

Fragmente einer Sprache des Kinos

Neues Sehen und neues Lesen mit Jean-Luc Godard

VON FELIX PHILIPP INGOLD

Es geht nicht so sehr darum, zu leben, vielmehr darum, zu drehen“, ließ einst der Filmemacher Jean-Luc Godard in einem seiner zahlreichen Interviews verlauten. Bei dem forschen Spruch handelt es sich um eine eigenwillige Abwandlung der bekannten Seefahrtsdevise, wonach nicht das Leben, sondern das Segeln Ziel der Marine sein müsse: *Navigare necesse est, vivere non est*. Dass Godard seit den mittleren 1950er-Jahren bis in die jüngste Zeit weit über einhundert Filme gedreht hat, braucht also, unter dieser Prämisse, nicht sonderlich zu erstaunen. Staunenswert ist schon eher, dass er dabei konsequent und kompromisslos seinen unverkennbaren Personalstil durchgehalten und von Film zu Film das Kino mit Innovationen aller Art bereichert, oft auch provoziert hat. Dabei stellte er sich selbst unentwegt auf die Probe und wagte in formaler wie in thematischer Hinsicht riskante Grenzgänge, die bisweilen in einer Sackgasse endeten, häufiger jedoch tatsächlich Neuland für das aktuelle Filmschaffen erschlossen.

Bei der professionellen Kritik hat sich Godard damit hohen, wenn auch oft etwas ratlosen Respekt verschafft. Die Sekundärliteratur über ihn und sein Werk ist immens, bedingt und gefördert durch seine (oft nur vermeintliche) Rätselhaftigkeit. Da er die Lesart, letztlich den „Sinn“ seiner Filme grundsätzlich offen lässt oder in ambivalenter Schwebe hält, provoziert er naturgemäß eine Vielzahl von Interpretationen und Spekulationen, aber auch von kontroversen Werturteilen, die ihn bald als „Genie“ oder „Zauberer“, bald als „Bastler“ und „Blender“ ausweisen. Von der Filmin-



Abb. 1: „Du Gauner“ (*Eine Frau ist eine Frau*, 1961)

dustrie ernstgenommen und von einem breiteren Publikum geliebt zu werden, ist ihm indes versagt geblieben.

Am 13. September 2022 ist Jean-Luc Godard, 91 Jahre alt, in Rolle am Genfersee gestorben.

Eigentlich wollte Jean-Luc Godard Schriftsteller werden, und *weniger* als das – seine frühe Ambition beschränkte sich darauf, irgendwann einmal „einen Roman bei Gallimard“ (dem französischen Pendant zu „Suhrkamp“) herauszubringen. Aus der Schriftstellerei ist nichts geworden, dem Schreiben zog er schon bald das Lesen vor, seine Vorstellungskraft beim Lesen lehrte ihn das Sehen, aus dem Sehen entwickelte sich der Wunsch zu zeigen, als Medium des Zeigens und als permanente Schule des Sehens erwies sich schließlich der Film, das Kino. „Ich versuchte, Filme zu machen, die den Büchern gleichen, die ich

als Jugendlicher gelesen hatte“, erklärte er dazu 1995 in einem Interview mit den *Cahiers du cinéma*: „Bücher also, die sich keineswegs zur Verfilmung anbieten, die aber durchaus zu Filmen anregen können – dazu nämlich, Begriffe, Ideen, Wahrheiten assoziativ in bewegte Bilder umzusetzen.

Literatur in weitestem Verständnis – sei's generell als Schrift, als Text, sei's konkret als Brief, als Gedicht oder Zeitung – durchzieht Godards gesamtes filmisches Werk sowohl auf der Skriptwie auf der Darstellungsebene, oftmals ganz vordergründig, bisweilen auch diskret in Form von Anspielungen oder Zitaten. – Ein aufschlussreiches Beispiel dafür ist der frühe Lieblingsfilm des Regisseurs, *Une femme est une femme* (*Eine Frau ist eine Frau*, 1961), in dem er erstmals Wörter wie Schrifttafeln einblendet und immer wieder gedruckte Texte (Buchseiten, Zeitungen, Plakate) frontal

ins Bild setzt; da der Protagonist Buchhändler ist, sind die unverhältnismäßig vielen Verweise auf Literatur und auf das Lesen plausibel. Plausibel sogar, dass das Paar einen Streit mit wechselseitigen Beschimpfungen nicht in Worten austrägt, sondern durch das stumme Vorzeigen von Büchern, deren Titel oder Untertitel besagen, was gemeint ist (Abb. 1): „Monster!“, „Gauner!“

