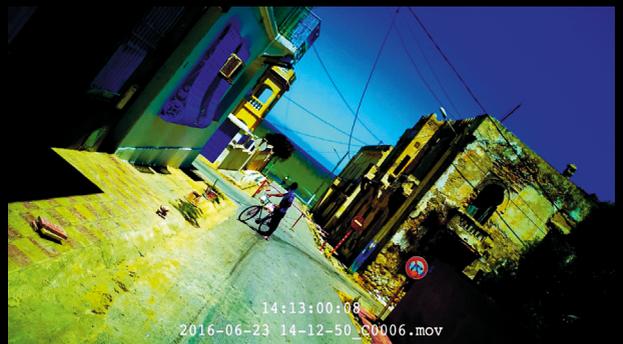




die Repräsentation oder genauer der Akt des Repräsentierens ... kein Zweifel ... fast immer mit Gewalt gegenüber ...



Es besteht ein echter Kontrast zwischen der Gewalt im Akt des Repräsentierens und der Ruhe in der Repräsentation selbst.

Musik



CES FLEURS
PERDUES
DANS LE VENT

Es besteht kein Zweifel, dass im Schatten des Westens

„Diese vom Wind verwehten Blumen“



... fast immer mit Gewalt gegenüber dem repräsentierten Subjekt verbunden ist.



O-Ton

„Image et parole“. Szenarien der Wort- und Bildkritik in den Filmen Jean-Luc Godards seit 1968

„Das Ziel war, das Bild vom Ton zu trennen“, antwortete der schweizerisch-französische Filmkünstler Jean-Luc Godard auf die Frage eines Journalisten, der ihn im Rahmen der für die Filmfestspiele von Cannes ausgerichteten Pressekonferenz zu seinem aktuellen Film *Le livre d'image* (*Bildbuch*, 2018) befragte. Der im Untertitel beibehaltene frühere Arbeitstitel *Image et parole* deutet bereits darauf hin, dass der als selbstverständlich hingegenommene Zusammenhang von Bild und Wort, der das audiovisuelle Medium Film für gewöhnlich charakterisiert, hier nicht mehr bedingungslos vorausgesetzt wird. Der explizite Verweis auf das Medium des Buches, den der Titel bereits nahelegt, enthält darüber hinaus das Indiz eines impliziten Dialogs, der in Richtung des Buches *Images en parole*¹ weist, das Anne-Marie Miéville, Godards langjährige Lebens- und Arbeitspartnerin, verfasst hat. Der Umschlag ihres Buches wird gegen Ende des Films *Le livre d'image* eingeblendet und liefert somit ein visuelles Nachwort

zum Film, während Godard (unter dem Namen Marcel C.) umgekehrt das Vorwort zum Buch von Miéville beisteuerte.²

Anders als Godards programmatisch anmutende Formulierung in Cannes nahelegen könnte, greift er in *Le livre d'image* auf ein Vorhaben zurück, das bereits 50 Jahre zuvor von ihm umrissen wurde. Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche des Jahres 1968 korrespondierten mit der Neujustierung seines Filmdenkens und der Suche nach einer alternativen Filmform: Nach einer Phase der Politisierung und einer äußerst produktiven Arbeit, die im Rahmen des Film-



Abb. 25



Abb. 26

1 Anne-Marie Miéville, *Images en parole*, Tours 2002, S. 7–9. Signifikant ist zudem die Abweichung der Titel: Während Godard das Bild im Singular (*Image*) der Sprache gegenüberstellt (*et*), zielt Miéville auf Bilder (*Images*) in (*en*) der Sprache.

2 Siehe dazu Jean-Luc Godard, *Worte wie*

Ameisen, Interview mit Dimitry Golotyuk und Antonina Derzhitskaya, Booklet zur DVD von *Le livre d'image* (Grandfilm), Fridolfing 2019, S. 4–26, hier S. 5 und 7.

Abb. 25–26 Jean-Luc Godard, Screenshots aus dem Film *Le livre d'image*, 2018.

kollektivs der sogenannten Dziga-Vertov-Gruppe³ zwischen 1967 und 1969 knapp ein Dutzend Filme hervorbrachte, gründete Godard Anfang der 1970er-Jahre zusammen mit Anne-Marie Miéville die Produktionsgesellschaft Sonimage⁴, die sich bereits namentlich dem Verhältnis von Ton und Bild verschrieb.⁵ Nicht zuletzt deshalb erscheint es vielversprechend, *Le livre d'image* vor dem Hintergrund dieser historischen Stationen seit 1968 zu betrachten. Diese offenbaren jeweils verschiedene Szenarien einer kritisch sanktionierten Aufs-Spiel-Setzung der Synchronizität von Bild und Ton sowie Bild und Schrift. Eine nähere Bestimmung dieser Verfahrensweise gewährt eine kurze Sequenz aus *Le livre d'image*, die ein leitmotivisches Argument in Bezug auf dieses Spannungsverhältnis formuliert, d. h. visualisiert: Zu sehen ist eine Reihe zusammenhangslos erscheinender Bilder, die immer wieder von schwarzen Kadern sowie einer Schrifttafel unterbrochen werden, wie denn auch die eigentliche Bewegung der Bilder – das Grundprinzip des Filmischen schlechthin – ins Stocken und Ruckeln geraten ist. Und auch die Bilder selbst scheinen jenseits jeder Balance: Ihre Farbigkeit ist übersteigert, der Bildausschnitt verrutscht und selbst der Horizont scheint ins Wanken geraten zu sein. Dazu der zunächst fließende und ruhige Klang der Musik, gefolgt von plötzlicher Stille und der gebrochen klingenden Stimme Godards: „Es besteht kein Zweifel“, ist von dieser dort zu vernehmen, „dass die Repräsentation fast immer mit Gewalt gegenüber dem repräsentierten Subjekt verbunden ist. Es besteht ein echter Kontrast zwischen der Gewalt im Akt des Repräsentierens und der Ruhe in der Repräsentation selbst.“⁶ Die Wahrnehmung genau dieses Spannungsverhältnisses – so

3 Dem 1968 von Godard und Jean-Pierre Gorin gegründeten Autorenkollektiv der Dziga-Vertov-Gruppe gehörten auch Jean-Henri Roger, Paul Bourron und Gérard Martin an.

4 Siehe dazu Thomas Helbig, „Mit Godard sprechen. Wilfried Reichart über deutsch-französische Film- und Fernsehgeschichte(n)“, in: *new filmkritik*, 6. März 2018, <http://newfilmkritik.de/archiv/2018-03/mit-godard-sprechen> (zugegriffen 13. September 2019).

5 Wird dieses Verhältnis nachfolgend überwiegend als eines zwischen Bild und Ton verhandelt, böte sich alternativ Godards vielgestaltiger Umgang mit Schrift zu einer eigenständigen Behandlung an. Siehe dazu exemplarisch Ágnes Pethő, „From the 'Blank Page' to the 'White Beach': Word and Image Plays in Jean-Luc Godard's Cinema“, in: Ágnes Pethő (Hrsg.), *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*, Cambridge 2008, S. 265–291.

6 Das Zitat folgt hier der Niederschrift in Godards Szenario, der faksimilierten und in einer Auflage von 1.500 Exemplaren herausgegebenen Fassung eines handgefertigten Arbeitshefts. Jean-Luc Godard,

Le livre d'image, Casa Azul Films, Écran Noir Productions, Lausanne 2018, S. 50–53 (Übers. T. H.). Die über die leicht abweichende Tonspur eingestreute Formulierung „Im Schatten des Westens“ weist eine Spur in Richtung der Herkunft des Zitats, das auf den amerikanischen Literaturkritiker Edward W. Said zurückgeht. In *The Shadow of the West*, einem 1986 produzierten Dokumentarfilm, versammelt Said zahlreiche Beispiele der Kunst-, Film- und Bildgeschichte, um den fiktiven Charakter dieser westlichen Sicht aufzuzeigen, https://www.youtube.com/watch?v=ukGnR2akr_4 (zugegriffen 15. November 2019). Einige der dort verwendeten Beispiele decken sich auch mit dem Material, das Godard für *Le livre d'image* verwendet hat. Den wortwörtlichen Nachweis des Zitats jedoch, das aus einem gleichnamigen Interview mit Said stammt, hat zuletzt Kim West erbracht. Edward W. Said, „The Shadow of the West“, in: *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said*, hrsg. von Gauri Viswanathan, New York 2001, S. 39–52, hier S. 40. Kim West, „Jean-Luc Godard's *Le Livre d'image* and

die leitende These im Folgenden – kann als ein inneres Prinzip von Godards Filmschaffen, insbesondere seit 1968, bezeichnet werden.

