

Christina Scherer

## "Une pensée qui forme une form qui pense" - zu Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA

2000

<https://doi.org/10.17192/ep2000.3.2674>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scherer, Christina: "Une pensée qui forme une form qui pense" - zu Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 17 (2000), Nr. 3, S. 276–282. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2000.3.2674>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Perspektiven

Christina Scherer

### „Une pensée qui forme une forme qui pense“ – zu Godards *Histoire(s) du cinéma*

*Übrigens ist es genau das, was ich im  
allgemeinen am Kino liebe: eine Sättigung  
herrlicher Zeichen, die im Licht ihrer  
fehlenden Erklärung baden.*

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4a

Die Reflexion über das kinematographische Bild, über die Filmform und über das Kino zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk Godards. Sie hat in den *Histoire(s) du cinéma* (1989ff.) ihren dichtesten Ausdruck gefunden. Bisher umfassen sie vier Folgen: Folge 1 mit den Teilen 1a: *Toutes les histoires* und 1b: *Une histoire seule*, Folge 2 mit den Teilen 2a: *Seul le cinéma* und 2b: *Fatale beauté*, Folge 3 mit den Teilen 3a: *La monnaie de l'absolu* und 3b: *Une vague nouvelle* und Folge 4 mit den Teilen 4a: *Le contrôle de l'univers* und 4b: *Les signes parmi nous*. Die einzelnen Teile betrachten die Geschichte des Kinos in ihren vielfältigen Bezügen: in ihrer Ausformung der Geschichten, die das Kino erzählt, in ihrem Zusammenhang mit der politischen/kollektiven Geschichte im 20. Jahrhundert und mit der individuellen Geschichte des Filmemachers. Darüber hinaus reflektiert Godard das Kino als Industrie, als Teil der Ökonomie. Nicht zuletzt ist die Geschichte des Kinos auch Teil einer Technikgeschichte: von der Erfindung der perspektivischen Bildkonstruktion in der Malerei über die Laterna Magica bis zur Fotografie und von dort zum Film. Die *Histoire(s) du cinéma* sind eine Erzählung Godards über das Kino, die ihre Art und Weise zu erzählen, immer mitbedenkt. Neben seinen Selbstinszenierungen inszeniert Godard auch die Mittel der Reflexion, indem er immer wieder einen Filmstreifen zeigt, der durch die Führungsrollen auf dem Schneidetisch läuft oder sich selbst an der Schreibmaschine, an der er seine Wörter und Sätze zögernd ausprobiert, wiederholt, abbricht und von vorn beginnt.

Godards *Histoire(s) du cinéma* sind 1999 in einer Edition mit vier Textbänden und fünf CDs mit der Tonspur bei ECM Records in München erschienen, produziert und herausgegeben von Manfred Eicher. Die Textedition umfaßt neben der französischen Originalversion eine deutsche und eine englische Übersetzung. Die deutsche Übersetzung besorgte Hanns Zischler, und sie braucht den Vergleich mit dem Originaltext nicht zu scheuen. Die parallele Edition der Sprachversionen ist

bei teilweise rätselhaft anmutenden und 'schwierigen' Texten Godards mit ihren diffizilen Sprachspielen hilfreich und macht die Übersetzungsentscheidungen zwischen Bedeutungsnuancierungen von Wörtern transparent. Hervorzuheben ist auch, dass jeder Band mit einem umfangreichen farbigen Bildteil versehen ist, der dem Betrachter Godards Bildkompositionen anschaulich vor Augen führt.

Im Zentrum der *Histoire(s)* steht der Übergang oder die Beziehung von Geschichte zur Erzählung, in jenem Doppelsinn des Begriffs der „Histoire“: „Geschichte“ und „Erzählung“ zu sein.