Ein Gleiches gilt für *Le mépris* (*Die Verachtung*, 1963), einen Film über die Entstehung eines Films, dem ein Roman von Alberto Moravia zugrunde liegt und zu dem nun – im Film – ein junger Literat das Drehbuch abfassen soll. Obwohl die Beteiligten (Produzent, Szenarist und Regisseur eingeschlossen) für Literatur keinerlei Interesse zeigen, zitieren sie beiläufig in perfekter Diktion Verse von Homer, Dante, Shakespeare, Hölderlin. Die Hauptdarstellerin liest in der Badewanne ein Buch über Fritz Lang (Abb. 2), der andernorts im Film persönlich auftritt. Ein weiterer literarischer Bezug ergibt sich daraus, dass Godard seinen Film teilweise auf dem Gelände der ehemaligen Villa von Curzio Malaparte, einem populären Erfolgsautor, abgedreht hat, und wenn in der Eingangsszene der unbedarfte Drehbuchschreiber die körperlichen Vorzüge seiner nackt neben ihm liegenden Frau aufzählt, ist dies nichts anderes als eine verballhornte Fassung des Hohelieds, also ebenfalls eine literarische Reminiszenz.

„Ich versuchte, Filme zu machen, die den Büchern glichen, die ich als Jugendlicher gelesen hatte.“

Einen vorläufigen Höhepunkt literarischer beziehungsweise literarisierter Filmsprache erreicht Godard mit *La Chinoise* (*Die Chinesin*, 1967), einem antirevolutionären Revolutionsfilm, der sich ausschließlich in Innenräumen abspielt und dessen intellektuelle Protagonisten, verschanzt hinter tonnenweise gestapelten *Roten Büchern* von

Mao Zedong, nichts anderes tun, als im Vorfeld eines Terroranschlags vor sich hin und aneinander vorbeizureden, wobei ein Großteil des Gesagten aus Zitaten von Marx, Lenin, Mao, Castro und andern linken „Klassikern“ besteht, derweil an der Wand – als romantischer Kontrapunkt zum ideologischen Geschwätz – ein Portrait von Novalis aufgehängt ist, und als weiterer, ironischer Kontrapunkt ein Plakat mit Maos Verdikt „Gegen den Bücherkult“.

Man weiß von Godard, dass er ein alles verschlingender Leser war, und man weiß auch, dass er einst einen Film konzipiert hatte, in dem ausschließlich lesende Menschen vorkommen sollten. Aber gleichzeitig erinnert man sich an sein öffentliches Geständnis, er könne nicht lesen („je ne sais pas lire“), wie auch an den Vorwurf seiner Kritiker, er habe keins der Bücher wirklich gelesen, die in seinen Filmen vorgezeigt werden und aus denen er so gern vorlesen lasse. Der Vorwurf – ob berechtigt oder nicht – ändert nichts an der Tatsache, dass Godards gesamtes umfangreiches Werk literarisch fundiert und von hohem Sprachbewusstsein geprägt ist. Wortspiele inszeniert er mit der gleichen Präzision wie Gesten oder Grimassen, doch bleibt Sprachliches wie Literarisches dem Bild durchwegs nachgeordnet. Von daher wird verständlich,

dass bei Godard keine Handlung, kein Spannungsbogen sich aufbauen kann und stattdessen der Moment, das Episodische Vorrang gewinnt in der Aufreihung disparat zusammengeschnittener, immer nur kurz aufscheinender Bilder.

Mit diesem Verfahren konterkariert Godard das übliche Verständnis von Geschichte als einem linearen, kohärent



Abb. 2: Lektüre in der Badewanne (*Die Verachtung*, 1963)

sich entfaltenden Prozess. Geschichte – nicht anders als Geschichten – versteht er als sprach-, als text-, als literaturbasiertes Konstrukt, und dieses wiederum als einen Verschnitt von lauter Zitaten, die sich in aller Regel unerwartet zusammenfinden, alogisch, widersprüchlich, oft auch widersinnig. Weder Geschichte noch Geschichten haben nach seiner Auffassung einen Autor, ihre Authentizität besteht darin, dass sie als Fiktionen Realitätsstatus gewinnen.

