

Thomas Helbig

Video/Cogito

Péristyle 2018

Video/Cogito

Jean-Luc Godards videografische (Trans-)Positionen zwischen Kunst und Kino*

Thomas Helbig

Inhaltsverzeichnis

- [Appropriation/Transposition](#)
- [Video/Film](#)
- [Cogito/Video](#)
- [Film/Video](#)
- [Nothing is original](#)
- [Geschichte\(n\) ohne Namen](#)
- [Abbildungen](#)
- [Bibliographie](#)
- [Biographie](#)

Appropriation/Transposition

Bereits in seinem Langfilm-Debut *À bout de souffle* (1959) bedient sich Jean-Luc Godard zahlloser Aneignungen aus der Filmgeschichte, deren Kenntnis er sich nicht zuletzt als leidenschaftlicher Cineast und gefürchteter Kritiker der *Cahiers du cinéma* erarbeitet hatte.¹ Nicht nur der augenfällige Genre-Mix aus Gangsterfilm, Western und US-amerikanischem *Film noir*, sondern auch die visuellen Transfers auf andere Filme und deren Protagonisten, die als Vor-Bild und Alter Ego den Film und das Handeln der Figuren unterschwellig (beg-)leiten, charakterisieren diesen filmischen Hybrid. Direkt oder indirekt, ernst oder ironisch eingesetzte Anspielungen auf die Filmgeschichte nähren immer wieder den Verdacht vage erinnelter Déjà-vus, die bis auf wenige Ausnahmen jedoch zumeist unausgesprochen bleiben.² Die homogen geglättete Oberfläche des Films, die einzig durch die wegweisende filmkünstlerische Montage rhythmisch und dynamisch vermittelte Verwerfungen erfährt, erlaubt es auch kaum, weitere Nebenschauplätze in einen Erzählstrom einzubinden, der derart ‚atemlos‘ seinem dramatischen Ende entgegenzusteuern trachtet.

Seither hat sich Godards filmische Praxis radikal verändert. Ein linearer Handlungsverlauf geht den Filmen, die ihr Thema eher essayistisch von den Rändern her umkreisen, beinahe durchgängig ab. Dieser Richtungswechsel von einer linearen zu einer zentripetalen Erzählweise fällt notwendigerweise mit einem medial, strukturell und formal vollzogenen *Shift* zusammen, der geradezu paradigmatisch an Godards filmkünstlerischer Arbeit mit Video beobachtet werden kann.

Sein opus magnum, die *Histoire(s) du cinéma* (1988–98), stellt einen Höhepunkt dieser Schaffensphase dar. Diese kennzeichnet sich durch eine exzessive Verwertung der Filmgeschichte, die nun video(re)produziert Eingang in den rund viereinhalbstündigen Kompilations-Film findet. Wurde diese Herangehensweise bislang hauptsächlich mit den Konzepten von *Zitation* und *Intermedialität* diskutiert, soll hier der Begriff der *Transposition* auf seine produktive Anwendbarkeit erprobt werden.³

Von der Medizin über die Linguistik bis hin zur Musiktheorie führt die Rede von der *Transposition* unterschiedliche Konnotationen mit sich, die aber allesamt den Vorgang einer *Um-* oder *Versetzung* bezeichnen. Ob als medizinische Fehlbildung, dem Wechsel einer Tonart oder einem veränderten Satzbau in der Linguistik charakterisiert, benennt der Term durchgängig die Abweichung von einem bis dahin vorherrschenden Prinzip.⁴ Für den Bereich der Bildenden Kunst findet sich mit dem Begriff der *Appropriation* ein entfernter Verwandter für den Tatbestand der *Transposition*.⁵ Jenseits des materiellen Transfers (Appropriation-Art) oder der strukturellen Übernahme (Pop-Art bis Konzeptkunst) erlaubt der Begriff jedoch auch das Moment der *Transformation* näher in den Blick zu nehmen, das mit der Außerkraftsetzung eines ursprünglich vorhandenen Sinnzusammenhanges einhergeht. Im Falle Godards ließe sich dieser Vorgang insbesondere innerhalb seiner Montagepraxis verfolgen, in der sowohl auf der Ebene der Neu-*Komposition* audiovisueller Fundstücke als auch auf der Ebene des Medienwechsels ein Vorgang der *Transposition* beobachtet werden kann.