### Geschichte und Erzählung

Godard portraitiert das Kino in den *Histoire(s)* als ein Geschichtenerzähler à la *Tausendundeine Nacht*. Es mache, sagt er, aus allem eine Geschichte. Den Zusammenhang von Geschichte und Erzählung erkundet Godard, indem er Bilder mit Bildern konfrontiert und Bilder mit Tönen. Dabei zitiert er nicht nur aus der Geschichte des Kinos, die in den zahlreichen Filmbildern und -ausschnitten repräsentiert ist (Chaplin, Cocteau, Eisenstein, Hitchcock, Lang, Murnau, Rossellini, Welles etc.), sondern auch aus der Geschichte der Malerei, Literatur, Philosophie und Musik. Godard hat auf Video gedreht, das ermöglichte ihm, Bilder gleichsam zu schichten: Bilder scheinen unter anderen Bildern hindurch oder geben in dem Maß, wie sie abgeblendet werden, die Sicht auf ein scheinbar darunterliegendes Bild frei, Bildteile werden in andere Bilder hineinkopiert, u. a. m. Die *Histoire(s) du cinéma* sind Palimpseste, vielfältige Überlagerungen von Bildern, Tönen, gesprochenen und geschriebenen Worten. Dabei ist jede Schicht, jedes Bild und jeder Ton als ein Fragment oder eine Kristallisation einer Erzählung zu verstehen (entweder einer Erzählung des Kinos oder einer Erzählung über das Kino), die sich im Gedächtnis des Kinos und im Gedächtnis der *Histoire(s)* abgelagert haben und dort einen Teil der Geschichte repräsentieren. Es gibt dabei keinen Unterschied mehr zwischen einem Wochenschaubild, einem Ausschnitt aus einem Spielfilm, einem Gemälde oder einer Fotografie: sie alle koexistieren im Gedächtnis Kino, dem „Musée du réel“, und tauchen auf dem Bildschirm der Erinnerung auf und wieder ab.

Die palimpsestartige Montageform in den *Histoire(s)* soll dazu verhelfen, Geschichte sichtbar zu machen. Godard:

*„Aber, um sie [die Geschichte; C.S.] zu sehen, muß man sie übereinanderschichten [...]. Wenn man sagt, dass Kopernikus um 1540 die Idee aufgebracht hat, die Sonne drehe sich nicht mehr um die Erde, und wenn man dann sagt, dass um fast dieselbe Zeit Vesalius De humanis corporis fabrica veröffentlicht hat, dann hat man Kopernikus in dem einen Buch und in dem andern Vesalius. In dem einen Buch das Universum und das unendlich Große. Und in dem andern das Innere des menschlichen Körpers, das unendlich Kleine. Und in dem vierhundert Jahre später der Biologe François Jacob schreibt: Kopernikus und Vesalius im selben Jahr.. ja, dann macht er damit nicht*

*Biologie, sondern Jacob macht Kino. Und die Geschichte gibt es nur da. Sie ist Nahaufnahme. Sie ist Montage.“<sup>1</sup>*

Die Methode, Geschichte zu visualisieren, ließe sich demnach als eine Vergleichzeitigung des Ungleichzeitigen oder als eine Annäherung des Differenten charakterisieren. In *Les signes parmi nous* zitiert Godard eine Definition des Bildes von Pierre Reverdy: „Une image n’est pas forte parce qu’elle est brutale ou fantastique, mais parce que l’association des idées est lointaine et juste.“<sup>2</sup> Das Bild wird in dieser Assoziation des Differenten und Ungleichzeitigen zu einem Geschichtsbild verdichtet.

