

Christian Heller
**Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA:
ein dreidimensionales Modell.**

Hausarbeit
Modul Film und die anderen Künste und Medien:
Proseminar „Experimentelle Formen in Film und Medien“ bei Thomas Morsch
Wintersemester 2005/06

Einleitung

Monumental in ihrem Umfang, kryptisch und schwermütig im Inhalt: So interessant sie auch erscheinen mögen, die HISTOIRE(S) DU CINÉMA von Jean-Luc Godard sind ein einschüchterndes Werk. Zwar in Teilen bereits Ende der 80er Jahre mancherorts in Europa gezeigt, waren sie in Deutschland bisher nur bei wenigen besonderen Gelegenheiten öffentlich zu sehen¹ und wurden hier noch längst nicht in dem Maße rezipiert, wie es dem vielleicht wichtigsten Spätwerk Godards, seinem "opus magnum" möglicherweise, wie Jonathan Rosenbaum sie bezeichnet², angemessen wäre; und wenn, dann eher in Form unvollständiger Zweitverwertungen³ wie einer Buch-Ausgabe mit Texten und Standbildern, oder einer CD-Box, die ihre gesamte Tonspur enthielt, während das eigentliche Video-Hauptwerk in den Hintergrund geriet und auch heute noch seine Verfügbarkeit etwa auf DVD zu Wünschen übrig lässt.⁴ Dabei entfalten die außergewöhnlichen, ans Experimentelle heranreichenden künstlerischen Strategien, mit denen Godard in den HISTOIRE(S) arbeitet, sich meines Erachtens angemessen erst hier, in ihrer videofilmischen Urform, anstatt in ihren Schattenwürfen allein auf die Ebene der Grafik bei Bilderbüchern oder die Ebene des Tons bei Audio-CDs.

Annäherungen an die "Histoire(s)" verlaufen darüber hinaus meist eher inhaltlich, interpretierend⁵: Was ist ihr Bild der Filmgeschichte und des 20. Jahrhunderts, wie kann man sie im Bezug auf Biographie und restliches Oeuvre Godards lesen? Diese Fragen erscheinen mir allesamt redlich, jedoch halte ich es für angebracht, erst einmal einen Schritt zurück zu gehen und ein Verständnis für die Sprache mir anzueignen, bevor ich eine Geschichte in sie hinein lese. Daher will ich mich im folgenden Text ganz allein auf die Form und die Verfahrensweisen konzentrieren, die Godard in den HISTOIRE(S) nutzt. Keineswegs will ich beanspruchen, auch darin mehr nur als eine Annäherung, eine grobe Skizze in den wenigen folgenden Seiten zu liefern; doch vielleicht gelingt es mir so, ein wenig zum Verständnis der HISTOIRE(S) beizutragen.

Ganz unbewaffnet will ich mich nicht vorwagen: Zuerst soll mir Peter Wollens bemerkenswerter Text *Die zwei Avantgarden*⁶ als Sprungbrett zur Formung meines Ansatzes dienen; ein Text, der sich gerade auch dadurch anbietet, dass Wollen sich in ihm ebenfalls mit Werken Godards befasst, allerdings mit solchen, die zwanzig bis dreißig Jahre älter sind als die

1 Siehe http://www.fdk-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige.html?tx_ttnews%5Btt_news%5D=423

2 Siehe http://www.jazzecho.de/page_2809.jsp?print=1

3 Siehe http://www.sensesofcinema.com/contents/01/15/godard_horwath_german.html

4 Der aktuelle Status der nach ihrer vielversprechenden Ankündigung umgehend wieder zurückgezogenen französischen DVD-Veröffentlichung lässt sich u.A. hier überprüfen: <http://www.amazon.fr/exec/obidos/ASIN/B000BNEMPU/>

5 Siehe z.B.:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/10/histoires.html>

6 Wollen, 2001.

HISTOIRE(S). Ich erwarte daher nicht, Wollens Godard-spezifische Bemerkungen einfach unkritisch den HISTOIRE(S) überstülpen zu können; viel mehr gedenke ich, mich von Wollen zur Zeichnung eines allgemeineren ästhetischen Koordinatensystems anregen zu lassen, an dessen Achsen ich mich zur Betrachtung der HISTOIRE(S) entlang hangeln kann. Aber natürlich werde ich mich auch auf Wollens Godard-Analyse beziehen, wo es zum Verständnis meines Untersuchungsgegenstandes vielversprechend erscheint.