Video/Film

„Das Interessante beim Video ist zuerst [...] es lässt alle Transpositionen und Manipulationen zu und erlaubt darüber hinaus in Bildern und nicht in Texten zu denken.“⁶

Welchen technischen Quantensprung es bedeutet haben muss, ab den sechziger und siebziger Jahren mit Video arbeiten zu können, lässt sich heute kaum noch nachvollziehen. Ganze Generationen unterschiedlicher Formate von U-Matic über Betamax bis VHS und S-VHS sind längst obsolet und damit zu einer allenfalls medienarchäologischen Kategorie geworden. Godard hat 1976 anlässlich seines Vortrages auf der Tagung „Die Video-Technik im Dienste der Film-Produktion und der Kommunikation“ über seine Beweggründe gesprochen, mit Video zu arbeiten.⁷ Über den kurz zuvor der Öffentlichkeit vorgestellten Video-Film *Numéro deux* (1975) hinaus, reichte die Beschäftigung und das Experimentieren mit Video damals schon mehrere Jahre zurück.⁸ Hatte sich Godard nach eigener Aussage um das Jahr 1968/69 seinen ersten Videorecorder angeschafft, war das Interesse an der Technik 1973 bereits so weit fortgeschritten, dass er zusammen mit seiner Partnerin Anne-Marie Miéville die Video-Gesellschaft *Sonimage* gründete.⁹ Bemerkenswert ist dabei, dass Godard von Anfang an das Potential des technischen Fortschritts nicht lediglich im Sinne einer filmtechnischen Professionalisierung und Spezialisierung auffasst, sondern den spielerischen und experimentellen Umgang mit der Technik sucht. Eben diese Möglichkeit scheint für Godard explizit im Medium des Videos eingelöst zu sein.

Ein anschauliches Format für die reflexive Arbeit mit Video entwickelte Godard schließlich Anfang der achtziger Jahre, als er seinen Filmen eigenständige Video-Skizzen zur Seite stellte.¹⁰ Sein Debut reklamierte dieses Modell zusammen mit dem, nach langer Abstinenz nun erstmals wieder für das Kino produzierten Film *Sauve qui peut (la vie)* (1980), dem Godard ein *Scénario vidéo* (1979) vorausschickte.¹¹ Diese Video-Skizze ist eine Mischung aus stillstehenden und bewegten Bildern sowie Schriftinserts, die nun nicht mehr nur auf den Vor- und Nachspann oder Zwischentitel beschränkt bleiben. Zusammen mit der Stimme des Autors bildet die Schrift eine diskursive Kommentarebene, in der das Material buchstäblich ‚beschrieben‘ und somit kommentiert,

konterkariert und kritisiert wird. Knappe Video-Aufnahmen, charakterisiert durch einen Kameraschwenk, Zoom-Effekte und Überblendungen treffen auf Fotografien der Darsteller und Gemäldereproduktionen, um einen über seine ästhetischen Möglichkeiten sowie deren Einsatz reflektierenden Entwurf der späteren Filmbilder zu skizzieren. So präfiguriert die im Ausschnitt eingeblendete Interieur-Szene eines Gemäldes von Edward Hopper, mit der Darstellung einer vor einem lichtdurchfluteten Fenster sitzenden nackten Frau, nicht nur auf überraschend übereinstimmenden Weise die Rolle der Prostituierten Isabelle (Isabelle Huppert), sondern liefert darüber hinaus auch ein atmosphärisches Stimmungs(vor)bild, für die spätere Realisation der *Mise-en-scène* in *Sauve qui peut (la vie)*.¹² Mindestens ebenso bemerkenswert ist aber die Reflexion seines filmästhetischen Vorgehens, die Godard in seiner impulsgebenden Video-Skizze vorführt. So geht der auffällig explizit gemachte Einsatz der zeitlupenartigen Verlangsamung des Bewegungsbildes im späteren Film auf Erfahrungen zurück, die der Filmkünstler zuvor innerhalb des Video-Formats reflektiert hat.