In diesem Verständnis hat er zwischen 1988 und 1998 seine *Histoire(s) du cinéma* (Geschichte[n] des Kinos) in acht Videosequenzen aufgearbeitet, die denn auch gleichermaßen als durchwegs exzentrische Film- und Weltgeschichte gelten können. Der willkürliche ahistorische Zusammenschnitt des Bildmaterials (Zitate aus Dokumentar- und Spielfilmen) mit zahlreichen Brüchen und Sprüngen, mit Wiederholungen und Variationen, unterlegt beziehungsweise überwölbt von einer entsprechend sprunghaften Tonspur (Musikzitate, Off-Kommentare) – das ist das Verfahren, aus dem Godard seine Geschichte und seine Geschichten gewinnt: Geschichten und Geschichte, wie sie niemals stattgefunden haben, die aber stattfinden und erstmalig und einmalig sich realisieren *als Film*. Dass

er diesen – seinen größten – Film auch in Buchform herausgebracht hat (I-IV, Paris 1998), macht deutlich, wie eng hier die Medien Buch und Film verschränkt sind.

Indem der Regisseur solcherart *Geschichte macht*, bringt er sie als seine eigene „Wahrheit“ auf den Punkt. Sie mag noch so künstlich, noch so spekulativ oder gar verlogen sein, es ist *seine* Geschichte, *seine* Wahrheit, und als solche ist sie sein *eigenes* Werk. Das „Eigene“ ist hier allerdings in Anführungsstriche zu setzen, es steht bloß für die *Eigenart*, mit der die übernommenen Versatzstücke kunstvoll und unverhüllt zu einem Kompilat vereinigt werden. Denn Jean-Luc Godard gehört nach eigenem Bekunden zu den ungenierten Kunstschaffenden, die sich geradezu programmatisch „überall bedienen“, wo sie brauchbares Fremdmaterial vorfinden.

Alles je Geschriebene ist Geschichte, kompiliert aus Geschichten, die ihrerseits aus Fremdzitaten generiert werden. In einer Szene sieht man den Regisseur neben seinem Bücherregal, vor einem riesigen Mikrofon tippt er in eine Schreibmaschine, während ein Schriftsatz eingeblendet wird (Abb. 3): „All the stories“ – sämtliche Geschichten. – „Wenn Sie so wollen“, erläuterte

Aus allen gerade erreichbaren Büchern (von Balzac, Dostojewskij, Sartre, Blanchot, Foucault) bezog Godard den Großteil seiner Dialoge.

Godard einst im Gespräch mit Youssef Ishaghpour, „ist Geschichte für mich das Werk aller Werke ... Sagen wir, die Geschichte ist die Gesamtheit von allem. Das Kunstwerk, wenn es gut gemacht ist, entspringt der Geschichte, und wenn es will, so ist es ihr künstlerisches Bild.“

Ein solches künstlerisches Bild, ein „lebendiges“, ist der Film, der den Geschichtsverlauf – „die Zeit der Geschichte“ – vor Augen führt und ihr somit

ihre „Existenz“ verleiht, derweil er die „Essenz“ dazu aus der Gesamtheit der Texte bezieht, aus dem Buch der Bücher. „Und im Buch, das sich wie eine Kopie ausnimmt, wie eine verkleinerte Kopie, ist tatsächlich das Gedächtnis der Geschichte enthalten, eben weil sie entsprechend der Tradition des Buchs geschrieben und gedruckt worden ist.“ – Aus diesem Buch, das heißt: Aus allen gerade erreichbaren Büchern (von Balzac, Dostojewskij, Sartre, Blanchot, Foucault ...) bezog Godard in seinen späten Filmwerken – in *Film Socialisme* (2010), zuletzt in *Le livre d'image (Bildbuch, 2018)* – den Großteil seiner Dialoge und Off-Kommentare.

Würdigungen in Form von Preisen oder anderen Auszeichnungen hat Godard stets mit Verachtung quittiert, weil er nicht als Person belobigt werden, sondern sein Werk – als wäre es *nicht* von ihm – adäquat rezipiert sehen wollte. Dafür steht beispielhaft eine Einblendung in seinen *Geschichte(n) des Kinos* (1988–1998), bei der in Großbuchstaben das Wort CINÉMA über sein eigenes Porträt projiziert wird, um deutlich zu machen, dass er als Regisseur *hinter* den Film zurücktreten möchte.

Dies wiederum steht in schroffem Kontrast dazu, dass Godard seine Präsenz als Filmemacher nicht nur bei der Werkentstehung auf dem Set und im Studio deutlich markiert, sondern oft auch sich selbst als Darsteller oder Sprecher ins Werk einbringt, um es gleich einer Signatur als *sein* Werk zu beglaubigen. Nebst der Regie hat er in manchen Fällen auch andere wichtige Funktionen übernommen, die bei der Filmarbeit gewöhnlich getrennt blei-



Abb. 3: All the stories (*Geschichte/n des Kinos*, 1988–1998)

ben, sei's die Kamera oder die Tontechnik, die Montage, das Casting oder gar die Gesamtproduktion.