Ein dreidimensionales Koordinatensystem

Als Ausgangspunkt der Avantgarden des 20. Jahrhunderts setzt Wollen eine Verlagerung des künstlerischen Interesses vom Inhalt fort zum ihn bezeichnenden Ausdruck—oder vom Signifikat zum Signifikanten. Zwei avantgardistische Hauptströme leitet er aus dieser Verlagerung her: Der eine stürze sich vollends in den Signifikanten, konzentriere sich also allein auf die Form des Ausdrucks; er experimentiere mit dem Potential, das dieser bzw. bestimmten Ausdrucks-Medien, dem Bild, dem Film, oder auch bestimmten Ausdrucks-Techniken gegeben oder gar spezifisch sei; für die Ebene des Signifikats interessiere er sich dabei überhaupt nicht mehr. Der andere Strom hingegen bemühe sich gerade um das Verhältnis von Signifikant **und** Signifikat, dem Sinne nach, durch das Betreten neuer Wege auf der Ebene des Signifikanten auch neue Zugänge oder Verständnisformen des Signifikats sich zu erschließen; letztlich durch neue Ausdrucksformen bzw. Signifikanten neue Inhalte bzw. Signifikate vermittelbar zu machen.

Eine problematische Gegenüberstellung: Während dem erste Strom im Allgemeinen unantastbare Ansprüche auf die Einordnungen in Avantgarde und Experimentalität gegönnt werden, wirkt der zweite Strom wie auf eine Achse gespannt zwischem dem Pol einer Kunst der reinen Form linkerhand (man lese die Richtungsangaben bitte apolitisch), offenbar bereits vom ersten Avantgarde-Strom vollends vereinnahmt, und einem Pol der Kunst des reinen Inhalts rechterhand, wo bestimmte Formen dermaßen konventionalisiert und einstudiert sind, dass sie dem Rezipienten unsichtbar erscheinen und so die vermeintlich angemessene und unverfälschte Vermittlung eines Inhalts vortäuschen können. Auf dieser Achse müsste die zweite Avantgarde ihr Wesen stets verteidigen durch politisches Bewusstsein wider selbstzweckhaften Formalismus zur linken Seite und durch Experimentiergeist und die Zerstörung traditioneller Ausdruckskonventionen zur rechten Seite. Übertrüge man Wollens Beispiele auf diese Achse, läge narratives Mainstream-Kino in seiner völligen Vereinnahmung durch Konventionen ganz rechts; ein Eisenstein, der nach Wollen lediglich frühere Konventionen zur wirkungsvolleren Inhaltsvermittlung ausweiten und augmentieren wolle, noch mitten in der rechten Hälfte; der formal weitaus experimentierfreudigere

Dsiga Wertow dagegen viel linker, gleichermaßen wohl der um die Zertrümmerung bürgerlicher Diskursstrukturen bemühte Godard von *LE GAI SAVOIR*; der laut Wollen eher didaktisch Brecht reiterierende—und damit in die Diskursangemessenheit von *dessen* Formkonventionen bereits vertrauende—Godard von *TOUT VA BIEN* würde wieder nach rechts driften; Künstler dagegen, die ganz allein die Form und Materialität ihres Ausdrucksmediums in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellen, lägen ganz links.