Die Geschichte, so ließe sich der Zusammenhang von Histoire und Erzählung in den *Histoire(s)* fassen, ist eine Erzählung, oder anders: Die Geschichtsschreibung liefert eine Erzählung des Vergangenen, in der Geschichte zu einer Form findet und darin erst verstehbar wird. Darin ist sie für Godard der Kinematografie vergleichbar: „Das Kino wie das Christentum ist nicht auf einer historischen Wahrheit gegründet. Es liefert uns eine Erzählung“.<sup>3</sup> Das Kino behandle die Welt wie ein fortwährendes Drama, „das vom Tag und von der Dunkelheit modelliert, ausgehöhlt, verzerrt, beruhigt, hervorgebracht und in den Tod geschickt wird, nach Maßgabe seiner Leidenschaft und seiner Trauer, des verzweifeltsten Verlangens nach Ewigkeit und dem Absoluten, welche sein Herz aufwühlen.“<sup>4</sup> Die „Ewigkeit“ und das „Absolute“ sind mit dem Begriff der „historischen Wahrheit“ vergleichbar: Sie sind für das Kino unerreichbar. In *Hélas pour moi*, einem Film Godards, den er mit anderen Passagen auch in den *Histoire(s)* zitiert, heißt es: „Die Geschichte kommt dadurch zustande, dass sie erzählt wird.“ Der Satz kann auch für die *Histoire(s)* gelten und ist in zwei Richtungen zu deuten: keine Geschichte (*histoire*) jenseits der sinn- und zusammenhangstiftenden Erzählung, und, in der Art einer Tautologie: Der Sinn der Erzählung ist die Erzählung, ihr Prozeß, der mit jeder Erzählung wieder von vorn beginnt. Jenseits der Erzählung ist nichts, woran sie sich messen könnte. Das Absolute, oder das Verlangen nach dem Absoluten, wird auf’s ‘Kleingeld’ des Konkreten und der Erzählung gebracht.<sup>5</sup>

Assoziation, Denken, Form

Die Montage in Godards Palimpsesten folgt einem Prinzip der assoziativen Verkettung:

*„Die Montage ist etwas sehr Persönliches. Zum Beispiel entdeckte ich einen Aufruf von General De Gaulle: die Franzosen sollen kämpfen, sagt er. Am gleichen Tag schaue ich Robert Bressons Le Dames du Bois de Boulogne an, und der Schluß fasziniert mich. Da sagt eine Figur „zut“, und die andere „je lutte“ (ach / ich kämpfe). Ich schlage bei Sadoul oder bei Mitry nach und werde inne, dass beide Texte im gleichen Jahr geschrieben worden sind. Diese Zufälligkeiten setze ich zusammen, und ich folgere daraus: Es hat nur einen*

*französischen Widerstandsfilm gegeben, Bressons Les dames du Bois de Boulogne. Ein Augenblick der französischen Geschichte und ein Augenblick des französischen Films: sie zusammenzuführen vermag nur der Film.“<sup>7</sup>*

Das assoziative Verfahren betrifft nicht nur die Bilder, sondern auch die Musik:

*„Im sowjetischen Leben wie im Revolutions-Film haben sich die Menschen nicht als Individualisten gesehen, sondern als Teile eines symphonischen Orchesters. Also suchte ich nach einer symphonischen Musik. Weil die Symphonie des Kommunismus unvollendet geblieben ist, griff ich dann zu Schuberts ‘Unvollendeter’.“<sup>7</sup>*

Dieses Kompositionsprinzip und die Formen der Bildbearbeitung machen aus den *Histoire(s)* ein komplexes ästhetisches Gebilde, dessen Faszination zu einem großen Teil in seiner Rätselhaftigkeit liegt. Die von Godard verwendeten Materialien, insbesondere die Filmausschnitte, haben einen hohen Wiedererkennungswert, und es ist wahrscheinlich jedem filmgeschichtlich einigermaßen versierten Zuschauer möglich, sie zumindest zu einem Teil ihrem ursprünglichen Kontext zuzuordnen (schwieriger wird das schon bei den vielsprachigen Dialogfetzen auf der Tonspur). Doch ihre Verknüpfung muß dem Rezipienten zu einem überwiegenden Teil unbestimmt erscheinen. Die Verbindungslinien zwischen den Bildern untereinander und den Bildern und Tönen sind rhizomatisch, sie verlaufen gleichsam unterirdisch, im Nicht-Offensichtlichen. Hinzu kommt, dass Godard, besonders in den letzten Teilen, eine Vielzahl poetischer Texte heranzieht, die selbst oftmals Rätseltexte sind und gegenüber den Bildern eine zweite, eigenständige Ebene bilden. Das Verfahren stellt die ‘Lektüre’ der *Histoire(s)* vor Probleme, wenn sie aus diesen Verflechtungen den Sinn oder den zugrundeliegenden Gedanken herauslesen will (wie Godard es in den Zitaten oben exemplarisch getan hat). Die ‘Sinnproduktionsmaschine’ Zuschauer steht in dieser Hinsicht auf verlorenem Posten und kann der „Assoziation der Ideen“ wahrscheinlich nur punktuell folgen. Wenn in einem Zeitungsartikel über Godards *Histoire(s)* zu lesen ist: „Stehende Bilder aus dem ersten Weltkrieg, eine Massenszene von Eisenstein, der tote Lenin, dazu Franz Schuberts siebte Symphonie, Rita Hayworth auf der Schaukel, Leonard Cohen singt ‘I came so far for beauty’, die Schreibmaschine rattert ihren Rhythmus, Jean-Luc Godard, Don Quichote, Beethovens ‘Les Adieux’, Jean Cocteau wird von einem Speer durchbohrt...“, dann wird darin Godards Verfahren sichtbar, aber es erklärt gar nichts.<sup>8</sup>