In seinem letzten – man möchte sagen: seinem jüngsten – Werk, dem *Bildbuch* (2019), zeichnete Godard simultan verantwortlich für alle genannten Funktionen und darüber hinaus für das Drehbuch, die Bildbearbeitung, den Schnitt. Als Regisseur hat er stets pauschal beansprucht, „ein Poet zu sein“ (*poète/je/suis*), er engagiert sich gleichermaßen als philosophierender Künstler, als historisierender Literat, als musizierender Cineast.

Nach Fertigstellung des *Bildbuchs* trat er zudem auf Pressekonferenzen und in Interviews vielfach als sein eigener Kommentator in Erscheinung, um das Verständnis des weithin als „schwierig“ geltenden Films in die gewünschten Bahnen zu lenken. Kritiker, Juroren, auch das Publikum scheint er pauschal zu verachten, seine Idealvorstellung wäre wohl, der alleinige Autor und der alleinige Betrachter seiner Werke zu sein.

Der Regisseur gewinnt hier eine Vormachtstellung, die ihn weit von dem beim Film üblichen Teamwork abhebt und ihm eine Autorität sichert, die sonst nur Schriftsteller oder andere alleinschaffende Künstler für sich beanspruchen können – eine Autorität, die er freilich immer wieder selbstkritisch in Frage gestellt hat. Dazu kommt seine weitgehende Unabhängigkeit von kommerziellen Interessen und Zwängen, eine künstlerische Freiheit, die er aber nicht präpotent auslebt, die er viel-

mehr mit äußerster Zurückhaltung und gleichzeitig mit größter Intensität nutzt: Man könne auch mit einem Handy und mit einem Budget von zehn oder auch nur einem Euro einen starken Film drehen, betonte er vor Zeiten in einem TV-Talk – das Können genüge freilich ebenso wenig wie das Wollen, man müsse es nur einfach *tun*.

Der für einen Film ungewöhnliche, nicht eben attraktive Werktitel *Bildbuch* macht deutlich, dass es Godard hier um die gleichrangige Verschränkung von Bild und Text, von Kino und Literatur geht – ein Anliegen, von dem seine Regiearbeit seit jeher, wenn auch in unterschiedlichem Grad, bestimmt war.

Unvereinbare Welten, unvereinbare Medien, könnte man meinen, doch gerade dies – das synkopische Zusammenschneiden von Bildern (vorgefundenen wie auch eigens geschaffenen) und Texten unterschiedlicher Herkunft und Aussage, die wechselseitige Überlagerung disparater Motive, Formen, Farben, auch Stimmen, Geräusche und Melodien – eben diese gegensätzlichen und gegenläufigen Elemente fügen sich unter Godards künstlerischer Moderation zu einer Harmonie ganz eigener Art. Durch den zeitversetzten Zusammenschchnitt von Bild, Text und Musik werden schroffe Bruchstellen vermieden und es kommt zu einem unstillen Fluktuieren, das man als formale Metapher für das Wasser (Godards bevorzugtes Element – das wogende Meer, der plätschernde Genfersee) betrachten kann. Die Vielzahl von klanglichen wie auch optischen Wiederholungen und Abwandlungen bildet das strukturelle Äquivalent dazu.

Das Prinzip dieses Verfahrens ist die Gleichgültigkeit, will heißen: die gleiche Gültigkeit sämtlicher involvierten Elemente (Abb. 4). Musik, Text, Bild gehen ineinander auf und bleiben sich dennoch fremd. Musik, ob sanft oder erhaben, begleitet Kriegs-, Folter-, Katastrophenszenen, wird untermischt mit Schreien oder ruhig rapportieren-

den Stimmen. Alles ist durchwirkt von Text, sei's in Alltags-, Literatur- oder Wissenschaftssprache. Text wird abwechselnd inszeniert als Dialog, als Rezitation, als unverständliches Geplauder, wird aber auch *gezeigt* in Form von Schrifttafeln, Transparenten, Plakaten, hand- oder druckschriftlichen Dokumenten; allenthalben werden Zeitungen, Magazine, Bücher ins Bild gerückt (Abb. 5–6), man vernimmt aus dem Off

einen Satz, einen Vers, ein kurzes Statement oder einfach Stimmengewirr – alles von gleicher Geltung und Präsenz.