Cogito/Video

Spätestens mit seinen *Histoire(s) du cinéma* ist die Technik des Videos nicht mehr nur zum Instrument des „Suchens und Forschens“ erhoben, sondern sogar zum Instrument des Sehens schlechthin, wie Godard mit dem eingeblendeten Schriftzug „cogito ergo video“ emphatisch proklamiert (Abb. 1).¹³ In Abwandlung der berühmten Formulierung Descartes' (ego cogito ergo sum) weist Godard dem *Sehen* (video) jene Position zu, die zuvor dem *Sein* zukam. Versucht der Philosoph durch den Vorgang des *Denkens* (cogito) auf ein *Seiendes* zu schließen, attestiert der Film-Theoretiker dem *Sehen* einen Stellenwert, der sogar dem *Denken* noch vorausgeht.¹⁴ Wie ein weiterer Schriftzug nahelegt, geht Godard sogar so weit den Film als eine Form („UNE FORME ...“) zu charakterisieren, die bereits denkt („...QUI PENSE“), bevor das (Nach-)Denken des Autors überhaupt einsetzt.¹⁵ Godards formelhaft proklamierter Transfer von der Form des *Diskurses*, wie er etwa in Descartes *Discours de la méthode* angelegt ist, ließe sich somit in Richtung eines *Viskurses* perspektivieren, dessen Rahmenbedingungen er mit den *Histoire(s)* gleichermaßen präsentierend wie reflektierend entwirft.¹⁶ Der Umstand, dass sowohl das physiologische Vermögen an sich als auch das technische Medium auf denselben Begriff (video) gebracht werden können, trägt schließlich seines dazu bei, dass die Formel noch zusätzlich an Schlagfertigkeit gewinnt. Doch durch die schlichte Ersetzung eines Wortes erwächst aus dem Leitsatz Descartes' keinesfalls eine Formel für den Empirismus oder Sensualismus. Statt auf den Sehsinn zielt Godard vielmehr auf den Vorgang des *Erkennens* ab, womit erneut die Absicht einer erkenntnistheoretischen Dimension formuliert wird. Diese externalisiert jedoch die ontologische Selbstversicherung aus der Perspektive einer denkenden Instanz, auf ein dem Subjekt Äußeres, das sich hier im Medium des Films manifestiert. Dieser fungiert als Impulsgeber eines epistemischen Zusammenhangs, dessen Erforschung aber einer vermittelnden Analysearbeit bedarf. Als legitimes Mittel dieser Arbeit betrachtet Godard, wie er in *Introduction à une véritable histoire du cinéma* schreibt, die Technik des Videos, die eingesetzt als ein gleichsam metafilmisches Medium, die Geschichte des Kinos zu *sehen* und zu *erkennen* erlaubt.¹⁷

Film/Video

Als geradezu emblematisch erscheint hierzu die kurze Sequenz aus Alfred Hitchcocks *Rear Window* (1954), die Godard wie unter dem fokussierenden Brennglas einer (Zeit-)Lupe filmästhetisch an den Beginn seiner *Histoire(s)* stellt (Abb. 2). James Stewart, der die Rolle des krankheitsbedingt außer Dienst gesetzten Fotojournalisten L. B. Jeffries mimt, versucht einen mutmaßlichen Mord in der Nachbarschaft aufzuklären. Sein Arbeitsgerät, eine Kamera mit

Teleobjektiv, dient ihm dabei als ein produktiv zweckentfremdetes Instrument kriminalistischer Ermittlung.

Analog dazu vollzieht auch Godard eine Umwidmung des filmischen Mediums, wenn er dieses vorrangig als Instrument des *Sehens* charakterisiert:

„Das ist für mich eine Kamera: ein Teleskop, mit dem man weit sehen kann, und ein Mikroskop, mit dem man Kleines groß sieht, und das gestattet, die Dinge etwas näher zu sehen. [...] Für mich sind Filme dazu da.“¹⁸

An die Stelle optischer Hilfsmittel wie Mikroskop und Fotoapparat, die schon Sigmund Freud als technische Erweiterungen der menschlichen Netzhaut charakterisiert, tritt nun das Video-Format, das zu *sehen* und über das Sehen hinaus auch zu *denken* gibt. Denn im gleichen Maße wie Jeffries seine Folgerungen über den Tathergang aus dem unmittelbar Gesehenen und Gehörten zieht, bedarf er auch seiner Vorstellungskraft um die mittelbaren Spuren und Indizien, denkend und analysierend, zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. Genau diesen Augenblick scheint Godard mit jener Sequenz einfangen zu wollen, in der Jeffries seinen Blick vom Sucher der Kamera abwendet und gedankenversunken zur Seite schweifen lässt.

Godards Verwendung dieser ikonisch gewordenen Einstellung zeitigt, über die inhaltliche Aneignung hinaus, aber auch auf der medientechnischen Ebene einen deutlich sichtbaren visuellen Effekt. Denn der Transfer vom Film- zum Videomaterial hinterlässt Spuren, die sich als videografische Artefakte sichtlich in das Material einschreiben (Abb. 3). Vieles wäre über die besondere Physikalität des elektronischen Videobildes anzumerken, was hier aber nur anhand der Gegenüberstellung, eines im VHS-Format reproduzierten Filmstills bei Godard und eines im DVD-Format reproduzierten bei Hitchcock, stichpunktartig angedeutet werden kann: Zu nennen wäre die grobkörnige Rasterung, in der scharf akzentuierte Konturen in rauschende Übergänge diffundieren, die Farb- und Tonwerte, die in ein ungleich komprimierteres Spektrum eingezwängt sind, das additive Farbmischsystem, das gegenüber dem fotografischen Filmbild genau umgekehrt funktioniert, und schließlich die Bild-Manipulationen Godards, die das Quellmaterial durch Beschnitt, Farb- und Kontraständerungen sowie Schrift- und Bildüberblendungen stark verfremden.