1967/69 – zwischen zwei Filmen

Um den Wendepunkt im Verhältnis von Bild und Wort innerhalb von Godards Filmschaffen darzustellen, scheinen insbesondere zwei Filme geeignet. Ähnlich einer Klammer umrahmen *La Chinoise* (1967) und *Le gai savoir* (1969) das Jahr 1968, das wie eine Lücke zwischen beiden klafft.⁷ Beide Filme verfolgen und analysieren die politischen Gemengelagen von 1968. Sie tun dies auf unterschiedliche Weise hinsichtlich ihrer Strategien im Umgang mit Bild und Sprache: Während *La Chinoise* sich eher dem Wort als dem Bild verschreibt, setzt *Le gai savoir* auf eine neu angelegte Alphabetisierung, in der Bild und Ton in ein dialektisches Verhältnis zueinander treten. Der nietzscheanische Nihilismus, der in Bezugnahme auf den gleichlautenden Titel Nietzsches⁸ Letzterem seinen Namen verlieh, dient als Ausgangspunkt für die Konfiguration einer Filmform, die zum Instrument bild- und sprachkritischer Reflexion gerät. Als deren Medium wird fortan das Fernsehen auserkoren, denn die Proteste – da schließlich bis nach Cannes getragen – haben längst auch die Institution des Kinos erschüttert.⁹ Mit *La Chinoise* hatte Godard, kurz vor den Ereignissen des Pariser Mai, bereits die Spannweite zwischen intellektuellem und gewalttätigem Widerstand ausgelotet. Der 1968 begonnene Film *Le gai savoir* dagegen widmet sich der *Reaktion* auf die Ereignisse des Pariser Mai, die sich nun als *Redaktion* der Bilder und Töne, die durch diese hervorgebracht wurden, präsentiert.

the Histories of the Histories of Cinema“, in: *Magasinet Walden* 13/14, 2019, <https://www.magasinetwalden.se/walden/2019/09/sum.html> (zugegriffen 15. November 2019).

⁷ *La Chinoise* lief 1967 auf dem Filmfestival von Cannes und erhielt dort den Spezialpreis der Jury. *Le gai savoir* wurde von ORTF und in Kooperation mit dem Süddeutschen Rundfunk (SR) für das französische Fernsehen produziert, jedoch nicht dort ausgestrahlt. Die Aufnahmen fanden in den Bavaria-Studios in München statt. Erst die Vorführung 1969 auf der Berlinale sowie die Ausstrahlung im SR machten den Film einem breiteren Publikum bekannt.

⁸ Der Titel des Films ist dem von Friedrich Nietzsche erstmals 1882 veröffentlichten Buch *Die fröhliche Wissenschaft* entliehen.

⁹ Auch Godard war an den Protesten des Pariser Mai beteiligt. Er besuchte konspirative Treffen und Versammlungen, zog mit der Kamera durch die Straßen und stellte mit den *Cinématracts* Kurzfilme her, die unmittelbar auf das aktuelle Geschehen reagierten. Neben François Truffaut und Louis Malle befand sich auch Godard in der Gruppe der Protestierenden, die aus Solidarität mit den Studentenprotesten zum Abbruch der Filmfestspiele von Cannes aufriefen. Deren energisches Handeln, das zuletzt im gemeinschaftlichen Festhalten des Vorhangs kulminierte, setzte den Vorführungen schließlich ein vorzeitiges Ende. Dass die Präsentation und Prämierung (*Palme d'or spéciale*) von *Le livre d'image* mit dem 50-jährigen Jubiläum von 1968 zusammenfiel, blieb nicht unbemerkt.



Abb. 27



Abb. 28

Nicht nur aufgrund der spiegel-symmetrischen Bezugnahme auf das Jahr 1968 drängt sich der Vergleich zwischen beiden Filmen auf. Sowohl die Besetzung¹⁰ als auch die szenische Umsetzung der Filme weisen Gemeinsamkeiten auf – beide Filme sind das Ergebnis einer szenischen Reduktion: Spielt der eine nahezu vollständig in Godards eigener Pariser Wohnung, so handelt der andere, der sich noch vordergründiger dem Purismus eines experimentell gedachten Laboratoriums verpflichtet, in einem abgedunkelten Fernsehstudio.¹¹ Hier ist es die in den Grundriss einer Wohnung gezwängte maoistische Aktivistenzelle, deren Diskussionen, Beziehungen und aktionistische Pläne den Rahmen der Handlung darstellen, und dort ist es eine Art diskursive Ausnüchterungs-

zelle, in der ein Revolutionär und/oder Filmemacher und eine Arbeiterin und/oder Studentin zusammentreffen.

Sich von vagen Ideen ein klares Bild verschaffen

Wie in einem Planspiel inszeniert Godard in *La Chinoise* das Gebaren einer maoistischen Gruppe, die in einer bourgeoisen Mietwohnung vorübergehend Quartier bezieht. Der Kern der Gruppe besteht aus einem Schauspieler (Jean-Pierre Léaud als Guillaume), einer Studentin (Anne Wiazemsky als Véronique),

¹⁰ Jean-Pierre Léaud und Juliet Berto fungieren jeweils als Teil der Personage. Die Rolle von Berto sollte in *Le gai savoir* ursprünglich von Anne Wiazemsky, die neben Léaud die Hauptrolle in *La Chinoise* spielte, übernommen werden. Da sie jedoch schon für die Dreharbeiten an Pier Paolo Pasolinis *Teorema – Geometrie einer Liebe* (1968) verpflichtet war, trat Berto an ihre Stelle. Anne Wiazemsky, *Paris Mai '68*, Berlin 2018, S. 7.

¹¹ Dieser visuelle Anschein des Films korrespondiert dabei unfreiwillig mit dem Schattendasein, auf das der Film aufgrund seiner nur begrenzt erfolgten Auswertung im Fernsehen zurückgeworfen war.

Abb. 27 Jean-Luc Godard, Screenshot aus dem Film *La Chinoise*, 1967.

Abb. 28 Jean-Luc Godard, Screenshot aus dem Film *Le gai savoir*, 1969.

einem „Mädchen vom Lande“ (Juliet Berto als Yvonne), einem proletarischen Realisten (Michel Semeniako als Henri) sowie einem (depressiven) Künstler (Lex De Bruijn als Kirilov). Letzterer begeht Selbstmord und ausgerechnet Henri, der Arbeiter und Realist, wird als „Revisionist“ aus der Gruppe ausgeschlossen. Daneben sind noch Omar Blondin Diop, Student an der Universität Nanterre, und Francis Jeanson, Philosophieprofessor ebenda, zu erwähnen, die jeweils in der Rolle ihrer selbst erscheinen.¹² Die Aktivistenzone, die nicht mehr länger in Tatenlosigkeit verharren möchte, plant schließlich ein Attentat auf einen russischen Kulturattaché namens Michael Scholochov¹³, „den amtierenden sowjetischen Minister für Kultur“, das zunächst peinlich fehlschlägt. Pikanterweise ist es zuerst eine Wortverdrehung und schließlich ein Zahlendreher, die kopfüber eingesehene Zimmerliste, die Véronique im ersten Anlauf das falsche Hotelzimmer wählen und die falsche Person erschießen lässt. Zuletzt kehren die rechtmäßigen Mieter*innen der Wohnung zurück und der ganze Spuk endet ebenso schnell, wie er begonnen hat.

Jacques Rancière hat angesichts *La Chinoise* betont, dass der Marxismus, den der Film offenkundig thematisiere, nicht nur „als dargestellter Inhalt“, sondern auch als „Prinzip der Darstellung selbst“ erscheine.¹⁴ Godards 1970 formulierte Forderung, man müsse „politisch“ Filme machen, statt nur politische Themen aufzugreifen, ließe sich somit rückwirkend auch am Beispiel von *La Chinoise* plausibilisieren.¹⁵ Szenisch wird dies insbesondere dadurch erreicht, dass der Film den Prozess seiner eigenen Herstellung ins Bild setzt. Ohne Titel oder namentliche Nennung des Regisseurs und der Schauspieler*innen beginnt der Film mit einem blau-weiß-rot gefärbten Schriftzug, der einen „Film im Begriff der eigenen Herstellung“ ankündigt. Dies scheint auch die Szene vermitteln zu wollen, in der Kamera und Kameramann (Raoul Coutard) und kurz darauf auch ein Tonbandgerät samt Aufnahmeassistent innerhalb des Kaders erscheinen. Darüber hinaus ist in beiden Filmen mehrfach auch die Synchronklappe im Bild zu sehen, die den Eindruck erweckt, als handle es sich um ungeschnittenes, noch nicht fertiggestelltes Filmmaterial.

12 Während Diop 1968 Paris verließ, um im Senegal politisch an der Seite der Kommunisten zu kämpfen, war Jeanson ein prominenter Unterstützer der Nationalen Befreiungsfront (FLN) in Algerien. Diop wurde 1972 bei Protesten in Dakar verhaftet und wenig später tot in seiner Zelle aufgefunden. Siehe dazu Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, München/Wien 1984, S. 216 f. und 221 f.

13 Die Übereinstimmung mit dem gleichnamigen sowjetischen Schriftsteller und

Funktionär, der 1965 den Literaturnobelpreis erhalten hatte, ist sicherlich nicht zufällig.

14 Jacques Rancière, „Rot wie *La Chinoise*: Godards Politik“, in: Jacques Rancière, *Die Filmfabel*, Berlin 2014, S. 213–227, hier S. 213.

15 Unter der leninschen Überschrift „Was tun?“ versammelte Godard 1970 in der Zeitschrift *afterimage* 39 Vorschläge. Jean-Luc Godard, „Was tun?“, in: Godard/*Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, aus dem Französischen von Frieda Grafe, München 1971, S. 186–188, hier S. 186.



Abb. 29



Abb. 30

Doch wie lässt sich Rancières Beobachtung verifizieren, der Film versuche ein ideelles Konzept, wie den Marxismus, in eine Filmform zu übersetzen? Einen Hinweis für die Beantwortung dieser Frage eröffnet die zweite Einstellung des Films. Sie führt nicht nur in die ‚Bühnensituation‘ der Szenerie ein, sondern präsentiert in Form eines auf der Wand aufgebrachten handgeschriebenen Schriftzugs eine Art Ersatz für den ausgeblendet bleibenden Titel des Films: Um von vagen Ideen ein klares Bild erhalten zu können, ist dort zu lesen, müsse man „vage Ideen mit klaren Bildern konfrontieren“. Aber in welchem Sinne könnten die eingefügten oder hergestellten Bilder als klar und eindeutig bezeichnet werden? Häufig scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein.

