

III.4 Episode 1a: Das Supplément der Montage

III.4.1 Von der Projektion und der Montage zum Projekt der Montage

Bezüglich des Zusammenhangs von Projektion und Montage in den *HISTOIRE(S)* kann mit Michael Witt davon gesprochen werden, dass »Kino« für Godard das Potenzial hatte, Verhältnisse zwischen disparaten Phänomenen aufzunehmen bzw. durch Montagen herzustellen, die in einem Kinosaal für ein Publikum projiziert wurden¹. Damit ist das utopische, unverwirklicht gebliebene Potenzial des Kinos in der Stummfilmzeit angezeigt, ein wissenschaftliches, populäres und demokratisches Erkenntnisinstrument zu werden (vgl. III.1). Ausgehend von diesem Verfallsgeschehen kann Montage in den *HISTOIRE(S)* als Instrument der Erinnerung verstanden werden, um an die Projektionen des Kinos zu erinnern (Habib), oder als Instrument eines romantischen Künstler-Kritikers, der die Bilder von ihren ehemaligen narrativen Funktionen entkleidet, um sie in eine Welt des »Alles spricht« einzugliedern, in der sich alle Bilder gegenseitig ausdrücken können (Rancière), wobei sie als schiere Ankündigungen zukünftiger Erinnerungen und »Trailer« zukünftiger Filme fungieren, die dem Zwang zur geschlossenen Form durch die romantische Idee des Unvollendeten und Fragmentarischen zuwiderlaufen (Hediger)². Projektion und Montage haben aber nicht nur die Mission, vergangene und zukünftige Erinnerungen des Kinos zu verwalten, sondern strukturieren darüber hinaus dasjenige, was Godard in den *HISTOIRE(S)* konkret unter Kino und seiner Geschichte versteht, auf die sich ein – ob nun dem Vergangenen oder Zukünftigen zugewandtes – Gedächtnis überhaupt beziehen kann. Macht Godard aus der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunstform mit eigener Geschichte einen fortlaufenden Prozess (vgl. III.2) und deutet er die Projektion des Kinos in das Projekt eines fortlaufend zu ergänzenden Sinnzusammenhangs um (vgl. III.3), dann besteht der fundamental unvollendete Charakter des Kinos in einem *Projekt der Montage*, insofern die Montage das Wesen des Kinos ist, das niemals wirklich gefunden oder realisiert wurde, reines Projekt bleibt. Haben wir

¹ Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 28.

² Vgl. Habib, »Mémoire d'un achèvement«, S. 24. Vgl. Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 167. Vgl. Hediger, »A Cinema of Memory in the Future Tense«, S. 155ff.

bislang das Supplément des Kinos in der Kunstwerdung des Kinos und in der Projektion untersucht, untersuchen wir es nun in der – und als – Montage.

Das Projekt der Montage kann als anderer Name für den Primärtext des Kinos verstanden werden, an dem der Kommentator Godard in den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* arbeitet und den er, mit seinen Montagen, weiter forschreibt. Montieren und Kommentieren sind bei Godard, wie schon in III.1 gezeigt, dasselbe. Die Montage als Kommentar soll in diesem Kapitel als Manövrieren zwischen Bild und Text untersucht werden, das in einer zentralen Schnittfolge und Bildkomposition, der berühmten »Stevens-Giotto-Sequenz« der Episode 1a, den Sinn der Montage aufschiebt, aus ihr ein Supplément macht.

III.4.2 Zwischen Schnittpult und Schreibmaschine: Montage als Kommentararbeit zwischen Bild und Text

Der Primärtext des Kinos entsteht zwischen Schnittpult und Schreibmaschine. Im Verlauf des Anfangs der Episode 1a sehen (und hören) wir ein analoges Schnittpult mit einem aufgespannten Filmstreifen, der vor- und zurückfährt. Außerdem sehen wir Godard vor seiner Schreibmaschine, auf der er ab und an etwas schreibt und die sich daraufhin geräuschvoll in Gang setzt. Dabei wird das Bild immer wieder unterbrochen oder überblendet von aufflackernden Filmausschnitten und Porträts von Filmemacher*innen wie Charles Chaplin, Ida Lupino, Nicholas Ray, Roberto Rossellini und John Ford³. Dass Godard an den *HISTOIRE(S)* wie ein alleine bei sich zu Hause sitzender »Film-Schriftsteller« arbeitet und als solcher, im Spannungsfeld zwischen Schreiben und Zeigen/Montieren, immer auch seine eigene Rolle und Arbeitsweise mitreflektiert, wurde bereits vielfach kommentiert (z.B. von Bellour und Blümlinger)⁴. Und die Herstellung von symbolischen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen der Nouvelle Vague und den bewunderten Filmemacher*innen der Vorgänger*innengeneration, die Godard weniger über die Personen als über die Werke denkt, die durch Bedeutungszusammenhänge und Bedeutungsleerstellen miteinander verbunden sind, haben wir bereits in III.2 analysiert.

