielt, 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 Resümee 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 des 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 oder der Fatalität der Schönheit in einer literarischen Geschichte, Hermann Brochs *Tod des Vergil*, aus dem eine lange Passage vorgelesen wird. Der Krieg rückt dann ins Zentrum im fünften Teil (*La monnaie de l'absolu*), und Godard bezieht sich dabei auf seinen eigenen Film über den Bosnienkrieg (*For Ever Mozart*, 1996) oder auf Roberto Rossellinis *Germania anno zero* (1947) sowie eigene biographische Erinnerungen. Der sechste Teil (*Une vague nouvelle*) lebt ganz aus der diskursiven Verbindung von Bildern aus unterschiedlichen Filmen, die wieder stärker von Godard selbst, der sich zwischenzeitlich aus dem Bild-Diskurs zurückgezogen hatte, in Beziehung gesetzt werden, der Titel deutet es an, dass der Godard der ‚Nouvelle Vague‘ sich selbst als Akteur und Erbe der Filmgeschichte ins Spiel bringt. ‚*Le contrôle de l'univers*‘ - des Films natürlich - liegt buchstäblich in den ‚denkenden Händen‘ der grossen Meister, allen voran Hitchcock. Der achte und 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 formulierten 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 am Ende des 20. Jahrhunderts, das ein Jahrhundert des Films gewesen ist, vor Augen hat. Das ‚Flüstern und Schreien‘ (Ingmar Bergman) der Bilder und Töne, der Montagen von bewegten und unbewegten Bildern, von Schriften, Stimmen, Geräuschen, Musik und Godards raunendem pathetisch-melancholischem Diskurs bleibt oft unverständlich, rätselhaft, die Bilder und Töne zu kurz zu sehen oder zu hören oder zu stark von anderen Bildern, Tönen oder Geräuschen überlagert, so dass sie auch beim mehrmaligen Sehen und Hören nur schwer in ihrem ursprünglichen Kontext (intertextuell) identifiziert werden können. Diese Bilder wollen an ihrem neuen Ort im oszillierenden Zwischen ihrer Figurationen des intermedialen Prozesses, der sie historisch und auch jetzt zwischen Video und Film konstituiert und ihren historischen Vor(aus)-Bildern, die sie in ihrem Medium darstellen, gesehen und verstanden werden.

Die grundlegende mediale Differenz, die das Projekt insgesamt ausmacht, ist die zwischen Video und Film, Kain und Abel, wie Godard immer wieder betont hat (z.B. in *Sauve qui peut, la vie*, 1979). Seit 1974 (*Ici et Ailleurs*) hat Godard mit Video gearbeitet, entweder im Film oder im Fernsehen, vor oder nach dem Film als Video-Drehbuch (*Scénario du film ‚Passion‘*, 1982), als selbständige Videoarbeit (*Grandeur et décadence*, 1986) oder mit Video als demjenigen Medium, das sich für einen Bild-Diskurs über den Film, die Geschichte der Töne (*Puissance de la parole*, 1988) und der Bilder (*Histoire(s) du Cinéma*, seit 1989) unmittelbar anbietet²⁸. In seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* hat Godard im wesentlichen drei Gründe genannt, die für die Arbeit mit Video sprechen: Erstens sieht man unmittelbar, was man gerade dreht, was für die Dreharbeiten von Vorteil ist, „denn dadurch, dass man eine fertige Einstellung sieht, weiss man besser, wie man es macht und wie besser nicht.“²⁹ Zweitens verändert Video die strikte arbeitsteilige Hierarchie bei der Filmproduktion, „weshalb das Video (...) mir erlauben (würde), das Kino normal anzugehen, allein weil die technische Disposition anders ist“³⁰ und drittens bietet Video die „Möglichkeit zu

²⁸ Philippe Dubois, „Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television“, in: Raymond Bellour, Mary Lea Bandy (Hg.), *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*. New York, Museum of Modern Art, S.169-185.

²⁹ Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt/M. 1984, S. 42-3.

³⁰ Ebd., 185

malen oder zu zeichnen – beim Video gibt es Instrumente, mit denen man auf der Leinwand schreiben kann (...). Die Handschrift könnte eine wirkliche Rolle spielen“³¹. Die drei Eigenschaften des Mediums Video, die Godard Ende der siebziger Jahre (!) gegenüber dem Film hervorhebt, lassen sich in eins zusammenfassen, der Möglichkeit der Signatur der Bilder, das heisst, Godard schätzt Video als Technik und individuelles Medium, in dem er ‚schreiben‘ und sich direkt ‚video/graphisch‘ ausdrücken kann (tatsächlich hat Godard auch ‚handschriftlich‘ über ein ‚paint board‘ zum Beispiel in die Bilder von ‚*Six fois Deux*‘, einer Videoproduktion für das Fernsehen 1976 eingegriffen).