Vielmehr hinterlassen die Bilder Fragen und Leerstellen, die sich kaum überbrücken lassen. Doch gerade hierin sieht Rancièr eine Grundstruktur von *La Chinoise*, mit deren Hilfe sich ein genuin marxistisches Prinzip filmisch ins Werk setze. Wort und Bild, Idee und Manifestation gehorchen nicht mehr dem konventionellen Repräsentationsmodell der Widerspiegelung oder Metaphorik. Letztere kennzeichne sich durch die bildliche „Konkretisierung“ einer abstrakten Idee, während sich der eigentliche Mehrwert des Bildes zugunsten einer Aussage „verflüchtigt“.¹⁶ *La Chinoise* zielt jedoch auf ein dialektisch umgekehrtes Modell. Ein Regime, in dem Wörter „Einsichten“ gewähren und Bilder „fürs Zuhören plädieren“.¹⁷ Rancièr fasst dieses Konzept mit dem Begriff der „Dissoziation“, die statt der Einheit der Repräsentation von Wort und Bild die „Fremdartigkeit“ und zuweilen auch „Albernheit“ der vergleichenden Konfrontationen adressiert. Statt einer „obskuren Verbildlichung“ der Worte gehe es darum, wie Rancièr festhält, „ein rohes Bild von dem zu erzeugen, was sie sagen“.¹⁸

¹⁶ Rancièr, *Rot wie La Chinoise*, 2014, S. 216.
¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 217.
 Abb. 29–30 Jean-Luc Godard, Screenshots aus dem Film *La Chinoise*, 1967.



Jean-Luc Godard La Chinoise (1967)

Off: Hältst Du Dich für einen
Schauspieler?
Guillaume: Einen Schauspieler?
Ich weiß nicht, das ist schwer
zu sagen.
Off: Oder für so etwas Ähnli-
ches?
G: Doch ja, eigentlich schon.
Wieso eigentlich nicht ...
Off: Na Du spielst doch Theater
hier. Oder kommt mir das nur
so vor?
G: Pass auf. Ich werde Dir mal
was zeigen, dann weißt Du
vielleicht, was Theater ist:
Die jungen chinesischen
Studenten hatten in Moskau vor
dem Grab von Stalin demon-
striert. Und natürlich haben die
russischen Polizisten sie zusam-
mengeschlagen und mit Knüp-
peln traktiert. Am nächsten Tag
haben sich die chinesischen
Studenten als Zeichen des
Protests vor der chinesischen
Botschaft eingefunden und
dazu auch alle Journalisten der
westlichen Presse eingeladen.
Die Leute von *Life* und *France-
Soir* und was es sonst so gibt.
Und dann ist ein junger Chinese
gekommen. Und sein Gesicht
war vollkommen mit Verbänden
und Pflastern bedeckt.
Und er fing an zu schreien:
„Seht, was sie getan haben!
Seht mein Gesicht an! Seht,

was sie mir angetan haben,
diese Revisionistenschwei-
ne!“ Da haben sich diese
Schmeißfliegen natürlich
auf ihn gestürzt und an-
gefangen, ihn mit ihren
Blitzlichtern unter Beschuss
zu nehmen, während er
seine Verbände abnahm.
Sie haben erwartet, jetzt
ein völlig verstümmeltes
Gesicht zu sehen, wo alles
voller Blut und Platzwunden
ist, und haben wild foto-
grafiert. Und er? Er nahm
ganz langsam die ganzen
Verbände ab und die Jour-
nalisten fotografierten. Er
zeigte sein Gesicht und auf
einmal haben alle gesehen,
dass er völlig unverletzt war.
Du kannst Dir vorstellen,
wie sauer die Journalisten
da waren. „Wofür halten
sich denn diese Chinesen!“,
haben sie gebrüllt. „Das sind
ja echte Komiker. Was soll
das denn heißen?“ Niemand
von ihnen hat verstanden,
was da wirklich abgelaufen
war. Keiner von ihnen hat
begriffen, dass das richtige
Theater war [Musik]; wahres
Theater. Eine Reflexion über
die Realität. Es war genauso
etwas wie bei Brecht oder
Shakespeare ...



Realität filmischer Reflexion

Gleich zu Beginn des Films erteilt Guillaume eine sehr anschauliche Lektion über den Zusammenhang von Wort und Bild. Mit bandagiertem Kopf berichtet er von einem Vorfall, der sich nach einer Demonstration chinesischer Student*innen vor dem Grab Stalins in Moskau zugetragen haben soll: Nachdem die Demonstrant*innen von russischen Polizist*innen brutal zusammengeschlagen worden seien, hätten sich die Student*innen vor der chinesischen Botschaft versammelt. Einer der chinesischen Student*innen sei vor die zahlreich hinzugezogenen westlichen Journalist*innen getreten und habe von den grässlichen Verletzungen erzählt, die er erlitten hatte. Langsam habe er – genauso wie Guillaume es demonstriert – vor den Kameras der Reporter*innen und Sendeanstalten sein Gesicht freigelegt, das überraschenderweise jedoch völlig unversehrt war. Der fehlende Einklang (Synchronizität) von Wort und Bild unterläuft hier die Erwartungshaltung der Zuschauer*innen und Journalist*innen. Aber aus welcher Perspektive ließe sich deren Bestürzung rechtfertigen? Genau wie Jean-Pierre Léaud tritt auch der Chinese als Schauspieler und somit im übertragenen Sinne als ‚Demonstrant‘ auf. Dass Léaud/Guillaume nicht verwundet ist, dürfte letztlich kaum verwundern, da dessen Schauspiel im Film von Anfang an als solches transparent gemacht wird. Und dennoch ruft die Verstellung Léauds eine kaum zu leugnende Evidenzkraft hervor. Die Vorführung demonstriert somit eindrücklich, dass die Worte Léauds bereits *Einsichten* erteilen, die ohne Umschweife – und im Falle Léauds sogar wider besseres Wissen – als innerlich aufgerufene Bilder auf den bandagierten Kopf projiziert werden. Diese Vorstellung lässt sich nach der anschaulich vollzogenen Freilegung (Desillusionierung) des Gesichtes jedoch kaum noch mit dem neu gewonnenen Realitätseindruck in Deckung bringen. Gerade weil diese ‚Demonstration‘ innerhalb des Films vorgeführt wird, bleibt sie als Veranschaulichung verständlich. Die szenische Verknüpfung eines authentischen Berichts mit einer symbolischen Handlung, übertragen in das Zeichensystem des Films, profitiert von einer doppelten Codierung, die Fiktion und Realität miteinander verbindet. In der von Guillaume geschilderten Situation dagegen drängt sich unmittelbar die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Erzählung auf und der Eindruck der Enttäuschung stellt sich zwangsläufig ein. Wohl deshalb verurteilten Guillaumes Bericht zufolge die Journalist*innen das Schauspiel hernach als „Betrug“ und „Theater“. Wird die visuelle Entsprechung sanktioniert, so kommt auch die notwendige Evidenz ab-

handen, um den Worten ein größeres Gewicht zu verleihen. Doch genau dieser stillschweigend vorausgesetzte Zusammenhang ist trügerisch. Gewalt existiert auch dort, wo sie sich nicht zeigen lässt. Der Film emanzipiert sich somit vom Zwang zum Abbild, während er das Dokumentarische mit den Mitteln der Fiktion zurückgewinnt.¹⁹ Hier gibt sich eine Form der Dialektik zu erkennen, die sich auch in einer der meistzitierten – und an Bertolt Brecht erinnernden – Formulierungen des Films wiederfindet, wonach Kunst nicht die „Reflexion der Wirklichkeit“ bedeute, „sondern [vielmehr] die Wirklichkeit dieser Reflexion“.²⁰ Diese Realität wird aber, so die Rhetorik des Diskurses, erst über den Kunstgriff der filmischen Fiktion erlangt.

Wahrheiten fallen nicht vom Himmel, sondern entspringen der Erforschung der „inneren Verbindung der Dinge und Phänomene“, wie Guillaume resümiert. Als Dinge und Phänomene aber sind vor allem auch die Wörter und Bilder aufzufassen, die mithilfe des Films miteinander „konfrontiert“ werden. Um sie jeweils besser begreifen zu können, werden sie voneinander entfremdet. Darum erscheint in Referenz auf Diderots *Briefe über die Blinden* (1749) und *Taubstummen* (1751) die Suspendierung des jeweils einen (Empfangs-)Kanals als produktive Bereicherung des jeweils anderen: „Ich wünschte, ich wäre blind“, stellt Guillaume im Dialog mit Véronique fest, „zum Reden wäre es besser. Man würde sich aufmerksamer zuhören [...], die Form wäre wichtiger.“ Eine ‚Formalisierung‘ der Sprache, wie sie sich hier andeutet, zeigt sich dann auch in Guillaumes in *La Chinoise* artikulierter Bestrebung, „so miteinander zu reden, als wären die Wörter Klänge und Materie“.

