
Jean-Luc Godard: «Schnitt, meine schöne Sorge»

Anstöße für eine Re-Lektüre

Heinz-B. Heller

Von Jean-Luc Godards Texten gehört dieser zweifellos zu den am häufigsten erwähnten und zitierten. Allerdings erscheinen mitunter Zweifel angebracht, ob sich dessen Kenntnis, zumindest in Deutschland, einer originären Lektüre und nicht einer aus zweiter Hand verdankt. So wird etwa nirgendwo die feine semantische Verschiebung registriert, die die Übersetzerin Frieda Grafe 1971 im Titel vornimmt: Anstelle des konjunktiven Begriffs «Montage» im Original wählt sie den disjunktiven Terminus «Schnitt».¹ Vielleicht hatten zwischenzeitliche Erfahrungen mit Godards Filmen diese Entscheidung motiviert: Immerhin liegen zwischen dem Zeitpunkt der Erstveröffentlichung, Dezember 1956, und dem von Grafe besorgten deutschen Sammelband eineinhalb Jahrzehnte, die durch ein fulminantes Filmdebüt sowie einzigartige Filmexperimente des zum Regisseur promovierten Kritikers geprägt sind. Grund genug, diesen Text aus heutiger Sicht, mehr als 50 Jahre nach seiner Formulierung, einer historisierenden Re-Lektüre zu unterziehen;² dies nicht zuletzt auch angesichts des

- 1 In der deutschen Erstveröffentlichung – in dem von Theodor Kotulla (1964) edierten Sammelband *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente* – hielt sich die Übersetzerin Annemarie Czaschke bezeichnenderweise noch an den französischen Terminus: «Montage, meine schöne Sorge» (ibid., 153ff).
- 2 Eine informative Re-Lektüre dieses Textes, aber einen anderen argumentativen Faden verfolgend als im Nachstehenden entwickelt, liefert die im Rahmen eines öffentlichen Veranstaltungszyklus durchgeführte und per Video aufgezeichnete Vorlesung (15.1.2010) von Bamchade Pourvali im Forum des Images, Paris: «Montage,

enigmatisch anmutenden Titels – mit der Anverwandlung des Oxy-morons in der Anfangszeile eines in Frankreich berühmten Liebesgedichts von François de Malherbe.³

Godards frühe Schriften in diversen Film- und Kunstzeitschriften der 1950er Jahre, insbesondere in den *Cahiers du cinéma*, bewegen sich im Kräftefeld einerseits einer praktischen Filmkritik, die vor allem das amerikanische Genrekinos und das von den Europäern wie Stroheim, Lang, Hitchcock oder Preminger geprägte Hollywoodkinos gegen das französische Kino der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit ausspielte, sowie andererseits filmtheoretischer Diskurse, die sich – insbesondere auch unter dem Eindruck des italienischen Neorealismus – an ontologischen oder phänomenologischen Modellierungen des Films versuchten. Wichtigste Bezugsperson für die Autoren in den jungen *Cahiers du cinéma* war bekanntlich André Bazin, und man braucht sich nur einige Titelüberschriften des jungen Godard zu vergegenwärtigen, um in ihnen programmatische Frage- und Problemstellungen Bazins wiederzuerkennen: «Défense et illustration du découpage classique» (1952), «Qu'est-ce que le cinéma» (1952) etc. (vgl. Godard 1985, 80–85). In diesem Kontext ist nun Godards besagter «Montage»-Aufsatz gelesen worden – und dies in Deutschland vor allem als Bruch mit Bazins Konzept eines filmischen Realismus.⁴

Eine kritische, historisierende Re-Lektüre sollte an zwei in der Rezeption zur Konvention gewordenen Perspektiven ansetzen: zum einen an dem Wahrnehmungsdispositiv, das Bazin in der Rezeption an der Seite des in Deutschland ungleich bekannteren Kracauer zum Exponenten eines *abbildtheoretisch* operierenden Repräsentanten des Filmrealismus machte, zum anderen – mit Blick auf den Godard-Text selbst – an dem nur scheinbar selbstverständlichen Montagebegriff.