Doch den Standort einer auf Kognition bezogen experimentellen Diskurszertrümmerung wie *LE GAI SAVOIR* in einer Achse zu suchen, die zur einen Seite auf abstrakte Materialkunst verweist und zur anderen auf narratives Mainstream-Kino, erscheint mir wenig gewinnbringend. Für die *HISTOIRE(S)* will ich dieses grobschlächtig aus einer sehr vereinfachenden und selektiven Wollen-Lesart entwickelte, eindimensionale Modell fruchtbar überarbeiten: Ich falte die Einzel-Achse auf in drei Achsen eines nunmehr dreidimensionalen Koordinatensystems. Die drei Achsen bezeichnen nach wie vor die Auseinandersetzung mit dem Signifikanten, die Konzentration auf die Form und den selbstreflexiven oder experimentellen, neue Möglichkeiten suchenden Umgang mit den eigenen Ausdrucksmöglichkeiten. Doch auf das Idealbild abstrakter Materialkunst verweist nur noch eine der drei Achsen, die Achse der selbstgenügsamen Materialität des Mediums; von ihr abgespalten habe ich zwei Achsen, die die Ebene wiedergeben sollen, die ich in meiner Vorstellung der ersten vermisste: die des Spiels mit der Psychologie des Zuschauers. Es sind die Achsen der Kognition und des Affekts. Entlang aller drei dieser Achsen will ich die *HISTOIRE(S)* betrachten.

Grundstruktur und Bausteine der HISTOIRE(S)

Doch zuerst erscheint es mir notwendig, zur besseren Nachvollziehbarkeit der weiteren Erörterung in der Vorstellung einige Grunddaten und eine Beschreibung der Grundformen und Bausteine (im Folgenden eher "Elemente" genannt) der *HISTOIRE(S)* voranzustellen.

Die *HISTOIRE(S)* sind aufgeteilt in vier durchnummerierte Hauptkapitel, die jeweils zwei Unterkapitel A und B enthalten und je ein bestimmtes Motto als Zusatztitel tragen. Die Länge der einzelnen Unterkapitel variiert zwischen 27 und 51 Minuten; insgesamt sind die *HISTOIRE(S)* 265 Minuten lang. Fest vorhersagbar sind für jede Folge gegen Anfang eine Einblendung der Produktionsgesellschaften und (bei zeitlich breiterer und variabler Auslegung des Begriffs "Anfang") des aktuellen Kapitels und gegen Ende (außer in 4B) eine Einblendung "À suivre". Darüber hinaus offenbart sich auf den ersten Blick keine feste sequentielle Ordnung, nach der die einzelnen Episoden strukturiert wären, nur ein endlos erscheinender Fluss von heterogenen Bildern, Texten und Klängen, die einander folgen, überlagern und sich immer wieder rekombinieren.

Nur Weniges in diesem Gesamtumfang ist für die HISTOIRE(S) neu produziertes Original-Material, zum Beispiel Video-Aufnahmen meist folgender Arten: Godard persönlich, mal angekleidet und mal nicht, wie er an seiner Schreibmaschine in wechselnden Räumen sitzt, tippt, Zigarre raucht, Titel aus Film und Literatur vor sich her murmelt, in Büchern blättert oder mit Serge Daney sich unterhält; Julie Delpy, Sabine Azéma, Alain Cuny oder andere Schauspieler tragen Texte für Godard vor; Film wird auf einem Schneidetisch hin und her gespult. Durchgängig präsenter als ihre bildlichen Gegenstücke sind die Original-Aufnahmen auf der Tonspur: Monologe von Godard und seinen Bekannten (die fast durchgängig aus Zitaten fremder Texte bestehen), aber auch wiederkehrende Geräusche wie etwa die Anschläge von Godards Schreibmaschine. Kein neu aufgenommenes Bildmaterial im eigentlich Sinne, jedoch auch als für die HISTOIRE(S) neu erstellte visuelle Elemente zu benennen, sind Einblendungen von meist in Großbuchstaben gehaltenen Satzteilen, Einzelwörtern oder sogar nur Wortteilen, die erst bei der Nachbearbeitung eingefügt wurden; doch auch viele von ihnen *zitieren* lediglich Filmtitel oder andere fremde Texte.