Fröhliche Wissenschaft

„Willst du die Welt sehen, dann schließe die Augen.“²¹

19 Die gewöhnliche Opposition von Fiktion und Dokument wird von Godard nicht geteilt: „Ich habe immer versucht, dem Fiktiven – um die gängigen Begriffe zu verwenden – etwas zu geben, was man dokumentarisch nennt, erfundene Figuren real spielen zu lassen und, wenn man das sagen kann, reale Leute zu erfinden.“ Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte*, 1984, S. 221. In *La Chinoise* demonstriert sich diese Umkehrung in einer von Guillaume vorgenommenen Gegenüberstellung der Filmpioniere Lumière und Méliès. Entgegen der landläufigen Meinung sei Letzterer, da er die Reise zum Mond vorhergesehen habe, der eigentliche Dokumentarist, während Lumière, da er motivisch der Malerei der Impressionisten

nahestehe, eher der Fiktion verpflichtet sei.

20 Einer Erinnerung Erwin Strittmatters zufolge hat Brecht eine ganz ähnlich lautende „Faustregel“ gebraucht: „Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind.“ Dieses auch im französischen Sprachraum häufig zitierte Diktum wird jedoch selten nachgewiesen. Siehe dazu Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München 2010, S. 55, Anm. 63.

21 Kaja Silverman und Harun Farocki, „Ich spreche, also bin ich nicht. Le Gai Savoir (1968)“, in: Kaja Silverman und Harun Farocki, *Von Godard sprechen*, mit einem Vorwort von Hanns Zischler, Berlin 1998, S. 134–166, hier S. 143.

Die Regime von Wort und Bild – nun aus der Praxis der Medientechnik als Ton und Bild gedacht – werden in *Le gai savoir* analysiert und seziert. Patricia Lumumba (Juliet Berto) und Émile Rousseau (Jean-Pierre Léaud), eine revoltierende Fabrikarbeiterin und ein Filmemacher, ziehen sich in ein abgedunkeltes Fernsehstudio zurück, um in einer filmisch dokumentierten Versuchsanordnung in „sieben Nächten“ ein alternatives, Bild, Ton und Text umfassendes „Darstellungsregime“ zu erschaffen.²² Sicher nicht ohne Grund zeigt sich das Vorhaben der beiden Denkkaktivist*innen in Absetzung zum biblischen Schöpfungsakt, der bekanntlich an sieben Tagen stattgefunden haben soll. Die Szenerie mäandert somit motivisch zwischen einem nächtlichen ‚Frühstück im Freien‘ und einer Art platonischer Höhle.²³ Das Studio ist nun nicht mehr der Ort des ideologischen Entwurfs, sondern einer der Auswertung und Reflexion. Doch anders als bei Platon haben sich die beiden freiwillig in die Höhle begeben, in der sie die Bilder und Töne scheinbar besser verarbeiten können. Tagsüber verlassen sie regelmäßig das Studio, um die derart verinnerlichten Beobachtungen an der Außenwelt zu prüfen. Wie Patricia am Beispiel der postimpressionistisch hinzugezogenen Requisite, eines als „Bewusstseinsreflektor“ vorgestellten Regenschirms, demonstriert, bietet erst die Abgeschirmtheit des Studios die

erwünschte Möglichkeit, die Töne und Bilder angemessen auszuwerten.

Auf das Bild eines jungen Mädchens beispielsweise, das die flüsternde Stimme aus dem Off in Anspielung auf die Black-Panther-Bewegung als „kleine Pantherin“ ausweist und das, dem Kommentar zufolge, durch das FBI ums Leben gekommen ist, folgt eine „Minute Tonstille“.²⁴ Die Stille macht



Abb. 32

²² Ebd., S. 135. Kurz vor den Mai-Unruhen 1968 gedreht und erst danach geschnitten, repräsentiert *Le gai savoir* auf der Ebene seiner Produktion das gleiche Strukturmodell (sammeln-zerlegen-konstruieren), wie es auch von den beiden Protagonist*innen innerhalb des Films entworfen wird.

²³ Das Höhlengleichnis Platons ist dann spätestens mit der Apparatusdebatte als Analogie zum Dispositiv des Kinos herangezogen worden. Jean-Louis Baudry, „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“, in: Robert F. Riesinger, Guntram Geser und Lucilla Albano (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart*

einer interdisziplinären Debatte, Münster 2003, S. 27–39, hier S. 36 f.

²⁴ Seine Absicht, den Zusammenhang zwischen Bild und Ton zu sabotieren, wie er insbesondere im Fernsehen praktiziert werde, bezeichnet Godard 1980 in einem Interview treffend als „Schutzimpfung“. Im Rekurs auf die Stummfilmära verspricht er sich insbesondere über seine „Praxis des Auf-Bilder-Schreibens“ die Aussicht auf eine Abwehr jeglicher „Akte der Benennung“. Silverman/Farocki, *Ich spreche*, 1998, S. 137 f.

Abb. 32 Jean-Luc Godard, Screenshot aus dem Film *Le gai savoir*, 1969.

dabei nicht allein auf die eigentliche Stummheit des Bilddokuments aufmerksam, sie schafft zugleich den Raum für eigenständig entwickelte Fragen, die durch das Bild und die Lücke seiner fehlenden Erklärung aufgeworfen werden. Dem dialektischen Zugriff auf Bild und Ton entsprechend, kündigt die Stimme aus dem Off kurze Zeit darauf eine „Minute Bildstille“ an, die „für alle fehlenden Bilder [und] alle zensierten“ Bilder stehen soll. Das theatrale Schauspiel und die Bandagierung, die in *La Chinoise* das fehlende Bild der Verletzung noch substituieren, sind nun mit dem Mittel der Schwarzblende in eine filmische Form übersetzt worden.

Subjekt(er)findung

Aber nicht nur der Zusammenhang von Wort und Bild wird in *Le gai savoir* infrage gestellt, sondern auch die Position des Subjekts an sich. So ließen sich jedenfalls die vielgestaltigen Versuche lesen, die beiden Protagonist*innen im *Licht* unterschiedlicher Konturierungen erscheinen zu lassen. Ob als silhouettenhaftes Lineament, das sich zart gegenüber Schlagschatten absetzt, oder als Widerspiegelung in einem zur Hand genommenen fotografischen Selbstbildnis: Die äußere Begrenzung des Subjekts wird im Licht der Studioscheinwerfer, so scheint es, in jeweils verschiedenen Spielarten entworfen. So überschreiten die derart erzeugten Konturen die Grenzen des Subjekts ganz und gar oder sie verdoppeln diese, dank des kalkuliert eingesetzten Lichts der Studioscheinwerfer. Wie um die gemeinhin als wahr kolportierte Synchronizität von Bild und Ton als eine potenzielle Entstellung oder Verzerrung zu desavouieren, beginnt Patricia in einer weiteren Szene, ihr Äußeres mit Worten zu beschreiben, während ihr filmisches Ebenbild jeder einzelnen ihrer Aussagen widerspricht. Bild und Ton fallen hier beispielhaft auseinander. Wie um dieser Erkenntnis eine visuelle Entsprechung zu verleihen, verschwinden ihre Gesichtszüge in der Dunkelheit ihres verschatteten Gesichts, während sie zum Ende des Films schließlich resümiert: „*Ich*, das ist nie gewesen, wird nie sein.“ Und doch beeilt sich Émile, entgegen dem Verdacht des Scheiterns noch festzustellen, dass gerade in der Erkenntnis dieses Nihilismus die Chance bestehe, anstelle eines scheinbar objektiven Wissens (*savoir*) ein subjektives Wissen (*connaissance*) zurückzuerlangen. In dieser produktiv gewendeten *Versetzung* stellt sich der Moment des Verschwindens somit als ein Akt der Emanzipation dar. Hierin kann eine unmittelbare Entsprechung zu Godards Verweigerung gesehen werden, die von ihm angeeigneten Bilder, Texte und Töne philologisch korrekt und



Abb. 33



Abb. 34

materiell unverseht wiederzugeben. Die Transposition des Materials, genauso wie die Transgression des Subjekts, ist somit nicht nur als Versetzung, sondern auch als Freisetzung zu verstehen, die der Produktivität der Um- und Neuordnung einen Weg bahnen soll. Folgerichtig gehen die beiden Protagonist*innen, nunmehr unter den ‚Vor-Zeichen‘ ihrer in die Realität rückübertragenen Namen, als Juliette und Jean-Pierre auseinander.²⁵ Der Versuch dauerhafter Identifikation mithilfe äußerlicher (Selbst-) Bilder bleibt letztlich, wie der Film nahelegt, ein hoffnungsloses Unterfangen.²⁶ Und dies gilt auch für den als authentisch verbürgten Charakter des filmischen Bewegtbilds.

Das Denkmodell, das hier aufs Spiel gesetzt und auch namentlich aufgegriffen wird, ist die Philosophie René Descartes'.²⁷ Bereits in *La Chinoise* gerät das Porträt des Philosophen, das der Pfeil Guillaumes nur knapp verfehlt, in die Schusslinie.²⁸ Descartes' Kernsatz „Ich denke, also bin ich“ (*cogito, ergo sum*) hatte den Zweck, ein unerschütterliches Fundament für die Erkenntnisfähigkeit des Menschen zu definieren. Wie vor ihnen der französische Philosoph, streben auch die beiden Protagonist*innen aus *Le gai savoir* einen unhintergehbaren Nullpunkt an, auf dessen Basis sie die Frage danach stellen, wie und auf welchen Wegen sicheres Wissen erlangt werden könne. Inmitten der Pariser Mai-Unruhen geschieht dies keineswegs zum Selbstzweck. Der nietzscheanische Nihilismus dient vielmehr als Ausgangspunkt

²⁵ Die vorigen Namen sind nicht weniger fiktiv und weisen jeweils über die Filmfiguren hinaus. So lässt der Name „Émile Rousseau“ unzweideutig auf das lose als Vorlage gewählte Werk Jean-Jacques Rousseaus von 1762 schließen, während insbesondere Patricias Nachname „Lumumba“ an den 1961 ermordeten ersten Ministerpräsidenten des unabhängig gewordenen Kongo, Patrice Lumumba, erinnert. Die nachfolgenden Namen scheinen, wenn auch mit kalkulierter Abweichung, in Reminiszenz an die *realen* Personen gewählt zu sein: „Juliette“ wie

Juliet Berto und „Jean-Pierre“ wie Jean-Pierre Léaud.

