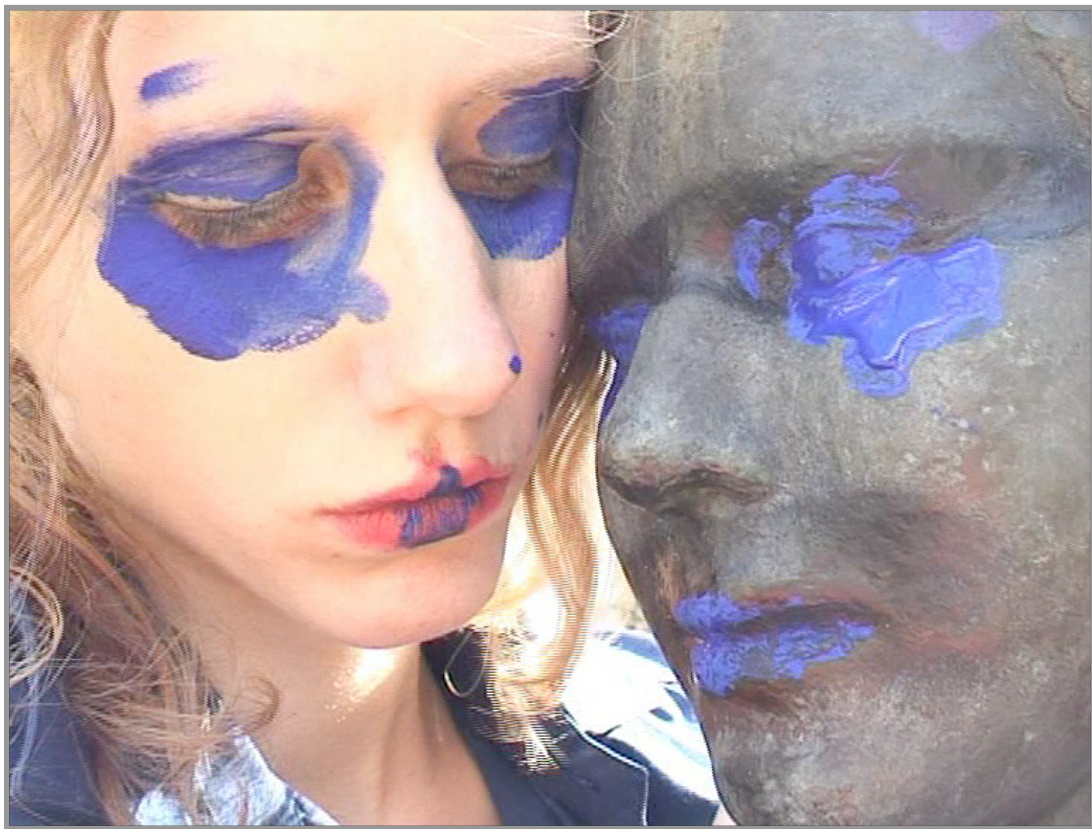


DAS PRINZIP JLG

Kreativität im Dreieck Kunst-Forschung-Wissenschaft



Diplomarbeit Laura Huonker | Zürich 13. Juni 2008 | Hochschule der Künste

“Wir sind gegen das Geschäft des ‘Zauber-Regisseurs’ mit einem Publikum, das der Zauberei erliegt.

Nur das Bewusstsein kann gegen magische Suggestionen aller Art kämpfen.

Nur das Bewusstsein kann einen Menschen mit festen Ansichten, mit festen Überzeugungen schaffen.

Wir brauchen bewusste Menschen und keine bewusstlose Masse, die der nächstbesten Suggestion erliegt.

Es lebe das Klassenbewusstsein der gesunden, sehenden und hörenden Menschen!

Nieder mit dem wohlduftenden Schleier aus Küssen, Morden, Tauben und Kunststücken!

Es lebe das Klassensehen! Es lebe Kinoglaz!”

Dziga Vertov

Aus dem Aufruf der Kinoki (1922)

in: Dziga Vertov, Schriften zum Film, München 1973, S. 38

“Man hat mir nie gesagt: Sie machen linke Filme oder rechte Filme... oder ähnliches. Der einzige Vorwurf, den Filmleute mir gemacht haben, war: Was Sie machen, das ist kein Film. Und als ich Fernsehen gemacht hatte: Das ist kein Fernsehen. Meine Schwierigkeiten rühren daher, dass ich genau unter den Punkt treffe, wo etwas denunziert wird, und deshalb findet man, ich bin nicht richtig angezogen.”

Jean-Luc Godard

in: Jean-Luc Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München Wien, 1981, S. 229

*meiner lieben Nana
(Julia Jenny-Ragaz 1920 - 2004)
und
meinem lieben Neni
(Dr. Rudolf Jenny-Ragaz 1909 - 2007)
dankbar gewidmet für innige Zuwendung*

Inhalt

I. Extra

II. Das Prinzip JLG im Dreieck Kunst-Forschung-Wissenschaft

- a. l'ouverture oder Die Suche nach einem Anfang
- b. la jouissance oder Im Anfang war die Tat
- c. la recherche oder Die Angst vor dem Nichts
- d. la reconnaissance oder Die Unendlichkeit der Fülle
- e. le regard dans la pensée oder Im Fremdsein Heimat finden
- f. d'ailleurs oder Was fehlt mir?
- g. l'entre deux oder Die Freiheit des Unvermeidlichen
- h. l'image indéfini oder Berührung

III. Anhang

- a. Auszug aus: Versuch einer Spielvorlage "2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss" nach JLG
Stand 27. April 2008

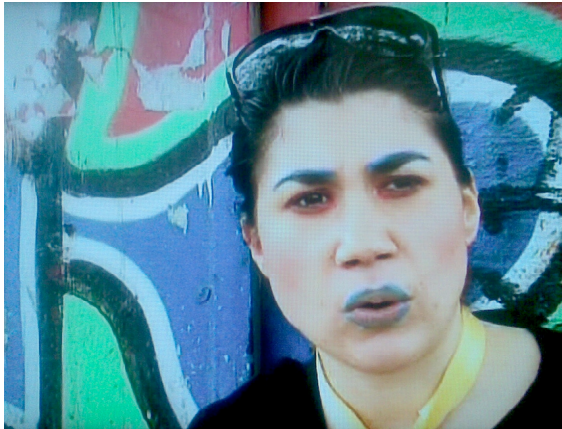
IV. Dank

V. Nachweis

- a. Literatur
- b. zu den Layout-Elementen
- c. Diskografie

I. Extra¹

IN WORT UND SCHRIFT DENKEN Regisseurin
Laura Huonker spricht über die Freiheit und
warum es so schwierig ist, sich ihr zu stellen.



Die Fragen stellte Schauspielerin Andrea Schmid

Wo stehst du gerade?

Es sind jetzt gut zwei Wochen der Probezeit durch. Ich würde sagen, wir sind irgendwo im ersten Drittel am Ende angekommen, von der Zeitdimension her, wenn man das einmal so betrachten will. Und wo ich darin stehe? Ich blicke auf eine sehr intensive Zeit zurück. Die hat aber bei mir nicht angefangen bei den Proben selbst, sondern hat vier Wochen vorher eingesetzt, und zwar seit dem Punkt, als ich mich verstärkt mit Godard beschäftigte. Ich habe im Sommer zum ersten Mal einen Film von ihm gesehen, *Pierrot le fou*. Mir ist eine Schleiße aufgegangen. Wow, was ist das für ein Film, dachte ich. Und ich habe im Büchergestell rumgestöbert und ein

Buch gefunden, in dem Godard Filme von sich zusammen mit Studenten anschaut im Vergleich zu anderen Filmen und dann einfach redet. Und ich began, darin zu lesen, und in der Zeit hat sich dann das immer mehr dahin entwickelt: ok, ich mache dazu ein Projekt – und ich habe mich schnell davon verabschiedet, dass es eine Stückvorlage geben wird. Was habe ich dann gemacht? Ich habe mir in vier Wochen alle seine Filme reingezogen, ich habe Bücher um Bücher gelesen, und es war eigentlich ein Erwachsenwerden, in diesen vier Wochen, weil ich, gerade in der Funktion als Regisseurin, mich bisher darauf beschränkt habe: ich muss ein Stück verstehen, ich muss ein Stück mit dem Anspruch der Vermittlung an den Zuschauer bringen – gekoppelt daran: was bedeutet Authentizität des Spielers? – also: wie wird er mündig in so einem System, und ich aber zum erstenmal gemerkt habe: ich bin nicht frei darin, was ich tue, weil ich ja immer noch ganz viel an Konventionen respektiere, die mir meine Freiheit nicht zurückgeben, sondern mich in ein Gefängnis betonieren. Und da haben sich plötzlich Theaterbegriffe angefangen umzuwerfen, da haben sich Begriffe über die Welt angefangen umzuwerfen, da geriet eigentlich mein ganzes Denksystem ins Wanken, das auch auf Ordnung und Ordnungsprinzip beruht hat, und auf etwas wie: ich mache Dinge, die schon bestehen, einfach besser – das bedeutet aber nicht frei sein. Und das hat mich unglaublich schockiert in den ersten paar Wochen. Es war ein Kampf, sich dieser Freiheit zu stellen. Du hast vorhin von einer Stückvorlage erzählt, die ich mitgebracht habe. Diese Stückvorlage ist eigentlich nur aus einem einzigen Kampf entstanden. Es gab Phasen, wo ich überhaupt nicht wusste: was könnte man erzählen? Was ist überhaupt an Text möglich? Ich habe keine Geschichte, du musst eine Geschichte erfinden, ohne Geschichte kann man kein

¹ Laura Huonker: Interview mit Andrea Schmid in: DVD-Sammelbox. 2008. 2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss. Nach JLG. Patxi Aguirre Probenaufzeichnungen. 27. 3. 2008 - 15. 4. 2008. Theater der Künste, Zürich. Kamera Patxi Aguirre/Laura Huonker Schnitt Patxi Aguirre, CD 9, Transkription durch Laura Huonker

Theater machen. Ich war blockiert, und wusste nicht, wo ansetzen. Und schon dieses Skript war ein Befreiungsschlag, zu sagen: ich entscheide mich für Dinge, die mich jetzt, in diesem Augenblick interessieren, die mich anrühren, die mich betreffen, und die versuche ich in eine Ordnung zu kriegen. Und da ist bei mir schon was entstanden: ich habe auch etwas zu erzählen. Und da habe ich angefangen, selbst Texte zu schreiben, selbst in Wort und Schrift zu denken. Und von diesem Punkt an war ich eigentlich schon ziemlich zu Hause in diesem Godard'schen Prinzip, in diesem Prinzip, Assoziationen zuzulassen, sie in einen Kontext zu stellen, der universell ist, und der vielleicht erst dann entsteht, wenn das Ganze durchlebt ist und nicht, weil ich es im Vornherein weiss oder nicht, weil ich vordenke, sondern nur, weil ich nachgedacht habe, über Wochen. Und darauf vertraue ich. Und das ist der Stand, wenn du mich das fragst: Zu reflektieren: Was war einmal? Was haben wir geredet? Wo sind wir aneinandergeraten? Was für Bewegungen haben wir schon gemacht? – um immer wieder festzustellen: man kommt an die gleichen Punkte zurück; man fragt das Gleiche nochmal, aber anders – man fragt immer mehr die gleichen Dinge, aber mit noch mehr Freiheit. Als würde sich so ein natürlicher Rhythmus ergeben, den man sich erst einmal antrainieren muss, und sich immer wieder dazu zwingen muss, – und plötzlich läuft das, dass die Dinge einfach kommen und gehen und im Nachdenken zum Vordenken werden.

Und wie ist für dich die Zusammenarbeit mit den Kollegen?

Das war auch so ein Kampf. Als ich noch in diesen alten konventionellen Strukturen gedacht habe... – ich habe mich über die Jahre darauf hin erzogen: es kommt nicht darauf an, wer was kann, oder wer was ist, oder wer wo steht, weil die Arbeit immer macht, dass man das Beste aus dem Gegenüber herausholen kann oder das, was uns jetzt in diesem Augenblick interessiert, und das habe ich auch vorher so erarbeitet, aber mit einem viel engeren Korsett. Und diesmal war es vielleicht die Angst darüber: ich kann mein Verfahren nicht anwenden, das ich bisher angewendet habe, nämlich Schauspielführung anhand einer Figur, einer Dramaturgie, einer Geschichte und einer bewussten Konzeption, was heisst: das ist die Setzung. Und davor habe ich mich gefürchtet, dass ich keine Instrumente mehr in der Hand habe, und also mit unterschiedlichen Energien umzugehen habe, die ganz wo anders stehen: ein Student, der kurz vor dem Bachelor-Abschluss steht, eine berufstätige Schauspiel-

erin, die jetzt schon drei Jahre im Beruf steht, und ein Schauspieler, der schon ganz lange auf der Bühne steht und zudem einen relativen Bekanntheitsgrad geniesst. Davor bin ich immer wieder erschrocken während der Vorbereitungszeit. Ich habe aber sofort gespürt, als wir dann da alle zusammen waren, dass ich, weil ich schon so godardisiert war, oder innerlich schon so befreit von den Dingen, überhaupt keine Mühe mehr hatte, meine Rolle abzugeben, freizugeben, im Bewusstsein, dass ich sie freigebe – das heisst, ich kann sie mir auch wieder holen. Ich habe sie nicht verloren, ich habe sie abgegeben, nein, das stimmt auch nicht, ich habe sie bereitgestellt zur Verfügung des Gegenübers, das ist vielleicht die Formulierung. Und so empfinde ich auch die Arbeit, dass es eine ist, wo ich mich neu und selbst und anders definieren kann sowohl als Regisseurin, als Bühnenbildnerin, als Schauspielerin, als Filmemacherin, als Denkerin, als Bastlerin, und das unter dem Stern: das Andere ist auch da, und wenn es die Zeit will, und wenn es in mir will, lässt sich das auch wieder holen. Das ist aber eine andere Form der Arbeit, weil sie nicht mehr der Angst unterliegt, sondern dem Lustprinzip, das heisst, Verwandlungsfähigkeit, das heisst, nicht sich selbst spielen, sondern sich selbst sein. Eine Rolle, glaube ich, ist letztlich immer ein sich selbst spielen, und ich glaube, ich habe bis zu diesem Punkt die Regisseurin gespielt, ich war sie aber nicht. Und diesmal empfinde ich mich als Regisseurin, so wie sie ist, dem Moment und dieser Zeit entsprechend, meinem Standpunkt hier entsprechend, und dass es sich zum erstenmal deckungsgleich anfühlt, und das ist, glaube ich, auch das, was in Kommunikation zwischen den Schauspielern und mir sowohl dem Assistenten beziehungsweise Videomann und Kostümfrau auch aufmacht, diese Basis der Begegnung, gerade weil man nicht mehr eine Rolle behaupten muss, die ja sowieso da ist, im Übrigen.