Fremdes Material dominiert eindeutig die HISTOIRE(S), in der Bild-Ebene vor allem durch Ausschnitte der Werke einer Filmgeschichte, die von Stummfilmpornographie über historische Aufnahmen von Krieg und Konzentrationslagern genauso wie über das klassische Hollywood-Kino bis zum Neorealismus und der Nouvelle Vague sich erstreckt, jedoch selten (oft über Godards eigenes Schaffen) weiter als bis in die 60er Jahre; daneben Ausschnitte nicht aus Film-, sondern aus Videoproduktionen, von Fernsehsendungen bis zu Hardcore-Pornos; aber auch Unmengen an Standbildern, einerseits ebenfalls der Filmgeschichte entwendet, andererseits eigenständige Photographien verschiedenster künstlerischer oder historischer Herkunft, Zeichnungen und Gemälde aus dem 19. Jahrhundert oder von noch früher, zuweilen auch die Texte abglichteter Buchseiten. Auf der Ebene des Tons hingegen behauptet das Fremdmaterial seine Stellung über Ausschnitte aus Filmtonspuren, Aufnahmen von Autorenlesungen oder Äußerungen von Persönlichkeiten aus Geschichte und Kultur, über Pop-Musik, Chansons, Propaganda-Lieder jeder politischen Couleur und zudem sehr viel E-Musik.

Materialität

All diese Elemente sind bereits in sich selbst oder dank ihrer Heterogenität in Gegensätzlichkeit zueinander stark materialästhetisch betont: Schlecht erhaltene Stummfilme, in zu hoher Abspielgeschwindigkeit wiedergegeben, stehen in ihrem grobkörnigem Schwarzweiß den ausdifferenzierten Grautönen früher Tonfilme gegenüber, die sich wiederum deutlich von neueren, farbigen Großproduktionen im Breitbildformat absetzen. Zusätzlich sind diese Filmausschnitte

allesamt als remedialisierte Artefakte kenntlich, stammen oft offenkundig von minderwertigen Videokopien in verfälschten Farben und unterschiedlicher Maße verringerter Bildschärfe. Ähnlich voneinander grenzen sich die Tonspuren älterer Quellen, meist stark verrauscht, ab etwa von den neu aufgenommenen Monologen Godards oder von CD eingespielten Musikstücken, die in höchster klanglicher Klarheit vorliegen. Erörterenswert ist ein besonderer formaler Kontrast zwischen den ins Video-Medium erst remedialisierten Filmquellen, so sie in ihrer Abspielgeschwindigkeit von Godard unmanipuliert laufen, zu deren von Godard beschleunigten Gegenstücken, aber genauso sowohl den neu aufgenommenen Original-Aufnahmen als auch den Hardcore-Pornos, die direkt auf Video produziert wurden: Der Ablauf der letzteren erscheint gegenüber den ersteren unnatürlich flüssig, da sie, mittels des dem Video-Medium eigenen Zeilensprungverfahrens, nicht in 25 Vollbildern (das Ergebnis der Übertragung von Film auf PAL-Video, wenn je ein Filmframe auf zwei Halbbilder übertragen wird, die so ein homogenes Vollbild ergeben), sondern in 50 heterogenen Halbbildern pro Sekunde wiedergegeben werden. Erst bei Ansicht der HISTOIRE(S) in voller PAL-Video-Auflösung (und daher wahrscheinlich kaum auf einer konventionellen VHS-Kopie) tritt zudem gegenüber den Bild-Elementen, die zuvor auflösungsmindernd über VHS-Träger remedialisiert wurden, die Bildschärfe jener anderen Elemente hervor, die wie die diversen Photographien und Gemälde direkt neu auf Video mit voller Ausnutzung von dessen Höchstauflösung aufgenommen oder im Fall der in der Nachbearbeitung erstellten Textteile sogar erst in die Struktur des Mediums selbst hinein erzeugt wurden, was z.B. vergleichsweise diskrete Grenzen zwischen zwei Farbbereichen übereinander liegender Video-Bildzeilen ermöglicht, die in der Körnung von Film nicht möglich wären.