Bazins Originalität liegt darin begründet, dass er, beeinflusst von Sartres *L'Imaginaire* (1940), in der Kunst «ein fundamentales Bedürfnis der menschlichen Psyche» ausmacht, nämlich das, die realen Existenz-

mon beau souci» de Jean-Luc Godard. Abrufbar unter: http://www.dailymotion.com/video/xbzjt0_cours-de-cinema-jean-luc-godard-ymo_shortfilms.

3 «Dessein de quitter une dame qui ne le contentait que de promesses» [Vorsatz, eine Dame zu verlassen, die ihn mit bloßen Versprechen abspesite; Übers. HBH] (Malherbe 1961 [1598]). Man beachte die semantische Verschränkung/Verschiebung: von der Geliebten («Beauté, mon beau souci») hin zum ästhetischen Verfahren der Montage bei Godard.

4 Zu dieser oppositionellen Lesart trug vermutlich auch die Tatsache bei, dass die Erstveröffentlichung von Godards Text in derselben Ausgabe der *Cahiers* (Nr. 65/1956) erfolgte, in der auch Bazins Artikel «Montage interdit» erschien – sozusagen eine programmatische Montage seitens der Redaktion.

bedingungen zu überschreiten und außer Kraft zu setzen: Es ist vor allem ein Bedürfnis «nach Schutz vor der Zeit» (Bazin 2004a [1945/58], 33), der Vergänglichkeit und Hinfälligkeit alles Körperlichen, so wie es sich in der altägyptischen Praxis des Einbalsamierens artikuliert. Wenn Bazin nun Ontologie und Geschichte der figurativen Künste aufeinander bezieht, markiert die Fotografie insofern einen Wendepunkt, als sie die plastischen Künste von ihrer Obsession entbindet, «Ähnlichkeit» («ressemblance») zwischen Abgebildetem und Bild herzustellen. Über das Reproduktionsverfahren qua Aufnahme des Objektivs schreibe sich dieser Anspruch automatisch der «Psychologie des [fotografischen; HBH] Bildes» (ibid., 37) ein. Der Film mit seinen kontinuierlichen Bewegungsbildern hebt nun die in der Fotografie momenthaft sistierte Zeit auf, erscheint «wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. [...] Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung» (ibid., 39).

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang zweierlei: Anders als in materialistischen Modellierungen im Zeichen von Widerspiegelungstheorien gründet Bazins filmisches Realismuskonzept erstens weniger auf indexikalisch basierten Mimesisaxiomen als auf einem von Bergson inspirierten Verständnis von *Wahrnehmung*. Demzufolge vollzieht sich alle Wahrnehmung des Subjekts von Wirklichkeit in «Bildern», wobei diese eine Kategorie darstellen, die zwischen dem Objekt und der Repräsentation des Objekts im Geist angesiedelt sind. Unter «Bild» verstehen wir eine Art Existenz, die mehr ist, als was der Idealist «Vorstellung» nennt, aber weniger, als was der Realist «Ding» nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem «Ding» und der «Vorstellung» liegt» (Bergson 1991 [1896], I). Bei Bazin heißt es entsprechend, mit Bezug auf die surrealistische Fotografie: «Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden» (Bazin 2004a, 40). Insofern gründet für Bazin – anders als bei Marxisten wie Lukács, Toeplitz oder Aristarco – filmischer Realismus, wie er sich beispielhaft im italienischen Neorealismus Ausdruck verschaffte, essenziell mitnichten im Gegenständlichen und Thematischen, sondern in der ästhetischen Organisation der Zuschauerwahrnehmung: Realistisch sind für Bazin solche Filme, die den Zuschauer aufgrund der ontologischen Ähnlichkeit die Leinwandwirklichkeit in einem Modus wahrnehmen lassen, die deren asymptotisches Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit ebenso erfahrbar macht wie eine imaginäre «Identifikation mit dieser Welt [...], die vor uns abläuft und die im Filmleben vorübergehend *«die Welt»* wird» (Bazin 2004b [1951], 188). Margrit Tröhler hat

diesen phänomenologischen Wahrnehmungs- oder Erfahrungsprozess als einen mehrschichtigen Produktionsvorgang von Übertragungen modelliert, der sich vollendet in der Vereinigung von «äußere[r] wie innere[r] Wahrnehmung der Erscheinungen der Wirklichkeit in der Selbstwahrnehmung der Zuschauer». Auf dieser Ebene – «in der Wahrnehmung seines Selbst als eines Anderen» – erkenne «sich das Zuschauersubjekt [...] als *uneindeutig, vielfältig* und *unvollkommen*, offen auf die Welt» (Tröhler 2009, 66; Herv. i. O.).