Alles, was zu sehen ist, zeigt die Video-Kamera, auch den ‚Film‘, dessen Geschichte(n) erzählt werden soll(en), nur sie selbst bleibt im blinden Fleck ihrer Beobachtung unsichtbar. Dennoch figuriert sie hier als Inhalt der Form ihres Mediums auf sehr unterschiedliche Weise und bestimmt wesentlich die diskursiven und ästhetischen Verfahren der ‚*Histoire(s) du Cinéma*‘. Darüber hinaus wird Video zum Medium der Archivierung des Films; André Malraux sah die Kunstgeschichte in der Fotografie wie in einem ‚imaginären Museum‘ aufgehoben. „Die Möglichkeit, das Kino per Video zu archivieren, ähnelt der Möglichkeit, Kunstwerke per Fotografie zu archivieren ...“³²

Auf welche Weise Video als Medium der Darstellung und Archivierung in den *Histoire(s) du Cinéma* intermedial ‚figuriert‘, während es als Medium selbst unsichtbar bleibt, wird an einem Beispiel aus dem ersten Teil (*Toutes les histoires*) besonders deutlich, zugleich wird das Interplay auch der anderen beteiligten Medien erkennbar. Unmittelbar zu Beginn sind in schneller Folge einige Filmstills zu sehen, über oder zwischen die das Bild eines Films montiert ist, der auf einem Schneidetisch hin und her bewegt wird und dessen Tonspur nur verzerrt zu hören ist. Danach sieht man Godard am Schreibtisch sitzen und an einer halbautomatischen Schreibmaschine schreiben, was er schreibt, spricht er leise mit. Überblendet wird dieses Bild von Filmbildern aus Jean Renoirs *La règle du jeu* (1939) oder Bildern von Schauspielern. Als Nicholas Ray zu sehen ist, schreibt Godard in den Speicher der Maschine ‚Père ne vois tu que je brûle‘, die Schrift ist über Godards Bild montiert, dann setzt das Schreiben der automatischen Schreibmaschine mit einem rhythmischen Geräusch ein, zu dem Bilder von Nicholas Ray über eine ‚Wipe‘-Montage in schnellem rhythmischen Wechsel geblendet werden. Ein akustisches und ein visuelles ‚Geräusch‘ überlagern sich. Jetzt ist wie zuvor Godard zu sehen, er schreibt, dann rattert wieder die Maschine und der Titel erscheint: Chapitre

³¹ Ebd., 122

³² Ishaghpour, ebd., 64. (s. Anm. 25)

un: les histoires toutes. Noch während die Maschine den Text aus dem Speicher ausdrückt, wird ein Ausschnitt aus einer Filmszene (Cooper, Schoedsack: *King Kong und die weisse Frau*, 1933) eingeblendet: Was wir sehen ist im doppelten Sinne ‚Film‘: Die fiktionale medienreflexive Szene aus einem Film selbst zeigt, wie mit einer Filmkamera Probeaufnahmen gemacht werden sollen als Vorbereitung für die späteren Filmaufnahmen vom Riesenaffen King Kong und der Weissen Frau. Jetzt ist wieder Godard an der Schreibmaschine sitzend zu sehen, die Kamera hat ihre Position gewechselt und ist näher gekommen. Godard denkt nach, während dessen schiebt sich ein Mikrofon an einem Galgen hängend von links ins Bild und bleibt über der Schreibmaschine stehen. Godard schreibt in den Speicher, er spricht, was er schreibt, Filmmusik wird hörbar, die Maschine druckt ratternd den Text aus dem Speicher, neue kurze Filmszenen werden eingeblendet, während Godard im Off sprechend den Titel seines Projektes variiert, *Histoire(s)* mit einem ‚s‘ ...

Es geht um eine möglichst ‚dichte‘ Beschreibung und nicht darum, zu interpretieren, sich also von den Bildern und Tönen zu entfernen. „Immer gibt es einen polyphonen Aufbau, Sie haben bis zu zehn, zwölf Ebenen aus verschiedenen Elementen, unterschiedliche Bilder, unterschiedliche Texte, die nicht alle in die gleiche Richtung gehen (...) Zeitkristalle, Palimpseste, Refraktionen, 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.“³³ Die interessantesten und deutlich sichtbaren und hörbaren ‚Schaltverbindungen‘ zwischen den Bildern selbst sind zwei Montagefiguren, die das, was normalerweise zwischen den ‚montierten‘ Bildern als Unterbrechung oder Verbindung unsichtbar bleibt, in ihrer ‚Figur‘ deutlich herausstellen. Die Überblendung schafft in der Verdoppelung der Bilder ein drittes Bild, in dem die Überblendung selbst ‚figuriert‘. „Die Art, wie Sie die Doppelbelichtung einsetzen, also Ihre zwei Bilder zur Schaffung eines dritten, wird unmittelbar zu einem geistigen Bild, jedoch als Erinnerungsbild.“³⁴ Zunächst jedoch ist das dritte Bild ein Medienbild, es stellt sich als ein filmisches Verfahren dar. Dafür hat Godard ein eigenes Markierungsbild, das den Film auf dem Schneidetisch zeigt, wo die Bilder angelegt werden, bevor sie übereinander kopiert werden. Die andere Montagefigur kommt der Vorstellung einer Schaltverbindung mehr entgegen, wenn in einem schnellen flackernden Auf- und Abblenden zwei unterschiedliche Bilder in schnellem Wechsel

³³ Ishaghpour, ebd., 62.