Hat man (wie zum Beispiel Ende des Jahres 2005 im Berliner Arsenal-Kino) die Gelegenheit, die Seherfahrung der HISTOIRE(S) im hochauflösenden Videoformat direkt mit der 80minütigen, aufs 35mm-Filmformat übertragenen Kurzfassung HISTOIRE(S) DU CINÉMA: MOMENTS CHOISIS zu vergleichen, die Godard im Jahr 2000 für das Filmfestival zu Cannes produzierte, fällt folglich gegenüber der Videofassung gerade an den Texteinblendungen deren relative Unschärfe in der Körnung des Films auf; ebenso sind in der 35mm-Filmfassung die Eigenheiten der über das Video remedialisierten Materialästhetiken mindestens geringfügig eingeebnet und die dem Zeilensprungverfahren entspringenden Flüssigkeitsunterscheide nivelliert. Durchaus auffällig ist alles in allem in den Original-HISTOIRE(S) das massive Auftreten von formalen Besonderheiten, die sich aus der Integration von Film in und der Gegenüberstellung mit Video ergeben können, auf die Spitze getrieben etwa durch die deutliche Doppel-Remedialisierung in der Aufnahme von Filmausschnitten über den Umweg schlechter VHS-Kopien. Allerdings ist all das in moderaterem Umfang zum Beispiel bei Fernsehdokumentationen, die massiv auf filmisches Archivmaterial

zugreifen, auch nicht so unüblich, dass man hieraus bereits einen bewusst um Ausschöpfung materieller Eigenheiten bemühten oder gar selbstreflexiven Umgang mit dem Medium Video herleiten müsste.

Schaut man jedoch darauf, wie Godard all diese Elemente weiterhin formal integriert, bearbeitet und zusammenfügt, ergibt sich auf den ersten Blick der Eindruck, er würde in höchstem Spieltrieb ganze Kataloge an Bearbeitungsmöglichkeiten durchprobieren, die moderne Videoschnittsysteme von Avid bis Final Cut ohne Aufwand und mit sofortigem Ergebnis leichtfüßig durchzuführen anbieten, während ihre schwerfälligen, filmbasierten Vorgänger zu deren Vollzug viel mehr Zeit und sogar manuelle Arbeit erforderten: Er beschleunigt Aufnahmen während ihres Ablaufs abwechselnd bis zur Hochgeschwindigkeit oder entschleunigt sie bis zur Zeitlupe, fährt sie immer wieder vor und zurück oder hält sie ganz an; er überlagert zwei oder mehr Schichten bewegter oder statischer Bilder und variiert beliebig die Überlagerungsgrade; er öffnet und schließt Bereiche in einem Bild für andere Bilder und bewegt und verformt diese Bereiche im laufenden Bild; er verwendet zwischen verschiedenen Bildern diverse Trickblenden und lässt sie sich mit hoher Geschwindigkeit, rhythmisch oder arhythmisch, wiederholt von einem Bild aufs andere öffnen und schließen, bis Effekte entstehen, die sich Flicker-Filmen annähern. Seine Text-Ein- bzw. Überblendungen, in sich selbst bereits durch neue Videoschnittsysteme ein erheblich erleichterter Effekt, bearbeitet er im laufenden Bild weiter, kürzt sie stückchenweise Silbe um Silbe, Buchstabe um Buchstabe, verschiebt Zeichen, multipliziert Wortbestandteile. Auch auf der Tonspur lässt er nichts unversucht: Spuren mehrerer Quellen, jedoch selten mit den Quellen der Bild-Schichten identisch, überlagern einander, werden verlangsamt und beschleunigt, mit Hall- und Echo-Effekten versehen oder einfach nur mehrfach in Einzelteilen wiederholt.

Man kommt also beim Anschauen der HISTOIRE(S) nicht umhin, seine Aufmerksamkeit auf die Materialität des Video-Mediums und seines Verhältnisses zu den Materialitäten anderer Medien gerichtet zu sehen; zugleich reproduziert das Video-Medium sich deutlich seitens des Produktionsmodus auf die filmische Form. Denn auch, wenn etwa ein Wertow in DER MANN MIT DER KAMERA bereits 1929 filmbasiert einen Exzess ähnlicher Effekte vollzog, so war er in der Produktion aufgrund der notwendigen physischen Arbeit in der Freiheit seines Herumprobierens beschränkt und in höherem Maße auf Vorausplanung angewiesen. Godard dagegen kann hier verlust- und anstrengungsfrei mit seiner Form herumexperimentieren. Doch überträgt sich dieser neue Umgang mit dem Signifikanten in der materiellen Achse auch auf die vorhin vorgeschlagenen psychologischen Achsen? Öffnen sie über sie gar auch einen neuen Zugang zum Signifikat, wie die zweite Avantgarde ihn in der obigen Darstellung anstrebte?