Dieser Wahrnehmungsmodus, in dem im räumlichen Horizont sich die Perspektiven von Innen und Außen, von Subjektive und Objektive wechselseitig durchdringen, gilt zum zweiten für Bazin gemäß Bergson auch und gerade in Hinblick auf die zeitliche Dimension – insbesondere hinsichtlich des Konzepts der subjektiv-imprägnierten Zeit-Dauer («durée») und ihrer wahrnehmungs- wie erinnerungskonstitutiven Funktion; ein Modell von Zeit, das der positivistischen Vorstellung einer linear verlaufenden, numerisch erfassbaren Zeit diametral entgegensteht.

Erst vor diesem doppelt codierten Hintergrund eines primär in der Zeiterfahrung verankerten wahrnehmungsästhetisch motivierten Realismus erhält Bazins vehemente Kritik insbesondere an den sowjetischen Montagetheorien und -praktiken der 1920er Jahre ihr volles Gewicht und wird zugleich das emphatische Plädoyer für die Ästhetik der Tiefenschärfe in der *Mise en scène* eines Renoir, Wellman oder Welles sowie vor allem der visuell wie akustisch polyphonen Filme der italienischen Neorealisten oder eines Jacques Tati in aller Konsequenz nachvollziehbar (vgl. Bazin 2004c [1951/52/55]).

Wenn man nun vor diesem Hintergrund Godards Montage-Aufsatz als Bruch mit Bazin deutet – und diese Rezeption hat eine lange Tradition –, dann übersieht man zumindest die Spezifik der Godard-Argumentation: nämlich die Rehabilitation des Schnitts und der Montage über die schon bei Bazin zentrale Kategorie Zeit im Bergsonschen Sinn – was zugleich den vermeintlichen Bruch relativiert und das über die Malherbe-Anspielung angedeutete paradoxe Verhältnis von Verbundenheit und Trennung in der ideellen Beziehung «Godard : Bazin» aktualisiert. Nicht nur macht für Godard «der korrekt gemachte Schnitt» die Inszeniertheit eines Films kenntlich, nicht nur exponiert er die Tatsache, dass wir im Kino nicht die unvermittelte Wirklichkeit, sondern diese als Bilder wahrnehmen; darüber hinaus «gibt [er] dem aus dem vollen Leben Gegriffenen die vergängliche Grazie wieder zurück [...] oder verwandelt den Zufall in Schicksal» (Godard 2011 [1956], 13); mit anderen Worten, Schnitt und Montage übersetzen

den akzidentiell-momenthaften Zufall in ein in der zeitlichen «durée» ebenso objektiv wirksames wie subjektiv erfahrenes Schicksal.

«Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag»: Schnitt und Montage verleihen dem nur instrumentellen Blick seinen Herzschlag, d.h. die Lebendigkeit menschlicher Bezüge zu seiner Wirklichkeit – seien sie körperlich, affektiv oder ideell. Und wieder wird diese Einbindung in die Realität, die in Form von Bildern erfahren wird, im Horizont der «durée» gesehen; etwa wenn dem Schnitt ausdrücklich die «Aufgabe» beigemessen wird, «mit ebenso großer Genauigkeit wie Evidenz die *Dauer* einer Idee auszudrücken» (ibid., 14; Herv. HBH).

Wenn Godard von der «Dauer einer Idee» spricht, meint dies nun mitnichten deren transzendente Überzeitlichkeit – im Gegenteil: Gemäß der Konzeption Bergsons stellt «Dauer» eine Form der erlebten Vielheit («multiplicité») der Wirklichkeit dar, die einerseits durch die Heterogenität einer Vielzahl von Momenten, zugleich aber auch durch die gedächtniskonstitutive Koexistenz und Kumulation unterschiedlicher Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart bestimmt ist. Wirklichkeit in Bildern wahrnehmen und dies in einem Modus, dem sich wesentliche Axiome der Bergsonschen Zeitmodellierung eingeschrieben haben – dies ist die maßgebliche Folie, auf der Godards Überlegungen, nicht nur seine frühen wie in diesem Aufsatz, zu sehen sind.