³⁴ Ishaghpour, ebd., 64.

gegenseitig ersetzt werden. Das ist kein Flicker, der durch die Verlangsamung der Filmprojektion auftreten könnte, weil die Phasenbilder und ihre Zwischenräume sichtbar werden, sondern eine elektronische (Video-) Montagefigur, das Wiping³⁵, mit dem hier das Basis-Medium Video in die Verbindung der Filmbilder eingreift und das Filmbild in seiner filmischen medialen Autonomie auflöst. Video figuriert hier deutlich intermedial mit einer (Montage-)Form seines Mediums gegenüber einem anderen, dem filmischen Medium. Die intermediale Figur Film/Video wird an dieser Stelle (und immer wieder) zum Inhalt der *Histoire(s) du Cinéma*. Das dritte der beteiligten Medien, die Schreibmaschine, produziert eine weitere Verdoppelung in die sichtbare Schrift und das hörbare Schreiben, beide Male bilden die Verbindungen mit den Filmbildern visuelle oder akustische ‚Überblendungen‘, in denen ebenfalls das Aufzeichnungs- und Montagemedium Video figuriert. Das Mikrophon schliesslich ‚thematisiert‘ den Ton im Bild (wie die Schreibmaschine das Schreiben, die Schrift thematisiert), über den hörbaren Ton (zum Beispiel der Schreibmaschine) figuriert das Mikrophon ebenfalls ‚intermedial‘ in den Bildern der *Histoire(s)*.

Diese drei ersten Minuten des ersten Teils der *Histoire(s) du Cinéma* Godards zeigen viel von der Eigenart dieses Projekts, mit Filmgeschichte(n) die Geschichte des 20. Jahrhunderts, die sich den Film eingepägt hat und wesentlich vom Film erinnert wird, wie in einem Palimpsest sichtbar zu machen. Es ist eine Geschichte des Leidens und Sterbens in den Lagern und Kriegen, dem das Kino Träume vom Glück und Bilder ‚fataler‘ Schönheit entgegengesetzt hat, um das Elend erträglich zu machen. Beide Seiten sind untrennbar miteinander verbunden, dieselbe Kamera hat das furchtbarste Leid und das Glück der Schönheit aufgenommen: Aufnahmen aus Auschwitz und Ravensbrück werden von Godard mit Ausschnitten aus einem Hollywoodfilm, Josef von Sternbergs Film nach Theodore Dreisers Roman *An American Tragedy* (1931) nicht konfrontiert, sondern verbunden. Die Verbindung zwischen beiden ist derselbe Kameramann, der als einer der ersten Amerikaner in den befreiten Lagern mit Farbfilm gedreht und der dann im Spielfilm Elizabeth Taylor gefilmt hat. Alles das, Massenmord, Schönheit und Liebe findet an derselben Stelle statt, auf dem Film in einer Kamera, die von derselben Hand gehalten wird. Diese Hand löscht offenbar nicht, bevor sie schreibt, sie häuft Bilder, die sich durchdringen, vermischen, ergänzen, verdrängen, die alle zusammen das Gedächtnis der *Histoire(s) du Cinéma* bilden. Und am Ende steht die

³⁵ Durch das schnelle Umlegen eines Hebels werden Bilder von zwei Videobändern auf zwei Zuspieldiscs wechselseitig in das Masterband kopiert. Vgl. Joachim Paech, „Wiping – Godards Videomontage“, in: Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage*, München 1999³, S. 242-251.

Erkenntnis, dass das Kino selbst, das „eine Hauptmacht des 20. Jahrhunderts gewesen ist, (...) dass dieses Kino oder diese Funktion des Kinos abgeschlossen ist.“³⁶ Der erste Satz, den Godard in seinen *Histoire(s)* schreibt und spricht: ‚Vater, siehst du nicht, dass ich brenne?‘ zitiert Freuds ‚Traumdeutung‘. Das tote Kind erscheint mit diesen Worten dem Vater im Traum. Der Vater erwacht und sieht, wie sich das Totenbett des Kindes an einer Kerze entzündet hat. Der Traum vom Kino und die Träume, die das Kino geträumt hat, sind zu Ende. Andere Medien, die sich bereits in die Filmbilder eingeschmuggelt haben und sie neu organisieren, sind dabei, sie abzulösen.

³⁶ Ishaghpour, ebd., 74.