Kognition

"Woher kommen die richtigen Ideen der Menschen? Fallen sie vom Himmel? Nein. Sie sind dem eigenen Gehirn angeboren? Nein. Die richtigen Ideen der Menschen können nur aus der gesellschaftlichen Praxis herrühren, nur aus dem Produktionskampf, dem Klassenkampf und dem wissenschaftlichen Experiment."

— Mao Tse-Tung⁷

Mit indirekter Bezugnahme auf diesen Ausspruch lässt Wollen in seinem Text einen marxistisch-maoistischen Godard seine Werke als "wissenschaftliches Experiment" in der Ideenproduktion verteidigen. Die so als kognitives Experiment lesbare Diskurszertrümmerung eines *LE GAI SAVOIR* beschreibt Wollen als das Herauslösen von Bildern, Begriffen, Tönen aus jenen konventionellen Zusammenhängen, die in ihrer vermeintlichen "Natürlichkeit" den bürgerlichen Diskurs festigen, um sie auf ungewöhnliche, neue Weisen zusammenzufügen und so neues Bewusstsein für Zusammenhänge der Welt zu schaffen; im Grunde ein Idealbild der zweiten Avantgarde, mit dem die kognitive Achse des vorhin entwickelten Koordinatensystems für die HISTOIRE(S) zu erschließen sich anbietet, da auch diese, Jahrzehnte nach dem Höhepunkt von Godards marxistischer Phase, jenem Sinne nach zu funktionieren scheinen.

Einen—eigentlich knappen und daher dem vielfältigen tatsächlichen Umfang nur ansatzweise gerecht werdenden—Überblick über den medialen Pool, aus dem die HISTOIRE(S) sich für ihre einzelnen Elemente bedienen, habe ich bereits gegeben. Im Grunde sind sie alle entweder direkt (ein Filmausschnitt) oder indirekt (das neu aufgenommene Vortragen fremder Werke) Zitat. Von den Hunderten an Filmen, Texten, Musikstücken usw., aus denen Godard zitiert, dürfte allerdings sogar der kulturell bewandertste Zuschauer kaum sämtliche erkennen. Sie sind selbstverständlich auch über den Bezug auf ihre Quellwerke hinaus umfassend inhaltlich kodiert, allein durch die in ihnen selbst bereits gezeigten Gegenstände und Vorgänge und die aus diesen wie auch aus ihrer Präsentationsform mehr oder weniger sicher ableitbaren kulturellen und historischen Kontexte.

Doch wie "löst" Godard in den HISTOIRE(S) diese Elemente von ihren "natürlichen" Diskurszusammenhängen? Das formsprachliche Arsenal, das er hierzu anwendet, wurde bereits im vorherigen Abschnitt beschrieben: Godard manipuliert zum Beispiel den Abspielfluss von Filmausschnitten und lenkt so die Aufmerksamkeit etwa auf die Details einer Bewegung, die in Zeitlupe gesetzt wird, oder stößt den Zuschauer über die oben diskutierte Betonung der Materialität

⁷ Tse-Tung, 1968, S. 241.

der Elemente auf ihre Rollen als Objekte einer Technikgeschichte. Durch die geschilderten Verfahren der Verfremdung werden sie auf ihre Form und Oberfläche reduziert, gerät das bekannte oder vermutbare Narrativ, als dessen Funktion sie in ihrer Urform vollzogen wurden, in den Hintergrund. Ihr "natürlicher" Inhalt, etwa Narration oder andere künstlerische Qualitäten, verliert so an Gewicht; sie werden frei für Rekontextualisierung, frei für ein Neu-Zusammenfügen. Der ganze Prozess, der dies ermöglicht, kann im Grunde als Funktion der Materialität auf der Ebene zwischen den beiden Achsen der Materialität und Kognition gelesen werden. Aber wie verfährt Godard nun im Neu-Zusammenfügen?