Damit sei schon vorab gesagt: Das Godardsche Prinzip der Montage – sie «zerstört [...] den Begriff des Raums zugunsten dessen der Zeit» (ibid., 14) – hat nun jenseits oberflächlicher Affinitäten im Kern freilich nur bedingt Gemeinsames mit den Montagekonzepten Sergej Eisensteins, in dessen Nachfolge nicht wenige Godard zu sehen sich gewöhnt haben.⁵ Weder lässt sich Godards Montageverständnis mit den behaviouristischen Prämissen der Eisensteinschen «Montage der Attraktionen» in Einklang bringen,⁶ noch lassen sich *unmittelbare* Anschlüsse des jungen Godard an Eisensteins «intellektuelle Montage» und seinen «Kinematograph der Begriffe» ausmachen, die letztlich darauf abzielten, die Methode des historisch-dialektischen Materialismus direkt zu «kinofizieren», um dem «Arbeiter dialektisches Denken» bei-

5 So identifiziert etwa noch in einer jüngeren Publikation Volker Pantenburg (2006, 70) im Zusammenhang des hier verhandelten Textes das Prinzip Montage umstandslos mit Sergej Eisenstein.

6 «Hätte ich damals mehr über Pavlov gewusst, ich glaube, ich hätte die «Theorie der Montage der Attraktionen» als «Theorie der künstlerischen Reizerreger» bezeichnet» (Eisenstein 1974 [1945], 194).

zubringen (Eisenstein 1975 [1928], 296). Andererseits: Allein mit der Pose der visuellen Selbstdarstellung, die auch das Cover der erweiterten Neuausgabe von *Jean-Luc Godard par Jean Luc Godard* (1985) bestimmte (Abb. 1), setzt sich Godard nachdrücklich in ein Verhältnis zum ikonografisch geradezu festgeschriebenen, weltweit zirkulierenden fotografischen Vor-Bild, das Eisenstein beim Montagezuschnitt zeigt – und nicht etwa zu dessen ästhetischem Gegenspieler Vertov, unter dessen Namen sich Godard 1968 für mehrere Jahre zu einem Filmkollektiv zusammenschließen sollte. Auch das sind Montagezusammenhänge – zeitliche und in mehrfacher Hinsicht substanziell aufgeladene.

Auf einer anderen Ebene sind die Bezüge des frühen Godard in Theorie und Praxis zu seinem zunehmend essayistischer werdenden Filmwerk der letzten Jahrzehnte im Zeichen des hier angerissenen Montageverständnisses dichter, als es der Augenschein zunächst vermuten lässt. Wenn Wirklichkeit im Sinne Bergsons in unserer Wahrnehmung außerhalb und innerhalb des Kinos nur über Bilder erfahrbar wird und wenn das Wesen der Godardschen Montage in einer im skizzierten Sinne verstandenen radikalen Verzeitlichung liegt und wenn schließlich das Montageprinzip im Film auf den unterschiedlichsten Ebenen zur Geltung gebracht wird: von der Verknüpfung zweier Einzelleistungen, im Aufbau einzelner Szenen und Sequenzen, in der Verknüpfung zeitlich heterogener und zugleich affiner Narrative oder Genremuster, in der Verbindung von Bild und Ton, im Verhältnis von einzelnen filmischen Geschichten oder gar der Filmgeschichte zu unserer individuellen wie kollektiven Geschichte – dann zeigen sich unter diesen Vorzeichen unschwer Korrespondenzen und rhizomatisch verflochtene Konstanten im Œuvre Godards, die eine breit entfaltete, teilweise hoch spezialisierte Sekundärliteratur ungeachtet ihrer Verdienste nicht selten zu verkennen scheint; dann weist *À BOUT DE SOUFFLE* (F 1960) tiefenstrukturell zu späteren Filmen wie etwa *HÉLAS POUR MOI* (F/CH 1993) engere Bezüge auf, als es die einschlägige Godard-Literatur überwiegend wahrhaben will.