Das beiläufig hingeworfene Wort, der zielgerichtete Fluch, das Liebesgeflüster, das philosophische Diktum, das politische Dekret, der unverbindliche Gruß – ganz unterschiedliche, sogar gegenläufige Sprachhandlungen verfließen ineinander, wodurch und woraus *die Sprache* erst eigentlich sich



Abb. 4: Stills aus dem *Bildbuch* (2019)

synthetisiert. Diese Sprache ist *vorab* auf das Sprechen, nicht auf das Gesprochene angelegt, Wahrheit und Lüge und Poesie stehen gleichwertig nebeneinander, die konventionelle Sprachbedeutung tritt zurück hinter den *Sinn*, den der Kinobesucher – so oder anders – sich selbst zurechtlegt.

Solch subjektive Sinngebung braucht keineswegs sprachgebunden zu sein wie ein Kommentar, eine Exegese oder eine Kritik, sie kann sich erschöpfen und gleichzeitig sich erfüllen in schweigender Andacht, im Staunen oder als Aha!-Effekt, wie es der ungläubig glotzende Trottel in Godards *Forever Mozart* (1996) vormacht, der in den Musiksalon gedrängt wird und plötzlich begreift (oder jedenfalls fühlt): das ist *mein* Mozart, das ist *die* Musik, das ist – in diesem Augenblick – *alles ...* und ich bin dabei, gehöre dazu.

•

Oft hat man Godards autoritäre Regearbeit gerügt, dabei aber zu wenig beachtet, dass (und in welchem hohem Maß) er Autorität auch an den Betrachter abgibt, dem er gern eine eigene Lesart seiner Filme zugesteht. Generell ist ein Film von Godard immer auch ein Film des Betrachters. So kann etwa das Nacheinander zweier ungleichartiger Filmbilder via subjektive Assoziation ein drittes Bild erbringen, das nicht im Film, nur in der Imagination des Zuschauers vorhanden ist und somit als dessen eigene Hervorbringung Bestand hat. Dem Betrachter wird durchwegs angeboten, aber auch abverlangt, dass er synästhetisch aufs Bild *hört*, dass er Musik *sieht*, dass er Örtlichkeiten, Szenen, Menschen *liest*.

Auch das Ich als solches (französisch „je“) ist für Godard keine fixe Größe, sondern (dem gleichklingenden Wort „jeu“ entsprechend) ein immer wieder neu zu bewerkstellendes *Spiel*. Der Film ist demnach, wie jedes Kunstwerk, nicht eigentlich das Produkt eines individuellen Schöpfers, eher entfaltet und differenziert es sich, laut eigener Aussage des Regisseurs, in der Art einer

permanenten Revolution – Revolution wörtlich begriffen als eine eigendynamische, in sich selbst kreisende Bewegung, die ja schon in der antiken Schriftrolle und noch im einstigen Rollfilm beziehungsweise in der Filmrolle ihre konkrete Entsprechung hatte.

Von daher lässt sich wohl auch die vorrangige Bedeutung des Zufalls verstehen, dem Jean-Luc Godard bei seiner Arbeit so etwas wie ein Mitspracherecht einräumt. Oft sind es tatsächlich irgendwelche Zufallskonstellationen (ein Presse- oder TV-Bild, ein Werbespruch, eine Verszeile, eine jähe Erinnerung, ein politisches Schlagwort), die den Impuls für eine Filmsequenz liefern.

Entscheidend – zumindest vorentscheidend – sind bei Godard oftmals sprachspielerische Zufallstreffer, die durch frappante Klangähnlichkeit Einzelwörter oder Wortgruppen von ganz unterschiedlicher Bedeutung assoziieren: „Es ist die Sprache selbst, die es möglich macht.“ Allein die Sprache ist's, die den vielzitierten, nur im französischen Wortlaut funktionierenden Kalauer mit „infâme“/„une femme“ ermöglicht: „Du bist infam!“ – „Nein, ich bin eine Frau!“ – Godard nutzt solche Möglichkeiten für seine Filmsprache ebenso wie in seinen Schriften und Interviews. Ein ursprünglich poetisches Verfahren (Assonanz, Reim usw.) verhilft ihm zu unerwartetem Erkenntnisgewinn und kann ihn zu kühnen Bildschnitten oder Überblendungen inspirieren. So vermag er durch die kontaminierte Begriffsform „Rim(ak)es“

das Verfahren des Remakes mit der Funktion des Reims (frz. *rime*) in Übereinstimmung zu bringen.