Nothing is original

„In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: ‚It’s not where you take things from – it’s where you take them to.‘“

Mit diesen Worten wendet sich in Julian Rosefeldts Film-Installation *Manifesto* (2015) die vielgesichtig und hier als Klassenlehrerin inszenierte Cate Blanchett an ihre aufmerksam zuhörenden Grundschulkinder. Wie das unumstößliche Diktum einer historisch verbürgten Instanz und dementsprechend mit Emphase vorgetragen, soll der Merksatz, wie es scheint, den gerade beginnenden Kunstunterricht einläuten. Die Verwendung des Quelltexts, den Rosefeldt hier einfließen und in Szene setzen lassen hat, stellt auf doppelte Weise eine *Transposition* dar. Geht er einerseits auf ein Statement aus Jim Jarmuschs *Golden Rules of Filmmaking* (2004) zurück, ist es andererseits Godard selbst, der als Urheber der Formulierung genannt wird.¹⁹ Und auch der Beginn des Statements „NOTHING IS ORIGINAL“, der in Großbuchstaben als Merksatz an das Whiteboard geschrieben steht, lässt sich uneingeschränkt mit Godards filmkünstlerischen Konzepten in Verbindung bringen. Irritierend erscheint dagegen in hohem Maße die Folgerung der Grundschullehrerin: „steal from anywhere“, die man für gewöhnlich im Kontext einer Schule schwerlich erwarten würde, die aber wie der Rest der emphatisch vorgetragenen Anweisung gleichfalls auf Jarmuschs Filmmanifest zurückgeht. Dass diese Maxime tatsächlich als allgemeiner

Leitsatz in der Elementarbildung Verbreitung finden könnte, dürfte kaum vorstellbar sein. Und auch im Bereich der Bildenden Kunst, wo Originalität und Authentizität als Werte zumeist hochgehalten werden, haftet der vorbehaltlosen Übernahme noch immer der Eindruck des Makels an. Allenfalls im Kontext der Appropriation-Art wurde ein Rahmen geschaffen, der die Übernahme und Aneignung zum allgemeinen Prinzip erhebt. Im Medium des Films jedoch sind die Grenzen zumeist enger gesteckt. Ein filmisches Remake oder eine integrierte Kinoszene, in der ein Film im Film in die Handlung eingebunden wird, sind zwar längst etablierte Formate, markieren jedoch noch ein eher harmloses Stadium künstlerischer Aneignung. Für das filmische Werk Godards allerdings ist das vorbehaltlose Stehlen und Kopieren ganz und gar eine Voraussetzung. Seine *Histoire(s)* bestehen nahezu vollständig aus Materialien, die er durch die technischen Möglichkeiten der Video-(Re-)Produktion aus Film und Fernsehen entnommen hat. Was läge auch ferner, wenn es darum geht, die Geschichte(n) des Kinos zu erzählen und zu durchforschen als diese, vermittelt im Video, selbst als Zeugen auftreten zu lassen? Und dennoch sah sich Godard in seiner ungebremsten Zitierlust bald mit Problemstellungen konfrontiert, die er in diesem Umfang wohl kaum eingeplant haben dürfte. Um die Rechte für die Unmenge der verwendeten Bild-, Text- und Tonzitate einholen zu können, musste nachträglich eine Werkliste angelegt werden.²⁰ Glücklicherweise erklärte sich Gaumont, wo 1998 die erste Video-Edition der *Histoire(s)* erschien, dazu bereit, die Verantwortung für die Urheberrechte im vollen Umfang zu übernehmen. Godard wäre alternativ nur übriggeblieben, wie in seinem Film *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995, zusammen mit Anne-Marie Miéville) mehrfach der Fall, Tafeln mit der Aufschrift „NO COPYRIGHT“ einzublenden, um visuell Fehlstellen zu markieren, wo es die ökonomischen Zwänge der Besitzverhältnisse erforderten.²¹

Geschichte(n) ohne Namen

„Ich habe immer kopiert. [...] Ich habe nur vom Zitieren gelebt, ich habe nie irgendwas erfunden. Ich habe Teile, die ich sah, in Szene gesetzt, nach Notizen, die ich mir bei meiner Lektüre gemacht hatte, oder Sätzen, die ich gehört hatte.“²²

Im expliziten Kontrast zur Arbeit der Historiker und damit zum wissenschaftlichen Diskurs legt der Filmkünstler es geradezu darauf an, die Rückführung eines Bild-, Ton- oder Textzitates auf seine jeweilige Quelle zu erschweren oder gar zu sabotieren. Statt des Modus gegenseitiger Erläuterung, in dem für gewöhnlich einem Bild eine erklärend untergeordnete Bildunterschrift zur Seite gestellt wird, lässt Godard die Bilder in einen autonomen Dialog mit dem Ton und der Schrift eintreten. So geht er zuletzt in seinem Textbuch zu *Film Socialisme* (2010) sogar dazu über, anstelle der Namen allein die Porträts der Zitatgeber abzudrucken.²³ Signifikanter als die bezeichnenden Namen sind hier die Bildnisse der Autoren. Noch vor dem wiedererkennenden Zu- und Einordnen wird das mehr oder weniger verlässliche subjektive Erinnerungsvermögen adressiert, das darauf drängt, selbsttätig Bild und Text miteinander Stück für Stück assoziativ zu verknüpfen.