Vergegenwärtigen wir uns *À BOUT DE SOUFFLE* und die auf den verschiedenen Niveaus bestimmenden Montagestrategien – von den Jump cuts, den «falschen» Anschlüssen, über die stilistischen Brüche in der visuellen Gestaltung einzelner Einstellungen und Einstellungsfolgen (verfremdende kameraästhetische Zitate von der Stummfilmzeit bis zum US-Actionkino) bis hin zu ikonischen Zitaten der Starimage-rie (z.B. Humphrey Bogart) sowie komplexen narrativen Zitaten aus dem Film noir und den amerikanischen B-Movies, ganz zu schweigen von der Montage fiktionaler, inszenierter Spielfilmhandlungen

mit Dokumentarsequenzen damals aktuellen Zeitgeschehens. Im Horizont der primär zeitbasierten Montageästhetik Godards tritt vor allem zweierlei deutlich hervor: Sie zielt zum einen auf die dauerhafte Differenz zwischen filmischen Vor-Bildern und deren schöpferischer Aktualisierung. Es ist dieses differentielle (Zwischen den Bildern), das die kreativen Potenziale des Films birgt – nicht nur für den Filmemacher, sondern auch und vor allem für den Zuschauer: in seiner Wahrnehmung, in der er die oberflächlich heterogenen, von Ungleichzeitigkeiten imprägnierten Bilder zeitlich zu strukturieren sucht und sie mit seiner eigenen subjektiven medialen Erfahrung, seinem filmischen und lebensweltlichen Gedächtnis vermittelt – affektiv, kognitiv oder imaginativ als Produktionsform uneingelöster Wünsche. Insofern operiert Godards Montageästhetik nicht nur mit filmisch objektivierten Bildern, sondern immer zugleich auch mit subjektiv verinnerlichten, erinnerten wie projektiven. «Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos desirs», zitiert Godard André Bazin aus dem Off eingangs seines Films *LE MÉPRIS* (F/I 1963);⁷ ein Film, der paradigmatisch das für Godard charakteristische Prinzip veranschaulicht: einen Film im Prozess seiner Herstellung zu präsentieren, der zugleich die Reflexion seiner eigenen ästhetischen Praxis liefert.

Sicher, Godards filmische Konstruktionen sind nach seiner «période militante» der späten 1960er und frühen 70er Jahre noch erheblich komplexer, vielschichtiger, aber auch in mehrfacher Hinsicht offener geworden – in ästhetischen Formen, in denen die Dekonstruktion narrativer Zusammenhänge zunehmend im Essayistischen aufgeht. Dies gilt auch für seine Montageästhetik. Geblieben aber ist ihre Verankerung in dem maßgeblich von Bergson geprägten Zeitkonzept. Die Verschränkung von Subjektivem und Objektivem, Bild und Wirklichkeit, von Vergangenheit, Gegenwart und Potentialis/Zukunft. Mitunter deutet es sich schon im Titel an; so in Godards großem essay-

7 In der deutschen Synchronfassung von *LE MÉPRIS* heißt es nicht ganz korrekt: «Kino schafft für unsere Augen eine Welt nach unseren Wünschen.» Dieses Bazin-Zitat hat ganz offensichtlich für Godard eine Schlüsselfunktion. Wiederholt wird er diesen Satz in der Folge in anderen Werken zitieren – insbesondere, gleich mehrmals, in *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (F 1989). Deren deutsche Synchronfassung kommt dem französischen Original deutlich näher: «Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen.» Allerdings liegt die eigentliche Pointe dieses Zitats jenseits philologischer Spitzfindigkeiten: Bazin hat den ihm von Godard zugeschriebenen Satz wörtlich so nicht gesagt. Wie seit einiger Zeit bekannt, stammt diese Formulierung von Michel Mourlet (1959, 34), der mit diesem Satz Bazin zu «zitieren» meinte. Vgl. dazu näher Bamchade Pourvali (cf. Anm. 2) sowie – zur Einschätzung der Haltung Godards – Bergala (1999, 181).