In seinem Film *Rette sich wer kann (das Leben)* (1980) kommt Godard, ausgehend vom französischen Begriff „personne“, der gleichlautend, aber kontradiktorisch für „Person“ wie auch für „niemand“ verwendet wird, zur naheliegenden Einsicht, es sei „ganz normal, dass eine Person als Niemand bezeichnet“ werde, und in *Der Ursprung des 21. Jahrhunderts* (2000) assoziiert er auf ähnliche Weise den Begriff „origine“ (Ursprung) mit „or“ (Gold), um vom Jahrhundert des Kapitalismus reden zu können. Mit seinem *Adieu an die Sprache* (2014) kann er die Sprache gleichzeitig verabschieden und willkommen heißen, einzig deshalb, weil in einem französischen Dialekt der Westschweiz das Wort „adieu“ sowohl zur Begrüßung wie zum Abschied verwendet wird.

•

Im Fall von *Bildbuch* war es laut Godard so, dass das gesamte Projekt durch die zufällige Lektüre eines Texts von Denis de Rougemont angeregt wurde, im Besonderen durch eine Passage, in der von der Möglichkeit, ja der Notwendigkeit die Rede ist, „mit den Händen zu denken“.

Godard greift diese Idee auf und entwickelt sie zunächst auf sprachlicher (lexikalischer, etymologischer) Ebene: Den französischen Begriff für „Hand“ (*main*) assoziiert er mit „Manipulation“



Abb. 5: Lesefutter (*Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*, 1967)

und „Manifest“, und er zieht daraus den Schluss, dass „mit den Händen denken“ gleichbedeutend sei mit „manipulieren“ und „manifestieren“. Die Hand als solche sei eine *Form*, und darüber hinaus *schaffe* sie auch Form. Jede Form ist demnach, wie Godard ausführt, ein Produkt manuellen Denkens und wird somit zu einer Denkfigur, einer Idee, die ihrerseits zum Weiterdenken anregt.

Nicht der Regisseur ist für die Sinnbildung zuständig, der Zuseher und Zuhörer ist es vielmehr.

Ausgehend von der Hand und ihren fünf Fingern gelangt Godard zu den fünf Kontinenten der Erde, zu den fünf Sinnen des Menschen und zu den fünf Akten des klassischen Dramas. Zufall und Willkür fallen hier wie anderswo in seinem Werk in eins. Mit „denkenden“ Händen bewerkstelligt der Regisseur in solchem Vorverständnis sein *Bildbuch*, indem er sein ausschließlich dokumentarisches Material nach der Zahl fünf „manipuliert“. Fünf Teile (Aufzüge), thematisch und handlungsmäßig unverknüpft, bilden die formale Grundstruktur des Films:

Teil eins exponiert die Technik und Tradition der *Wiederholung* am Beispiel der Kunstgeschichte, der *Variation* und des *Remakes* in Literatur und Musik, aber auch anhand zahlreicher Extrakte aus alten Filmen, darunter auch solchen von Godard selbst. Am Beginn der Projektion steht wie ein riesiges fleischgewordenes Ausrufezeichen (Verheißung? Warnung? Befehl?) der gereckte Finger des Evangelisten Johannes aus dem Bildwerk von Leonardo da Vinci, Teilstück einer „denkenden“ Hand, die sich am Schluss zur Faust ballen wird ...

Teil zwei greift Momente aus der Geschichte und Kultur Russlands auf, dies am Leitfaden des antirevolutionären Diplomaten Joseph de Maistre, der oftmals

zitiert wird (als Apologet des „göttlichen Kriegs“ oder des „Henkers“ als höchsten Staatsdieners), kontrafaktisch zusammengeschnitten mit Filmbildern aus *Krieg und Frieden* (nach Lew Tolstoj) und Bilddokumenten zu Rosa Luxemburg.

In Teil drei ist eine Ballade bewegter Bilder aus der Geschichte des Eisenbahnwesens, mit Ausschnitten aus dokumentarischen und künstlerischen

Filmen zur Mechanisierung der Industrieproduktion, aber auch mit Foto- und Textbelegen zum Phänomen des frühen Schienenverkehrs (Geschwindigkeit, Komfort, Unfälle). In einer längeren Einblendung führt Godard noch einmal, kontrapunktisch untermalt mit einer Fuge von Johann Sebastian Bach, die berühmte Szene aus Buster Keatons *Der General* (1926) vor, die den grotesken Liebesakt der beiden Protagonisten zwischen zwei Eisenbahnwagen zum Gegenstand hat.