Doch der »Film-Schriftsteller« reflektiert – und kommentiert – sich auch als montierender Kommentator, der deutlich macht, dass die »persönliche« Verbindung zwischen ihm, Griffith und Nicholas Ray, verstanden als Verbindung, die über Werke verläuft, an ein Oszillieren zwischen *Bild* und *Text* gekoppelt ist, das die hergestellten Verhältnisse instabil macht und damit die Notwendigkeit ihrer steten Erneuerung (zwischen und mit Bild und Text) anzeigt. Wir sehen also Godard an seiner Schreibmaschine. Er tippt und spricht dabei langsam den französischen Titel von Griffiths Film *BROKEN BLOSSOMS* (USA 1919) aus, als würde er ihn sich selbst diktieren: »Le... Le lys... le lys... brisé... brisé... Le lys brisé.« Beim ersten »Le lys« überblendet er die Einstellung, die ihn selbst zeigt, mit einer schwarzweißen Photographie von Griffith, die mit dem ersten »brisé« wieder verschwindet. Die Linie zwischen Griffith und Godard, die Godard durch den Titel eines Griffith-Films (eines Werkes) und durch die Montage aufruft, wird hier, auf der

3 Vgl. HDC 1a, 01:11-04:18.

4 Vgl. Bellour, »(Not) Just Another Filmmaker«. Vgl. Blümlinger, »Signaturen der Leinwand«, S. 298ff.

Ebene der Sprache wie auf jener des Bildes, ebenso hergestellt wie »gebrochen«, unterbrochen. In dem Moment, in dem die Schreibmaschine den von Godard gesprochenen und eingegebenen Text »auszudrucken« scheint und sich dazu geräuschvoll in Bewegung setzt, kommt es zu einem wiederholten schnellen Wechsel, einem »Flackern« der Einstellung auf Godard mit einer weiteren Schwarzweiß-Photographie, auf der Nicholas Ray zu sehen ist⁵. In dieser Sequenz ist es die Schreibmaschine, die diese symbolische, über Werke verlaufende und immer auch gebrochene Ahnenlinie der Nouvelle Vague und von Godard wie einen Text produziert, den sie ebenso maschinell setzt wie sie ihn wieder auflöst: Sie gibt akustisch den Takt vor, in dem die Bilder zusammenkommen, sich verbinden, wieder verschwinden, getrennte Wege gehen.

Diese Spannung aus Zeigen/Montieren und Schreiben vereinigt den Monteur mit dem Ersteller eines »Sekundärtextes«, dem Kommentator. Sie bringt außerdem die für Foucaults Kommentar typische Spannung aus Vollenden und Neuöffnen seines Gegenstandes zur Erscheinung, muss dieser doch stets »zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist«, um »etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet wird.«⁶ Mit Hinblick auf den Beginn der Episode 1a lässt sich Godard als Kommentator verstehen, der Schreiben und Schneiden (Montieren) miteinander kombiniert, wobei jeder der beiden Tätigkeiten sowohl die Funktion des Wiederholens/Vollendens wie auch des Neuöffnens zugeordnet werden kann. Entweder kommt das Kino als Kunst der Montage »zu sich selbst«, während es auch ein »Schreiben« ist, in dem die Verknüpfung schriftlicher wie filmischer Fragmente zu einem fortlaufenden Diskurs ausgestaltet wird: Das intime, materielle, mechanische Leben des Kinos vollendet sich im ewigen Laufen des Filmstreifens auf den Spulen des Montagetischs, bleibt jedoch der Notwendigkeit eines ständigen Selektierens, Extrahierens und (Um-)Montierens der Fragmente unterworfen, die Godard als Schreibvorgang präsentiert. Oder aber das Schreiben ist der fixierende Part – Godard schreibt und die Schreibmaschine druckt den Text aus –, während dem dynamischen Einbrechen der Bewegungen des Filmstreifens auf dem Schnittpult und den überblendenden Bildern, die nur aufflackern und sofort wieder verschwinden, die Rolle des variierenden Elements zukommt. Diese Ambivalenz drückt sich, mit Bezug auf den Schreibvorgang, auch im wiederholten Neueinlegen von weißem Papier in die Maschine aus, die insofern als Kommentar-Geste zu verstehen ist, als dass der Kommentar etwas wiederholt und »zum ersten Mal« sagt, und wir nicht wissen können, ob es sich hier um eine vollendende Fortführung eines schon begonnenen Textes handelt, oder ob dieser jedes Mal verworfen und neu begonnen wird.