²⁶ Silverman/Farocki, *Ich spreche*, 1998, S. 150.

²⁷ Ebd., S. 141.

²⁸ Dahinter verbirgt sich zugleich ein Seitenhieb auf Jean-Paul Sartre, der die in *La Chinoise* verwendete Ausgabe (1946) herausgegeben und mit einem eigenen Text versehen hat. Vermutlich deshalb geht an anderer Stelle dem Porträt Descartes' eine Fotografie Sartres voraus.

Abb. 33–34 Jean-Luc Godard, Screenshots aus dem Film *Le gai savoir*, 1969.

zu einer den Titel Nietzsches aufgreifenden, neuen und nunmehr *fröhlichen Wissenschaft*. In ihrem philosophischen Film(dis)kurs gelangen Patricia und Émile nur dahin festzustellen, dass es weder ein objektives Wissen noch eine stabile Subjektposition geben kann. In den Worten Kaja Silvermans steuert der Film ganz und gar der Maxime entgegen: „Ich spreche, also bin ich nicht“, womit Godard nicht zuletzt auch auf die theoretischen Debatten der 1960er-Jahre abzielt.²⁹ Wenn Émile etwa das Beispiel der Geisteswissenschaften aufruft, denen es nicht mehr darum gehe, „den Menschen zu konstituieren, sondern ihn aufzulösen“, so lässt dies unweigerlich an Foucaults viel zitierte Passage aus *Les mots et les choses* (1966) denken, wo der Mensch, in Konsequenz des Versuchs, seine Subjektivität zu erfassen, verschwindet „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“.³⁰ Dies bewahrt den Philosophen jedoch nicht davor, dass sein im Vorjahr erschienenes Buch gleichfalls auf der Zielscheibe der „ennemis publics“³¹ angebracht wurde.

La Chinoise endet ohne gesonderten Abspann mit dem Schriftbild „Ende eines Anfangs“ und auch die Protagonist*innen in *Le gai savoir* müssen, ihrer eigenen Aussage nach, das Studio zu einem Zeitpunkt verlassen, zu dem die „Hälfte der Einstellungen noch nicht gedreht“ worden sei. Wird die Zukunft des Films in *La Chinoise* in einer Form des Kinos gesehen, das als Modell vornehmlich an Kunst und Theater referiert, entfaltet sich in *Le gai savoir* ein experimenteller Film(dis)kurs, der in seiner rohen und dissoziierten Form selbst Wissen schafft. Das Ergebnis ist ein Film, der, seiner eigenen Auskunft nach, die Möglichkeiten von „Amateurfilm“, „Erziehungsfilm“, „Historienfilm“, „Erzählfilm“, „psychologischem Film“, „Guerillafilm“ und schließlich „wissenschaftlichem Film“ skizzenhaft durchmisst. Sein Blick richtet sich dabei in Richtung einer veränderten Medienpraxis. Die Tafel, die in *La Chinoise* noch szenisch implementiert wurde, erfährt nun einen Transfer auf die Fläche des Kaders. Anstelle der „obskurantischen Cinephilie“ des Kinos, die jedes *aufklärerische Licht* scheut, tritt nun die „Anschauungspädagogik“ des hell erleuchteten „Klassenzimmers“ – das Fernsehen.³² Und obwohl die Technik des Videos noch in keinem der beiden Filme zum Einsatz

²⁹ Silverman/Farocki, *Ich spreche*, 1998, S. 163.

³⁰ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971, S. 462. Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, dass die bei Gallimard erschienene Erstausgabe abweichend von der deutschen und englischen Ausgabe den Titel ‚Die Wörter und Dinge‘ trägt. Silverman stellt weiterhin fest, dass sich die Reflexion der Protagonist*innen, das *Selbst* und dessen *Abbild* betreffend, auch im Kontext von Jacques

Lacans Überlegungen zum Spiegelstadium diskutieren lässt. Silverman/Farocki, *Ich spreche*, 1998, S. 149 f. und 166.

³¹ Unter den Porträts von Johnson, Kossygin, Trotzki, Hölderlin, Malraux, de Gaulle und dem als Kant umetikettierten Humler befindet sich auch eines von Godard.

³² Serge Daney, „Der Terrorisierte (Godard'sche Pädagogik)“, in: Serge Daney, *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin 2000, S. 85–93, hier S. 85.

kommt, wurde sie bereits im Hintergrund angedacht. So hatte Godard für die Dreharbeiten an *La Chinoise* den Einsatz einer Videokamera vorgesehen, damit sich die Schauspieler im Sofortbild, d. h. im Spiegelstadium des Monitors, sehen und kritisieren können.³³ Doch die Technik war offenbar nur schwer zugänglich und die Ergebnisse nicht zufriedenstellend. Wohl in diesem Sinne ist auch der Einsatz eines Tonbandgeräts in *Le gai savoir* zu sehen. Analog zu dem fotografischen Spiegelbild Patricias wird der Clochard mit seiner eigenen, kurz zuvor auf Tonband mitgezeichneten Stimme konfrontiert, die er, allem Anschein nach, noch nie zuvor außerhalb seiner selbst vernommen hat. Die Dissoziierung von Wort und Bild findet somit auf apparativer Ebene eine Entsprechung.

Son+image

„Vielleicht ist auf Bilder zu schreiben [Godards] Mittel, um uns zu helfen, sie zu hören.“³⁴

Was in dem Laboratorium von *Le gai savoir* noch wie eine Versuchsanordnung anmutet, wird Anfang der 1970er-Jahre zu einer regulären Praxis im Schaffen Godards. Zusammen mit Anne-Marie Miéville gründet Godard in Grenoble die Videogesellschaft Sonimage, die auf technischer und organisatorischer Ebene erneut einen Wendepunkt bedeutet. Godard/Miéville kontrollieren nun die gesamte Produktion, die unter dem Eindruck der technischen Möglichkeiten des Videoformats flexiblere Arbeitsweisen erlaubt. Korrespondierend zu der technisch und logistisch niederschwelligeren Produktionsweise, arbeiten Godard/Miéville mit Laiendarsteller*innen und verlassen zugunsten dokumentarischer und ethnografischer Formate gängige Erzählmuster. Ein erstes Ergebnis dieser Arbeit ist *Numéro deux* (1975), der nach dem Nullpunkt, wie er in *Le gai savoir* kartiert wurde, einen Neubeginn skizziert.

Dem postplatonischen Laboratorium in *Le gai savoir* nicht unähnlich sitzt nunmehr Godard selbst inmitten der Apparate und ist somit Teil der Versuchsanordnung. Unter den Apparaten, die zugleich als Requisiten und Wiedergabegeräte fungieren, befindet sich neben Kameras und Monitoren auch ein früher – spulenbetriebener – Videorekorder.³⁵ An die Stelle des als ‚Be-

33 Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour, *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 27.

34 Silverman/Farocki, *Ich spreche*, 1998, S. 142.

35 Volker Pantenburg, „Moi/Je/JLG“, in: Jörg Dünne und Christian Moser (Hrsg.), *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München 2008, S. 261–282, hier S. 261.

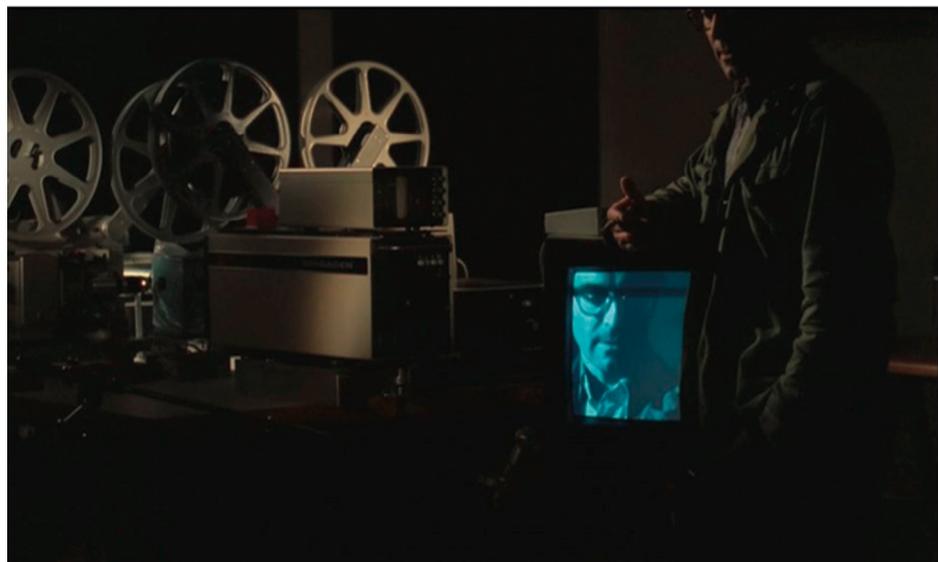


Abb. 35

Studio zugunsten von Interviewformaten, Fernsehmitschnitten und Bildeinblendungen in den Hintergrund tritt.