Du hast vorhin vom Lustprinzip gesprochen. Stellt sich für dich diese Frage, oder ist das Thema - was ist Arbeit? Ist das jetzt Arbeit?

Ich bin, glaube ich, eine unglaublich protestantische Frau. (*lacht.*) Ich glaube – und das war eben auch so eine Befreiung – ich glaube, ich habe Arbeit als Weg gesehen ins Paradies zu gelangen. (*lacht.*) Ich dachte immer, wer arbeitet, wer ehrlich ist, wer darin seine Benennung findet, seine Berufung, der findet seine Berechtigung, irgendwo aufzugehen, oder sich aufzulösen oder überhaupt sterben zu dürfen. Von daher war die Arbeit immer etwas sehr Diszipliniertes und ans Be-

wusstsein Gekoppeltes – obwohl ich glaube, ich bin ein Mensch mit einer reifen Intuition, mit einer Lust, die Dinge entstehen zu lassen und sie eben nicht zu formen. Darum hat sich dieser Begriff für mich gewandelt. Ich glaube, Arbeit ist für mich Auseinandersetzung, die vielleicht auf einem Tauschhandel basiert, sei es, dass ich Geld dafür bekomme, oder sei es, dass ich Denkanstöße bekomme, aber sie ist nicht mehr unbedingt daran gekoppelt: ich arbeite, dass, sondern ich arbeite, weil... also auch wieder mehr an den Moment, und nicht unbedingt an die Produktion gekoppelt. Von daher hat sich auch verändert, was ich eigentlich mit der Arbeit will. Ich will nicht diese bestimmte Masse an Geld, oder diese Masse an ich-weiss-nicht-was... – eigentlich will ich nur herausfinden, was ich gerade jetzt will und das kann dies oder jenes sein. Und Arbeit ist vielleicht auch noch etwas ganz anderes... Arbeit hat ja auch etwas Zwei-Körperiges: das eine ist das Denken, und das andere ist der Körper, der handelt. Ich bin ein anderer Mensch, wenn ich beispielsweise einen Baumstamm vor mir habe, aus dem ich eine Form schlagen soll, da ist die Arbeit eine, die körperlich und aus dem Rhythmus kommt, aus einer Idee, woraus die Form wächst, wo ich irgendwann weiss: so muss sie sein. Und dann gibt es die Arbeit, wo man denkt, wie soll ich sagen, um auf einen Punkt zu kommen, und da kann ich nur arbeiten, indem ich schreibe, Denken nur im Kopf funktioniert bei mir jedenfalls nicht. Ich glaube, Arbeit ist gar nicht so zweckbestimmt, wie wir es beispielsweise heute empfinden, an Geld, damit mein Konto sich füllt. Ich glaube, ich habe einen weiteren Begriff von Arbeit. Schlafen ist vielleicht auch Arbeit... *(lacht.)*

Willst du noch etwas sagen zum Thema Geld?

Thema Geld? Nein. Nein.

Ich habe im Moment keine Fragen.

Was ich noch gerne loswerden würde, hat mit der Frage zu tun: wo bin ich jetzt? – Es ist so... ich merke einfach, oder das ist, glaube ich, wirklich das Thema bei mir, und eines, wo ich aber auch finde, es lohnt sich für jeden Menschen, an diesen Punkt zu kommen, oder darüber nachzudenken oder es auch für sich erlebbar zu machen: was bedeutet das, in der Welt zu stehen, mit dem eigenen Körper, mit eigenen Ideen, Bedürfnissen, einer Selbstbenennung, um der einmal stattzugeben im Sinne von: ich habe recht, weil ich auch weiss, dass du recht hast und weil ich weiss, dass ganz andere Menschen recht haben, weil im Endeffekt alle recht haben. Das ist diese Geschichte – und dahin kehren auch wir immer

wieder zurück –, dass es eine Vielheit von Welten gibt, die nebeneinander existieren, und dass ich nicht mehr den Weg suche, die Eine und Ultra-Wahrheit zu erkennen. Es hat sich umgekehrt: ich möchte Wahrheit sehen, die sich mit diesem Blick und dem Sein, wie ich jetzt bin, für mich aufschlüsselt. Und das ist eben auch dieser Umgang mit der Angst, oder mit dem Loch, mit der Angst vor dem Loch, nicht zu wissen, was da sein wird, weil man es so gerne wissen würde. Und da plötzlich zu begreifen... es ist schwer zu formulieren, aber... sich selbst in eine Verwandlung zu geben, die erlaubt, manches als Wahrheit zu anerkennen, was vielleicht auch für den anderen Lüge ist und umgekehrt... ich glaube, ich habe mich verirrt...

Das hat ja auch stark mit Godard zu tun: Wahrheiten oder Wirklichkeiten...

Weisst Du, was ich an Godard so bewundere, ist, dass er es hinkriegt, dass er ganz subjektiv Dinge reflektiert, und sie sich einfach anschaut und es hinkriegt, das zu objektivieren, sodass der Zuschauer, selbst subjektiv, die Dinge so auswählen kann, weil sie ja scheinbar objektiv daherkommen, um sich selbst ein Bild davon zu machen. Und ich glaube, das ist das, was ich meine mit dieser Grundehrlichkeit, oder nicht mehr Angst zu haben, weil dann die Dinge so von selbst entstehen, wenn man sich erlaubt: ich habe eine subjektive Sicht auf die Dinge und trotzdem kann ich sie so vermitteln, dass sie für einen Moment eine Gültigkeit bekommt, was ja mit Wahrheit gleichzusetzen wäre, um dann aber nicht zu sagen: ich belehre dich und das ist meine Wahrheit und nimm sie, friss sie und sei froh darum, sondern: mach doch damit was du willst, das ist nicht mein Ding, das muss ich gar nicht lösen. Also muss ich mich nicht erklären, also muss ich auch keine Geschichte erfinden, die irgendetwas erklärt, sondern ich kann beleuchten, was ich sehe. Und es wird sich daraus etwas erklären und es wird eine Geschichte daraus entstehen, sie ist aber an die Reflexion und an das Denken gebunden und das ist nicht stringent oder nur linear, sondern da gibt es Verästelungen und die haben alle mit dem einen und demselben Stamm zu tun, also hat man trotzdem ein ganzes Bild, einen Strauss von Gedanken. Übrigens, Robert Walser kriegt das auch wunderbar hin, merke ich, das ist auch so ein Mensch, das ist halt ein Literat, darüber habe ich, glaube ich, gestern nachgedacht, wo findet man das eigentlich bei anderen Künstlern, nicht nur beim Filmemacher? Ich glaube, ich habe es bei mir gefunden und ich sehe aber auch: andere haben das

auch gefunden, eben, Robert Walser, vielleicht, oder von mir aus auch Tolstoi – das gibt es. Und das habe ich bisher geteilt, nur habe ich es vielleicht nicht so gelesen, weil ich es mit dem Filter gelesen habe: der hat ganz genau gewusst, was er erzählt. Und zum erstenmal spüre ich: der hat vielleicht auch einfach nachgedacht und sich dabei gedacht, es könnte jemanden interessieren. Und das tut es ja auch. Und überhaupt zu merken,

wie wichtig es ist, im Austausch zu sein, miteinander zu reden und sich eben nicht mit Material vollzustellen, und sei es auch nur: ich habe heute schlechte Laune, und darum kann ich dir heute so nicht begegnen. Oder das Empfinden habe ich, und jetzt wiederhole ich mich – ...
Kamera off. Batterie leer.

SOIGNE TA DROITE, 1987

Nein... Schreien und Flüstern zählt nicht... Nein, nicht das Leben... nicht die Liebe... Nein, nicht der Tod... nicht die Politik... Nein, nein... (*winkt einer Klaviermusik ab*)...nein, nicht die Freiheit. Nicht einmal der Stil... nein, nein, niemals so etwas... Nicht die Sklaverei, nicht die Macht... Nein, nein, nicht die Wahrheit. Nicht das Theater... Helfen Sie mir! ...Nein, nicht die Erinnerung! ...²

² Der Produzent in: SOIGNE TA DROITE, 1987, Jean-Luc Godard

II. Das Prinzip JLG Kreativität im Dreieck Kunst-Forschung-Wissenschaft

a. *l'ouverture* oder *Die Suche nach einem Anfang*

“Das Kino ist eine neue Praxis der Bilder und Zeichen, und es ist Sache der Philosophie, zu dieser Praxis die Theorie (im Sinne begrifflicher Praxis) zu liefern. Denn keinerlei technische Bestimmung, sei sie angewandt (Psychoanalyse, Linguistik) oder reflexiv, reicht aus, um die Begriffe des Kinos hervorzubringen.”³ In diesem Sinn will ich meine Untersuchungen nicht auf weiterführende filmtheoretische Forschungsgebiete ausdehnen, welche das Werk JLG's mit Begriffen des Kinos zu erfassen versuchen. Mein Blick richtet sich vielmehr dahin, wo ich in angewandter Praxis als Theaterregisseurin bereits Forschungsarbeit betrieben habe. Wohl wissend, dass ich damit dem Anfang das Ende voraussetze, stelle ich rückblickend fest, dass sich meine praktische Auseinandersetzung mit der Rezeption des filmischen Werks von JLG in simultan vollzog. Simultan deswegen, weil der umgekehrte Prozess zugleich abläuft: das, was auf der Bühne praktisch erforscht wird, mündet in die Theorie. Die alte Frage, ob Huhn oder Ei zuerst da waren, ist müßig: simultan meint zugleich und gleichzeitig. Parallel wäre kein passendes Wort, denn „parallel“ suggeriert eine säuberliche lineare Trennung zwischen den Bereichen, während es hier vergleichsweise um ein Auftauchen von etwas unerhört Neuem, Anderem aus der Ursuppe geht. Die Allianz von Bild und Geist, die Verschmelzung von Kino im Zuschnitt des Filmemachers JLG mit Theater meiner Handschrift, im bewegten Austausch von ihm zu mir und umgekehrt, bringt mehr hervor, einen Mehrwert, der nach Begriffs-Schöpfungen verlangt: und für dieses „Mehr“, für das Schöpferische im Dreieck Kunst-Forschung-Wissenschaft habe ich den Begriff «Prinzip JLG» gefunden.



“Es ist wahr, dass die drei Beziehungen von Film und Denken im gesamten Kino des Bewegungs-Bildes wiederzufinden sind: *die Beziehung zu einem Ganzen, das nur in einer höheren Stufe des Bewusstseins gedacht werden kann; die Beziehung zu einem Denken, das nur im unterbewussten Verlauf der Bilder dargestellt werden kann; die sensomotorische Beziehung zwischen Welt, Mensch, Natur und Denken.* Kritisches Denken, hypnotisches Denken, Aktions-Denken.”⁴

³ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt am Main, 1991, Klappentext

⁴ I.c., S. 213

b.
la jouissance
oder
Im Anfang war die Tat

Anhand des in der Arbeit an "2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss" nach JLG entwickelten Begriffs «Prinzip JLG» möchte ich Ihnen, lieber Leser, die dem Theater-Ereignis "2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss" nach JLG zugrundeliegende begriffliche Praxis durch Dokumentation des praktischen Vollzugs näher bringen und in zeitgleicher gedanklicher Verfertigung versuchen, dieselbe schärfer zu zeichnen. In diesem Sinne schwebt über dem Begriff «Prinzip JLG» nichts anderes als die Theorie einer angewandten Praxis von Welterzeugung in der Weise des Simultanen, das Kino & Theater, JLG und mich, die am Theaterprojekt beteiligten Personen mit JLG und mir unter den Regeln oder Nicht-Regeln des Kinos wie Theaters umschliesst und gleichzeitig füllt und sich dabei im Handeln immer wieder und erneut erfindet.



Was war zuerst da; der Begriff oder das Ergriffene? Die Begrifflichkeit oder das damit Erfasste? Für die Welt des Konkreten und Materiellen wie ein Tisch, Krankheiten oder Tätigkeiten lasse ich den Psychoanalytiker Claude Barrois⁵ sprechen: "La chose précède toujours le mot." ("Die Erscheinung geht stets ihrer Bezeichnung voran.") Aber hier ist das nicht so. Die Welt, die erzeugt wird, ist da und zugleich gedacht, geschaffen, erkannt und gestorben. Alles ist simultan. Anfang und Ende, Sein und Nichtsein fallen zusammen (das Licht geht aus oder der Vorhang fällt) – das Subjekt und das Objekt fallen zusammen. Sie sind in keiner obigen Weise mehr getrennt, doch kann man sie sehr wohl differenzieren. Sie sind unterscheidbar, aber verbunden. Die Frage, was zuerst da war, der Begriff oder die Begrifflichkeit, fällt in der Erkenntnis zusammen, nämlich im Subjekt, welches Objekt und Subjekt scheidet und erst im Erkennen gleichermassen im eigenen Körper zusammen führt. Wie geht der Körper dabei vor? Was war zuerst, das Blutkörperchen oder die Blutbahn? Baut der Körper zuerst die Tunnels, durch die dann die Blutkörperchen, eigentlich kleine Kugeln, rollen oder bildet sich zuerst die Kugel und formt sich dann eine Bahn? Im Verkehr sind zuerst die Strassen da, dann rollen die Autos. Umgekehrt erforderten erst die Autos die Makadamisierung der Strassen. Aber das ist ein noch viel zu plumpes Bild, denn, um beim Blut zu bleiben, zuerst klumpen ein paar rote Blutzellen zusammen. Die Verhältnisse im noch nicht durchbluteten Gewebe sind eng, die Zellen gleichen einem flachen Hemdknopf, irgendwann beginnt dieser sich zu drehen, und mit der Bewegung der Drehung schiebt sich der Knopf von Zellen durch das festere Gewebe, er schafft sich Hohlräume, bildet neue Zellen, bildet dreidimensionale Formen, bahnt sich seinen Lauf: die Blutbahn entsteht zeitgleich wie das Blut. Ader und Blut weben sich im Hin- und Her. Das ist eine Metapher für das «Prinzip JLG»: Es setzt Ursache und Wirkung in ein ungewohntes, die Menschen zunächst oft verstörendes Verhältnis. Gleichzeitig sich selbst und das Andere bildend und findend, gleicht das «Prinzip JLG» nicht der Kausalität von Ursache und Wirkung.