III.4.3 Zwischen Stevens und Giotto: Die Montage als Supplément des Kinos

Wenn Godard in seinem Spiel mit mehreren Künsten, Medien, Wissenschaften und Diskursen immer wieder aufs Primat des Sehens, des Bildlichen und des Kinos zurück-

5 Vgl. HDC 1a, 3:46-3:56.

6 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19f.

kommt, gerade mit Hinblick auf eine paläontologische Auffassung der Geschichte »nur des Kinos« als Geschichte eigenen Rechts (vgl. III.1), dann bleibt diese rein bildliche Dimension der Geschichte, als Domäne und Produkt der das Kino spezifizierenden Montage, in ihrer Bildlichkeit nie anders als unvollendet und unvollkommen (ebenso wie eine rein »schriftliche« Seite des Primärtextes), da sich die Montage als Kommentarpraxis zwischen Schreiben/Sprache und Montieren ansiedelt. In dieser Kombination bleibt die Montage, auch verstanden als Bildpraxis und »Essenz des Kinos«, zwischen sich und der Schrift, einem Vollenden und einem Neuöffnen ebenso offen und unbestimmt wie der Primärtext des Kinos, den sie herstellt, indem sie ihn kommentiert und »wiederholt«, und den sie dadurch fortwährend um ihren eigenen Ausstand und also zum Projekt der Montage – wie auch eben zum weiter zu ergänzenden Text – ergänzt. Die Montage schiebt auf, was sie bedeutet und kommentiert, und macht somit aus sich, der Montage, ein Projekt und ein Supplément des Kinos. Deleuze hatte Godards »Methode des ZWISCHEN« als Spiel mit einem »Dazwischen« beschrieben, das zwischen Bildern und Bildern, Tönen und Tönen, Tönen und Bildern nicht zur Erscheinung kommt, womit es ein »Ganzes« mutieren lässt⁷. Analog dazu lässt sich die Montage als *fast nichts* kennzeichnen, als Differenz, die weder ganz eingeschrieben noch montiert oder bildlich vorgestellt werden kann, und die, gemäß der derridaschen Logik des Suppléments, immer nur durch weitere Montagen zu suppliieren ist, ohne je ganz hergestellt zu werden – als *unmögliche Einheit* und damit *Aufspreizung* von und eher noch zwischen Schrift und Bild, die im Montage-Kommentar zusammen- und auseinandertreten, und durch ihre Spannung das »Ganze« des Kinos als Projekt der Montage permanent verändern, seiner Vollendung entziehen.

Dieses Supplément der Montage untersuche ich nun in der von mir sogenannten »Stevens-Giotto-Sequenz« der Episode 1a, einer der meist kommentiertesten Stellen der HISTOIRE(S) überhaupt⁸. Hier lässt sich rekonstruieren, wie Godard mit den Mitteln des Kinos, also den Bildern und der Bildpraxis der Montage, die Montage zum Supplément des Kinos macht – während die Bilder auch sprachlich kommentiert und begleitet werden.