Auch die experimentell angelegte zwölfteilige Serienproduktion *Six fois deux [sur et sous la communication]* (1976)³⁶ skizziert formal und inhaltlich neue Wege, die Massenmedien Fernsehen und Presse hinsichtlich ihres Bild- und Sprachgebrauchs zu analysieren. Für den hier eröffneten Zusammenhang ist insbesondere die Episode *3a Photo et Cie* von Bedeutung.³⁷ Diese versteht sich als eine Metareflexion des Mediums der Fotografie, das genauso aus dem Blickwinkel von Geschichte, Politik und Ästhetik beleuchtet wird wie aus demjenigen der Technik, Herstellung, Verbreitung und Vermarktung. Passend dazu beginnt *Photo et Cie* mit Kamerabildern, die zunächst als Bilder von Kameras, d. h. den technischen Apparaten selbst, erscheinen.

Mit markigen Sprüchen preisen die Werbeanzeigen die hohe Qualität der beworbenen Produkte an. Als Zielgruppe dürften vorrangig Amateur*innen adressiert sein. Nicht von ungefähr

36 Die aus insgesamt zwölf Episoden bestehende Serie wurde vom 25. Juli bis zum 29. August 1976 im Sonntagabendprogramm auf FR3 ausgestrahlt. Jeder der sechs Sendetermine sah die Gegenüberstellung von jeweils zwei Episoden vor.

37 Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville, *Foto und Co. (Photo et Cie)*, Vorwort

und Transkription von Thomas Helbig, in: Franca Buss und Philipp Müller (Hrsg.), *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern* (Imaginarien der Kraft, Bd. 1), Berlin/Boston 2020, S. 214–233.

Abb. 35 Jean-Luc Godard, Screenshot aus dem Film *Numéro deux*, 1975.



Abb. 36



Abb. 37

greifen die Slogans daher auf einen der wirkmächtigsten Mythen aus der Frühgeschichte der Fotografie zurück. Als George Eastman 1888 die erste Kodak präsentierte und dabei versprach, der Fotograf hätte nicht viel mehr zu tun, als den Auslöser zu drücken („You press the button, we do the rest“), so hört sich dies kaum anders an als im Falle einer bei Godard/Miéville gezeigten Annonce. Der über das Bild einer Schwangeren gesetzte Slogan „Überlassen Sie uns die Technik – erfinden Sie die Bilder“ („Laissez-nous la technique, inventez les images“) etwa scheint die ‚Hebammendienste‘ der Technik mit der Geburt eines Kindes in eins setzen zu wollen.³⁸ Dem stellen Godard/Miéville die Arbeit des professionellen Fotoreporters gegenüber, dessen ‚Produkte‘ ebenfalls in

Magazinen und nicht selten sogar in direkter Nachbarschaft zu Werbeanzeigen wie diesen erscheinen. Als Beispiel wird eine Kriegsphotografie herangezogen, die eine 1971 in Dhaka (Bangladesch) verübte Hinrichtung von vier Männern zeigt. Aus dem Off berichtet eine Stimme zunächst ausschließlich über die technischen Aspekte der Entstehung des Bildes. Eine Schilderung des Ereignisses, dessen dramatischer Anschein doch zuallererst ins Auge sticht, ergibt sich erst allmählich und verbleibt im Fragmentarischen. Und selbst der Name des Fotografen³⁹ bleibt ungenannt und ob die Erzählung aus dem Off tatsächlich auch ursächlich mit der Fotografie in Zusammenhang gebracht werden kann, obliegt allein dem Vermögen der Zuschauer*innen⁴⁰, die

38 Weitere Slogans lauten „Das Auge des Zauberers“ („L’œil de sorcier“) oder schlicht und wenig bescheiden: „Die Kunst-Maschine“ („The Art Machine“). Godard/Miéville, *Foto und Co.*, 2020, S. 217.

39 Die Identifikation des Fotografen gelingt über die Rückverfolgung der Fotografie. Demnach handelt es sich um den französischen und für Agence France-Presse arbeitenden Fotojournalisten Christian Simonpiétri. Die Fotografie ist auf der Website <https://www.gettyimages.de> (ID: 542275548) zu finden. Ein späteres Gespräch mit Simonpiétri wurde darüber hinaus im Rahmen einer für Arte produzierten Fernsehsendung aufgezeichnet: *Masacre en Dacca 1971, de Christian Simonpiétri: Les 100 Photos du siècle, une série écrite et réalisée par Marie-Monique Robin*, Capa Production, 1997, https://www.youtube.com/watch?v=SHVN57C_UCg (zugegriffen 13. September 2019). Eine Person gleichen

Namens wird zudem in den Credits von Godards Film *Meetin’ WA* (1986) in der Funktion des Kameramanns aufgeführt.

40 Allein dass die *Filmzuschauer*innen* zugleich immer *Zuhörer*innen* sind, bleibt nach der wortwörtlichen Lesart des Begriffs allzu leicht im Dunkeln.

41 Deleuze sieht diese verknüpfende Montagearbeit in Godards/Miévilles „Stärke“ begründet, die Konjunktion „UND in einer sehr neuen Weise zu leben und zu denken [...] und aktiv operieren zu lassen“. Sie trete an die Stelle des Wortes „IST“, nach dem sich „unser ganzes Denken“ für gewöhnlich richtet. Deleuze, *Drei Fragen*, 2004, S. 67 f. Zum partizipatorischen Impuls und dessen Beeinflussung durch informationstheoretische Ansätze siehe insbesondere Michael Witt, *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as ‘Sonimage’ from 1973 to 1979*, Diss., University of Bath 1998.

Montagearbeit zwischen dem Gehörten „UND“⁴¹ dem Gesehenen, wie vice versa, zu leisten. Darin erinnert die nun an die Betrachter*innen überwiesene Arbeit an den programmatischen Auftrag einer *Redaktion* der Bilder und Töne, den sich schon die beiden Protagonist*innen in *Le gai savoir* gegeben hatten.

Mindestens ebenso ungewöhnlich wie das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Ton ist auch der unumwundene Tribut, den Godard/Miéville der medialen Eigenart der Fotografie zollen. Über 15 Minuten bleibt das Bild nahezu unverändert stehen, ohne durch Kamerabewegungen oder Einstellungswechsel *animiert* zu werden. Mit der „Ton- und Bildstille“, die in *Le gai savoir*, etwa mit der Einführung der Schwarzblende, erprobt wurde, korrespondiert hier der Stillstand des Bildes, der im Bewegtbild des Fernsehens beinahe noch schwerer zu wiegen scheint. Mit der andauernden Präsenz des Bildes wirken Godard/Miéville der Medienpraxis im Umgang mit Fernsehen oder Magazinen entgegen, die durch Wegschalten oder Wegblättern schnelle Ablenkung erlaubt.⁴² Godard/Miéville jedoch geben dem fotografischen Dokument etwas von dem paradoxalen Moment seiner Herstellung zurück, den auch der Fotograf mit eindringlichen Worten beschreibt:

„Dieses Foto wurde aufgenommen in einer 1/500-Sekunde. Aber die ganze Aktion hat anderthalb Stunden gedauert. Und diese anderthalb Stunden musste der Fotograf voll miterleben «vivre». Und das Ergebnis war dann nur ein einziges Bild, aufgenommen in einer 1/500-Sekunde. Aber für dieses Bild ... für dieses Bild habe ich «moi» noch immer die Schreie im Kopf, spüre immer noch die anderen, die sich um mich herum drängten, und höre die Geräusche der Bajonette ...“⁴³

Als ein Drittes neben den Ebenen von Bild und Ton tritt in *Photo et Cie* die Schrift in Erscheinung. Die Bilder werden mit einem Video-Pen (Telestrator) *beschriftet*, ohne im deskriptiven Sinne *beschrieben* zu werden. Vielmehr greift die Schrift aus der Perspektive der Postproduktion am Videoschnittplatz, und somit als offensichtliche Intervention von Godard/Miéville, einzelne Begriffe heraus und eröffnet dadurch Impulse, die über Bild und Ton hinausweisen. Anders ist die Strategie einer nachfolgenden Sequenz, die französischen Zeitschriften gewidmet ist. Auf den herausgerissenen Seiten der illustrierten Magazine sind Bild und Text in einem systematischen, als selbstverständlich hingenom-

42 „Aber dann blättert er einfach um und sieht sich auf der nächsten Seite Brigitte Bardot an, – und dann ist es vorbei ...“ Godard/Miéville, *Foto und Co.*, 2020, S. 221 f.

43 Die in Spitzklammern gegebenen Begrif-

fe erscheinen jeweils als Schriftzug auf dem Bild. Ebd., S. 222.