⁵ Claude Barrois: Les névroses traumatiques. Le psychothérapeute face aux détreesses des chocs psychiques, Paris, 1988, S. 13

Das «Prinzip JLG» ist unter anderem die Theorie bei zeitgleich praktischem Vollzug: in einem bewussteren Stadium meiner Wahrnehmung habe ich dieses Prinzip gefunden und in den Filmen von JLG erkannt. Dies darf man sich als einen längeren Prozess vorstellen. Das «Prinzip JLG» erschloss sich nicht leicht. Es schien dann und wann greifbar, aber es hatte die Neigung, kaum erspäht, wieder zu entschwinden. Lange suchte ich nach etwas Bestimmtem, ich verlor mich im Irrgarten und fand mich im Spiegelsaal. JLG's Welterzeugung lag nicht da und nicht dort. Seine Art zu sprechen, zu denken, zu filmen führte mich. Aber es war nichts Festes. Nichts, was ich erfassen konnte. In Abwandlung des Satzes, einen Gott, den es gibt, gibt es nicht, gibt es auch das «Prinzip JLG» nicht. Und als ich das erkannt hatte, entschloss ich mich, es diesmal in aller Konsequenz anzuwenden in der Ausrichtung auf Prozesse der Welterzeugung: "Wenn Welten zudem ebensosehr geschaffen wie gefunden werden, dann ist auch das Erkennen ebensosehr ein Neuschaffen wie Berichten. Alle Prozesse der Welterzeugung (...) sind Teil des Erkennens. Bewegung wahrzunehmen besteht (...) häufig darin, sie hervorzubringen. Zur Entdeckung von Gesetzen gehört es, sie zu entwerfen. Das Erkennen von Strukturen besteht in hohem Masse darin, sie zu erfinden und aufzuprägen. Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand." ⁶

Eine Welt, die es gibt, gibt es nicht. Der Selbstentäußerung des Seins steht die aufnehmende Seite gegenüber. Erst zusammen und gleichzeitig teilen sie einen Aggregatzustand, den man flüssig nennen kann. Nicht fest, nicht gasförmig. Flüssig, weil es Korrelationen gibt, Beziehungen, Austausch. Diesen gibt es, weil zwischen etwas und etwas, zwischen dem einen und dem anderen ein Abstand ist, ein Zwischenraum, eine Grenze. Sie lassen Welt entstehen und Welt finden, die vielleicht immer da ist.

VIVRE SA VIE, 1962

Das ist es, glaube ich, was man im 17. Jahrhundert in Frankreich nicht sofort erkannt hat, als man glaubte, man könnte den Irrtum vermeiden... man könnte so ohne weiteres in der Wahrheit leben. Warum hat es Kant gegeben, Hegel, die deutschen Philosophen? Damit wir zum Leben zurückgeführt würden und damit wir uns damit abfinden, dass man durch den Irrtum gehen muss, um zur Wahrheit zu gelangen. ⁷

⁶ Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt am Main, 1990, S. 37

⁷ Der Philosoph, in: VIVRE SA VIE, 1962, Jean-Luc Godard

c.
la recherche
oder
Die Angst vor dem Nichts

Meine erste Begegnung mit dem Werk JLG's hatte ich im vergangenen Sommer 2007, als ich per Zufall den Film *Pierrot le fou* (1965) auf Arte entdeckt hatte. Beim Betrachten der Bilder und Bildsprache JLG's musste ich allerdings erkennen, dass ich nicht auf bisher angewandte Verhaltensmuster des Zuschauens für das Verständnis des Films zurückgreifen konnte, da in diesem Film offensichtlich nahezu keine der mir bisher bekannten Regeln und Regelmäßigkeiten angewandt wurden, welche meine Sehgewohnheiten unterstützt hätten. Weder wird Handlung chronologisch erzählt (was heute nicht mehr neu ist, da andere zeitgenössische Regisseure dieses Montage- und Schnittprinzip längst übernommen haben), noch mit der Absicht (dies empfinde ich allerdings als neu im Gegensatz zu zeitgenössischen Werken), sie mir verständlich machen zu wollen (dies eine Behauptung, welche ich bewusst aufstelle, da ich im Grunde nicht wissen kann, wie JLG selbst dazu steht, ohne ihn selbst dazu befragt zu haben), noch werden Schauplätze durch Handlung und Figur verständlich gemacht, noch zielt irgendetwas schliesslich darauf ab, mir eine Geschichte zu erzählen (wollen). Hier geht es um etwas anderes: "Nichts hassen wir mehr in schönen Träumen als deren Unterbrechung. Das Kino, wo es der schöne Traum ist, der uns von uns selbst erlöst, hat die Unterbrechung eliminiert, es kennt nur das Aufwachen als Ende. Der schwarzen Magie der Illusion setzt Godard die weisse Magie der Desillusion entgegen: Statt sich zu verlieren, heisst es dann: sich seiner selbst inne werden." ⁸



So habe ich mich beim Betrachten des Films aus der schlichten Not heraus, mit den Bildern in Austausch zu kommen, darauf eingelassen, zu schauen, was ich sehe, und eben darin den grossen qualitativen Unterschied erkannt im Vergleich zu anderen mir bisher bekannten Filmen anderer Filmemacher unserer Zeit. Der Zuschauer, in diesem Falle ich selbst, muss sich von der Vorstellung vermeintlicher Absichten einer Vermittlung des Vermittlers emanzipieren und sich stets und stetig beim Betrachten zum Gesehenen subjektiv verhalten, im Augenblick des Zuschauens - nicht vorher und auch nicht nachher - sondern im Moment des Erlebens des bewegten Bilds, denn "das Wesen des Kinos, das nicht die Allgemeinheit der Filme ist, hat als oberstes Ziel das Denken und nichts anderes als das Denken und seine Funktionsweise." ⁹

DIALOG NR. 1

PASSION, 1982

Gibt es beim Film Gesetze, Monsieur Coutard? **Jerzy:**
Nein, die gibt es nicht. **Coutard**

⁸ Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 13

⁹ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt am Main, 1991, S. 219

d.
la reconnaissance
oder
Die Unendlichkeit der Fülle

Als ich im Februar 2008 mit den konzeptionellen Vorbereitungen für die Produktion "2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss" nach JLG begonnen habe, hat sich mein Verständnis für den Prozess des Schauens im Dialog zum Gesehenen in der Schule JLG's um Dimensionen erweitert, da ich schliesslich dazu überging, im Moment des Zuschauens mich selbst durch seine Bilder bewegen zu lassen. Dieser befreiten Form des Schauens und gleichzeitig Assoziierens im Regelwerk von Denken und Reflexion im Austausch mit mir selbst und dem Anderen gingen allerdings mehrere gescheiterte Anläufe in unterschiedliche Richtungen voraus: die Auseinandersetzung mit Schaffen und Werk JLG's war ja nicht eine Beschäftigung zu meinem reinen Vergnügen, sondern die einer Theaterregisseurin in der Funktion ihrer Dramaturgin, welche der Regisseurin Material zuliefert, das diese als vorgängiges Rohmaterial in der Probenarbeit zu einem theatralen Ereignis¹⁰ umsetzen soll. So war ich einerseits gezwungen, JLG umfassend kennenzulernen, um im Grossen das Kleine zu sichten, das über den Spiegel Theater auf die Welt des Kino verweist, über den eigenen Blick auf den Blick von JLG verweist, und darüber hinaus als theatrales Ereignis als in sich abgeschlossenes und selbständiges Werk dem Theater-Publikum zugänglich gemacht wird.

Zu diesem Zeitpunkt war mir noch nicht klar, wonach ich überhaupt suche, denn die Welt JLG's war mir gleichermassen fremd und unbekannt wie ein Zimmer, das man zum erstenmal betritt und dort nur aus dem Fenster blickt, um zu sehen, wie es draussen schneit. Sicher war ich nur, dass ich keine Stückvorlage benutze – für alles andere war ich offen: für Drehbücher, für Texte von und über JLG, für seine Filme. Denn letztlich lieferten nur äussere Koordinaten der geplanten Produktion "2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss" nach JLG die Ausrichtung für meine Recherchen: eine Dame und zwei Herren (Schauspieler), der Probe- und Aufführungsraum (Theater der Künste, Zürich), Probenzeit und Vorstellungsdaten (Mitte März bis Anfang Mai 2008), eine Kostümbildnerin und ein Regieassistent mit Kamera-Erfahrung, mich und der Kosmos JLG miteingeschlossen.



Einzig mit meiner Begeisterung für den Film *Pierrot le fou* (1965) machte ich mich also Ende Februar 2008 daran, JLG's Schaffen und Werk für mich zu entdecken. Innerhalb kurzer Zeit stapelten sich DVD's, Bücher und Zeitschriften und ich wühlte mich durch Schrift und Bild von und über JLG. Die schiere Uferlosigkeit des Materials, die Unmöglichkeit eines Überblicks innerhalb so kurzer Vorbereitungszeit hat mich plötzlich und innert weniger Stunden in grosse Schwierigkeiten gestürzt: wo sollte ich beginnen und wo enden, wenn scheinbar jeder Griff, und sei er noch so wahllos, eine neue Türe öffnet? Um an konkrete Text- und Handlungsvorlagen zu gelangen, von denen ich damals noch glaubte, sie wären der Schlüssel hin zur inszenierten Umsetzung innerhalb der mir geläufigen Mechanismen des

¹⁰ ich beziehe mich auf den Begriff von Theatralität im Sinn von Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen, Berlin, 1998. Vergleiche auch Erika Fischer-Lichte: Die Zeichensprache des Theaters: Zum Problem theatraler Bedeutungsgenerierung, in: Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrungen. Das Semiotische und das Performative, Tübingen 2001, S. 153-179; Andreas Kotte: Theatralität: Ein Begriff sucht seinen Gegenstand, in: Günter Ahrens (Hg.): Forum modernes Theater, Bd. 13, 1998, Heft 2, S. 117-133; Arno Paul: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln, in: Helmar Klier (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt, 1981, S. 208-237

Theaterapparats, wurde ich erfinderisch: ich sammelte Texte, Zitate, transkribierte Dialoge und suchte nach Inspiration. Dies alles parallel zur stiefmütterlich behandelten Hauptbeschäftigung des Filmeschauens – und mit dem wachsenden Bewusstsein, dass ich mit der Verzweiflung einer Ertrinkenden mitten im Ozean Land behaupte, und auf diese Weise mit der Angst einer Todgeweihten direkt auf das Nichts zuzuhalte, je mehr ich mich in die Welt JLG's begab, statt dass ich einfach aufgehört hätte, davon auszugehen, im Wasser nicht überleben zu können.

Von diesem Punkt an, nach vielen Misserfolgen und scheinbar nutzlosen Wegen, habe ich mich ganz auf das Schauen verlegt und mir pro Tag bis zu vier Filme aus dem Werk JLG's angesehen. Die Fortführung der gescheiterten Versuche, Handlung zu verstehen oder aus dem Gesehenen Nutzen für eigene Zwecke zu garantieren, habe ich gänzlich aufgegeben, und mich stattdessen in das persönliche und sehr subjektive Assoziationsfeld meiner schöpferischen Tätigkeit im Gegenwärtigen begeben – die Ahnung hatte mich bereits gestreift, dass nur in der Suche, und in nichts anderem der Schlüssel zu einem glücklichen Gelingen liegt. JLG folgend habe ich beim Schauen und Sehen seiner Betrachtungen von Welt und Welten in Bildern damit angefangen, eigene Bilder entstehen zu lassen, meine Gedanken und Ideen dabei zu notieren oder Wort- und Bildspiele zu entwerfen im Moment der Reflexion, im Augenblick ihrer Wahrnehmung beim zeitgleichen Betrachten von JLG's Schöpfung. Einige Male bin ich eingeschlafen und erwachte aus Bildern, die ich mit geschlossenen Augen *gesehen* hatte. Von einem bestimmten Bild oder Ton berührt erkannte ich in der Leere des Alltags, im Banalen die Fülle des Ausserordentlichen, das Essentielle. Und ich stellte schliesslich die neuentdeckte Gleichzeitigkeit von Betrachten und Reflexion ausführender Art dem Kino JLG's voran, in dem ich beispielsweise den Ton im Film durch Strassenlärm bei geöffneten Fenstern ersetzte oder ergänzte. Innerhalb und ausserhalb und vor und hinter dem Kino JLG's erschuf ich meine eigene Welt, aus der ich, durchdrungen von Bildern und Tönen JLG's aus der Bewegung zwischen ihm und mir, schöpfte. Zeitweise verfolgte ich sogar am Laptop per Internet simultan zu JLG's Kino im TV ins Netz gestellte Interviews mit JLG auf youtube. Auf diese Weise hat sich ein Dialog zwischen ihm und mir vollzogen, welcher im Grunde dazwischen und stumm ausschliesslich meinen Körper bewegte und so den Blick, also meine Betrachtung und meinen Geist um ein Vielfaches bereichert und erweitert hat.