Die entsprechende Schnittfolge beginnt mit einem Ausschnitt aus der Radierung Nummer 64 aus Goyas Zyklus *Los Caprichos* vom Ende des 18. Jahrhunderts, die den Titel »Buen Viaje« (»Gute Reise«) trägt und ein Flugmonster zeigt, bestehend aus einem Vogelkörper und einem Menschenkopf. Dazu spricht Godard aus dem Off:

»Si George Stevens n'avait utilisé le premier le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil.« – »Wenn George Stevens in Auschwitz und Ravensbrück nicht als erster den ersten 16-mm-Farbfilm verwendet hätte, hätte Elizabeth Taylors Glück zweifellos niemals einen Platz an der Sonne gefunden.«

Mit dem »jamais« wird das Bild schwarz. Daraufhin sehen wir ein Videostandbild, auf dem ein Ausschnitt aus den 16mm-Kodachrome-Farbaufnahmen zu sehen ist, die der Hollywoodregisseur George Stevens im Zuge der Befreiung des KZ Dachau durch die

7 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 233f.

8 Vgl. für die gesamte Sequenz: HdC 1a, 47:16–47:58.

7. US-Armee am 29. April 1945 gemacht hat: ermordete, ausgemergelte, übereinanderliegende Körper im Inneren des Wagons eines Güterzugs⁹. Dass Godard suggeriert, Stevens habe im KZ Ravensbrück und im KZ und Vernichtungslager Auschwitz gefilmt, kann seinem bisweilen sehr freien und poetischen Umgang mit historischen Fakten zugeschrieben werden (beide KZs wurden 1945 von der Roten Armee, nicht von US-Truppen befreit), allerdings ist es ein Hinweis darauf, dass sich Godard auf KZs *und* Vernichtungslager, also auf die Lager- und Tötungsmaschinerie der Nazis im Allgemeinen bezieht. (Ob Stevens hier tatsächlich als erster, oder einer der ersten, einen 16-mm-Farbfilm verwendet, sei dahingestellt.) Über dem Stevens-Standbild blendet Godard einen Ausschnitt aus Stevens' späterem Hollywoodfilm *A PLACE IN THE SUN* (USA 1951) ein und wieder aus: Die Hauptfigur Angela Vickers (Elizabeth Taylor), eine reiche Erbin, in einen Badeanzug gekleidet, streichelt ihrem Geliebten (Montgomery Clift) über den Kopf, der auf ihrem Schoß liegt (die beiden liegen am Rande eines Sees). Es folgt noch einmal ein kurzer Moment aus Stevens' Dachau-Film, diesmal die Großaufnahme des Kopfes einer Leiche, Augen und Mund weit aufgerissen – möglicherweise handelt es sich erneut um ein Video-Standbild (Godard verwendet eine VHS-Aufnahme von Stevens' 16-mm-Farbfilm), doch ist auch eine kleine ruckelnde Bewegung erkennbar, was auf eine verlangsamte Ablaufgeschwindigkeit oder ein Vortasten von Einzelbild zu Einzelbild verweisen kann. Nunmehr nähern wir uns dem Kern der Sequenz. Godards Stimme fährt fort:

»Trente-neuf, quarante-quatre. Martyre et résurrection du documentaire. Oh, quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas. Oh, doux miracle de nos yeux aveugles!« – »Neununddreißig, vierundvierzig. Martyrium und Wiederauferstehung des Dokumentarfilms. Oh, wie wunderbar, betrachten zu können, was man nicht sieht. Oh, süßes Wunder für unsere blinden Augen!«

Währenddessen kehrt Godard auf der Bildebene zur Taylor-Clift-Szene zurück, diesmal sehen wir die beiden nicht mehr in einer Halbnahen, sondern einer Totalen; Taylor scheint aus dem Wasser zu steigen. Dann schneidet Godard auf einen um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedrehten Ausschnitt eines Freskos von Giotto, in dem Maria Magdalena dem wiederauferstandenen Jesus im leeren Grab begegnet. Maria Magdalenas Körper nimmt den oberen Bildrand ein, ihre Hände streckt sie zum unteren Bildrand, von wo aus Jesus' Hand ins Bildfeld ragt. Schließlich überlagern sich Giotto und Stevens' *PLACE IN THE SUN* in einem Bild. In Zeitlupe erhebt sich Taylor vom Boden, wobei sie ihren rechten Arm Maria Magdalena nach oben entgegen zu strecken scheint. Zuletzt verschwindet die Giotto-Ebene und nur Taylor bleibt übrig. Dann wird das Bild schwarz.

