

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 391

Artikel: Radikaler Reformismus : Godard und die Suche nach der Montage
Autor: Stadelmaier, Philipp
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905928>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

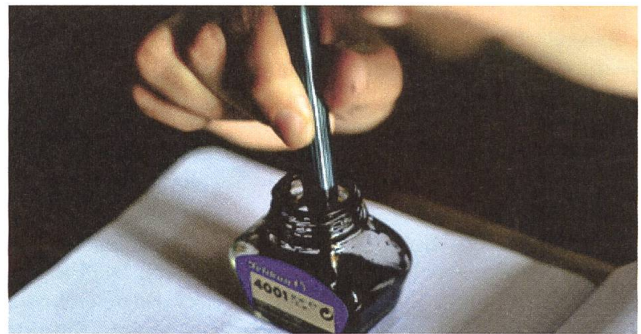
Radikaler Reformismus

Philipp Stadelmaier

Godard und die Suche nach der Montage

Dass die Montage die Essenz des Kinos sei, stellte Jean-Luc Godard, der am 3. Dezember seinen 90. Geburtstag feiert, schon vor dreissig Jahren fest. Das macht ihn nicht zum Revolutionär, sondern zum Reformisten – einem Gläubigen des Kinos.

Im Jahr 1989 stellt Jean-Luc Godard bei einem Vortrag an der französischen Filmhochschule La Fémis eine These auf, die in der umfangreichen Literatur zum Werk des Filmemachers ohne nennenswerte Resonanz geblieben ist. Die Montage, so Godard, sei die Originalität, die Essenz, das ursprüngliche Wesen des Kinos, das jedoch «nie existiert hat, wie eine Pflanze, die niemals wirklich aus der Erde gedungen ist». Ähnlich geäußert hatte sich Godard im Jahr zuvor, in einem Gespräch mit dem Filmkritiker Serge Daney. Gegenstand ihrer Unterhaltung war Godards 1988 begonnenes und erst 1998 fertiggestelltes Opus magnum, die viereinhalbstündige Videoserie Histoire(s) du cinéma. In ihr erzählt Godard die Geschichte des Kinos und des 20. Jahrhunderts mit den Mitteln des Kinos selbst, also den Mitteln der Montage, anhand von Versatzstücken der Filmgeschichte sowie der Musik, Malerei, Fotografie und Literatur. Zu Daney sagt Godard, das Kino habe die Montage «gesucht, doch nie gefunden». Selbst grosse Innovatoren im Bereich filmischer Formen wie Griffith, Vertov oder Eisenstein hätten höchstens «Montage-Effekte» hervorgebracht, doch niemals «die Montage» selbst. Die Histoire(s) du cinéma sind damit nicht einfach ein



c'est une guerre, de



Montagewerk, sondern Ausdruck der Suche nach der Montage, und der Verschiebung der Montage von einer Technik zu einem Telos des Kinos.

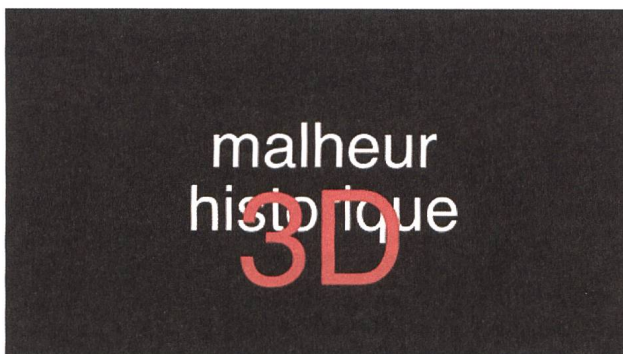
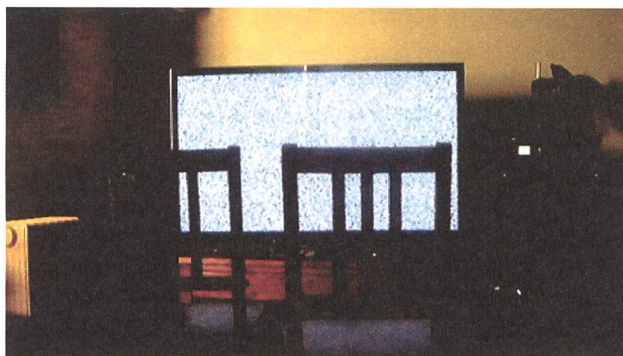
In dieser «nie gefundenen» Montage drückt sich, mit einer Wendung Daney's, Godards «Leidenschaft» für das Kino aus, die das Kino nicht überwinden und in einer neuen Medienlandschaft auflösen will, sondern es erneut auf das Unbekannte in sich selbst öffnet. Denn Godard, so die interessante Einordnung des Kritikers in seinem Aufsatz «Godards Paradox» von 1986, ist eben nicht jener Prophet des Todes des Kinos, nicht jener Avantgardist oder Revolutionär, als der er (bis heute) oft dargestellt wird. Vielmehr betreibe Godard einen «radikalen Reformismus»: Indem Godard unaufhörlich mit Zitaten und Fragmenten spielt, indem er die narrativen und ästhetischen Formen des Kinos in ihre Bestandteile, also einzelne Bilder und Töne zerlegt und neu zusammensetzt, reformiert er das Kino auf radikale – fortlaufende – Art, erhält er es am Leben als nie abschliessbaren Montageprozess, der die Montage als Geheimnis, als unerreichbares Wesen des Kinos bewahrt.