DIALOG NR. 2

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE, 1966

Was sollen wir machen? JULIETTE:
Von vorn anfangen. ROBERT:

e.
le regard dans la pensée
oder
Im Fremdsein Heimat finden

Das Selbstverständnis der Reflexion innerhalb eines künstlerischen Produkts im Dienst der Bebilderung des forschenden Geistes hat mich überrascht. In Schaffen und Werk JLG's habe ich gefunden, was ich bisher höchstens unbewusst angewendet habe und mit der Unsicherheit eines Wesens, das im Irrtum steckt, es gäbe nur eine Wahrheit. Weil aber die Filme JLG's in Welt und Welten spielen, Welterzeugung inbegriffen, und JLG sich nicht scheut, die eigenen Bilder zu kommentieren mit bereits verfassten klugen Gedanken anderer kluger Menschen aus Büchern, durch den Schauspieler zitiert, oder mit selbstverfassten Texten im ergänzenden oder kontrastierenden Sinn oder um aufzuheben, was sichtbar ist oder aufzulösen, oder um einzuführen als Kommentar zum Bild; in stehenden Schriftzügen, welche die Bewegung des Denkens zum Stocken bringen und Sprache zum Bild manifestieren; und in abgebrochenen Tonspuren musikalischer, geräuschartiger oder rhythmischer Qualität, welche repetitiv und in einer bestimmten Bewegung wieder aufklingen, um als Kommentar kommentarlos in erneuter Stille zu verschwinden, erlebte ich Erkenntnis als künstlerische Seinsform entgegen der aristotelischen Theorie der Katharsis einer Reinigung der menschlichen Seele als jene der Suche nach Körper im Ist-Zustand. "Bei der Methode Godards handelt es sich nämlich keineswegs um Verknüpfung. Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anderes Bild zu wählen, das einen Zwischenraum *zwischen* beiden bewirkt. Es handelt sich hier nicht um eine Operation der Verknüpfung, sondern, wie die Mathematiker sagen, der Differenzierung oder, wie die Physiker sagen, der Disparation: zu einem gegebenen Potential muss man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, dass sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist. (...) Mit anderen Worten: der Zwischenraum kommt der Verbindung zuvor; die Differenz, auf die die Verteilung der Ähnlichkeiten zurückgeht, ist unhintergebar. Die Spalte ist das erste geworden, und aus diesem Grunde weitet sie sich aus. Es geht nicht mehr darum, einer Kette von Bildern zu folgen, auch nicht über Leerräume, sondern die Kette oder die Verknüpfung zu verlassen. Der Film ist 'nicht mehr eine Bilder-Kette...', eine ununterbrochene Kette von Bildern, deren jedes der Sklave des anderen ist' und deren Sklaven wir selbst sind (*Ici et ailleurs*). Wir haben es mit der Methodes des ZWISCHEN zu tun, 'zwischen zwei Bildern', die jedes Kino des Einen beschwört; mit der Methode des UND, 'dies und dann das', die das Kino des 'Seins = ist' beschwört. Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare, das heisst, die Grenze sichtbar machen (*6 fois 2*). Das Ganze unterliegt einer Mutation, weil es nicht mehr länger das Eine/das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive 'und' zu werden, das für die Bilder konstitutive Dazwischen [*l'entre-deux*]. Somit vermischt sich das Ganze mit dem, was Blanchot die Kraft der 'Verstreuung des Aussen' oder den 'Taumel der Verräumlichung' nennt: diese Leere ist nicht mehr ein motorischer Teil des Bildes, insofern es sie überwindet, um seinen Lauf zu nehmen: statt dessen ist sie die radikale Infragestellung des Bildes (als gäbe es ein Schweigen, das nicht mehr der motorische Teil oder die Respiration der Rede ist, sondern ihre radikale Infragestellung). So gewinnt der Fehlanschluss, indem er zum Gesetz wird, einen neuen Sinn." ¹¹

Kurz: ich musste Abschied nehmen von dem, was unter "objektivierendem Denken" verstanden wird. Wie ein Kind, das der Sonntagsschule entlassen ist, fand ich mich vor ohne "die Welt Gottes" als eine an und für sich existierende, an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt gewesene, vorhandene oder vorhanden sein werdende Welt. Die nicht mehr zeithaft und gegenständliche Welt oder Gottheit entliess mich in den "Augenblick": in das Sehen und in das Hören, in das Tasten und in das Schmecken. In das Sein. In die Wirklichkeit der Welt, die keine Rollen zu

¹¹ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt am Main, 1991, S. 234

vergeben hat, sondern gefunden werden will: „Alles in Allem ist ein Film (dieser Art) etwa so, als wollte ich einen soziologischen Essay schreiben in Form eines Romans und hätte dabei nur Musiknoten zur Verfügung.“¹²

Das Nachdenken, welches im Suchen Erkenntnis schöpft, ist bei JLG ein Gesetz, das er im Gegensatz zu einer Regel nicht bricht. "1. Im Kino gibt es keine Regeln. 2. Wo es keine Regeln gibt, muss man umso genauer sein, jeden Moment aufmerksam. 3. Ich mache nicht, was ich will. Ich mache, was ich kann." ¹³ Statt im Vor-Denken Sinnlichkeit(en) einer oder mehrerer Antworten zu zeigen (welche sich in Kategorien von 'Richtig oder Falsch' nur selbst wieder spiegeln können und sich nicht in der Suche nach Erkenntnis im Spiegel des Anderen zu erkennen geben), sucht JLG in der fortschreitenden Bewegung eines reflexiven Denkens, wo der Körper gleichzeitig "Innen" wie "Aussen" existiert. Der Zuschauer von JLG's Schöpfungen befindet sich deshalb ausserhalb des Regelwerks von "Richtig und Falsch" und kann darum auch das Sichtbar-Gemachte nicht mehr nach diesen Kategorien bewerten und messen. Im Kino JLG's findet die Verschmelzung, eine Vereinigung von Körper und Körpern im "Innen" wie "Aussen", von Welt und Welten durch Welterzeugung, von Wirklichkeit und Wirklichkeiten auf der Suche nach Wahrheit statt. Lauter Regelbrüche münden in eine Gesetzmässigkeit – welche vordergründig als Nicht-Vorhanden oder chaotisch erscheint: das reflexive Handeln. JLG bedient sich, schöpfend, aller Künste. Und in der Nicht-Befolgung ihrer Regelwerke befreit er sich, selbst modellierend, vom Modell: "Godard schafft unaufhörlich Kategorien", ¹⁴ schreibt Gilles Deleuze und fügt weiter an: "Denken heisst begreifen, wozu ein nicht-denkender Körper in der Lage ist, nämlich begreifen, was seine Fähigkeit, seine Stellungen sind. Durch den Körper (und nicht mehr durch Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken." ¹⁵ Dieser Vorgang ist künstlerischer, schöpferischer, forschender und freiheitlicher Natur in der Auseinandersetzung mit Existenz(en) und tritt nur in den Kategorien von "diesem oder jenem zugehörig" sichtbar hervor. Das Wesen der Suche, die Weisen der Welterzeugung, die Betrachtung von dem was zu sehen ist, das Zeigen im Nicht-Zeigen, das Nicht-Wissen im Moment der augenblicklichen Erkenntnis, bringt hervor, was Schöpfung ist: benennbar in ihrer Unbenennbarkeit. Bei JLG wird "Es" sichtbar: die Schöpfung im Akt ihrer Benennung durch ihn. Wissend um die Endlichkeit dieser Taufe – genauso wie Adam und Eva, wenn sie den Tieren Namen geben, und damit Wesen in ihrer Einmaligkeit zeichnen – materialisiert JLG ein Stück Unendlichkeit, benennbar, zu sehen und zu riechen, lässt es auftauchen und zeigt "Es" unter den Bedingungen des Endlichen. Diese Bedingungen sind konkret, tragen Koordinaten von Zeit und Raum – letztlich ihren Namen.



Das Sein verlangt nach dem Körper. Es ist seine einzige Möglichkeit, momentweise simultan zu denken, zu fühlen, sich zu sich selber und anderen zu verhalten, dabei die Bedeutung zu reflektieren und jederzeit in die Imagination zu verschwinden. Nur im Körper ist der Ort da, Zeit und Raum nicht objektivierend, sondern lebendig, von Moment zu Moment in einem riesigen Fluss simultaner Wellen die eigene Konkretion zu liefern und damit Theorie und Praxis, wollend oder nicht, zu verbinden. Idee und Existenz sind dann nicht mehr zu trennen. Der Ideenhimmel, die Wolke der Welterzeugung nimmt Fleisch und Bein an, um sich zu sehen, zu erkennen, zu materialisieren, aufzulösen und neu zu (er)finden. In der Suche nach Wahrheit, im forschenden Sein, im reflexiven Handeln offenbart sich also Kunst,

¹² JLG zitiert nach: Klaus Theweleit: ONE + ONE, Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche, 17.9.95, Berlin 1995, S. 29

¹³ JLG zitiert nach: Klaus Theweleit: ONE + ONE, Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche, 17.9.95, Berlin 1995, S. 32

¹⁴ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt am Main, 1991, S. 240

¹⁵ I.c., S. 244

das Künstlerische und zugleich Künstliche, nach dem Gesetz von JLG: "Kino, das ist die Wahrheit vierundzwanzigmal in der Sekunde."¹⁶



"Was objektiv ist, weiss ich nicht sehr gut. Ich finde, objektiv ist, um ein einfaches Beispiel zu geben, die Leinwand, die ist flach, das ist objektiv. Ein Saal, man schaut, man kann sich als Subjekt sehen, das ein Objekt betrachtet, das wiederum anders Subjektives reflektiert. Es ist viel Subjektivität in dem, was ich mache, und ich versuche, diese Subjektivität etwas objektiv, wenn Sie so wollen, wiederzugeben."¹⁷ Die Kategorisierung dient vor allem der Unterscheidung. In der Wahrnehmung unserer dualen Weltanschauung liegt in der Unterscheidung eine Qualität. Nur durch die Unterscheidung von Teilstücken des Ganzen wird das Streben nach ihrer Zusammenführung wieder sinnvoll. Und nur wer das Fragmentierte wahrnimmt, kann hoffen, den Puzzlestücken einen Rahmen zu bieten, der sie in ein neues Bild bittet. Das Streben nach Ganzheit, nach Vollkommenheit, also nach Sinn, ergibt sich daraus, erst zu trennen, was Eins ist, um im Versuch der Zusammenführung daran zu scheitern, da ja gerade in der Unterscheidung der Teilstücke vom Ganzen unser Verständnis liegt, also im Scheitern am Streben nach Vollkommenheit. Zunehmende Differenzierung ist ein wichtiges Element in der Persönlichkeits- wie Gesellschaftsentwicklung. Sie ermöglicht die Konstruktion ganzer Denksysteme – die Tiefenpsychologie, die Theologie – sie ermöglicht PC's, rote Autos und Sonden, die auf den Mars fliegen. Und sie ist verurteilt, in sinnloser Zersplitterung zu enden, wenn niemand die spezialisierten Teile mehr zusammenhält, wenn die Fliehkraft sie auseinander getrieben hat und fragmentiert das Leben oder die Psyche einer auf der Bühne nach ihren Sachen kramenden ewig Verstörten gleicht. "Ich finde nichts." Das Suchen gerät zum ewigen Nicht-Finden. Die Differenzierung enthält auch noch einen anderen Sprengsatz: er enthält Urteile in Kategorien von "Richtig und Falsch", mit alten Erfahrungen aufgeladene Urteile, anhand welcher das Scheitern oder der Erfolg messbar wird. Es werden also Regeln und Normen generiert, welche nur dazu dienen, säuberlich getrennte Teile eines Ganzen weiterhin qualitativ von einander unterscheiden zu können. Das Resultat ist Unfreiheit. Das ist nicht das «Prinzip JLG».



Das «Prinzip JLG» gleicht einem Kind, das sich am Schnee freut und, während es das Schneegestöber genießt, sich in der Freude wahrnimmt, hüpf, sich bewegt, die Wangen fühlt, während es die Schneeluft einatmet und sich vielleicht noch die Apfelomelette vorstellt, die zu Hause für es brutzelt. Dieses Kind bleibt in der Erfahrung und genießt sie. Es ist nicht bloss im Augenblick. Denn vielleicht gehört zur Erfahrung auch die Imagination von Zukünftigem: von einem Schneemann. Aber es ist offen für die Erfahrung. Es bleibt in der Erfahrung und diese wird nicht unterbrochen durch eine allfällige Bekümmernis um zukünftig nasse Kleidung, die über dem Ofen schlecht trocknet und dumpf riecht. Es ist auch noch nicht verhangen in der Vergangenheit. Es liebt das "tema con variazioni". Das

¹⁶ JLG zitiert nach: Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 20

¹⁷ Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien, 1981, S. 54

Schneegestöber soll ruhig anders sein als andere Schneegestöber schon waren. Nicht so der Erwachsene – oder jedenfalls die vom Erfolg oder vom Misserfolg Konditionierten. Sie definieren sich über Wertigkeiten, die sie den Dingen beimessen, und verabschieden sich aus dem Fluss der Weltschöpfung. Sie sind stolz darauf, einen Charakter zu haben, jemand zu sein, der zum Beispiel “Schnee mag” oder der “Schnee nie je mochte”, weil er einmal von einem Schlitten fiel, und zum Beispiel mit Schnee die Erfahrung von Kuhnagel und verhasstem Winterurlaub im Schullager verbindet. Sie sind mit ihren Werten oder genauer gesagt mit den Wertigkeiten, die sie gewissen Erfahrungen beimessen, beschäftigt – nicht mit dem aktuellen Lebensvollzug. Die Dinge sind aufgeladen und aus dem positiv oder negativ Aufgeladenen machen sie eine Differenzierung im Bezug auf sich selbst, sie wird zum Charakterzug in Bezug auf das Selbst und die Welt. Die Spannung, von der ich oben gesprochen habe, ist auch da. Aber nicht so, dass sie einen Energiefluss in Gang setzt. Sie ist eher wie ein Störfeld vorhanden: im eigenen Selbst, im Verhältnis zu anderen und zur Welt. Die positiven oder negativen Besetzungen stören andauernd den im Augenblick laufenden Bezug zur Welt, zu anderen, zu sich selbst. Damit sind die Menschen nicht mehr frei für die köstliche Erfahrung, die die Welt ihnen gerade jetzt taufrisch anbietet: Schneegestöber. Es hat die Bedeutung: vereiste Strasse, verspätete Lieferung, Beinbruch, Lawinengefahr und was weiss ich. Wenn die Erfahrung in der Welt Angst ist, oder genauer gesagt: Angst vor der Erfahrung, dann ist die Antwort Mut: “Gleichwohl lässt sich Godard auf ‘Stil’, gar bloss auf *einen*, nicht reduzieren. Wenn er einen besass – einen Personalstil –, dann den, es anders zu machen. Daher der Eindruck des Dilettanten, des Synkretisten, des Scharlatans. Stil jedoch ist die Ruhe, der Stillstand, die Manier als Selbstverständlichkeit versteckt. Godards Manier war der Versuch, das Verlangen nach dem Neuen, die Probe aufs Exempel, das Spiel und Wagnis. Er widersprach sich, Tabus kannte er nicht – am wenigsten jene, die er sich selbst gesetzt zu haben schien.”¹⁸