Die sich an dieser Sequenz entzündende Forschungsdebatte, die ich in I.2.3 resümiert habe, stellt den Sinneffekt zur Disposition, den die godardsche Montage an dieser

9 Für Ausschnitte aus Stevens' Film, unter denen sich die von Godard verwendete Szene findet, vgl. George Stevens, »LIBERATION OF DACHAU IN COLOR« (1945), in: *Dailymotion*. <https://www.dailymotion.com/video/x3j9e6>, abgerufen am 12. Mai 2023. Angaben zum Entstehungskontext, zum Originalfilmmaterial und zur Originallänge der Aufnahme finden sich auf der Website des United States Holocaust Memorial Museum, das Stevens' Film unter dem Titel *LIBERATION AT DACHAU* aufbewahrt: vgl. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000128>, abgerufen am 19. Mai 2023.

Stelle erzeugt. Aufgrund ihrer christlichen Konnotation wurde die Stelle mit einem Satz in Verbindung gebracht, den Godard in der Episode 1b sukzessive per Textinsert wiedergibt: »L'image viendra/au temps de la résurrection¹⁰ – »das Bild wird kommen/am Tag der Auferstehung¹¹ – wobei Godard das »au temps« auch als »oh temps« variiert. Rancière hat argumentiert, dass Godard die Bilder aus ihren ursprünglichen, narrativen Funktionen befreien und als »reine« Bilder, die ihre schiere Präsenz ausstellen, »wieder-auferstehen« lassen möchte. Auf diese Weise soll das Kino von seiner »Schuld« reingewaschen werden, das Wirkliche nicht gefilmt zu haben, also in den Nazi-Lagern nicht »präsent« gewesen zu sein; diese wurden, wie von Stevens, eben nur nach ihrer Befreiung gefilmt. Somit erfährt für Rancière das Kino in dieser Passage mit Taylor und Giottos Maria Magdalena eine Erlösung: »Elizabeth Taylor, die aus dem Wasser steigt, steht so für das Kino selbst, auferstanden aus dem Reich der Toten.«¹² Die Sünderin Maria Magdalena, die, so kann man sagen, die Sünde des (Hollywood-)Kinos verkörpert, das Geschichten erzählt hat, statt die Wirklichkeit zu zeigen, streckt die Hände der Erlösung (Jesus) entgegen und wird dabei selbst dialektisch zur Ankündigung eines »absoluten Bildes«, zum »Versprechen, das vom Himmel herabsteigt und die reiche Erbin aus dem Grab heraushebt – und das Kino mit ihr [...].«¹³ Diesen metaphysisch-spirituellen Diskurs, den Rancière Godard zuschreibt, kritisiert er mit Hinblick darauf, dass Ikonisierung und Erlösung nur durch eine Vermischung von Film und Malerei, und also nur durch die Montage möglich werden, d.h. durch die »romantische Poetik«, die »die Werke der Überlieferung auseinandernimmt und neuzusammensetzt [...].«¹⁴ Eine Gegenposition bezieht Georges Didi-Huberman, indem er die von Rancière konstatierte Unmöglichkeit einer »Erlösung« der Geschichte und des Kinos ins Positive wendet. Didi-Huberman hebt hervor, dass sich die Hände von Maria Magdalena und Jesus nie berühren, weswegen es nicht zu einer dialektischen Vereinigung im Bild und damit auch nicht zu einem reinen, einheitlichen Bild der Wiederauferstehung kommen kann¹⁵. Im Anschluss an Didi-Huberman hat Céline Scemama betont, dass sich in der Stevens-Giotto-Sequenz die Bilder (Maria Magdalena, Taylor, Jesus' Hand) nur überlagern und Relationen herstellen, ohne zu verschmelzen¹⁶. Rancières »Engel der Auferstehung«¹⁷ stellt Didi-Huberman einen »Engel der Zerstörung« entgegen, den er im Flugmonster von Goyas Capricho angedeutet sieht und mit Alain Bergala als benjaminischen »Engel der Geschichte« deutet, der sein Antlitz den sich aufhäufenden Katastrophen der Vergangenheit zugewandt hat, ohne diese wiedergutmachen zu können¹⁸. Ins bildtheoretische gewandt lässt sich mit Christa Blümlinger in ihrer Zusammenfassung der Debatte davon sprechen,

10 HdC 1b, 5:30–6:45.

11 Ich übernehme hier die Übersetzung von Blümlinger, aus »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 8.

12 Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«, S. 174.