Das Medium des Reformers Godard ist zunächst der analoge Film, ab Mitte der Siebzigerjahre dann zunehmend das elektronische Videoformat, das, wie in den *Histoire(s)*, die Dekomposition des Bewegtbildes und flexiblere Verbindungen zwischen Bild, Ton und Schrift erlaubt. Ein Reformator bleibt Godard auch in seinen jüngsten Werken, in denen er die ästhetischen und technischen Möglichkeiten der digitalen Bildverarbeitung voll ausschöpft, um das Kino als Suche nach der Montage zu bewahren.

Filmsozialismus

Film *Socialisme* (2010), der teilweise auf dem zwei Jahre später gesunkenen Kreuzfahrtschiff *Costa Concordia* gedreht wurde, ist kein Film *über* Sozialismus – das Wort wird nicht einmal erwähnt – und auch kein «sozialistischer Film», der für einen real bestehenden oder utopischen Sozialismus eintreten würde. Gleich zu Anfang wird das «Gemeingut Geld» aufs Wasser verschoben; indem das Wasser gezeigt wird und ein Mann an der Reling Fotos schießt, wird es weiterverschoben auf die Bilder. Da im Informationskapitalismus des 21. Jahrhunderts Bilder eine neue Währung darstellen, kann es Sozialismus nur als Filmsozialismus geben: als Gesellschaft aus Bildern oder Gesellschaft, deren Gemeingut in Bildern besteht.

Der Filmsozialismus vereinigt verschiedene Bildformate. So schliesst sich das HD-Format mit Handyvideos in niedriger Auflösung zusammen. Die Diversität der Bilder zeigt sich noch in der Inklusion von nicht retuschierten (oder nachträglich eingefügten) digitalen Bildstörungen, etwa wenn die Aufnahme hängen bleibt oder Pixelfehler das Bild «zerkratzen». Wie könnte dieser Filmsozialismus anders entstehen als durch Montage, die verschiedene Bilder umverteilt und neu zusammenbringt, gleichstellt? Und wie könnte er, wie die Montage, unmöglich oder zumindest im permanenten Entstehen begriffen bleiben? «Man kann nur Unvergleichbares miteinander vergleichen», sagt eine



la société contre l'Etat



society against State

Figur mit Anspielung auf Jacques Derrida. Um Gleichstellung zu erlangen, muss verglichen werden: Länder, Vermögen, Ereignisse, Figuren und Daten im Kontext der europäischen (Kolonial-)Geschichte – Dinge eben, «des choses comme ça», die durch den Mittelmeerraum und die Route des Kreuzfahrtschiffs miteinander verbunden sind. Und gleichzeitig wird das Vergleichen nie wirklich Gleichheit hervorbringen. Kommt Filmsozialismus durch ein Annähern und Vergleichen der Bilder in der Montage zustande, die einen gemeinsamen Nenner für sie sucht, so müssen seine Bestandteile «unvergleichbar» bleiben, können sie nie ein Ganzes bilden: Filmsozialismus kann es nur geben, wenn er offen bleibt für jene Bilder, die noch nicht in ihn eingegangen sind.