NOTHING

JLG ist nicht katalogisierbar, was Kritiker, welche unbedingt einordnen müssen, verärgert. Im Wunsch nach dem Modell, nach dem Ideal, nach dem Ideellen, nach der einen Idee steckt ja auch das Wissen, dass der Mensch im Grunde nichts weiss, und diese Erkenntnis ist schrecklich. JLG entwirft dagegen das Bild für die Suche, statt Stillstand in möglichen Antworten des Gleichen: “Man muss zeigen, dass es Modelle nicht gibt, nur das Modellieren. Was nennt man ein Modell? Das ist interessant. Im Französischen nennt man ein Modell ein Mannequin, das vorführt, also eine Frau da, wo sie am meisten Objekt ist. Das nennt man Modell, man hätte es anders nennen können, aber so ist es nun mal. Und dann in der Modebranche, einem Bereich also, in dem die Frauen als Arbeiterinnen ganz besonders ausgebeutet werden, sagt man ‘ein Kollektionsmodell’, aber das, was diesem Modell zugrundeliegt, also das Modell des Modells, das heisst, jedenfalls im Französischen, im Englischen weiss ich es nicht, ‘un patron’. Ein Schnittmuster nennt man ‘un patron de mode’ – ‘ich habe das nach einem patron de mode gemacht’. Wenn man sich einen Rock macht, sagt man in Frankreich: ich habe das nach dem und dem ‘patron de mode’ in der Modezeitung gemacht. Da wird die Frage nach dem Modell sehr interessant. Wenn ein Modell zu gross wird, wird es schnell... Stalin, Hitler. Wer? Was weiss ich. Pele im Fussball, Godard im Kino oder weiss Gott wer sonst. Ich habe es überlebt, weil man es nicht geschafft hat, aus mir ein Modell zu machen. Aber am Ende bin ich dann doch für die Cinephilen oder die Filmgeschichte das Modell fürs Nicht-Modell, das nicht katalogisierbar ist. Und so katalogisiert man mich als Nicht-Modell, was auf das gleiche hinausläuft.”¹⁹

¹⁸ Wolfram Schütte: “Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?”, Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 14

¹⁹ Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien, 1981, S. 137

Auch beim Film-Genre wird säuberlich getrennt: "Zwischen Dokument und Fiktion pendelnd schreibt sich das Verständnis vom Kino als Abbildung *entweder* einer fiktionalen *oder* einer dokumentarischen Wirklichkeit neu und hinterfragt zugleich auch beim Dokumentarfilm die Annahme einer mit der filmischen 'Wirklichkeit' gleichgesetzten Idee von Wahrheit." ²⁰ Das Kino von JLG bedient sich jedoch der Fiktion wie des Dokuments und zwar gleichzeitig, weil er eben nicht unterscheidet, da er modelliert beziehungsweise sucht, und sich deshalb nicht mehr in den Kategorien der Trennung und Unterscheidung eines Ganzen bewegt: "Die Entweder-Oder-Dualität wird ausgetauscht gegen das Verfahren des UND, in dem das Variieren vordergründig ist. Konstruktionen unterschiedlichster Variationen von Bild-, Ton-, Erzähl- und Zeitebenen errichten so eine Komplexität, die den Blick selbst zu einer kontingenten Variablen werden lässt." ²¹ Der Blick als kontingente Variable bedeutet also, dass die von JLG angewendete Methode der Nicht-Verknüpfung Leerstellen schafft, die der Zuschauer selber überbrückt nach seinem Vermögen oder Unvermögen: "Und wir lernen aus seinen Filmen, dass das Sehen etwas ist, mit dem es bei uns hapert. Wir **glauben** zu sehen und gesehen zu haben, und stellen, später, fest, dass es nicht Sehen war, sondern Denken; und dass dies Denken ohne Sehen so dicht am Selbstbetrug siedelt, wie wir es nie wahrhaben möchten, wenn wir uns als Denkende empfinden. Dazu weiss Godard einen Satz von Heidegger: denken könne man nur auf deutsch. Das ist richtig, sagt er, wenn man hinzufügt: sehen nur auf französisch." ²²

masculin

JLG's Kino ist Kino seiner Zeit mit dem genauen Blick eines Zeitgenossen, der sich auf das Sehen und nicht auf das sehen geglaubt zu haben ausrichtet und gerade deshalb seiner Zeit voraus ist. Sein Blick für die Bewegungen innerhalb einer Gesellschaft, sein Blick auf den Moment einer Bewegung innerhalb einer Gesellschaft macht ihn zu einem Seher, der nicht seine Visionen zeigt, sondern zeigt, was er sieht. So stehen seine Filme einerseits im Kontext Leben und Kunst als nicht-katalogisierbar da. Andererseits sind sie historische, soziologische, politische Dokumente seiner Zeit. "Auf der Suche nach der Wirklichkeit seiner Tage hat Godard seine Welt 'entdeckt' und sie im gleichen Augenblick 'definiert' (...): das Paris der Vorstädte, Bistros und Studentenbuden; das Leben der jungen Angestellten und der mittleren Bourgeoisie, der Technokraten, maoistischer Studenten, krimineller Randfiguren, politischer Terroristen, Prostituierten und verheirateten Frauen; die politischen Geheimorganisationen der OAS und FLN, des CIA und studentischer Terroristen; die Gegenwärtigkeit des Algerien- und des Vietnamkrieges; die 'zweite Realität' der Werbung, der faits divers, der politischen Slogans und Parolen, der Schlager, der intellektuellen Diskurse und der Reklamewelten, des Kinos und des Fernsehens. Von LE PETIT SOLDAT bis zu WEEK END (...) hat Jean-Luc Godard eine Folge von subjektiv illuminierten 'Berichten zur Lage der Nation' vorgelegt, die das Paris und Frankreich der 5. Republik bis zum Kollaps des Mai '68 noch einmal zum sichtbaren Reflexionsmittelpunkt der cinematografischen Welt machten. (...) Was die Kontinuität seiner ästhetischen Reflexion, den Reichtum an Stoffen und die Vielfalt an entdeckenden Streifzügen in die Phänomenologie der Zeit und der Gesellschaft seiner Tage und schliesslich deren röntgenologische Transparenz und die punktuelle Analyse ausgewählter Wirklichkeitsmomente angeht, so lässt sich den Filmen Godards in jenen rund zehn Jahren zwischen 1958 und 1968 nichts vergleichbar Umfassendes, enzyklopädisch Ausgreifendes in der zeitgenössischen Kunst zur Seite stellen." ²³

²⁰ Trias-Afroditi Kolokitha: Im Rahmen, Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards, Bielefeld, 2005, S. 130

²¹ Trias-Afroditi Kolokitha: Im Rahmen, Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards, Bielefeld, 2005, S. 130

²² Klaus Theweleit: ONE + ONE, Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche, 17.9.95, Berlin 1995, S.21

²³ Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 24

f.

*d'ailleurs
oder
Was fehlt mir?*

Auf der Suche nach einem Thema, nach einer Handlung, nach einer Geschichte für einen Theaterabend im Kontext JLG bin ich unversehens in eine Auseinandersetzung mit dem Theater und seinen Mechanismen geraten. Das Theater schafft Erweiterung, eine Erfahrung, welche die junge Geschichte des Kinos (noch?) nicht aufweisen kann: jahrhunderte alte Texte, auch neuere, scheinen beim Lesen verstaubt, doch wenn sie zur Aufführung kommen, im Blick eines Menschen unserer Zeit, ist die Erfahrung frisch und von heute. Im Theater heben sich Zeit(en) und Welt(en) gegenseitig auf und finden sich in der Wiederbelebung wieder. Je weiter ich aber in die schöpferische geistige Freiheit vordrang, dem Bild des «Prinzip JLG» selbst Benennung zu geben, noch bevor ich zu erfassen versuchen wollte, welche Bilder andere formulieren oder schon formuliert haben oder jene Bilder, welche JLG selbst schuf, desto mehr entfernte ich mich von der naheliegenden Möglichkeit, Theaterliteratur zum Kosmos JLG's ²⁴ oder ein bestimmtes seiner Drehbücher als Vorlage zu verwenden. JLG äussert sich zum Drehbuch übrigens folgendermassen: "Wenn es heisst, man braucht ein Drehbuch, wenn man so darauf besteht, dann soll man glauben, das wäre eine Art Eisenbahnfahrplan, man soll glauben, das Kino wäre was ungeheuer Undurchschaubares und Kompliziertes, wo man ohne Drehbuch nicht auskäme. Das ist, wie wenn man einem Reisenden sagte, er müsste, wenn er den Zug nimmt, unbedingt einen Fahrplan in der Tasche haben, oder dass man immer ein Telefonbuch dabei haben müsste für den Fall, dass man mal telefonieren wollte. Meiner Meinung nach läuft das aufs selbe raus. Es ist nützlich, aber nicht immer. Man braucht doch nicht immer mit einem dicken Buch herumzulaufen, wenn man mal telefonieren will." ²⁵



Es war mir also nicht möglich, in der Fülle der gewonnenen Freiheit als Vorlage geistiges Eigentum Anderer zu benutzen, da mich damals die Ahnung bereits gestreift hat, dass eine noch viel grössere Freiheit im schöpferischen Prozess innerhalb des «Prinzip JLG» wartet, welche mein eigenes reflexives Handeln in der Schule JLG zu erforschen erlaubt: "Ich bin immer viel mehr an den Anfängen interessiert als an der Mitte oder am Ende. Nach und nach komme ich immer zu dem Punkt, wo ich meine, ich müsse die Dinge noch mal von Anfang machen oder den Anfang von etwas anderem" ²⁶

Überhaupt hatte ich mich längst davon entfernt, eine Handlung, eine Geschichte zu erzählen zu wollen – nicht so lange mir selbst nicht klar war, was mich beschäftigt, als Regisseurin, als Zeitgenossin, im erwachten Bewusstsein, das Sehen als Instrument meiner Forschung nach Wirklichkeit(en) statt Wahrheit, und was daher folgerichtig zum Ausdruck kommen muss in der bereits jetzt angewendeten Praxis vom «Prinzip JLG». Dieser Ahnung folgend fand ich eine Aussage von JLG zum Problem des Geschichtenerzählens wie es im Allgemeinen Film und im Theater üblich ist: "Mir hat immer Schwierigkeiten bereitet, was man beim Film und generell 'eine Geschichte erzählen' nennt, das he-

²⁴ beispielsweise Igor Bauersima: Forever Godard, Frankfurt am Main, 1998, Uraufführung Zürich 1998

²⁵ Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien, 1981, S. 245

²⁶ Jean-Luc Godard, Interview mit Wilfried Reichart in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 41-60, S. 52

isst, um null Uhr abfahren, einen Anfang machen und am Ende ankommen, etwas, das, ich weiss nicht warum, die Amerikaner ganz selten machen, aber man meint immer, sie täten es. (...) In jedem Western kommt einer von nirgendwo, stösst die Tür zu einer Bar auf, am Ende verschwindet er wieder, und damit hat sich's. Das ist nur ein Stück von ihm, aber komischerweise ist es so gemacht, dass man glaubt, man hätte eine komplette Geschichte erlebt. Das scheint ihre Stärke zu sein. Und andere schaffen das nicht. Sie sind gezwungen, erst einen Anfang, eine Einleitung zu machen, dann eine Mitte, dann einen Schluss. Mich hat das immer gestört, ich habe es nie geschafft. Ich habe damit angefangen, einfach Stücke herzunehmen (...), ich glaube, es war ein unbewusster Wunsch, etwas wie Malerei zu machen, wie Musik, da gibt es nämlich Rhythmen, Variationen, Stücke. Man sagt doch von der Musik: ein Musikstück. Damit ist man ein bisschen befreit von der Geschichte, und umgekehrt sucht man sie dann wieder, man sucht einen Faden, ein Thema oder mehrere Themen, irgendetwas – auf jeden Fall sucht man.”²⁷

Ideen & Gase

Im Grunde habe ich von diesem Zeitpunkt an die Suche als Wesen seiner Kunst-Form, das Denken und Sehen als Teile der Erkenntnis, als sinnstiftenden Antrieb endlich angenommen und dort angefangen, wo ich mich gegenwärtig, im Bewusstsein des Moments (*vivant l'instant*) befinde: Im Nichts. Im Nichts, wo ich nicht mehr glaube zu wissen, sondern tatsächlich und wirklich nicht weiss und dadurch frei bin. "‘Filme machen heisst, in Platos Höhle dank Cézannes Licht klar zu sehen.' Es ist also tatsächlich Kunst nötig zur Erkenntnis. Das ist das Gegenteil von Ästhetizismus und Formalismus, denen die Kunst-Form als Ersatz dient für die ewig schattenhafte Fremdheit des Lebens." ²⁸ Mit dem Aufbruch in die gähnende Leere, mit der Angst vor dem Loch erkannte ich, was sich für mich bis heute als einzige und gültige Regel des «Prinzip JLG» benennen lässt: Loslassen.

Die konzeptionelle Arbeit erscheint jetzt in einem anderen Licht. Bisher erschien sie im Kunstlicht geleisteter Theaterarbeit mit Vorlagen aus dem Theaterkanon oder anderer Dichtung. ²⁹ Und ich begriff, dass ich JLG und dem «Prinzip JLG» nicht mit Verfahren gängiger Theaterpraxis begegnen kann/konnte, ohne mich selbst dazu in Beziehung zu stellen, ob das «Prinzip JLG» auch *wirklich* der anzuwendenden Praxis in der Auseinandersetzung Kino & Theater im Kontext JLG und mir entspricht. "Das Risiko des Scheiterns ist der Preis eines möglichen glücklichen Gelingens, das anders nicht zu haben ist. Diese Offenheit für den Augenblick, diese Konzentration auf die 'écriture automatique' (André Breton) der Wirklichkeit, diese Gratwanderung zwischen dem Essentiellen und dem Banalen rückt Godards Werk, das, nach Coctaus Wort, 'dem Tod bei der Arbeit zuschaut' (und ihm dabei Leben eintreisst) ins Zentrum avancierter Kunst der Moderne. Auch ihren flüchtigen Wahrheiten (ihren Wahrheiten auf der Flucht) ist mit dem klassischen Instrumentarium von Regeln und Normen, durchformulierter Stimmigkeit und jederzeit ausgewiesener Konsistenz allen ästhetischen Materials nicht mehr adäquat beizukommen." ³⁰

Die These zum «Prinzip JLG» habe ich durch den Verlust früher angewandter Verfahrensmethoden in meiner Blindheit trotz sehenden Auges entwickelt; ihre Antithese dagegen verschliesst die Augen vor der eigenen Blindheit und will bereits gesehen haben. Ich erlaube mir einen kurzen Ausflug in die Landschaft der Theaterpraxis im konventionellen Sinn, wohl wissend, das ich mir dies nur mit meiner subjektiven Wahrnehmung erlaube, welche ich bisher als Studier-

²⁷ Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien, 1981, S. 64

²⁸ Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albers, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 23