Dies gilt insbesondere für die *Histoire(s)* in denen nicht nur die Ebene der Bilder, Töne und Schriftzeichen, sondern auch die von Godard und anderen eingesprochenen Texte, (Re-)Zitationen darstellen, die nur selten als solche ausgewiesen werden. Jenseits historisch vorgefasster Kategorien und Wertesysteme, die beispielsweise den Namen Walter Benjamins oder Hannah Arendts unweigerlich anhaften, entfaltet sich somit ein Denkraum für neue und unerwartete Kombinationen. Hierin ähnelt Godards Vorgehensweise Heinrich Wölfflins Projekt einer „Kunstgeschichte ohne Namen“, in der die monografische Betrachtung eines Künstlers und seiner Entwicklung vor einer allgemeinen Stilentwicklung auf Grundlage des „modernen Sehens“ zurücktreten sollte.²⁴ Wie Wölfflin ist auch Godard an den historischen Übergängen interessiert, in denen sich neue Vorstellungs- und Gestaltungsweisen entwickelten.²⁵ Im Unterschied zu Wölfflin ist das *Sehen* für

Godard jedoch keine dem Subjekt übergeordnete Kategorie, die sich im Stil einer Epoche kristallisiert und den veränderten Stil- und Formprinzipien vorausgeht. Godard verortet seinen Begriff des Sehens vielmehr in der Gegenwart eines performativen und prozessualen Sehens, das sich im Zwischenraum von Subjekt und Objekt ereignet, ohne dass sich diese als autonome Entitäten voneinander scheiden ließen. Der Kunsthistoriker versucht von seinem eigenen Sehen abzusehen, um durch die Werke hindurch auf ein historisches Sehen zu schließen. Der historisch ambitionierte Filmkünstler dagegen gewährt einer Denkweise den Vortritt, in der das Gedachte immer auf das Hier und Jetzt des *Sehens* zurückführt. Dass dort gleichfalls das Fundament für eine epistemische Praxis gesehen werden kann, in der die Bilder für die Vergangenheit ebenso wie für die Gegenwart Bedeutung erlangen, scheint für Godard ebenso naheliegend, wie nach der französischen Schreibweise das *Wissen(savoir)* morphologisch nicht weit vom *Sehen (voir)* entfernt ist.

Dass die in den *Histoire(s)* verwendeten Film- und Bildappropriationen über ihren ursprünglichen Charakter hinaus längst zu eigenständigen Bildschöpfungen Godards geworden sind, steht außer Frage. Denn über die jeweils unterschiedlichen Stadien ihrer visuellen Einverleibung (Zitat-Aneignung-Verfremdung) verändern sich die Bilder auf eine grundsätzliche Weise. Auch wenn Godard die Bilder nicht wie ein Maler oder Collagekünstler mit Pinsel, Schere und Leim bearbeiten kann, hat er mit der Technik des *Videos* Mittel und Wege gefunden, mit Überblendungen, grafischen Maskierungen, Beschnitt, Schrifteinblendungen und Farbmanipulationen (Film-)Bilder zu erzeugen, die sich wesentlich vom Status eines fotografischen Abbildes beziehungsweise dessen bloßer Reproduktion entfernen. Erst mittels dieser gestalterischen Eingriffe wird das Bild mit den vorausgehenden und nachfolgenden Bildern vernäht. Die vielleicht prägnanteste Form dieser medientechnisch und zugleich bildkünstlerisch schöpferischen Transformation findet ihren Ausdruck in den durch Überblendungen erzeugten *Palimpsest*-Bildern Godards, die sich zu einer *verschmelzenden* Form in Bild, Ton und Schrift verdichten, in deren Zwischenräumen sich neue und andere Denkgemeinschaften ereignen.²⁶ Dort nehmen sich die Bilder das Recht in Anspruch, jenseits ihrer bisherigen Bedeutungen und Zuweisungen eine eigenständige Souveränität zu behaupten.

Abbildungen

cogito
ergo
video



Abb. 1-2: Screenshots aus: DVD, Gaumont, 2014



Abb. 3: Screenshot aus: DVD, Universal, 2003

Bibliographie

BEYER, Andreas, MENGONI, Angela, und VON SCHÖNING, Antonia (Hg.), *Interpositions, Montage d'images et production de sens*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014.

DESCARTES, René, *Meditationen und Discours*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2016.