istischen Film-Opus HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1989), in dem sich filmische Geschichten, Filmgeschichte, Mediengeschichte, individuelle wie gesellschaftliche Erfahrungsgeschichte teleskopisch ineinanderschichten, unterschiedliche Zeit- und Erfahrungsschichten koexistieren, sich durchmischen, brechen und reflektieren.⁸ Wie Klaus Theweleit in seinem sehr feinsinnigen Begleitband zur deutschen DVD-Edition (2009) dargelegt hat, benutzt Godard den Schneidetisch als Zeitmaschine, um nicht nur die Präsenz der Vergangenheit und ihre noch uneingelösten Potenziale erfahrbar zu machen; viel mehr als lediglich «eine Bestandsaufnahme» der Geschichte(n) des Kinos «ist es Godards Arbeit an seinem Blick auf diese sowie an unserem Blick und am Blick der Kommenden» (Theweleit 2009, 20).

Aber auch in den eher narrativ angelegten Filmen Godards kommt dieses Montagekonzept zum Tragen. *HÉLAS POUR MOI* präsentiert sich als palimpsestartige Aktualisierung des antiken Amphitryon-Mythos im gegenwärtigen kleinbürgerlichen schweizerischen Milieu, der die historischen Vermittlungsstufen und bildlich szenischen Konkretionen von der Antike über Molière, Kleist und Giraudoux durchlaufen hat und diese in der Vergegenwärtigung zugleich bewusst wach hält – ebenso wie die entwicklungsgeschichtlichen wie medienästhetischen Differenzen zwischen Theater, Film, Fernsehen und Video, über die der Vermittlungsprozess läuft.⁹

Gleich mehrere Problemaspekte der Montageästhetik Godards finden in diesem Film ihre Verdichtung. Schon auf der Sujetebene der Amphitryon-Erzählung werden wesentliche Elemente figurativ verhandelt: Probleme der bildlichen Erscheinung nach einer Trennung und neuen Verbindung, Fremd- und Selbstwahrnehmung (zupal im Horizont verschiedener Erinnerungsschichten), das Problem der Identifizierung oder der Identität; jene Geschichte, die ihren Ausgangspunkt in der Tatsache hatte, dass sich Zeus in der Gestalt des in den Krieg gerufenen, abwesenden Amphitryon dessen Frau Alkmene näherte, um dann eine unvergessliche Nacht mit ihr zu verbringen. Dieses löst eine Kette von Wahrnehmungs- und Identitätszweifeln aus, um am Ende infolge existenziell verwirrender Erinnerungen und Gefühle in eine überaus prekäre Balance einander widerstreitender, indes koexistenter Erfahrungsmodi zu münden. Der wirkliche Amphitryon

8 Michael Witt (2006) hat die Genese der HISTOIRE(S) DU CINÉMA detailliert rekonstruiert und deren Anfänge in den Seminaren Godards 1978 in Montreal ausgemacht (vgl. Godard 1981 [1980]). Dort charakterisiert Godard sein Projekt als «so etwas wie meine Psychoanalyse; die Psychoanalyse meiner Arbeit» (ibid., 18).

9 Vgl. dazu ausführlicher Heller 2006.

steht schon im Schatten seines Bildes, noch bevor dieses sich in Gestalt des Jupiter aktualisiert.

Zeitverhältnisse kommen aber auch und vor allem in dem Montagegeflecht der schon angesprochenen intertextuellen und intermedialen Zitate und Anspielungen zum Ausdruck. Sie konstituieren ein kulturhistorisches Verweis- und Referenzsystem, dessen Koordinaten im Wahrnehmungsprozess und seiner Verarbeitung von inneren Vorstellungsbildern sowie zugleich von äußeren, filmisch objektivierten Bildern diffundieren und sich verflüssigen. «So wird die Vergangenheit / allmählich zur Gegenwart, / Durch die imaginäre Inszenierung, / einer visuellen Erfahrung, / die stets mehrere Blicke / beansprucht», lautet einer der für Godard so typischen Schrift-Zwischentitel in diesem Film. Dabei ist nachdrücklich festzuhalten, dass sich diese für die «Inszenierung einer visuellen Erfahrung» notwendige Polyperspektive gerade der Godardschen Montageästhetik verdankt.