²⁹ vgl. Diskografie

³⁰ Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albers, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 19

ende in Versuchen erfasst, erforscht und zu Ergebnissen theatraler Ereignisse geführt habe und welche nicht per se dem «Prinzip JLG» folgt als vielmehr der Manifestierung einer Illusion des Als-Ob und damit dem Allgemeinen Film entspricht, welcher den Zuschauer im Dunkeln des Zuschauersaals verdämmern und vergessen lässt. Das Kino von JLG fordert aber etwas Anderes ein: das Erwachen. Das Erwachen, nicht das Träumen, um zu vergessen. Im Moment des Erwachens räumt das Sehen das Vergessen weg und im Wachen träumt Erkennen: "Wenn das Kino Ort der Träume ist, der Tagträume, so war Godards Kino eines der Wachträume." ³¹

CINE M A R X + T H E A T R E B E L

Dem Illusions-Theater, dem Theater des Als-Ob mit dem Anspruch auf Authentizität, welche es in diesem Modell nicht wirklich geben kann oder welche nur annähernd zu erreichen ist (Authentizität würde ja bedeuten, die geschaffenen Illusionen des Als-Ob möglichst aufzuheben), liegt meist eine schriftliche Vorlage, ein Theaterstück, Prosa oder eine andere Form der Dichtung einer bestimmten Autorenschaft oder ein von einer bestimmten Gruppe mittels Improvisation entwickelter Text, zugrunde. Anhand unterschiedlicher Arbeitsmethoden und Verfahrenstechniken kann ich als Regisseurin im Kollektiv und im Einzelnen Kreativität zu Handlungen auf der Bühne zur Bebilderung oder zum Verständnis eben dieser schriftlichen Vorlage unterstützen und fördern, welche wiederum als wiederholbare Aktion dem Zuschauer ein deckungsgleiches, ergänzendes, auch kontrastierendes oder erweitertes Bild zum gesprochenen Text liefert. Theaterarbeit ist demnach auch die Suche nach sinnstiftenden Handlungen im Kontext des gesprochenen Worts in einer Abfolge wiederholbarer Aktionen, was letzten Endes der Abmachung im Als-Ob entspricht – die Illusion der augenblicklichen Gedanken- und Handlungsverfertigung, basierend auf einer erarbeiteten Abmachung von Zeichen und Bildern nach bewertbaren Kriterien wie Handwerk und Stil. Im Unterschied zu einer Filmvorführung geschieht dies bei einer Theateraufführung im Beisein und im Dialog mit den Zuschauern, was eine Aufführung mit beeinflussen kann und lebendig macht. Wo ein Filmstreifen, ist er einmal fertiggestellt, als Kunstwerk durch den Zuschauer nicht mehr beeinflusst werden kann und unverändert bleibt, liegt dem Theater mit seinem Live-Charakter die Formel von Klaus Lazarowicz zugrunde: "Eine 'Aufführung' findet statt oder Theater ereignet sich, wenn Schauspieler A in der Rolle von B (die improvisiert oder nach den Direktiven eines Dramatikers gespielt werden kann) dem Zuschauer C gegenübertritt; nachdem sich C damit einverstanden erklärt hat, mit A (der in diesem Schema den bürgerlichen Namen Huber führt) so zu verkehren, als ob er Caesar, Hamlet, Wallenstein oder der Fuhrmann Henschel sei. (...) Das als Akt oder Prozess verstandene Theater ereignet sich, wenn Schauspieler A und Zuschauer C in ästhetischer Einstellung miteinander verkehren. Was zur Folge hat, dass alle auf der Bühne anwesenden Personen und Sachen nicht mehr um ihrer selbst willen interessieren, sondern nur noch wegen ihrer zeichenhaften Qualität." ³² Nur hier offenbart sich ein für mich relevanter qualitativer Unterschied zwischen der Vorführung im Kino beziehungsweise Aufführung im Theater eines Ereignisses in bewegten Bildern, welchem ich in einer bestimmten Form Rechnung tragen muss: "Für mich ist der Stil die äusserliche Seite des Gehalts und Gehalt der Inhalt des Stils. Wie Innen- und Aussenseite des menschlichen Körpers: beide gehören zusammen, sie können nicht getrennt werden." ³³ Aus einer fernen Zeit, in welcher das Theater zu Ehren der Gottheit(en) aufgeführt wurde und die Zuschauer Teilnehmende an einer Zeremonie waren, hat Wort und Handlung noch den Charakter des Sakraments: die Handlung ist

³¹ Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 28

³² Klaus Lazarowicz: Triadische Kollusion: Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: Das Theater und sein Publikum (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung; 5) Wien 1977, S. 44-60, S. 44

³³ JLG zitiert nach Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 20

das Symbol des Wortes, aber eigentlich ist auch das Wort Symbol. Beide werden zum Zeichen, das in der Erkenntnis und durch die Deutung des Empfangenden "objektiv" ist, insofern das Subjekt bereit ist, dem Symbol oder Wortsymbol Einlass in die Existenz zu geben. Das Brot und der Wein werden "verzehrt." Das Gefäss wird eingefärbt. Ohne das Gefäss ist aber auch der Inhalt nicht zu haben, es flösse das Wasser, flössen die Worte aus. Das Faktum Als-Ob und die Aufnahme dieses Faktums, ob einer "draussen" oder "drinnen" einsetzt – immer geht es um eine Korrelation. Um Innen und Aussen.

Mit der Entdeckung der Antithese des «Prinzip JLG» zum Begriff des Als-Ob-Theaters mit seiner Entsprechung (dem, was ich den Allgemeinen Film nenne) mit der damit verbundenen Erkenntnis, dass JLG's Kino dem Theater der Desillusionierung vielleicht am nächsten kommt, möchte ich auf den grössten Desillusionisten der europäischen Theaterlandschaft verweisen: B.B. Ich erlaube mir, den kurzen Ausflug in die Wissenschaft und Praxis des Theaters um Brechts Theater-Theorie zu verlängern. Sein Blick auf den Umgang mit Film im epischen Theater erweitert – ohne jeden Anspruch meinerseits auf mehr als diesen Hinweis – das Panorama: "Im epischen Theater erreicht Film eine grosse Bedeutung. Jedoch muss er seinem künstlerischen oder wissenschaftlichen Wesen gemäss angewendet werden, gerade als ob er für sich selber stünde. Der Film gehorcht den gleichen Gesetzen wie die Graphik. Er ist statischen Wesens und muss behandelt werden wie eine Folge von Tafeln. Aus diesem deutlichen Abbrechen muss Wirkung entstehen, da es sonst ein gewöhnlicher Fehler wäre. Die Tafeln müssen durchkomponiert sein, da sie wie ein Blatt auf einmal überblickbar sind, jedoch der Aufteilung in Details standhalten müssen, so dass jedes Detail in grosser Art mit dem Zentrum korrespondiert." ³⁴ Wenn ich vorher von der Fragmentierung in Teile sprach, so meinte ich damit nicht diese durchkomponierten Tafeln. Die Fragmentierung als ungeplantes, ungewolltes Resultat eines schieren Zuviel an Unglück, Überwältigung, Überflutung infolge Dammbruch führt zur Sehnsucht nach Ganzheit. Diese kann nicht als "Ganzheit", wie ein alter objektiver Deus ex machina, erlösend erscheinen. Bei Brecht wird die gelungene Ganzheit, die wir nicht als "einzelne Tafeln" wahrnehmen, analysiert als ein Fluss von gelungenen, miteinander korrespondierender Tafeln, die miteinander über den "Rand" in Verbindung sind, dargestellt. Wie JLG gebraucht Brecht ein Symbol für die Leere, für das Dazwischen. Jede Tafel ist ein Bild für sich und steht für sich. Sie ist das Individuum, das "Mehr", das Grössere geschieht bloss durch Bewegung, dadurch, dass der Zeitstrahl läuft und die Bilder über eine Rolle laufen. Das ist die ganze übergeordnete Methode. Sie sieht nach "nichts" aus. Dahinter steckt beim Film ein Apparat. Ein Motor. Was aber steckt geistig dahinter? Geistig wird die Bewegung durch die Struktur der Fragen in Gang gesetzt. Die Antwort erzeugt eine neue Frage. Sie setzt die Suche, die Forschung in Gang. Etwas geschieht und verändert sich dadurch. Jede Frage wird etwas verändern. Es ist nicht mehr wie vorher. Man kann die Änderung, die dadurch eintritt, als Antwort ansehen. Und ich glaube, dass man das tun sollte. Durch die Veränderung wird der Keim einer neuen Frage gelegt, und also auch der Keim einer neuen, ihr innewohnende Antwort. Das Kino läuft.



Trotzdem: was ist Methode, wenn die Verschmelzung von JLG's Kino mit dem Theater meiner Handschrift nur über die Suche, die Forschung, das Bewegt-Sein erreicht werden kann, was JLG und mich in der geistigen Bewegung verbindet und in der Berührung innerhalb des «Prinzip JLG» ihr Bild findet - und im Grunde doch nicht das Ziel ist? Die Idee der Verschmelzung genügt also, um innerlich und also auch äusserlich in Bewegung zu kommen: "Eine Idee ist

³⁴ Bertolt Brecht: Der Film im epischen Theater, in: Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 15, Schriften zum Theater I, S. 283 - 285, S. 283

Ausdruck einer Bewegung. Wenn ich ganz alleine an einem Tisch sitze, kann ich nichts tun. Wenn ich in einem Zug sitze oder im Flugzeug oder im Kino, dann kann ich eine Idee haben. Ich ziehe den Zug oder das Flugzeug vor, weil man sich da bewegt, aber gleichzeitig schreiben kann. Wenn man jedoch arbeitet, jemanden liebt oder Musik hört, ist das schwieriger, weil man aufhören muss, um zu schreiben. Viele Ideen kommen mir beim Einschlafen. Dann muss ich aufhören einzuschlafen und Notizen machen. Am liebsten mag ich Züge, weil da die Dinge und Leute an einem vorbeiziehen. Die Gedanken gehen auf Reisen.”³⁵



Mein gedanklicher Ausflug erweist sich als Reise, die vom Startpunkt über das unerreichte Ziel zum Punkt führt, nämlich zu mir, dahin, wo vermeintliche Leere angereichert wurde, weil Gedanken auf Reisen ihren Anfangspunkt in einem Endpunkt finden, wo ein neuer Gedanke bereits eine andere Reise angetreten hat und sich so Gedankenreisen ablösen, ergänzen oder aufheben in der Bewegung des fortlaufenden Denkens. Und noch einmal kehre ich gedanklich dahin zurück, als ich glaubte, ohne Vorlage kein Theater machen zu können und weiss jetzt: “Ich ziehe es vor, etwas zu suchen, was ich nicht kenne, statt etwas, was ich kenne, besser zu machen.”³⁶

DIALOG NR. 3

A BOUT DE SOUFFLE, 1959

Das kotzt mich an. MICHEL:
Was sagt er? PATRICIA:
Er sagt, sie kotzen ihn an. GENDARME:
Was ist das: ankotzen? PATRICIA:

³⁵ Jean-Luc Godard, Interview mit Wilfried Reichart in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 41- 60, S. 47

³⁶ JLG zitiert nach Wolfram Schütte: “Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?”, Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 22

g.
l'entre deux
oder
Die Freiheit des Unvermeidlichen

Unversehens bin ich bei der konzeptionellen Vorbereitung in den geistigen und schöpferischen Prozess des Probierens geraten, noch bevor ich auf die Schauspieler getroffen bin und noch bevor ich meine Rolle damals begriffen und erkannt habe. Es trieb mich einfach dahin, und ich verfasste trotz besseren Wissens ein Skript ³⁷ für die erste gemeinsame Probe, welches im Grunde nur dokumentiert, auf welchem Stand ich mich nach drei Wochen intensiver Auseinandersetzung mit Werk und Literatur von und über und ergänzend zu JLG befand – nämlich auf der Suche nach einem Anfang und bereits jetzt am Ende eines Beginns.

FAUX TOGRAPHIE

“'Gebt mir einen Körper' ist die Formel für den philosophischen Umsturz. Der Körper ist nicht länger ein Hindernis, das das Denken von sich selbst trennt und das es zu überschreiten hat, um zum Denken zu gelangen. Statt dessen versenkt es sich in ihn, ja, es muss sich sogar in ihn versenken, um das Ungedachte, das heisst das Leben zu erreichen. Zwar denkt der Körper nicht, doch unnachgiebig und unbeugsam zwingt er zum Denken und zwingt das zu denken, was sich dem Denken entzieht – das Leben. Man wird nicht länger das Leben vor die Kategorien des Lebens stellen, man wird vielmehr das Denken in die Kategorien des Lebens verlegen. Die Kategorien des Lebens sind genaugenommen die Verhaltensweisen des Körpers: seine Stellungen. 'Wir wissen nicht einmal, wozu ein Körper in der Lage ist': in seinem Schlaf, seiner Trunkenheit, seiner Anspannung und seiner Widerstandskraft.” ³⁸

Der Körper, als Objekt für Betrachtung, indem er sich als Spiegel dem Anderen anbietet, ist gleichzeitig auch Subjekt, das über das Denken über das Objekt und über das daraus resultierende Handeln erst zum Körper, die Vereinigung von Objekt und Subjekt, wird. Das von mir verfasste Skript zu “2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss” nach JLG wurde dem entsprechend zu einem ersten Textkörper, weil das Objekt meiner Betrachtungen, nämlich JLG, im Spiegel meiner Subjektivität zum Subjekt meiner geistigen Arbeit versuchsweise objektiv dargestellt wurde. Diesen Textkörper stellte ich anderen Körpern, menschlichen Körpern, als Spiegel meiner selbst und JLG's zur Diskussion. Dies bildet den Anfang und das Ende einer ersten Phase meiner Forschungsarbeit in der konzeptionellen Vorbereitung für das Theaterprojekt “2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss” nach JLG. Und spätestens jetzt wurde mir klar, dass die Suche nach einem Anfang bereits wieder das Ende eines Beginns hervorbringt und letztlich genau dies der anzuwendenden Praxis, der dem «Prinzip JLG» zugrundeliegenden Methodik entspricht; nämlich im Loslassen, im Aufhören damit gewusst haben zu wollen, im “das Entscheidende durch den Zufall treffen” ³⁹, um aus der Ruhe, im Spiel und seinem Wagnis mit der Selbstverständlichkeit einer ununterbrochen fortlaufenden Sprache eines Denkens die “Ästhetik als

³⁷ vgl. Auszug aus: Versuch einer Spielvorlage “2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss” nach JLG, Stand 27. April 2008

³⁸ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt am Main, 1991, S. 244

³⁹ JLG zitiert nach Wolfram Schütte: “Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?”, Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 19

Erkenntnis" ⁴⁰ sichtbar zu machen. Die folgerichtige Konsequenz aus dem ersten Zusammentreffen der Körper Regie, Schauspiel, Kostüm und Kamera ist demnach abzusehen: Das Skript stand für den augenblicklichen Beginn und wurde noch am gleichen Tag seinem Ende zugeführt – in die Nicht-Ausführung, und nur noch gedanklich mitgetragen; es erhält, später, noch zweimal Beachtung: als Vorlage für das Hörspiel mit dem Titel: "Godard besser verstehen" ⁴¹ und schliesslich in dieser Arbeit.