Godard verfolgt mit den *Histoire(s)* die Strategie, Sinn aufzubrechen, indem die Geschichte und die Geschichten des Kinos aus ihren Erklärungszusammenhängen herausgenommen werden, bzw. aus ihrer linearen Erzählung, die Sinn produziert. Auch die Verwendung von Schrift zielt in diese Richtung. Geschriebene Wörter und Sätze werden zerlegt: Die Schrift stottert, wenn Teilsätze wiederholt

werden, bevor der Satz fort- oder zuende geführt wird, sie wird aus ihrem linearen Zustand in einen raumgreifenden versetzt, wenn Teile aus Wörtern herausgenommen und mehrmals in die Bildfläche geschrieben werden (wie im Falle des Wortes „histoire“, aus dem Godard das Wort „toi“ herausnimmt: „Histoire – toi toi toi“, was überdies darauf verweist, dass die Geschichte immer einen persönlichen Aspekt hat). Häufig wird auch der Sinn von Wörtern verschoben, so bildet Godard beispielsweise aus dem Wort „photographe“ die Worte „faux to graphe“ und setzt ein „vrai“ davor, wodurch er mit dieser Verschiebung den Wahrheitsanspruch der Fotografie gleichzeitig behauptet und unterläuft.

Es ist nun die Frage, was im Zuge dieser permanenten Sinnverschiebungen, die eine ironische und witzige Seite haben, an die Stelle der erzählerischen Sinnkonstruktionen der Geschichte(n) tritt. Godard hat auf die Frage „What do you mean exactly?“ eigentlich nur eine Antwort: „I mean, but not exactly“,<sup>9</sup> und exakter ist dieses Verfahren wahrscheinlich gar nicht zu beschreiben. Insofern sind die ersten Sätze der *Histoire(s)*: „Du wirst nicht alle Seiten der Dinge zeigen. Bewahre dir einen Rest an Unbestimmbarem“<sup>10</sup> programmatisch für die gesamte Serie. Die methodische Anwendung von Sinnverschiebungen in Richtung des Unbestimmten, in denen die Konstruktionen der Erzählung zusammenbrechen, soll an der Geschichte das Uneingelöste aufscheinen lassen, einen Möglichkeitssinn, einmal in Richtung der Vergangenheit als das, was nicht war, und einmal in Richtung der Zukunft als die Geschichte, die es geben könnte. In *Seul le cinéma* schreibt Godard in ein fotografisches Selbstportrait hinein: „Faire / faire une description précise / de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail / de l'historien“. Die 'Methode des Unbestimmten' wird in dem Moment, in dem es auf das zielt, was nie war, aber historische Möglichkeit ist, zu einem präzisen Instrument des „Historikers“ Godard. Von daher ist auch die melancholische Grundierung der *Histoire(s)* erklärbar, begreift man Melancholie als eine Form, dem Ungewordenen die Treue zu halten.<sup>11</sup>