Abb. 36–37 Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville, Screenshots aus dem Film *Six fois deux (Photo et Cie)*, 1976.

menen und nicht selten manipulativen Legitimationsgeflecht aufeinander bezogen.⁴⁴ Im Licht des aus dem Off kommenden Kommentars erscheinen die Überschriften und Bildunterschriften plötzlich aus einem veränderten Blickwinkel, der neue Kontexte (*sur la communication*) und Subtexte (*sous la communication*) eröffnet. Der Begriff „Bildlegende“⁴⁵ etwa, der zumeist im Kontext erläuternder Bezeichnung erscheint, wird auf den Subtext der Bedeutung des Wortes „Legende“ zurückgeführt, die über den Vektor der Fiktion auf die Möglichkeit manipulativer Indienstnahme von Bildern verweist. Korrespondierend zur Intervention durch den Kommentar folgt die ‚eingreifende‘ Arbeit der Hände, die das Material zusammentragen. Die Zeitschriftenausrisse werden übereinander- oder nebeneinandergelegt, gedreht oder gar auf den Kopf gestellt. Zu diesen Handlungen, die nicht zuletzt die manipulative Arbeit am Schnittplatz präfigurieren, tritt zudem ein elaboriertes Repertoire gestischer Handlungen, die in das Material bild- und textkritisch ‚eingreifen‘.⁴⁶

Le livre d'image

„... eine Sättigung herrlicher Zeichen, die im Licht ihrer fehlenden Erklärung baden.“⁴⁷

Allein der Titel des jüngst fertiggestellten Films *Le livre d'image*⁴⁸ deutet bereits darauf hin, dass die Konzepte von Bild und Text nunmehr ineinander zu migrieren scheinen, wobei statt einer Synthese die eigentliche Diskrepanz ihrer Effekte zutage tritt. Weder handelt es sich um ein Buch, noch behandelt dieses ‚Buch

44 Hierin ähnelt der Film dem Vorgehen, das Harun Farocki in seinem Filmgespräch mit Vilém Flusser (*Schlagworte-Schlagbilder*, WDR, 1986) am Beispiel der Titelseite der Tageszeitung *Bild* angewandt hat. Zur Verwandtschaft der Arbeiten Farockis und derjenigen Godards siehe exemplarisch Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.

45 Dies lässt zugleich an den Einspruch von Susan Sontag denken: „Und jedes Foto wartet auf eine Bildlegende, die es erklärt – oder fälscht.“ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 11.

46 Das Gestenrepertoire, das den Finger zum Zeigen und die Handfläche zum Verdecken gebraucht, um das Sehverhalten der Betrachter*innen zu steuern, erinnert an Farockis Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988). Siehe dazu Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, S. 239.

47 Jean-Luc Godard, 4B: *Les signes parmi nous*, Bd. 4, in: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, Complete Soundtrack*, deutsch übersetzt von Hanns Zischler (ECM New Series, hrsg. von Manfred Eicher, remixed von François Musy, 4 Bde.), München 1999, S. 76.

48 An dieser Stelle sei kurz, aber mit Nachdruck, darauf hingewiesen, dass Godards Arbeit in kollaborativen Zusammenhängen, die spätestens mit Gründung der Dziga-Vertov-Gruppe (1967) einsetzte und in der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit Anne-Marie Miéville (seit 1973) eine konsequente Fortführung fand, auch für *Le livre d'image* gilt. Godard hat sich wiederholt von jeder im Singular geführten Kategorie des ‚Autors‘ und ‚Regisseurs‘ distanziert. Korrespondierend zu dem gemeinschaftlichen ‚Wir‘, das Godard, befragt über den Film, beständig anbringt, werden gegen Ende des Films neben dem Namen Godards auch diejenigen von Jean-Paul Battaglia, Fabrice Aragno und Nicole Brenez aufgeführt.

des Bildes', wie die exakte Übersetzung des Filmtitels eigentlich lauten müsste, ein singuläres Bild. Von einer anderen Seite betrachtet, drängt sich dagegen die Frage auf, ob angesichts des rauhen und unzusammenhängenden Charakters dieses Essayfilms überhaupt noch von Film im engeren Sinne gesprochen werden kann. Wie häufig in Godards Medienpoetologie, ist die Bestimmung der Werkform von *Le livre d'image* vielmehr in einem Dazwischen zu suchen. Ähnlich wie Godards Videoessay *Histoire(s) du cinéma* (1988–98)⁴⁹ – als dessen Fortschreibung *Le livre d'image* gesehen werden kann – verwehrt sich der Film einer medial eindeutigen Zuschreibung, die ihn lediglich dem Kino, Fernsehen, Theater oder Buch zuschlagen würde.⁵⁰ Daher

rühren wohl auch die vielen augenfälligen Anzeichen einer wechselseitigen Annäherung und Durchdringung zwischen Bild und Wort. So werden die Schriftzüge in *Le livre d'image* teilweise gemalt und erinnern in ihrem medialen Transfer an Hieroglyphen, die bekanntlich zwischen Bild und Wort changieren.⁵¹

In ihnen realisiert sich visuell, was Godard als eine „Gleichwertigkeit oder Brüderlichkeit zwischen Text und Photo“⁵² imaginiert. Die „wahrhaftige Arbeit“ entsteht Godard zufolge im „Raum“, der sich zwischen Text und Bild eröffnet.⁵³ Die *Histoire(s)* und kompromissloser noch *Le livre d'image* widmen sich genau diesem



Abb. 38



Abb. 39

49 Wie im Falle von *Le livre d'image* auch ein Buch zum Film erschienen ist, wurden auch die *Histoire(s)* als Buch- (Gallimard, 1998, 4 Bde.) und darüber hinaus als Hörfassung (ECM 1999, 4 Bde., 5 Audio-CDs) herausgegeben.

50 Auf der Pressekonferenz in Cannes vertrat Godard die Ansicht, dass der Film am besten in einem Café gezeigt werden könnte. Seine Absicht, „das Bild vom Ton zu trennen“, übersetzte er in eine apparative Anordnung, die Lautsprecher und Bildschirm räumlich voneinander trennt. Eine Realisation dieser „Filmskulptur“, die auch weitere Objekte und Collagen beinhaltet, nahm Godard dann unter anderem für eine Vorführung im Théâtre Vidy in Lausanne vor. Godard, *Worte wie Ameisen*, 2019, S. 4 und

21 f. Darüber hinaus hat sich das Vorhaben, das Bild vom Ton zu trennen, in Form eines raumgreifenden Mehrkanaltons (Dolby 7.1) realisiert, der für *Le livre d'image* eingesetzt wurde.

51 Im Umfeld dieser Überlegung hat Rancière entlang der *Histoire(s)* den Begriff des „Bild-Satzes“ (*phrase-image*) geprägt. Siehe dazu das Kapitel „Der Satz, das Bild, die Geschichte“ in: Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Berlin 2005, S. 43–82.

52 Godard, *Archäologie des Kinos*, 2008, S. 37.

53 Ebd., S. 38.

Abb. 38–39 Jean-Luc Godard, Screenshots aus dem Film *Le livre d'image*, 2018.

heterotopen (Denk-)Raum des Kinos, da sie jede Form der Erzählung, wie sie ein Drehbuch hätte geben können, zurückweisen und die ganze „schwere Arbeit“ des Zusammendenkens an die Betrachter*innen (und Zuhörer*innen) delegieren. Godards Filmpraxis skizziert somit eine Form des Medienverbunds, in dem Bild, Ton und Schrift zusammen ein Filmdenken prozessieren, das sich der gewaltsamen Indienstnahme im Akt der Repräsentation zu entziehen versucht.

Die Frage der Repräsentation und der Akt der Gewalt, der mit ihr einhergeht, führen zurück zum Beginn meiner Überlegungen. Godards Wort von der „Schutzimpfung“ gegen jegliche „Akte der Benennung“⁵⁴ ließe sich mit Recht für dessen aktuellen Videosay in Anspruch nehmen. *Le livre d'image* sabotiert „ein zentrales ‚Abstempeln‘, das die Bilder normalisiert und [gerade dadurch] von ihnen abzieht, was“ nicht wahrgenommen werden soll, wie Gilles Deleuze im Nachdenken über Godards *Six fois deux* konzediert.⁵⁵

Wenn den Bildern tatsächlich ein quasiontologischer Abdruck der Realität innewohnt, wie Rancière argumentiert,⁵⁶ dann auf eine geheimnisvolle, metaphorische, vielleicht sogar magische Weise, wie Godards visuell nahegelegte Interferenz zwischen den Wörtern ‚Image‘, ‚Magie‘ und ‚Imagination‘ suggeriert. Und dennoch bleibt nichts anderes übrig, als sich gleichermaßen „stotternd“⁵⁷ wie blind an das Sehen (*video*) und Denken (*cogito*) heranzutasten.⁵⁸ In den verlangsamten, ruckelnden und in verschiedenen Bildformaten umspringenden Bildern ist das Stottern in *Le livre d'image* einmal mehr zum konsequenten Prinzip visueller Gestaltung geworden. Und auch auf auditiver Ebene offenbart sich ein Stottern, das sich nicht nur in den abrupten Schnitten und polyphonen Überlagerungen zeigt, sondern auch in Godards eigener teils bis zur Unverständlichkeit getriebener und zuletzt nach Luft ringender Stimme, die oftmals weniger als Mitteilung denn als bloßes Geräusch vernehmbar ist. Der Zusammenhang der filmischen Form schließlich wird im Zusammenklang von Bild, Ton und Schrift bis aufs Äußerste strapaziert und somit als

54 Silverman/Farocki, *Ich spreche*, 1998, S. 137 f.

55 Gilles Deleuze, „Drei Fragen zu *six fois deux* (Godard)“, in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen, 1972–1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2004, S. 57–69, hier S. 65.

56 „Im Gegensatz zu jeder Art ‚caméra-stylo‘, also der Kamera als Schreibstift, versteht er das Kino als Leinwand, die quer über die Welt gespannt ist, damit die Dinge darauf ihren Abdruck hinterlassen.“ Rancière, *Eine Fabel*, 2014, S. 263 f.