Der vierte Teil steht vordergründig unter dem Diktat des Aufklärungsphilosophen Charles Baron de Montesquieu, der 1748 mit seinem Werk *Vom Geist der Gesetze* den modernen demokratischen Verfassungsstaat entwarf und der hier mit dem politischen Denken und den Machenschaften der Reaktion konfrontiert wird. Die revolutionäre Triade von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit möchte Godard mit Rückgriff auf Montesquieu in der Formel einer „Liebe für alle“ vereinigt sehen. Das Symbol dafür, die französische Trikolore, löst sich dann aber in Ströme von Blut auf (Rot) und verdampft als ungestillte Sehnsucht (Blau): Ideal und Wirklichkeit lassen sich nicht zusammenführen. Freiheit und Liebe „für alle“ bleiben illusionär, solange sie sich nicht jeder *Einzelne* zur Aufgabe und sie aktiv durchsetzt.

Der letzte Teil ist eine groß angelegte Rückblende in die Zeit um 1970, als sich Jean-Luc Godard für die Sache der Palästinenser engagierte und mehrfach den mittleren Osten bereiste. Hier dokumentiert er nicht nur seinen eigenen Augenschein, sondern das Palästina-Problem insgesamt. Er tut es mit einer Aufreihung von Kriegs-, Elends- und Propagandabildern, erweitert aber sein Interesse darüber hinaus auf menschenrechtliche und kulturologische Grundfragen. Er gelangt so zu der These, die arabische Welt sei nicht als Randzone, vielmehr als Zentrum der europäischen Welt zu betrachten (Urheimat von Christentum und vormarxistischem Kommunismus), sodass auch die arabische Sprache nicht bloß als regionales Idiom, vielmehr als Weltsprache zu gelten habe. In einem weiteren Schritt der Verallgemeinerung deutet Godard zumindest an, dass in der heutigen Zeit die Peripherien (randständige Staaten, Völker, Kulturen, Sprachen) zu neuen „Zentren“ entwickelt und als solche zukunftsfähig gemacht werden sollten.

Der Rand als neue Mitte: Jean-Luc Godard hat sich diese Vision persönlich wie auch als Filmschaffender zu eigen gemacht. Mit dem *Bildbuch* präsentiert er ein Werk im Wissen und Bewusstsein, dass es dafür beim Kinoverleih keine Erfolgchancen gibt; dass kein größeres Publikum auch nur das geringste Interesse und Verständnis dafür aufbringen wird; dass es mithin, entgegen seiner Intention, niemals ein Film „für alle“ sein, sondern bestenfalls ein „elitäres“ Angebot bleiben wird – genau das also, was er als Regisseur seit seinen Anfängen konsequent hatte vermeiden wollen.

Paradox ist diese Situation (die sich eben als Konflikt zwischen Peripherie und Zentrum, zwischen Ungewöhnlichem und Gewohntem erweist) allein schon deshalb, weil das *Bildbuch* tatsächlich ein sehr simpler Film ist, ohne Handlung, ohne Intrige, auch ohne Inszenierung, ohne Schauspieler, ohne Kulissen und Kostüme – schlicht

eine Abfolge von vorgefundenem, dann lose komponiertem Fremdmaterial (Bild, Ton, Text). Godard selbst hat von dem Film wortspielerisch gesagt, er sei „bildtrunken“ (*ivre d'image*), eine ungewöhnliche Formulierung, die im Originaltitel – *Le Livre d'image* – vollumfänglich, wiewohl rein zufällig „enthalten“ ist.

Noch konsequenter, um nicht zu sagen: noch rücksichtsloser als in seinen enzyklopädischen *Geschichte(n) des Kinos* scheint er mit seinem *Bildbuch* zeigen zu wollen, dass eigentlich doch „alles eins“ sei und eben deshalb auch „ganz anders“ sein, jedenfalls „ganz anders“ verstanden werden könne. Dementsprechend fasst er die Menschheitsgeschichte insgesamt als eine „Ganzheit“ auf, als „das Werk aller Werke“, das tatsächlich „alles“ in sich vereint, „Eltern wie Kinder“, „Literatur und Malerei wie Philosophie“ ... Dass er sich damit dem Vorwurf der Beliebigkeit, sogar der Trickserei aussetzt, nimmt er mit Unmut zur Kenntnis.