«Montage, mon beau souci»: Das Paradox «einer schönen Sorge» war Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Es scheint, als habe dieses beim späten Godard noch immer seine Gültigkeit behalten; vielleicht aber stellt es sich im Horizont der Zeit- und Wahrnehmungsphilosophie Bergsons, auch nach ihrer Re-Lektüre durch Gilles Deleuze, etwas plausibler und/oder transparenter dar. Letztere wollte Godard allerdings nicht öffentlich zur Kenntnis nehmen oder kommentieren. Er hielt sich vielmehr an Bergson, der seinerseits anfänglich den Kinematographen ignorierte und ihn später nachdrücklich ablehnte (vgl. Klippel 1995). 1997 in einem Interview nach den Potenzialen gesellschaftlicher Widerständigkeit und Gedächtnisbildung von Kunst befragt, empfiehlt Godard eindringlich die Lektüre der Schlussätze von Bergsons *Matière et mémoire*: «Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegung zurück, der er den Stempel seiner Freiheit aufgedrückt hat» (Godard 1998 [1997], 446; Übers. HBH). Auch dies ist ein Paradox.

Literatur

- Bazin, André (2004a) *Ontologie des photographischen Bildes* [frz. 1945/58]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 33–42.
- (2004b) *Theater und Film* [frz. 1951]. In: *Was ist Film?*, S. 162–216.
- (2004c) *Die Entwicklung der Filmsprache* [frz. 1951/52/55]. In: *Was ist Film?*, S. 90–109.
- Bergala, Alain (1999) *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Bergson, Henri (1991) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung zwischen Körper und Geist* [frz. 1896]. Mit einer Einleitung v. Erik Oger. Hamburg: Meiner.
- Eisenstein, Sergej M. (1974) *Wie ich Regisseur wurde* [russ. 1945]. In: *Schriften 1: STREIK*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 185–195.
- (1975) *Notate zur Verfilmung des Marxschen Kapital* [russ. 1927/28]. In: *Schriften 3: OKTOBER*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 289–311.
- Godard, Jean-Luc (1981) *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* [frz. 1980]. München: Hanser.
- (1985) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [1968]. [Erw. Neuausgabe]. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de L'Étoile.
- (1998) *Résistance de l'art*. In: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bd. 2. [Nochmals erweiterte Neuauflage in zwei Bänden]. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, S. 443–446.
- (2011) *Schnitt, meine schöne Sorge* [frz. 1956]. In: *Montage AV* 20,1 (in diesem Heft).
- Heller, Heinz-B. (2006) *Zur Bildtheorie von Gilles Deleuze und Jean-Luc Godard. Beobachtungen und Anmerkungen zu Godards HÉLAS POUR MOI*. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner & Thomas Meder unter Mitarbeit v. Fabienne Liptay. München: Text und Kritik, S. 268–281.
- Klippel, Heike (1995) *Bergson und der Film*. In: *Frauen und Film*, Nr. 56/57, S. 79–97.
- Kotulla, Theodor (Hg.) (1964) *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. München: Piper.
- Malherbe, Francois de (1961) *Dessein de quitter une dame qui ne le contenait que de promesses* [Vorsatz, eine Dame zu verlassen, die ihn mit bloßen Versprechen abpeiste; Übers. HBH] [frz. 1598]. In: *Anthologie de la poésie française*. Hg. v. Georges Pompidou. Paris: Hachette, S. 83.
- Mourlet, Michel (1959) *Sur un art ignoré*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 98, S. 23–37.
- Pantenburg, Volker (2006) *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript.

- Theweleit, Klaus (2009) Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt. [Begleitband zur deutschen DVD-Ausgabe der HISTOIRE(S) DU CINÉMA / GESCHICHTE(N) DES KINOS.] Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tröhler, Margrit (2009) Film-Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: *Montage AV* 18,1, S. 49–74.
- Witt, Michael (2006) Genèse d'une véritable histoire du cinéma. In: *Jean-Luc Godard. Documents*. Hg. v. Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James E. Williams & Michael Witt. [Begleitband zur Ausstellung «Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006» im Centre Pompidou 11.5. – 16.8.2006.] Paris: Centre Georges Pompidou, S. 265–280.