Als Schlüsselspielzeug für den Umgang mit der Kognition des Zuschauers hat sich in der Filmgeschichte, von Eisensteins "intellektueller Montage" zurück bis zum Kuleschow-Experiment und letztlich auch schon den Verwandlungstricks eines Méliès, der Schnitt erwiesen. Interessanterweise tritt der diskrete Schnitt in den HISTOIRE(S), was das Miteinander-in-Beziehung-Bringen bzw. Zusammenfügen einzelner Elemente betrifft, gegenüber anderen Verfahren in den Hintergrund: Stattdessen werden innerhalb des Bildes die verschiedenen auf ihre Oberfläche verflachten Bild-Elemente collagiert, übereinander geschichtet, mit Text-Einblendungen überlagert; analog die Tonspuren. Wenn das Bild oder seine Elemente wechseln, geschieht dies nicht selten mittels fließender oder gestufter Überblendungen. Vollziehen sich dennoch harte Schnitte, so oft nicht direkt von einem Bild zum nächsten, sondern von einem Bild zu einem Schwarzbild—oder wenigstens einer Texteinblendung vor schwarzem Hintergrund—beliebiger Dauer und erst von diesem zum nächsten, als verweigere Godard gezielt eine Schnitt-Kollision der Bilder. Oft auch bleiben einzelne Schichten eines Bildes, Bildbereiche oder Texteinblendungen, zwischen Veränderungen des übrigen Bildes bestehen; nimmt man die Ton-Ebene hinzu, die sich im Wechsel und dem An- und Abklingen ihrer Tonspuren, Monologe und Musikstücke überhaupt nicht an die äquivalenten Markierungen der Bild-Ebene hält, entsteht viel mehr ein ewiger Fluss stetig sich übereinander verschiebender und ineinander übergehender semiotischer Linien anstatt der eindimensionalen Kette distinkter Zeichen-Kollisionen, die sich ergibt, wenn der Schnitt narratives Hauptwerkzeug ist.

Godard kann nicht vom Intellekt des Zuschauers erwarten, dass er zwischen all diesen parallelen Linien sämtliche möglichen Verknüpfungen gleichzeitig verfolge. Im Gegenteil: Er forciert sogar gezielt in manchen Sequenzen durch das konzentrierte, formal aggressive (d.h. mittels gleich mehrerer der skizzierten Effekte im selben Augenblick) Aufeinanderschießen inhaltlich verschiedenster Elemente eine völlige kognitive Überlastung des Zuschauers. In einer eindimensionalen Kette distinkter Zeichen-Kollisionen wird die Kognition des Zuschauers einen bestimmten roten Sinn-Faden entlang gelenkt; die mehrdimensionale Konfiguration der HISTOIRE(S)

erfordert vom Zuschauer Interaktivität: Er muss sich selbst entscheiden, welchen Verknüpfungspfaden, welchen Assoziationen er folgen will. Dem Geist des Mao-Zitates folgt Godard noch soweit, als er experimentell Ideen neu erzeugt, anstatt vorher festgelegte Ideen einfach nur zu reproduzieren; den dogmatischen Anklang der vor anderen Denkwegen stehenden "richtigen Ideen" allerdings, den das Zitat auch enthält, kennt seine kognitive Anordnung offenbar nicht.

Affekt

Wichtiges Affekt-Werkzeug der HISTOIRE(S) ist die Tonspur; in ihrer Vormachtstellung gelingt es ihr oft, auch die unschuldigsten Bild-Elemente affektiv zu dominieren, sei es über die oft tragische E-Musik, sei es über die fatalistischen Monologe Godards. Gerade in dieser das Geistige überwältigenden Position liegt das Potential der Affekt-Achse: Godard steuert den Zuschauer in den HISTOIRE(S) nicht intellektuell, aber dafür affektiv. Die experimentelle Qualität dieser Steuerung allerdings ergibt sich erst zwischen Affekt, Kognition und Materialität.