DUBOIS, Philippe, «Video thinks what cinema creates. Notes on Jean-Luc Godard's work in video and television», in BELLOUR, Raymond, und BANDY, Mary Lea (Hg.), *Jean-Luc Godard. Son + image, 1974-1991*, New York, Museum of Modern Art, H.N. Abrams, 1992, S. 169-185.

GODARD, Jean-Luc, «L'important c'est les producteurs» [Interview mit Monique Annaud], *Le film français*, 14.03.1975, S. 13.

GODARD, Jean-Luc, «Die Video-Technik im Dienste der Film-Produktion und der Kommunikation», *Filmkritik*, Jg. 22, Nr. 7, 1978, S. 358-369.

GODARD, Jean-Luc, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München und Wien, C. Hanser, 1981.

GODARD, Jean-Luc, *Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000/2001*, Bern, Gachnang & Springer, 2002.

GODARD, Jean-Luc, *Film Socialisme, Dialoge mit Autorengesichtern*, Zürich, Diaphanes, 2011.

GODARD, Jean-Luc, *Introduction to a true history of cinema and television*, Timothy Barnard (Hg.), Montreal, Caboose, 2014.

KNORR-CETINA, Karin, «„Viskurse“ der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen», in HUBER, Jörg, und HELLER, Martin (Hg.), *Konstruktionen Sichtbarkeiten*, Museum für Gestaltung, Zürich, Wien und New York, Springer Verlag, 1999, S. 245–263.

PAECH, Joachim, «Film und Geschichte(n)–ein Palimpsest. Am Beispiel von J.-L. Godard *Histoire(s) du cinéma*», in HONOLD, Alexander, und SIMON, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, München, W. Fink, 2010, S. 161–190.

PANTENBURG, Volker, *Film als Theorie, Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld, Transcript, 2006.

PANTENBURG, Volker, «Filme zitieren. Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs», in Roussel, Martin (Hg.), *Kreativität des Findens - Figurationen des Zitats*, München, W. Fink, 2012, S. 245–258.

REICHART, Wilfried, «Interview mit Jean-Luc-Godard», *Filmkritik*, Jg. 21, Nr. 2, 1977, S. 54–69.

REICHART, Wilfried, «Interviews, Jean-Luc-Godard», in ALBERA, François (Hg.), *Jean-Luc Godard*, München, C. Hanser, 1979, S. 41–60.

ROLOFF, Volker und WINTER, Scarlett, *Godard intermedial*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997.

ROUSSEL, Martin, «Philologie des Findens. Figurationen des Zitats – eine Propädeutik», in Ders. (Hg.), *Kreativität des Findens – Figurationen des Zitats*, München, W. Fink, 2012, S. 15–32.

THEWELEIT, Klaus, *Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmendenken & Gewalt*, Frankfurt am Main, Basel, Stroemfeld-Verlag, 2003.

WIESING, Lambert, «Vom cogito zum video. Die Bewusstseinstheoretische Bedeutung des Sehens nach René Descartes», in BREIDBACH, Olaf und CLAUSBERG, Karl (Hg.), *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*, Hamburg, Hans-Bredow-Institut, 1999, S. 134–146.

WITT, Michael, «In search of Godard's 'Sauve la vie (qui peut)'», *NECSUS*, Jg. 4, Nr. 1, 2015, S. 3–26.

WITT, Michael, «Archeology of Histoire(s) du cinéma», in Godard, Jean-Luc, *Introduction to a true history of cinema and television*, Timothy Barnard (Hg.), Montreal 2014, Caboose, S. XV–LXIX.

WOLLEN, Peter, «Ontology and Materialism in Film» [1976], in Ders., *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982, S. 189–207.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.

Biographie

Thomas Helbig, geboren 1981 in Jena/Thüringen

Studium der Bildenden Kunst, Kunstgeschichte und Philosophie in Dresden und Berlin. 2007 Diplom

an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. 2007–09 Meisterschüler und Lehrbeauftragter. 2009–13 Studium der Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2013–16 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle der Aby Warburg Edition, Band V.1,2 „Briefe“, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2017 assoziiertes Mitglied in der Abteilung ‚Das Technische Bild‘ am Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin, sowie Stipendiat der Gerda Henkel Stiftung mit einem Promotionsprojekt zu Jean-Luc Godards ‚Histoire(s) du cinéma‘.

¹ * Vorüberlegungen zu diesem Aufsatz entstanden im Rahmen des „Dritten Schweizerischen Kongresses für Kunstgeschichte“, der vom 23. bis 25. Juni 2016 von der Universität Basel ausgerichtet wurde. Als Vortragender in der von dem Schweizer Verein für den kunsthistorischen Nachwuchs „Articulations“ konzipierten Sektion „Transpositionen – Visuelle Transfers und neue Kontexte“ hatte ich Anlass, über den Begriff der Transposition nachzudenken. Valérie Clerc und Sonja Gasser danke ich für die Einladung und die freundliche Aufnahme in Basel.