ENDE EINES BEGINNS

Die Erkenntnis, dass im Nicht-Ausführen bereits Ausführung liegt, befreit von der Behauptung einer gültigen und unverrückbaren Wahrheit und führt in die Wirklichkeit, wo Wahrheit(en) flüchtig sind und sich so ihrem Tod entziehen: "Ich glaube, dass die Filme, die ich nicht gemacht habe, sehr viel wichtiger sind als die, die ich gemacht habe." ⁴² In seinen nicht gemachten Filmen liegt auch also die Bewegung fortlaufenden Denkens, was wiederum einen anderen Anfang eines anderen Films bildet, welcher vielleicht zu seiner Ausführung gelangt: "Man kann alles in einem Film unterbringen. Man muss alles in einem Film unterbringen." ⁴³ Damit meint er, dass dieses Alles in einem einem Produkt, in einem Film, in einem Theater-Projekt nach der Methode «Prinzip JLG» auch im Nicht-Ausgeführten, im Nicht-Vollendeten liegt, weil genau dies den Blick meint, welcher sieht und nicht glaubt, gesehen zu haben.

ALPHAVILLE, 1965

The essence... of the so-called capitalist world... or the communist world... is not an evil volition... to subject their people... by the power of indoctrination... or the power of finance... but simply the natural ambition of any organization... to plan all its actions. ⁴⁴

⁴⁰ Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 20

⁴¹ Audio-CD. 2008. Hörspiel: Godard besser verstehen. Nach JLG. Regie Laura Huonker. Mit Laura Huonker, André Ilg, Andrea Schmid und Gilles Tschudi. Musik Inti Illimani und Schnuckeschnack Reinhardt. Aufnahme Laura Huonker, als Audio-CD beiliegend

⁴² Jean-Luc Godard: Interview mit Wilfried Reichart in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 41-60, S. 56

⁴³ JLG zitiert nach Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 25

⁴⁴ Voice in: ALPHAVILLE, 1965, Jean-Luc Godard

h.
l'image indéfini
oder
Berührung

"Wenn man von vornherein weiss, was man machen will, braucht man es erst gar nicht zu machen.",⁴⁵ lautet also die Formel für die angewandte Praxis des «Prinzip JLG», das im Loslassen Berührung sucht. Dieses Regelwerk ist Spiel. Ein Spiel zwischen den Dingen, ein Spielen, das der Mensch im gegenwärtigen Moment seines Daseins als einzige Absicht erkennt, und das ihn im Jetzt, in diesem Augenblick, absichtslos spielen lässt. Und in diesem Spiel des Begreifens und Schöpfens steckt vordergründig die grösste Angst, die Angst vor dem Loslassen; denn das Spiel ist noch kein Spielen, wenn der Mensch beschliesst die Leere zu umspielen. Nichts lässt sich immer bespielen, weil jeder Spieler verspielt, er, als Schauspieler eine Rolle spielt statt nicht mehr zu spielen, dass er spielt. In einem Brief⁴⁶, während der Dreharbeiten von *2 ou 3 choses que je sais d'elle* verfasst, formuliert JLG sein «Prinzip JLG»:

Ich spiele
Du spielst
Wir spielen
Kino
Du glaubst, es gäb
eine Spielregel,
aber es gibt keine.
Du glaubst also,
es gäbe keine,
aber es gibt doch
eine Spielregel.
Denn du bist ein Kind,
das noch nicht weiss,
was ein Spiel ist,
und dass es
den Erwachsenen vorbehalten ist,
zu denen du schon gehörst,
weil du vergessen hast,
dass es ein Kinderspiel ist.
Worin besteht es?
Es gibt mehrere Antworten.
Hier zwei oder drei:
Sich betrachten
im Spiegel der anderen.
Vergessen und wissen,
schnell und langsam
die Welt
und sich selber.
Denken und reden,
ein seltsames Spiel:
Das ist Leben!

⁴⁵ JLG zitiert nach Wolfram Schütte: "Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?", Notizen zu einem Portrait, in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 9-40, S. 26

⁴⁶ Jean-Luc Godard: Brief an das gesamte Team, um zu lernen, gemeinsam Filme zu machen, 18. August 1966 in: François Albera, Yaak Karsunke, Martin Schaub u. a.: Jean-Luc Godard, Reihe Film 19, München/Wien, 1979, S. 79

III. Anhang

b.

Auszug aus:

Versuch einer Spielvorlage

“2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss” nach JLG

Stand 27. April 2008

TV/FILM NR. 1

TWINTOWERS (VIDEO-AUFZEICHNUNG 9/11, USA)

ELEMENTE

- TEXT: 7 DEUTSCHE DICHTER
- MUSIK: BEETHOVEN, FÜR ELISE

VOICE-OVER. : Fernher rauscht das Meer in die holde Stille, der Wind regt sanft das starre Laub. Ein mattseidenes Gewand, elfenbeinweiss und golden bestickt, umfließt ihre Glieder und lässt einen zart-geschwungenen Nacken frei, auf dem die feuerfarbenen Flechten lasten. Noch brannte kein Licht in Brunhilds einsamem Gemach, - die schlanken Palmen ragten wie dunkle, phantastische Schatten aus ihren kostbaren chinesischen Kübeln empor, die weissen Marmorleiber der Antiken glänzten gespenstisch dazwischen und an den Wänden verschwanden die Bilder in ihren breiten mattschimmernden Goldrahmen. Brunhild sass vor dem Flügel, liess die Hände voll süsser Schwärmerei über die Tasten gleiten. Suchend floss ein schweres Largo daher, wie sich Rauchschleier aus glimmenden Aschen lösen, vom Winde zerfetzt werden und in bizarren Brocken herumfliegen, getrennt von der Flamme, wesenlos. Langsam wuchs die Melodie zum Maestoso, sie rollt dahin in mächtigen Akkorden und kehrt wieder mit holden, flehenden, unsäglich süssen Kinderstimmen und mit Engelschören und rauscht über nächtliche Wälder und einsame, weite, brennend rote Heiden, wo alte Heidenmale stehen, und spielt um verlassene Dorfkirchhöfe. Helle Wiesen gehen auf, Frühlinge spielen mit leicht bewegten Gestalten, und vor dem Herbst sitzt eine alte Frau, eine böse Frau, um die herum alle Blätter fallen. Winter wird sein. Grosse glänzende Engel, die den Schnee nicht streifen, aber so hoch wie der Himmel sind, werden sich zu hortenden Hirten neigen und ihnen singen von dem Märchenkinde in Betlehem.

Der heiligen Weihnacht geheimnisgesättigter Himmelszauber umwebt die in tiefem Frieden schlummernde winterliche Heide, als ob ein Harfenlied fremd im Tageslärm klänge, als ob das Geheimnis der Wehmut selber den göttlichen Ursprung besänge. Und draussen streicht der Nachtwind mit zarten, tastenden Händen um das Goldhaus, und die Sterne wandeln durch die Winternacht.⁴⁷

WAHLWEISE ZU KOMBINIEREN MIT:

- AUDIO: O-TON VIDEO

⁴⁷ Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. (It. 1964) dt. Ausgabe Frankfurt am Main, 1984, S. 60

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): Sind Sie gekommen, um Theater zu sehen? Wollen Sie, dass Theater gespielt wird? Es gibt hier keinen roten Vorhang, den man ziehen könnte, um eine Welt dahinter zu zeigen. Es gibt hier nur diesen Mann, den da. Und noch einen zweiten Mann, den da... und diese Frau, sie. Sie tun nichts. Sie spielen nicht. Sie warten auf ein Zeichen.

MUSIK:

VIVALDI, 4 JAHRESZEITEN (DER FRÜHLING)

GODARD: Eine Idee, für mich... Ich habe zuviel Ideen, und eigentlich glaube ich, den anderen geht es genauso, nur zeigen sie es nicht genug. Deshalb habe ich nur wenige Beziehungen, zu wenigen Leuten. Eine Idee ist Teil des Körpers, genauso real. Wenn ich meine Hand bewege, oder wenn ein Arbeiter eine Schraube an einem Ford festzieht oder die Schulter seiner Geliebten streichelt oder einen Scheck entgegennimmt, das alles ist Bewegung. Ich versuchte oft, meinen Körper als etwas mir Äusserliches zu denken, dass mein Körper so äusserlich wie nur möglich ist und die Welt eine Art Hülle. Eine Hülle ist eine Grenze, im Innern des Körpers kann es drinnen oder draussen geben oder beides. Man hat uns aber in den Kopf gesetzt, dass das, was man seinen Körper nennt, drinnen sei und das, was draussen ist, nicht dazugehört. Es gehört aber so sehr dazu, dass man sich überhaupt nur bewegt im Verhältnis zu dem, was draussen ist. Und sein Inneres zu betrachten, als gehöre es einem mehr als das Aussen sozusagen... Ich weiss nicht, so in dem Sinn. Eine Idee, meinerwegen kann man sie geistig nennen, aber ich sehe keinen Unterschied zwischen einer Idee und dem, was man keine Idee nennt. Das Gegenteil von einer Idee gibt es nicht. Also passt eine Idee immer.⁴⁸

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 1:

EI

GODARD: Eine Idee ist nicht materiell, aber sie ist ein Moment des Körpers, wie der Körper ein Moment einer Idee ist.⁴⁹

MUSIK: OFF**ZWISCHENTITEL/DIA NR. 2:**

KIND

GODARD: Ein Kind, das geboren wird, ist auch der Ausdruck einer Idee, die vorher nur als Idee existiert hat, und ich verstehe nicht, wieso es metaphysisch sein soll, Kinder zu machen oder nicht.⁵⁰

⁴⁸ Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien, 1981, S. 50

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.*

MUSIK: ON

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 3:

GEKÖPFTES EI

GODARD: Es ist auffällig, wie wenige Kinderfilme es gibt. Die Kinder sollten die Menschen doch am meisten auf der Welt interessieren, weil es das ist, was sie am meisten machen. Es gibt sehr wenig Kinderfilme. Man weiss von Kindern überhaupt nichts. Der Teil von einem, der Kind war, ist irgendwann zu Ende, und danach fängt man auf andere Weise wieder von neuem an. Das ist alles sehr seltsam. ⁵¹

MUSIK OFF

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 4:

NO THING

GODARD: Was objektiv ist, weiss ich nicht sehr gut. Ich finde, objektiv ist, um ein einfaches Beispiel zu geben, die Leinwand, die ist flach, das ist objektiv. Ein Saal, man schaut, man kann sich als Subjekt sehen, das ein Objekt betrachtet, das wiederum anders Subjektives reflektiert. Es ist viel Subjektivität in dem, was ich mache, und ich versuche, diese Subjektivität etwas objektiv, wenn Sie so wollen, wiederzugeben. ⁵²

DIALOG NR. 1

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE, 1966

JULIETTE: Was sollen wir machen?

ROBERT: Von vorn anfangen.

⁵¹ Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien, 1981, S. 50

⁵² l.c., S. 54

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): Ich weiss nicht, warum Sie gekommen sind; ich kann es nicht wissen, da ich nicht gefragt habe. Ungefragt habe ich angefangen etwas zu machen, was mich interessiert, und wovon ich nicht wissen kann, ob das, was wir hier tun, oder nicht tun, bereits 2 oder 3 Dinge sind, die wir von einander wissen, was Sie, weil Sie etwas erwarten, interessieren könnte. Aber das ist eine andere Geschichte.

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 1 LEERES DIA / WEISSE FLÄCHE

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): Diejenigen von Euch, die Jean-Luc Godard kennen, werden enttäuscht sein, weil das Theater, ganz anders als der Film, eben keine andere Dimension hat als die Wirklichkeit. Diejenigen von Euch, die Jean-Luc Godard überhaupt nicht kennen, werden von uns getäuscht werden, weil die Wirklichkeit in Wahrheit ihr eigenes Abbild ist und diejenigen von Euch, die neben seinem Namen ausserdem diesen Film...

SERIE/DIA-SHOW NR. 1 WERKSCHAU FILMTITEL + DIA SCHWARZ

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): ...kennen, täuschen sich, da niemand hier Geschichte schreibt, stattdessen nur ein Stück.

VARIATION/AUDIO NR. 1 SYMPATHY FOR THE DEVIL / „UHU’S“

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): Auch wenn ich wollte, ich kann nicht davon sprechen, was gesehen und gehört sein muss, weil Sprache, das Wort immer Ausdruck von dem ist, was bereits gedacht war. Denken ist kein vom Sprechen gesonderter Vorgang, weil ich nicht unterscheiden kann, ob ich denke, während ich im Geist bereits ein Wort als...

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 2 **CINE M A R X + T H E A T R E B E L**

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): ... als Bild verwende, also einen Gedanken höre, er also bereits existiert, also gedacht und bereits ausgesprochen ist, bevor ich das Bild gesehen habe.

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 3 **FAUX TOGRAPHIE**

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): ... Also passiert Sprechen und Denken gleichzeitig, und ich höre und sehe dabei, denn würde es sich umgekehrt verhalten, müsste ich tot sein. Ich bin aber nicht tot. Und Sie sind es auch nicht. Wir teilen uns eine Zeit, eine Wirklichkeit und wir sprechen sie so aus, wie sie sich uns als eine mögliche Wahrheit zeigt. Ich bin rund 50 Jahre jünger, ich bin eine Frau und ich bin nicht Godard.

SERIE/DIA-SHOW NR. 4

DIA WEISS + FOTOS JLG + DIA SCHWARZ

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): Daraus lässt sich schliessen, dass Jean-Luc Godard umgekehrt auch nicht Ich sein kann, und dass er, rund 50 Jahre älter und ein Mann, eine andere Rolle spielt. Darum kann ich ihm, als sie, dem Mann, als Frau, dem Philosophen, als Denkerin, dem Soziologen, als Betrachterin, ihm, Godard, dem Filmemacher nur begegnen, wenn ich, Laura, als Theaterschaffende, meine Rolle erfinde.