Die Ablehnung jeder Vollendung zeigt sich – gerade mit Bezug auf die Montage – auch in Godards folgendem Film, *Adieu au langage* (2014), seinem ersten Spielfilm in 3D. In einer Szene spielt er mit der Verschiedenheit der Bilder auf der linken und der rechten Netzhaut. Eine Frau sitzt auf einem Stuhl, ein Mann geht nach rechts auf die andere Seite des Zimmers. Die Kamera folgt ihm, so dass sie aus der Einstellung verschwindet. Dennoch scheint sie weiter da zu sein. Man muss abwechselnd ein Auge zu- und das andere aufmachen, um zu begreifen, was man sieht: Auf dem linken Auge die Frau in ihrem Teil des Raumes, auf dem rechten den Mann in seinem. Hat man beide Augen offen, überlagern sich die Bilder, ohne zu «einem Bild» zusammenzukommen. Godard nutzt die Möglichkeiten des digitalen 3D-Effekts, um die Montage aus dem Film in die Augen der Zuschauer_innen zu verlagern: Er «montiert» das linke Auge mit dem rechten und lässt das Bild kollabieren, indem er die Differenzen zwischen

beiden Bildern vervielfacht. Ebenso wenig wie das Bild kommt die Montage selbst zustande, sie bleibt unterbrochen, einer Sehstörung des Zuschauers oder der Zuschauerin unterworfen. Godard versetzt die Montage in einen Zustand «vor» ihrer Erfindung als lineare Komposition und erzählerische Organisation der filmischen Elemente, und bewahrt sie als Ausstand, da man sie nicht sehen kann. Auf diese Weise bewahrt er auch hier die Montage als nie gefundene Originalität des Kinos.

Das Buch der Bücher und das Chaos der Welt

Nach der Gemeinschaft aller Bilder in Film *Socialisme* und der Verabschiedung der Sprache zugunsten der visuellen Potenziale des 3D in *Adieu au langage* ist der Titel von Godards bis dato letztem Spielfilm, *Le livre d'image* (2019), ein explizites Bekenntnis zum Kino als «Text», der aus Bildern besteht und in dem das bildliche Zeigen den Vorzug vor Sprache und Schrift erhält. *Le livre d'image* ist vor allem ein Kommentar zu den *Histoire(s)*, aus denen Godard zahlreiche Motive und Bildfolgen aufgreift und neu montiert. So führt er hier das mit der Videoserie begonnene «Projekt der Montage» unter digitalen Bedingungen fort.

Der signifikante Unterschied zu den *Histoire(s)* besteht darin, dass Godards Montagen den geographischen und geopolitischen Rahmen erweitern, der zuvor auf die Filmgeschichte(n) der Vereinigten Staaten, Europas sowie Russlands beschränkt blieb. So montiert Godard einen Ausschnitt der letzten Episode von Roberto Rossellinis *Paisà* (1946), in dem am Ende des Zweiten Weltkriegs deutsche Soldaten gefesselte italienische Partisanen ins Wasser stossen, mit einem Propagandavideo des Islamischen Staats, in dem Terroristen an einem Flussufer Menschen erschossen. Gerade im fünften und längsten Kapitel mit dem von Michael Snow geborgten Titel «*La région centrale*» erkundet Godard die afrikanische und arabische Welt anhand von Ausschnitten aus Kinofilmen, Internetvideos und Erzählungen, um die westliche Konstruktion des «Orient» sowie die Reduktion des arabischen Raums und arabischer Geschichte auf den politischen Islam zu kritisieren.

Im Trailer sowie im Abspann listet Godard die Namen der zitierten und montierten Künstler_innen und Werke auf, darüber liegen die Texteinblendungen «Texts», «Films», «Tableaux», «Musique», «Eux Tous». Zeitgleich hört man den Ton der letzten Szene von Godards *Le mépris* (1963), Godards legendärem Film übers Kinomachen, in dem Fritz Lang sich selbst spielt, das Kino zum Protagonisten wird. Im digitalen Zeitalter mit seinen weltweiten Bilderflüssen nimmt Godard den Umweg über diverse Künste, Medien, Formate und erweiterte globale Kontexte, um doch wieder auf «sein» Kino als Kunst der Montage zurückzukommen. Diese Kunst brauchen wir heute mehr denn je, um die komplexe Welt um uns herum ertragen und verarbeiten zu können. Von Godards Montagen hat André. S. Labarthe gesagt: «Sie verweisen die Welt auf ihr fundamentales Chaos, in das keine Ordnung gebracht werden kann.» In dieser Beschreibung erkennen wir den Ort wieder, an dem wir am Ende dieses Jahres 2020 zu Hause sind.

×