Die 'Montage der Assoziationen' Godards erschließt sich wohl weniger in der Aufschlüsselung ihrer inhaltlichen Sinnzusammenhänge, sondern eher, wenn man ihre Form betrachtet und sie als eine gedankliche Bewegung begreift. Aufblenden, Abblenden, Fokussieren, vom einen zum anderen Springen (Montieren), Bilder vor- und zurückbewegen, anhalten, das sind sowohl Operationen, die Godard am Videoschnittplatz mit seinen Bildern und Tönen macht, als auch Operationen des Denkens. In *La monnaie de l'absolu* heißt es: „Und mit Edouard Manet beginnt die moderne Malerei, das heißt der Kinematograph, das heißt die Formen, die in das Wort münden, genau genommen eine Form, die denkt. Daß das Kino zunächst gemacht wurde, um zu denken, das wird man sogleich vergessen.“<sup>12</sup> Und entsprechend schreibt Godard in die Bilder: „Une pensee qui forme une forme qui pense“. Das Denken geht in die Form über, diesen Aspekt teilt das Kino mit den anderen Künsten. Dabei wird in den *Histoire(s)* durchaus die Sehnsucht nach der Überwindung der Form artikuliert: „Wann, o wann, existierte die von der Form befreite Schöpfung [...]. Die Verzweiflung der Kunst, und ihr verzweifelter Versuch, das

Unvergängliche zu schaffen, mit vergänglichen Dingen, mit Wörtern, Klängen, Steinen, Farben, damit der geformte Raum die Zeitalter überdauert, all das war nur eine Form des Schlafs...“.<sup>13</sup> Es ist zu vermuten, dass sich die wiederkehrende Rede Godards vom Bild, das sich nach der Auferstehung einstelle (wie in dem Satz „L'image viendra au temps de la resurrection“ in *Toutes les histoires*), auf diesen Punkt bezieht: Das Bild ist eine Form, die die Funktion hat, auf das Unvergängliche zu verweisen. Die Form jedoch ist vergänglich und das 'wahre' Bild – „die von der Form befreite Schöpfung“ – könnte nur jenseits der Zeit oder am 'Ende' aller Zeit (Auferstehung/Aufwachen aus dem Schlaf) existieren. Andererseits erkennt Godard: Es sind die Formen, „die uns letztlich sagen, was es auf dem Grund der Dinge gibt“.<sup>14</sup> Also ist an das Aufwachen vorerst nicht zu denken.

### Hörbarer Zeit-Raum

Godard hat in zahlreichen Äußerungen immer wieder darauf verwiesen, dass es ihm auf das Sehen ankommt. Und auch die Montage dient dazu, etwas sichtbar werden zu lassen, anstatt es zu sagen oder zu schreiben.<sup>15</sup> In Anlehnung an das oben Gesagte wäre dies ein sehendes Denken oder denkendes Sehen. Daher erscheint es auf den ersten Blick kurios, dass die *Histoire(s) du cinéma* als Höredition auf CD nun genau diesen Aspekt abschneiden: das Sehen. Tatsächlich aber 'funktioniert' die Tonspur auch eigenständig. Filmdialoge, -musiken und -geräusche, von Godard und anderen Sprechern und Sprecherinnen eingesprochene Texte und Musikstücke von Arvo Pärt, David Darling, Bach, Hindemith, Schubert und vielen anderen bilden einen multidimensionalen Hörraum, der eine ähnlich palimpsestartige Struktur aufweist wie die Bildebene. In der Tonspur wird der gleichsam halluzinatorische Charakter der *Histoire(s)* sehr deutlich, der 'freischwebende' Charakter der Rede, die sich auch in der Videoedition den Bildern nicht unterordnet, sondern selbst visionär ist. „Sprich, damit ich dich sehe“ – Godard scheint in der Edition der Tonspur dieser Aufforderung des Aristoteles<sup>16</sup> nachgekommen zu sein. Sie schließt dem Zuschauer/Zuhörer die Augen, um ihn auf einer anderen Ebene sehen zu lassen. In *Les signes parmi nous* erklärt Godard, er bemühe sich in seinen Kompositionen, „ein Ohr zu zeigen, dass der Zeit lauscht“ und auch, „sie vernehmlich zu machen, und also in der Zukunft auftauchen zu lassen“.<sup>17</sup> Der Hör-Raum mit seinen einzelnen Schichten verdichtet sich zum Zeit-Raum, und die Räumlichkeit wird gegenüber der Videoedition für das Fernsehen, bei der der Zuschauer sich dem Bild gegenüber befindet, stärker spürbar (der Zuhörer ist vom Hör-Raum umgeben). Im Grunde bezeichnet das Ohr, „das der Zeit lauscht“, die Grundsituation von *Tausendundeine Nacht* (und damit des Kinos). Denn dort kommt es auf den Zusammenhang von Zeit und Erzählung an: die Zeit, in der Scheherezade erzählt, verlängert ihr Leben und errettet, erlöst sie schließlich. Wir werden sehen, wie es dem Kino ergehen wird.