So erzielen auf der Ebene zwischen Materialitäts- und Affekt-Achse die Video-Effekte als Materialitäts-Funktion in ihren Exzessen im Zusammenspiel mit der Tonspur geradezu somatische Wirkungen, wenn etwa aggressive Flicker-Montagen mit lauter, verstörender Musik einher gehen. Auf der Ebene zwischen Affekt- und Kognitions-Achse hingegen kann der Affekt natürlich die Kognition affirmativ berühren: Gegen Ende von Episode 3A leitet eine Lobrede Godards auf Kino und Sprache Italiens in ein emotional äußerst wirkungsvolles italienisches Loblied auf die "lingua italiana" über, während Ausschnitte aus Klassikern des Neorealismus gezeigt werden. Die Berührung kann jedoch auch subversiv verlaufen, wie in den unzähligen Fällen, wo düstere Musik Bilder vereinnahmt, die für sich eigentlich eher eine positive Besetzung nahe gelegt hätten, oder umgekehrt in jener Sequenz (ebenfalls wieder in 3A), in der heitere Musik erklingt, während auf der Bild-Ebene die Szene aus Hitchcocks *THE BIRDS*, in denen die Vögel flüchtende Schulkinder attackieren, derart collagiert ist mit Bildern von fliegenden Bombern, als würden die Bomber und nicht die Vögel die Kinder angreifen.

Begeben wir uns von der Zweidimensionalität dieser Ebenen in die Dreidimensionalität des *Raumes* zwischen Materialität, Affekt und Kognition, werden die Fälle komplexer: Nicht nur bedrängen somatische Verbindungen aus Materialität und Affekt hier noch viel eindringlicher die Kognition, die Allianzen wechseln auch zuweilen: So treibt etwa die Kognition der ständigen verbalen oder bildinhaltlichen Thematisierung der Filmgeschichte eine in ihrer Musikwahl mal positive, mal negative affektive Vereinnahmung der Materialität der remedialisierten Filmquellen voran: Mal wirken die Filmquellen als etwas Feiernswertes, weil die betont unzureichende

Materialität zu verdeutlichen scheint, dass das Gezeigte nur der Abglanz von viel Größerem sei; mal wirken sie als etwas Betrauenswertes, weil die betont unzureichende Materialität von Verfall und Untergang des Gezeigten zu zeugen scheint.

Die letzten Beispiele deuten an, dass der Affekt in den HISTOIRE(S) zwar ein sehr wirkungsvolles Werkzeug sei, mit dem sich durchaus die Interpretation des Gesehenen und Gehörten beeinflussen lasse, er allerdings nur auf dem Fundament bereits gebildeter kognitiver Grundlagen, d.h. Komplexen von Ideen, Polaritäten und Assoziationen, wirke, von denen er dann bestimmte Teile betone und andere in der Hintergrund dränge. Insofern würde sein Einfluss auf den Diskurs der HISTOIRE(S) den emanzipativen Qualitäten, die ich in die Kognitions-Handhabung hinein lese, keinen großen Schaden antun. Sollte jedoch umgekehrt der Einfluss von Godards Affekt-Strategien auf die Kognition in den HISTOIRE(S) so groß sein, dass sie im Wesentlichen den Diskurs vorherbestimmen, so wäre die vorhin gefolgerte intellektuelle Interaktivität leider nicht mehr als eine illusionistische Oberfläche. Doch diese Frage zu entscheiden, kann nicht Aufgabe dieses, kann vielleicht Aufgabe eines anderen Textes sein. Mein Ziel war es, eine Annäherung an die Form von Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA über Kategorien der Avantgarde, der Materialität des Kunstwerks bzw. Mediums und psychologischer Strategien zu finden; ich habe hiernach ein Koordinatensystem für das Werk entworfen und hinein ein fraglos sehr grobes und unvollständiges Modell von ihm skizziert. Vielleicht kann es ja als Ansatz für die eine oder andere weitere Annäherungen an die HISTOIRE(S) DU CINÉMA ein wenig hilfreich sein.

Literatur:

Tse-Tung, Mao: *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung*. Verlag für fremdsprachige Literatur, Peking 1968.

Wollen, Peter: "Die zwei Avantgarden." In: Stemmrich (Hg.): *Kunst/Kino*, Köln 2001.