Mit dem *Bildbuch* wendet sich Godard definitiv vom Geschäft und auch von der Kunst repräsentativer Darstellung ab, dies in der Überzeugung, dass *jede* Art von Darstellung notwendigerweise durch einen gewalthaften Übergriff auf die dargestellte Sache oder Person erkaufte werde, nämlich durch unvermeidliche Verfälschung, Verfremdung, Reduktion, aber auch durch eigennützige oder propagandistische Vereinnahmung: „Es gibt einen Realkontrast zwischen der Gewalthaftigkeit des Darstellungsakts und der inneren Ruhe der Darstellung als solcher.“ Nicht auf ein dargestelltes Objekt kommt es demnach an, sondern auf die reine, d. h. rein bildhafte oder klangliche Darbietung eines Sachverhalts.

Die vermeintliche Schwierigkeit des Verstehens liegt darin, dass beim Publikum wie bei der Kritik das unbedingte Bedürfnis besteht, zu kapierten, welche Intention und Bedeutung *hinter* dem Film gesucht beziehungsweise ge-



Abb. 6: Lesefutter (*Der irre Pierrot*, 1965)

funden werden muss. Da bei Godards Bild- und Tonsequenzen eine derartige Tiefendimension fehlt, ist man als Betrachter allein auf die eingesetzten Formelemente und deren ästhetische Präsentation verwiesen, auf jene optischen und musikalischen und sprachlichen Versatzstücke, die das Werk gesamthaft ausmachen, die aber keinen vorgefassten „Sinn“ zu übermitteln haben: Nicht der Regisseur ist für die Sinnbildung zuständig, der Zuseher und Zuhörer ist es vielmehr.

In der Unterforderung (man könnte auch sagen: in der Freiheit) liegt die vermeintliche Überforderung – dass man etwas zu sehen und zu hören bekommt, das bloß gesehen und gehört, nicht jedoch bedeutungsmäßig nachvollzogen, nicht in üblicher Weise verstanden, aber eigens mit Sinn erfüllt werden muss. Als „Sinn“ ist bei Godard immer auch Unsinn zugelassen, auch ein bloßes Ah! oder Oh!, ein Staunen oder Schweigen ist „sinnvoll“ genug.

Ein Gleiches gilt für die zahllosen literarischen und philosophischen Anspielungen oder Zitate, die Godard in seine Bilderstrecken einspielt. Auch wenn er ausdrücklich auf Artaud oder Ramuz oder Ellul, auf Hegel oder Freud oder Althusser Bezug nimmt, muss man das nicht nachvollziehen oder gar würdigen können; man hat es schlicht zur Kenntnis zu nehmen, so als handelte es sich bei den entsprechenden, meist aus dem Off vorgetragenen Textauszügen um Verlautbarungen von nebenan, von Nachbarn, vom Stammtisch: Der Regis-

seur setzt dafür seine eigene, brüchig gewordene, zaudernde und suchende, bald vertraulich, dann wieder mürrisch modulierte Stimme ein, so als wäre es die Stimme jedermanns, eine ebenso leise wie eindringliche Stimme, die gleichsam als Kammerton die wogende Bilderflut durchklingt. Die Intimität des Sprechens steht in gewolltem Kontrast sowohl zur gewohnten Plauderrhetorik in den Medien wie zur Perfektion von Computerstimmen, hebt sich aber auch – wie die hintergründig zugespielte Konzert- und Kirchenmusik – deutlich ab von der grellen Buntheit des Bildmaterials und der Gewalthaftigkeit, die es zur Anschauung bringt.

Die Rezitationen bräuchten eigentlich keine Textreferenz – ob aus der Bibel oder der Odyssee zitiert wird, aus einem Privatbrief oder einem Zeitungsartikel, aus Texten Flauberts oder Rilkes, ist letztlich irrelevant. Was gilt, ist das, was *hier und jetzt* verlautbart wird, egal ob mit oder ohne Anführungsstriche: Godards *Bildbuch*, wie sein Filmschaffen überhaupt, ist auf Vergegenwärtigung angelegt, nicht auf Repräsentation; es lässt unmittelbar sichtbar, hörbar, sinnlich fassbar werden, was uns *jetzt* geschieht, was *hier* der Fall ist.

Felix Philipp Ingold arbeitet als freier Autor in Zürich; zuletzt erschienen: *Die Zeitinsel* (Roman), *Denken im Abseits* (Essays), beides bei Ritterbooks 2022; als Übersetzer und Herausgeber: Serge Charchoune, *Reglose Meute*, Moloko Print 2022.