### Anmerkungen

- 1 Jean-Luc Godard: „Sätze über Kino und Geschichte. Rede zum Adorno-Preis“. In: *Cinema 41* („Blickführung“), 1996, S.113-118, hier: S.114f.
- 2 Pierre Reverdy: „L'image“, in: ders.: *Plupart du temps. Poèmes en prose*. Paris 1967, S.409f. [zuerst 1918].
- 3 Zitate aus den *Histoire(s)* in deutscher Übersetzung folgen der bereits erwähnten Textedition: Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*. 4 Bde., München 1999, hier: Bd.1, S.63.
- 4 Ebd., Bd.4, S.29. Tag und Dunkelheit sind die Antagonismen, die das Drama konstituieren, sie können hier aber auch als Paraphrase auf die kinematographische Projektion verstanden werden (der Projektion von Licht ins Dunkle des Kinosaals, der Projektion von Licht und Schatten auf die Leinwand), in der das Filmbild entsteht und vergeht.
- 5 Godard zitiert in den *Histoire(s)* mehrmals Malraux mit „Le monnaie d'absolu“. Malraux meint damit das Kunstwerk mit seinem Streben nach dem Absoluten, doch am Maßstab des Absoluten muß das Kunstwerk als konkrete Ausformung notwendigerweise scheitern.
- 6 Jean-Luc Godard im Gespräch nach der Aufführung der *Histoire(s) du cinéma* am Internationalen Forum des Jungen Films in Berlin, zitiert nach Martin Schaub: „Tiefinnerer Gesang des Kinos. Zu Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma*“. In: *Cinema 36* („Kinos Reden“), 1990, S.177-183, hier: S.182.
- 7 Ebd., S.183.
- 8 Das Zitat ist Wolfgang Sandners lesenswertem Artikel „Töne machen Bilder. Jean-Luc Godard und die Geschichte(n) des Films“ entnommen (*FAZ*, 18.12.1999).
- 9 Jean-Luc Godard im Interview mit Gavin Smith, in: *Film Comment*, März-April 1996, S.31-41, hier: S.37.
- 10 Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Bd.1, S.18.
- 11 Die melancholische Grundstimmung der *Histoire(s)* kommt vor allem in den Motiven des Todes und der Trauer zum Ausdruck. So zitiert Godard Jean Epstein mit dem Satz: „La mort nous fait ses promesses par le cinématographe“, und besonders die Technikgeschichte des Kinos ist mit der Trauer und dem Tod assoziiert: „Die Techniken haben beschlossen, das Leben zu reproduzieren, also erfand man die Fotografie und das Kino. Aber da die Moral noch stark war, und da man sich anschickte, das Leben bis auf seine Identität zu entkleiden, trug man Trauer über diese Grablegung. Und mit den Trauerfarben, mit Schwarz und Weiß, begann die Existenz der Kinematografie.“ (Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Bd.1, S.67) Die Geschichte wird als „düstere Treue zu den gefallenen Dingen“ beschrieben (ebd., B.4, S.77), und doch ist diese düstere Treue der Ausweg gegenüber einer „vereinheitlichten Zeit des Augenblicks, dieser in meinen Augen globalen und abstrakten Tyrannei“: „Indem ich fliehe, versuche ich mich dem zu widersetzen.“ (Ebd., Bd.4, S.80)
- 12 Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Bd.3, S.22.
- 13 Ebd., Bd.2, S.57ff.
- 14 Ebd., Bd.4, S.27.
- 15 Vgl. Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt/M.1992 [zuerst: Paris 1980], S.155.
- 16 Zitiert nach Petra Maria Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien 1993, S.19.
- 17 Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Bd. 4, S.80.