13 Ebd. S. 175.

14 Ebd.

15 Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 211–213.

16 Vgl. Scemama, *La force faible d'un art*, S. 178–181.

17 Rancière »Eine Fabel ohne Moral«, S. 174.

18 Vgl. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 211–213. Bergala, *Nul mieux que Godard*, S. 221–249. Vgl. für Benjamins »Engel der Geschichte« I.2.3.

dass Rancière die heilsgeschichtliche Funktion des Bildes als Metapher und Objekt einer dialektischen Spekulation hervorhebt, während Didi-Huberman das Bild als ästhetische Spur des Verschwundenen betont¹⁹: Das Unsichtbare, Abwesende, Vergangene soll nicht durch das Bild »wiederauferstehen«, sondern zwischen den Bildern zur Spur werden, die auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Restitution des Vergangenen verweist. Damit stehen auch zwei verschiedene Auffassungen der godardschen Montage zur Diskussion: Soll diese eine erlösende, heilende Funktion haben, indem sie Bilder zusammenführt, oder betont sie die unüberbrückbaren Differenzen zwischen ihnen?

Ausgehend von diesen exemplarischen Positionen möchte ich die Uneindeutigkeit hervorheben, die die Montage in der Stevens-Giotto-Sequenz auszeichnet. Ihre zentrale Funktion besteht hier wie in den *HISTOIRE(S)* überhaupt darin, zwischen (mindestens) einem »spirituellen« und einem »ästhetischen« Aspekt zu schwanken, womit sie eine Entscheidung über ihre Funktion, ihre Bedeutung und das, was sie als Montage selbst ist – auch als Essenz des Kinos – aufschiebt und zum Geheimnis macht.

Dabei ist zunächst darauf hinzuweisen, dass sich in der Stevens-Giotto-Sequenz die Montage als Montage reflektiert, als sowohl Bild- wie auch Schreibpraxis. Dies geschieht dadurch, dass insgesamt fünf *Hände* zu sehen sind, die die Bildkomposition nach mehreren Seiten hin »aufzuspannen« scheinen: die Hände von Taylor und jene von Maria Magdalena, wobei beide Frauen auch im Bild selbst zu sehen sind, und eine Hand von Jesus, die in die Collage hineinragt, während sein restlicher Körper außerhalb des Bildfelds bleibt. Die Hände sind ein bildliches und literarisches Motiv, das die gesamten *HISTOIRE(S)* DU CINÉMA und in einem weiteren Sinne das gesamte Spätwerk Godards durchzieht, in dem auch immer wieder Zitate aus der Abhandlung *Penser avec les mains* (1936) des Schweizer Philosophen Denis de Rougement auftauchen²⁰. Ausgehend von de Rougements Reflexionen über die Einheit von Handeln und Denken sowie von Kreativität und Spiritualität hat James S. Williams Godards Montagen in den *HISTOIRE(S)* als Gleichzeitigkeit eines manuell-physischen Aktes (das Zusammenkleben von Einzellementen beim analogen Schneiden) und einer intellektuellen Operation verstanden²¹, während auch das Eingangszitat aus Godards *LE LIVRE D'IMAGE* (CH 2018), das eine Einstellung von Godards Händen beim Verkleben von Filmstreifen über einem analogen Schnittpult begleitet, aus de Rougements Buch stammt²²: »Und mit den Händen zu denken, ist die wahre Bestimmung des Menschen.²³ Die Hände konnotieren gleichzeitig eine Schreibtätigkeit, wie Godard in *LE LIVRE D'IMAGE* im unmittelbaren Anschluss an die Schnittpultszene zu erkennen gibt (eine Hand schreibt mit einem schwarzen Schrift auf eine weiße Tafel), während er in der Episode 2b der *HISTOIRE(S)* den Titel von de Rougements Buch als Textinsert im Zuge einer Passage zitiert, in der er sich

¹⁹ Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192.

²⁰ Vgl. Denis de Rougement, *Penser avec les mains*. Paris: Albin Michel, 1936.

²¹ Vgl. Williams, »European Culture and Artistic Resistance«, S. 130f.