57 In seiner sehr lesenswerten Replik auf *Six fois deux* hat Deleuze die Figur des „Stotterns“ aufgegriffen, um das Verfahren

von Godard/Miéville zu charakterisieren. Diese zeichne sich durch ein „Stottern“ aus, das „nicht im Sprechen [...], sondern in der Sprache selbst“ zu suchen sei. Deleuze zufolge kulminiert diese in dem „Gegenwärtig-Werden“ von „nichts weiter als Gedanken“, „die Fragen ausdrücken, die die Antworten eher zum Schweigen bringen“. Deleuze, *Drei Fragen*, 2004, S. 58 f.

58 Zu diesem Aspekt, der sich maßgeblich der Arbeit mit Video verdankt, siehe Thomas Helbig, „Video/Cogito, Jean-Luc Godards videografische (Trans-)Positionen zwischen Kunst und Kino“, in: *Péristyle*, 9. März 2018, <https://peristyle.ch/de/2018/03/09/video-cogito/> (zugriffen 13. September 2019).

Ganzes aufs Spiel gesetzt, womit der Film an das in *Le gai savoir* zum Ausdruck gebrachte Vorhaben erinnert, „Wörter als Klänge und Materie“ zu nehmen.

Remakes/Rim(ak)es

Le livre d'image gehört genauso wie die *Histoire(s)* zu denjenigen Filmen Godards, die aus den fiktiven Geschichte(n) des Kinos die „wahre“ Geschichte des 20. Jahrhunderts entbergen wollen. Der Person Henri Langlois – dem Gründer und langjährigen Direktor der Pariser Cinémathèque – eng verbunden, übernimmt Godard die Rolle eines Filmarchivars oder Archäologen, der jedoch im Unterschied zu seinem Vorbild das steinerne Museum gegen das imaginäre und lebendige Museum des Films eingetauscht hat. Mit dem Titel „Remakes“ hat Godard das erste Kapitel von *Le livre d'image* überschrieben. Dahinter steckt nicht nur die Idee, dass das Kino das Leben reproduziere, sondern auch die Vorstellung, dass in den Bildern und Tönen des Kinos noch immer etwas Lebendiges, noch nicht Gesehenes oder zu Gehör Gebrachtes schlummere. Dessen „Auferstehung“, die Godard in Bemühung eines biblischen Zitats⁵⁹ in Aussicht stellt, feiert ihr Dasein in der Neuzusammensetzung der Fragmente. Wohl darum tauschte Godard die Kamera gegen den Schnittplatz ein, während er die ‚Regie‘ an die Bilder, Töne und Texte abgegeben hat, die „im Lichte ihrer fehlenden Erklärung baden“. Wer dieses Schauspiel verfolgt, muss sich selbst einen Reim (*rime*) auf die Montage dieser Fragmente machen, worauf Godards per Schriftbild eingefügtes Wortspiel „Remakes/Rim(ak)es“ hindeuten scheint. Besonders eindrucksvoll lässt sich dieser Aspekt anhand einer Sequenz zu Beginn von *Le livre d'image* nachvollziehen. Von einem *Remake* lässt sich dort insofern sprechen, als Godard eine Ikone der Filmgeschichte aufgreift, die er in den Kontext eines seiner eigenen Filme stellt, der selbst bereits eine Art *Remake* der entsprechenden Szene darstellt. Das Verhältnis von Bild und Ton wird dort geradezu paradigmatisch in Gestalt einer spannungsvollen Mesalliance vorgeführt. Ausgangspunkt ist eine Szene aus Nicholas Rays *Johnny Guitar* (1954).⁶⁰ Joan Crawford (Vienna) richtet sich darin an Sterling Hayden (Johnny), dessen Aufforderung „Lie to me ...“ sie Wort für Wort nachkommt, indem sie lediglich nach-

⁵⁹ Die an eine Stelle aus dem ersten Korintherbrief des heiligen Paulus angelehnte Phrase „Das Bild wird kommen zur Zeit der Auferstehung“ („L'image viendra oh! [au] temps [de la résurrection]“) wurde von Godard bereits für die *Histoire(s)* als Kernsatz geprägt. Ebenjene Stelle ist *Le livre d'image*

als eine Art Prolog zum Kapitel „Remakes“ vorangestellt.

⁶⁰ Schon in den *Histoire(s)* hat Godard den Dialog aus *Johnny Guitar* eingesetzt. Passend zu seiner Bemerkung, dass er „mehrmals Dinge aus *Histoire(s) du cinéma* wiederverwendet“ habe, jedoch „oft mit

erzählt, was er zu hören wünscht („All these years I’ve waited for you ...“). Der Unterton ihrer Stimme, und stärker noch der Ausdruck ihres Gesichts, verrät jedoch, dass sie mit jedem weiteren Wort nur noch nachdrücklicher verneint, was die Bedeutung ihrer Worte doch eigentlich versichern sollte. Eine weitere Akzentuierung dieses widersprüchlichen Beiklangs erhält die Szene durch eine Intervention, die Godard bereits in *Le gai savoir* erprobt hatte: Dort, wo der Gegenschuss auf Johnny folgen würde, hat Godard ein Schwarzbild eingefügt, das anstelle des in seinen Farben überbordenden Technicolor-Bildes einen Moment der „Bildstille“ setzt, wodurch der Kontrast zwischen dem leitmotivisch aufgeladenen *film score* von Victor Young und der unterkühlten und harten Betonung in den Worten Viennas umso greifbarer erscheint. Zuletzt wird auch der Ton verstummen, und zwar kurz nachdem zu der Zeile „If you hadn’t returned, I would have died“ das Bild zurückkehrt. Als Vienna dann dazu ansetzt, den finalen Satz „I still love you“ zu wiederholen, reißen ausgerechnet bei dem Wort „still“ Bild und Ton unvermittelt ab. An die Stelle des Letzteren tritt die Stimme von Michel Subor (Bruno), die aus einem Dialog mit Anna Karina (Véronica) aus Godards *Le petit soldat* (1961) entnommen wurde. Doch die Worte „Dites des mensonges ...“ gehören nicht zu derjenigen Szene des Films, die kurz nach dem Einsetzen des Tons zu sehen ist. Der Dialog entstammt ursprünglich einem Telefonat, das Véronica in Anwesenheit der Verfolger Brunos führt. Ihre Worte sind unfrei und folgen daher, genau wie im Falle von Vienna, dem deutlich vernehmbaren Code der Negation des Gesagten. Treffen in *Johnny Guitar* Worte der Zuneigung auf ein Bild der Abneigung, so deutet die Remontage von *Le petit soldat* auf eine entgegengesetzte Dynamik. Die Charakterisierung als „Remake“ trifft somit gleich auf mehrfache Weise zu. Sie deutet einerseits auf das Prinzip der Wiederholung, die dem Dialog von *Johnny Guitar* bereits inhärent ist, und andererseits auf die Wieder(hervor)holung von Godards eigener Filmografie, die gleichermaßen durch die Perspektive des Cineasten wie diejenige des Regisseurs informiert ist. Wenn Godard in *Made in USA* (1966) mit einem Zwischentitel bereits Nicholas Ray als einen Regisseur aufruft, der ihn den „Respekt gegenüber Bild und Ton“⁶¹ gelehrt habe, dann hat dieses Eingeständnis in der Remontage von *Le livre d’image* somit eine vollgültige Entsprechung erhalten.

anderer Tonspur“, lässt sich hier eine veränderte Bildspur beobachten. Godard: *Worte wie Ameisen*, 2019, S. 7. Jonathan Rosenbaum hat darauf hingewiesen, dass Godard den Dialog bei Ray als Vorlage für den Dialog aus *Le petit soldat* verwendet hat. Die aktuelle Montage in *Le livre d’image* erscheint wie eine nachträgliche Bestätigung dieser These. Jonathan Rosenbaum, „Theory and

Practice: The Criticism of Jean-Luc Godard“, in: *Sight and Sound* 41, 1972, S. 124–126, <https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/11/theory-and-practice-the-criticism-of-jean-luc-godard/> (zugegriffen 5. September 2020).

61 „A Nick [Nicholas Ray] et Samuel [Fuller] qui m’ont élevé dans le respect de l’image et du son.“



Abb. 40

Abb. 40 Jean-Luc Godard, Screenshot aus dem Film *Made in USA*, 1966.



Streichermusik (Victor Young)

Streichermusik



Streichermusik Vienna: All these years I've waited.
Johnny: Tell me you would have died if I hadn't come back.



Streichermusik I would have died if you hadn't come back.
Johnny: Tell me you still love me like I love you Vienna: Is ...



Véronica: Je ne suis pas amoureuse de vous. Je ne vous rejoindrai pas au Brésil. **Klaviermusik** (Maurice Leroux)
... Je ne vous embrasse pas tendrement.



Klaviermusik

Jean-Luc Godard
Le livre d'image (Bildbuch, 2018)



Streichermusik Johnny (Sterling Hayden): Don't go away.
Vienna (Joan Crawford): I haven't moved.

Streichermusik Johnny: Tell me something nice.
Vienna: Sure. What do you wanna hear? Johnny: Lie to me,
tell me all these years you've waited, tell me.



Bruno (Michel Subor): Dites des mensonges ... dites que vous
n'êtes pas triste que je parte.

Véronica (Anna Karina): Je ne suis pas triste que
vous partiez.



Véronica: Je ne vous embrasse pas tendrement.

Klaviermusik