AUDIO NR. 2

SCHREIBMASCHINE UNDERWOOD

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 5



ANDREA: Ich spiele
Du spielst
Wir spielen
Kino
Du glaubst, es gäb
eine Spielregel,
aber es gibt keine.
Du glaubst also,
es gäbe keine,
aber es gibt doch
eine Spielregel
Denn du bist ein Kind,
das noch nicht weiss,
was ein Spiel ist,
und dass es
den Erwachsenen vorbehalten ist,
zu denen Du schon gehörst,
weil du vergessen hast,
dass es ein Kinderspiel ist.

ANDRÉ: I play
you play
we play
Cinema
etc.

GILLES: je joue
tu joues
etc.

OFF AUDIO NR. 2

SCHREIBMASCHINE UNDERWOOD

ANDREA: Worin besteht es?
Es gibt mehrere Antworten.

ON AUDIO NR. 2

SCHREIBMASCHINE UNDERWOOD

ANDREA: Hier zwei oder drei:
Sich betrachten
im Spiegel der anderen.
Vergessen und wissen,
schnell und langsam
die Welt
und sich selber.

OFF AUDIO NR. 2

SCHREIBMASCHINE UNDERWOOD

ON AUDIO NR. 2

SCHREIBMASCHINE UNDERWOOD

ANDREA: Denken und reden,
ein seltsames Spiel:
Das ist Leben!

OFF AUDIO NR. 2

SCHREIBMASCHINE UNDERWOOD

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 5

ENDE EINES BEGINNS

DIALOG NR. 2

(A BOUT DE SOUFFLE, 1959)

MICHEL: Das kotzt mich an.
PATRICIA: Was sagt er?
GENDARME: Er sagt, sie kotzen ihn an.
PATRICIA: Was ist das: ankotzen?

KOMMENTAR (*geflüstert L.H.*): Ich denke nicht nach, weil ich es nicht will, weil ich nichts lieber will, als zu wissen, was morgen sein wird. Ich will Vordenken. Ich will wissen, und am liebsten hätte ich es schon gewusst; nämlich wo ich aufhöre, und ich beginne nicht am Anfang, sondern an seinem Ende, und dazwischen liegt Etwas, das ich höre und sehe, und was ich möglicherweise verstehe, weil ich keine Antwort erhalte, sondern unverhofft eine Frage gestellt habe.

ZWISCHENTITEL/DIA NR. 7

GODART POUR GODART

IV. Dank

Für den offenen Blick, das Lehren und Bestärken in der Suche, die liebevolle Begleitung und Hilfe in Wort & Tat, auch für mir entgegengebrachte Achtung und Wohlwollen, verbunden mit Dankbarkeit für die erlebten, gelebten und verlebten Erfahrungen durch, von und mit Euch gemacht, bedanke ich mich bei meiner Familie, insbesondere bei meinen Grosseltern Anna & Gustav Huonker-Frei, meinen Eltern Thomas & Renata Huonker-Jenny und meinen Geschwistern Vera & Lukas Huonker; bei der Dozentenschaft der Zürcher Hochschule der Künste, insbesondere bei Dozent Hansjörg Betschart, Dozent Tillmann Braun, Rektor a. D. Peter Danzeisen, Dozentin Petra Fischer, Dozentin & Mentorin Charlotte Joss, Studiengangsleiter Stephan Müller, Dozentin Mira Sack, Dozentin Elke Schwarzstein, Rektor Hartmut Wickert und Studiengangsleiter Mani Wintsch und bei meinen Kommilitonen, insbesondere Alicia Aumüller, Philip Bartels, Lou Bihler, Daniela Britt, Maya Hirsch, Caroline Ringeisen, Eva-Maria Rottmann, Krunoslav Sebrek, Kathrin Panzer und Yannick Zürcher sowie bei Dr. Thomas Bühler, ehemals Dozent & Assistent am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Bern; ich bedanke mich bei den Godard'iens Patxi Aguirre, André Ilg, Sophie Reble, Andrea Schmid und Gilles Tschudi und bei ferner Beteiligten der Produktion "2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss" nach JLG, Carmen Diehl, Bernhard Fuchs, Hans Huonker, Ramona Müller, Carlo Raselli, Ursula Rey, Lucien Sadkowski, Joya Scanzi, Mischa Schlumberger, Stefan Schöbi, Caroline Schlüter, Alex Stierli und Michel Weber; nicht zuletzt bei meinen lieben Freunden, Bekannten und Verwandten Elias Arens, Henri Bolle-Iseli, Markus Brunn, Lore-dana Corda, Steff Fischer, Lisa-Marie Fix, Ariane Gabler, Ginger Hobi-Ragaz, Nadira, Marina & Peter Huonker, Angelika Honegger-Pfenninger, Kilian J. Kessler, Ursina & Valerian Klemenz, Alexandra Meierhofer, Alexandros Nicolaides, Daniela Oswald & Jonas Tauber, Jürg Pleiss, Lilith Plancherel & Tara, Hansjakob Ragaz & Luan, Severin Richiger, Sergio Rodriguez-Perez, Marcel Rodriguez-Silvero, Ute Sengebusch, Chiara Schiavarelli, Andreas W. Schmidli, Diana Städeli, Margrit Stickelberger, Samuel Schwarz, Ferhat Türkoglu, Alexia Walter und Arndt Watzlawik; und schliesslich bei allen, die ich nicht genannt habe und in meinem Herzen trage. Je vous salue, JLG.

V. Nachweis

a. *Literatur*

- Ahrens, Günter (Hg.): Forum modernes Theater. Bd. 13. Heft 2. 1998
Albera, François; Karsunke, Yaak; Schaub, Martin u. a.: Jean-Luc Godard. Reihe Film 19. München/Wien 1979
Barrois, Claude: Les néuroses traumatiques. Le psychothérapeute face aux détresses des chocs psychiques. Paris: Bordas 1988
Bauersima, Igor: Forever Godard. Frankfurt am Main 1998
Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1967
Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild (Kino 2). Frankfurt am Main 1991
Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main 1984
Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrungen. Das Semiotische und das Performative. Tübingen 2001
Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München/Wien 1981
Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main 1990
Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Darmstadt 1981
Kolokitha, Trias-Afroditi: Im Rahmen, Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards. Bielefeld 2005
Lazarowicz, Klaus: Das Theater und sein Publikum. (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung; 5) Wien 1977
Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin 1998
Theweleit, Klaus: ONE + ONE. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche, 17. 9. 95. Berlin 1995
Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München 1973

b.
Angaben zu den Layout-Elementen

I. Typographie – Ornamente

zitiert nach JLG

- I. No Thing
in: KING LEAR. 1987. Jean-Luc Godard
- II. masculin
in: MASCULIN FEMININ. 1966. Jean-Luc Godard
- III. Fauxtographie
in: 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. 1966. Jean-Luc Godard
- IV. Cinemarx
in: LA CHINOISE. 1967. Jean-Luc Godard

zitiert nach Klaus Theweleit

- I. Ideen & Gase
in: Theweleit, Klaus. 1995. ONE + ONE. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche, 17.9.95. Berlin

zitiert nach Wolfram Schütte

- I. Dokument-Fiktion
in: Albera, François; Karsunke, Yaak; Schaub, Martin u. a. 1979. Jean-Luc Godard. Reihe Film 19. München/Wien

II. Fotos

- I. Titelbild. l'un par l'une. Videostill
in: **DVD-Sammelbox. 2008. 2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss. Nach JLG. Patxi Aguirre** Proben-
aufzeichnungen. 27. 3. 08 - 15. 4. 08. Kamera Patxi Aguirre/Laura Huonker. Schnitt Patxi Aguirre
- II. Portrait. Laura Huonker. Videostill
in: **DVD-Sammelbox. 2008. 2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss. Nach JLG. Patxi Aguirre** Proben-
aufzeichnungen. 27. 3. 08 - 15. 4. 08. Kamera Patxi Aguirre/Laura Huonker. Schnitt Patxi Aguirre

III. Filmtexte

Auszüge aus Filmen von JLG. Transkription durch Laura Huonker.

- I. SOIGNE TA DROITE. 1987. Jean-Luc Godard
- II. PASSION. 1982. Jean-Luc Godard
- III. 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. 1966. Jean-Luc Godard
- IV. ALPHAVILLE. 1965. Jean-Luc Godard
- V. VIVRE SA VIE. 1962. Jean-Luc Godard
- VI. A BOUT DE SOUFFLE. 1959. Jean-Luc Godard

C. **Diskografie**

2 ODER 3 DINGE DIE ICH VON IHM WEISS. Nach JLG. Regie Laura Huonker. Mit Patxi Aguirre, Laura Huonker, André Ilg, Sophie Reble, Andrea Schmid und Gilles Tschudi. Theater der Künste, Zürich. Mai 2008

- I. **DVD-Sammelbox. 2008. 2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss. Nach JLG. Patxi Aguirre** Aufführungsaufzeichnungen. Premiere 8. 5. 2008. Weitere Aufführungen 9. 5. 2008 - 17. 5. 2008 Theater der Künste, Zürich. Gastspiel 31. 5. 2008. bat, Berlin. Kamera/Schnitt Patxi Aguirre
- II. **DVD-Sammelbox. 2008. 2 oder 3 dinge die ich von ihm weiss. Nach JLG. Patxi Aguirre** Probenaufzeichnungen. 27. 3. 2008 - 15. 4. 2008. Theater der Künste, Zürich. Kamera Patxi Aguirre/Laura Huonker Schnitt Patxi Aguirre
- III. **Audio-CD. 2008. Hörspiel. GODARD BESSER VERSTEHEN. Nach JLG. Laura Huonker** Regie Laura Huonker. Mit Laura Huonker, André Ilg, Andrea Schmid und Gilles Tschudi. Musik Inti Illimani und Schnuckeschnack Reinhardt. Aufnahme Laura Huonker

ENDSTATION SEHNSUCHT. Tennessee Williams. Regie & Bühne Laura Huonker. Mit Elias Ahrens, Alicia Aumüller, Marcel Rodriguez-Silvero und Kathrin Viktoria Panzer u. a. Theater der Künste, Zürich. Februar 2008

- I. **DVD. 2008. ENDSTATION SEHNSUCHT. Tennessee Williams. Silvan Kappeler Bühnen- und Filmproduktion** Aufführungsaufzeichnung. 24. 2. 2008. Theater der Künste, Zürich. Kamera Carmen Diehl/Roni Ulmann Schnitt Silvan Kappeler

PRINZESSINNENDRAMEN. DER TOD UND DAS MÄDCHEN V. Elfriede Jelinek. Regie Laura Huonker. Mit Ute Sengebusch, Julia Stoeter und Kathrin Viktoria Panzer. Theater an der Sihl, Zürich. Juni 2007

- I. **DVD. 2007. PRINZESSINNENDRAMEN. DER TOD UND DAS MÄDCHEN I, IV, V. Elfriede Jelinek.** Im Rahmen der Zürcher Festspiele 2007. Hochschule Musik und Theater Aufführungsaufzeichnung. 6. 7. 2007. Theater an der Sihl, Zürich. Kamera/Schnitt Carmen Diehl
- II. **DVD. 2007. PRINZESSINNENDRAMEN. DER TOD UND DAS MÄDCHEN V. Elfriede Jelinek.** Im Rahmen der Zürcher Festspiele 2007. www.thata.net Aufführungsaufzeichnung. 22. 6. 2007. Theater an der Sihl, Zürich. Kamera/Schnitt www.thata.net

FRÄULEIN JULIE. August Strindberg. Regie & Bühne Laura Huonker. Mit Alicia Aumüller, Lisa-Marie Fix und Krunslav Sebrek. Theater an der Sihl, Zürich. Februar 2007

- I. **DVD. 2007. Fräulein Julie. August Strindberg. www.thata.net** Aufführungsaufzeichnung. 24. 9. 2007. Festival der Künste. Theater der Künste, Zürich. Kamera/Schnitt www.thata.net
- II. **DVD. 2007. Fräulein Julie. August Strindberg. www.thata.net/blendwerk**
- III. Aufführungsaufzeichnung. 2. 2. 2007/4. 2. 2007. Theater an der Sihl, Zürich. Kamera www.thata.net. Schnitt Matthias Gugler

VON SPORT UND ANDEREN VERSKLAVUNGEN. Nach Widmer. Regie & Text Laura Huonker. Mit Stefanie Ammann, Verena Goetz, Nadia Migdal, Milena Müller, Fernanda Rüesch und Caroline Schär. Theater an der Sihl, Zürich. September 2006

- I. **DVD. 2006. Von Sport und anderen Versklavungen. Nach Widmer. www.thata.net** Aufführungsaufzeichnung. 1. 10. 2006. Theater an der Sihl, Zürich. Kamera/Schnitt www.thata.net

MEDEAMORPHOSEN. NACH OVID. Regie Laura Huonker. Mit Alicia Aumüller, Daniela Britt, Stefan Graf, Kathrin Veith. Theater an der Sihl, Zürich. Juni 2006

I. DVD. 2006. Medeamorphosen. Nach Ovid. www.thata.net

Aufführungsaufzeichnung. 17. 6. 2006. Theater an der Sihl. Zürich. Kamera/Schnitt www.thata.net

PAINT IT BLACK. Nach Adelbert, Agatha, und Adelheid. Regie Laura Huonker. Mit Benjamin Lukas Kubik, Mathis und Julia Schiwow. Theater an der Sihl, Zürich. Mai 2006

I. DVD. 2006. Kurzfilme. Hochschule Musik und Theater Zürich. Kamera/Schnitt Robert Weiss

darin enthalten: Paint It Black. Nach Adelbert, Agatha und Adelheid. Kurzfilm. Zürich, 2006. Regie Laura Huonker. Mit Lukas Kubik, Benjamin Mathis und Julia Schiwow. Kamera/Schnitt Robert Weiss. Musik Kate Bush, The Rolling Stones und Tom Waits

GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT. Jean-Paul Sartre. Regie Laura Huonker. Mit Alicia Aumüller, Krunoslav Sebrek, Kathrin Veith. Theater an der Sihl, Zürich. März 2006

I. DVD. 2006. Geschlossene Gesellschaft. Jean-Paul Sartre. www.thata.net

Aufführungsaufzeichnung. 9. 7. 2006. Festival der Künste, Zürich. Toni Areal, Zürich. Kamera/Schnitt www.thata.net

II. DVD. 2006. Geschlossene Gesellschaft. Jean-Paul Sartre. www.thata.net

Aufführungsaufzeichnung. 3. 3. 2006. Theater an der Sihl, Zürich. Kamera/Schnitt www.thata.net