²² Vgl. Ignati Vishnevetsky, »The Hands of Jean-Luc Godard«, in: *Mubi Notebook*. Online am 25. Dezember 2018. <https://mubi.com/de/notebook/posts/the-hands-of-jean-luc-godard>, abgerufen am 20. Mai 2023.

²³ *BILDBUCH*, 0:52-0:58. Vgl. De Rougement, *Penser avec les mains*, S. 147: »Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains.« Ich zitiere im Fließtext aus der – von Godard selbst hergestellten – deutschen Fassung des Films, *BILDBUCH*.

selbst immer wieder an seiner Schreibmaschine zeigt²⁴. Schon zuvor blendet Godard eine Einstellung aus Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (DEU 1931) ein, in der eine Hand mit Kreide auf eine andere Hand ein »M« schreibt (in Langs Film ein Trick, um den gesuchten Mörder zu stigmatisieren, per Kreideabdruck des Buchstabens auf dessen Kleidung), während eine Texttafel verkündet: »Seule la main qui efface peut écrire« – »nur die Hand, die löscht, kann schreiben«²⁵. Hier wird besonders deutlich, was Marie-Claire Ropars-Wuilleumier für *LE MÉPRIS* (FRA/ITA 1963) festgehalten hatte (vgl. II.2.4): Die Montagebewegung bei Godard ist eine Bewegung des Schreibens, ein ständiges Neu- und Umschreiben im Wechsel zwischen Löschen (des alten Bildes) und Neuansetzen (mit einem neuen Bild)²⁶, sowie zwischen Schreiben und (bildlichem) Montieren, folgen daraufhin doch Ausschnitte aus Merian C. Coopers und Ernest B. Schoedsacks *KING KONG* (USA 1933), in denen ein Mann hinter einer Kamera (der von Robert Armstrong gespielte Filmregisseur Carl Denham) eine Schauspielerin (die von Fay Wray gespielte Filmdiva Ann Darrow) filmt, während Godard im Off kommentiert: »All diese Geschichten, die nun mir gehören, wie soll man sie erzählen? Vielleicht, indem man sie zeigt.«²⁷ Der Buchstabe »M«, der in Langs Film auf eine Hand geschrieben wird und den »Mörder« bezeichnen soll, ist im Französischen ebenso der Anfangsbuchstabe von »main« (»Hand«) wie von »montage« und von »montrer« (»zeigen«). In der Hand – im Symbol der Hand, im Buchstaben M, aber auch in der manuellen Geste – verbindet sich bei Godard die Schreib- mit der Zeige- und Bildarbeit der Montage.

Die fünf Hände der Stevens-Giotto-Sequenz (deren Anzahl mit den fünf Punkten in der Graphik des Großbuchstabens M korrespondiert) können daher als Reflexion der Montage in ihrer bildlichen, textuellen und handwerklichen Dimension verstanden werden – sowie als Designation der Montage als *Supplément*, Zusatz, »Plus« und »Mehr« an Bedeutung in der Bewegung der Schrift, das nicht eingefangen werden kann und einen Ausstand an Sinn miteinschreibt. Schon der Satz »Nur die Hand, die löscht, kann schreiben« beschreibt diese Aktualisierung eines Mangels in der Schrift wie in der Montage, einen Mangel an Sinn, an einem nächsten Bild, einer nächsten Montage. In der Stevens-Giotto-Sequenz ist das *Supplément* in der Hand von Jesus erkennbar. Sie ragt vom unteren rechten Bildrand in das Bild hinein und offenbart mit dem nicht sichtbaren Körper von Jesus eine Abwesenheit. Währenddessen spricht Godard im Off davon, wie wunderbar es sei, etwas zu betrachten, was man nicht sehen könne, und schwelgt in diesem »süßen Wunder für unsere blinden Augen«. Nun kann dies so interpretiert werden, dass hier ein Abwesendes restituiert und »erlöst« wird. Das Abwesende, vom Kino Verpassste – das ungefilmt gebliebene Grauen der Geschichte, angedeutet durch Stevens' Dachau-Aufnahmen – wird dank einer dialektischen und ikonographischen Operation, dank einer Synthese des Abwesenden (Jesus) mit dem Sichtbaren (die im Bild sichtbaren Taylor und Maria Magdalena) ergriffen und wunderbarerweise ins Sichtbare zurückgezogen: in

24 Vgl. HdC 2b, 6:53-7:09.

25 HdC 2b, 5:21-5:33.

26 Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«.