Auch wenn Godard über zehn Jahre lang Kritiken schrieb statt Filme zu machen, ordnet er rückblickend jene Jahre, in denen er offenbar fundamentale filmästhetische Prägungen erhielt, vorbehaltlos seinem Filmschaffen zu. Vgl. GODARD, 1981, S. 32.

² Auf die Gegenwart weiteren Filmschaffens wird mit Vorliebe an den Ein- und Ausgängen von Lichtspielhäusern verwiesen. Neben der Szene vor dem Kino-Schaukasten, in dem Filme mit Humphrey Bogart beworben werden (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950; *The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956), wird während einer Fluchtszene und dem Besuch einer Filmvorstellung auf den Anzeigetafeln vor dem Kino noch auf die Filme *Westbound* (Budd Boetticher, 1959) und *Whirlpool* (Otto Preminger, 1950) angespielt. Erhalten diese Referenzen nur eine beiläufige Rolle, so strahlen die dort beheimateten Rollen- und Identifikationsmuster im gleichen Maße auf die Protagonisten ab wie das in der entsprechenden Kino-Szene von der Leinwand reflektierende Licht.

³ Weit geläufiger und spezifischer ist das Konzept des Zitierens, dessen vielfältige Konnotationen vom Transfer, Wiederholung und Verschiebung bis zur De-/Figuration nicht in Abrede gestellt, sondern vielmehr – in Ergänzung einiger weiterer Aspekte – gleichfalls unter dem Begriff der Transposition subsumiert werden sollen. Zu den diversen Figurationen des Zitats vgl. ROUSSEL, 2012 sowie PANTENBURG, 2012 zum filmischen Zitat. Zur Intermedialität bei Godard vgl. insbesondere ROLOFF/WINTER 1997.

⁴ *Le Littré, Dictionnaire de la langue française en un volume*, Paris 2000, S. 1709.

⁵ Im Feld kunst- bzw. architekturhistorischer Forschung ließen sich auch die Konzepte der Translokierung und Spoliation als historische Vorläufer von Montage-Verfahren diskutieren. Im Zusammenhang eines Teilprojektes vom *SNF Bildkritik Eikones* wurde jüngst auch der Begriff der *Interposition* in die Debatte künstlerischer Montage eingebracht. Vgl. BEYER/MENGONI/VON SCHÖNING, 2014.

⁶ GODARD, 1975, S. 13 (Übers. T.H.).

⁷ Der Vortrag fand anlässlich der VIII. Informationstagung des Verbandes Schweizerischer Film- und AV-Produzenten 1976 in Ostermundigen bei Bern statt und wurde nach einer Tonbandaufzeichnung transkribiert, übersetzt und veröffentlicht.

⁸ *Numéro deux* wurde auf Video gedreht und für das Kino auf 35-mm-Film übertragen.

⁹ Vgl. REICHART 1979, S. 52, sowie GODARD, 1978, S. 359. Reichart, der Godard 1977 in seinem

Studio in Grenoble besucht hatte, hält in einem sehr aufschlussreichen Interview die dortigen Studio-Gegebenheiten fest, die bereits eine stattliche Videothek erahnen lassen: „zwei mittelgroße Räume [...] mit Holzregalen an den Wänden, in denen Videokassetten aufbewahrt werden.“ REICHART, 1977, S. 54.

¹⁰ Bereits im Rahmen seiner zweiten Film-Vorlesung in Montreal vom 15. April 1978 (vgl. Anm. 17) bezeichnet Godard das Format als eine Alternative, Einstellungen schriftlich entwickeln zu müssen: „Man müsste seine Drehbücher mit einer leichten Videokamera schreiben“ GODARD, 1981, S. 42f.

¹¹ Wie Michael Witt jüngst aufzeigen konnte, hat GODARD, 1981 sogar noch eine weitere Fassung des Films vorgestellt die, wie der variierte Titel *Sauve la vie (qui peut)* bereits ankündigt, eine alternative Anordnung und somit eine *Transposition* des Materials darstellt. Vgl. WITT, 2015.

¹² Hopper, Edward, *Elf Uhr vormittags*, Öl auf Leinwand, 1926, Hirschhorn Museum, Washington (DC).

¹³ „Das Interessante beim Video ist nicht so sehr die Tatsache, daß man das Bild unmittelbar nach der Aufnahme kontrollieren kann, entscheidender ist der Vorgang des Suchens und Forschens, – das Bild, das man auf diese Weise produziert.“ GODARD, 1978, S. 365.

¹⁴ DECARTES, 2016, S. 107. Hier ist nicht der Raum, näher auf das Diktum und seine verschiedenen Filiationen mit und nach Descartes einzugehen. Es sei lediglich erwähnt, dass Descartes in seinen *Principia philosophiae* selbst die Formel „video, ergo sum“ zur Verifikation seines Kernsatzes in Erwägung zieht. Vgl. WIESING, 1999, S. 135.

¹⁵ Vgl. dazu PANTENBURG, 2006, insbesondere S. 68–73.

¹⁶ Godards latinisierender Rekurs auf das Sehen lässt auch an die Herkunft des Wortes „Theoria“ denken, das sich ursprünglich von der „geistigen Schau“ ableitet. Karin Knorr-Cetina hat im Zusammenhang der Bedeutung visueller Darstellungen zur Konsensbildung in den Naturwissenschaften den Begriff des *Viskurses* vorgeschlagen, der sich auch für Godards Prioritätenwechsel vom *Sagen* zum *Zeigen* verwenden ließe. Vgl. KNORR-CETINA, 1999. Für diesen Hinweis danke ich Michael Diers.

¹⁷ Godards *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* (vgl. auch GODARD, 1981) geht auf eine Vortragsreihe zurück, die er 1978 am Conservatoire d'art cinématographique in Montreal gehalten hat, und die das Projekt der *Histoire(s)* vorbereiten sollte. Die Film-Vorlesungen wurden jüngst in einer vervollständigten, ins Englische übertragenen und kommentierten Fassung neu ediert. Vgl. GODARD, 2014.

¹⁸ GODARD, 1981, S. 313. Für eine weiterführende Analyse zu Godards Arbeit mit Video vgl. DUBOIS, 1992.

¹⁹ Die fünf Paragraphen umfassenden *Golden Rules (or non-rules) of Filmmaking* sind 2004 in der Winterausgabe der Zeitschrift *MovieMaker* (Nr. 53) erschienen. Das Diktum erinnert zugleich auch an eine Formel, die von T. S. Eliot bis Picasso als Teil künstlerischen Selbstverständnisses galt: „Good artists borrow, great artists steal“.

²⁰ Den Prozess der Erstellung der Werkliste zusammen mit Bernard Eisenschitz beschreibt Godard als eine willkommene Gelegenheit über die *Histoire(s)* ins Gespräch zu kommen, um reflektieren und analysieren zu können, was durch die fehlenden Nachweise ‚unerklärt‘ und deshalb neu zu sehen und denken gibt: „dieses Foto, wer ist das und in welchem Film? Dann hat jeder eine Meinung oder

eine Erinnerung geäußert...“. GODARD, 2002, S. 26; vgl. auch WITT, 2014, S. LV. Selbst mit dem Nachtrag der Werkliste ist die produktive Überforderung der Zuschauer keineswegs aufgehoben. Denn dadurch, dass die Liste lediglich im Anhang der 1998 bei Gallimard erschienenen Buchfassung publiziert wird, ist es längst noch nicht festgestellt, an welcher Stelle im Film dieses oder jenes Material eingesetzt wurde.

²¹ Dass die Audiospur unterdessen weiterläuft, scheint einen blinden Fleck der Rechteagenturen zu markieren, die den Film offenbar lediglich visuell unter Schutz stellen. Für den Hinweis auf diesen Aspekt danke ich Volker Pantenburg, vgl. auch THEWELEIT, 2003, S. 85.

²² GODARD, 1981, S. 43, 206. An Aussagen wie dieser, die ganz offensichtlich nicht frei von Übertreibung sind, kann leicht verdeutlicht werden, wie programmatisch sich Godard konventioneller Originalitätsansprüche entledigt.

²³ GODARD, 2011.

²⁴ Im Vorwort der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* heißt es: „Es muß endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann, eine Kunstgeschichte, die nicht nur von einzelnen Künstlern erzählt, sondern in lückenloser Reihe [...] die veränderte Bildgestaltung im allgemeinen, de[n] Wechsel der Bildvorstellung überhaupt“ zeigt. WÖLFFLIN, 1915, S. V.

²⁵ Entsprechende Überlegungen stellt Godard an den Beginn seiner *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Dem kunsthistorischen Programm der Stilgeschichte verwandt, verfolgt der Filmkünstler sein Vorhaben „um etwa zu sehen, wie Griffith oder jemand anders [...] die Großaufnahme, wenn nicht unbedingt erfunden, so doch zum erstenmal mit einer gewissen Methode verwendet hat. Wie er daraus eine Stilfigur gemacht hat“. GODARD, 1981, S. 15 und 17.

²⁶ Noch bevor Godard die Technik der Überblendung als explizites Stilmittel für sich entdeckte, hat Peter Wollen in Anlehnung an Julia Kristevas Konzept der *Intertextualität* im Werk Godards bereits strukturell die Nähe zum Palimpsest erkannt. Vgl. WOLLEN, 1982, S. 205. Für die weitere Verwendung des Begriffs vgl. insbesondere PAECH, 2010.