27 HdC 2b, 5:29-5:36. »Toutes ces histoires qui sont maintenant à moi, comment les dire? Les montrer, peut-être.«

diesem Fall signalisieren die ausgestreckten Hände Verbindung und Synthese, die Herstellung eines ganzheitlichen Bildes. Oder man mag hier umgekehrt einen Hinweis darauf finden, dass diese Restitution des Abwesenden zeichenhaft und unvollständig bleibt: Die vier Hände von Maria Magdalena und Taylor können als Zeichen verstanden werden, die auf die fünfte Hand (jene von Jesus) zeigen und sie nur noch signifizieren, doch nicht mehr wirklich »ergreifen« und zurückholen können. In diesem Fall signalisieren die Hände, die, wie Didi-Hubermans bemerkt hat, sich nie berühren und getrennt bleiben, den Verlust der Ganzheit jenes Bildes, das sie gemeinsam (wieder-)herstellen sollten. Die Augen sehen und bleiben dabei doch »blind«. Die fünfte Hand von Jesus kann jedoch auch die Unentschiedenheit, die Differenz zwischen diesen beiden Interpretationsmöglichkeiten verdeutlichen. Sie kann als Markierung der *genauen* Bedeutung gelesen werden, an die in dieser *Noli-me-tangere*-Szene nicht »Hand gelegt« werden kann, und die, wie der Körper von Jesus, immer überschüssig, außerhalb des Bildes bleibt – ein Supplément, ein noch zu ergänzender Bedeutungszusatz zu den Bedeutungseffekten der Stevens-Giotto-Sequenz und der aus ihr resultierenden finalen Bildkomposition. Zwischen zwei Möglichkeiten der Interpretation verweist diese fünfte Hand auf die Suspension ihres Sinns und bedingt einen fortlaufenden Interpretationsprozess, der auch etwas über den Status der Montage selbst aussagt, die sich in den Händen reflektiert und aus der diese Sequenz und diese Bildkomposition hervorgegangen sind. Werden in der Montage Bilder »angefasst«, um mit einem weiteren verbunden zu werden, dann braucht es für eine Montage mindestens zwei Hände und zwei Bilder – zwei Hände, die zwei Bilder zusammenfügen. Die vier Hände von Taylor und Maria Magdalena können folglich als zwei Hände und zwei Bilder verstanden werden (handelt es sich doch um *Bilder* von Händen), oder auch als zwei Montageoperationen. In diesem Fall markiert die *fünfte*, »unberührte« Hand eine (ohne eine sechste Hand) unvollständige Montage, die noch nicht realisiert wurde: einen Überschuss und die Anfügung eines Mangels an Montage, ein Supplément. Dieses Supplément der Montage suspendiert den Sinn, den die Montage hier hervorbringen kann. Insofern sich die Montage hier selbst reflektiert, reflektiert sie sich als Supplément – d.h. als Wissenobjekt, das sich, also das Wissen darüber, was Montage ist, zum Supplément macht. Die fünfte Hand enthüllt die Montage als etwas, was niemals abgeschlossen ist und ein Projekt bleibt, das immer erst noch gefunden, »ergriffen« und »ergänzt« werden muss.

Mit der »Methode des ZWISCHEN«, mit der Deleuze Godards Insistieren auf Differenzen und Dissoziationen zwischen Bildern und Tönen beschrieben hatte²⁸, kann in der Stevens-Giotto-Sequenz und in der Bildkomposition aus Stevens' *PLACE IN THE SUN* und Giottos Fresko von zahlreichen »Zwischenräumen« gesprochen werden: zwischen den sich überlagernden Bildern, zwischen den Händen, zwischen Dokumentation (Stevens' Dachau-Aufnahmen) und Fiktion (*A PLACE IN THE SUN*), zwischen Film und Malerei (Goya, Giotto), zwischen Präsenz und Absenz – sowie zwischen zwei Richtungen der Interpretation. Diese Differenzen, die für sich genommen »Nichts« sind, können mit Leslie Hill auch eine »singuläre Spur des Kinos« zwischen Erscheinen und Verschwinden charakterisieren²⁹. Dabei greift Hill, ebenso wie vor ihr Deleuze und Ropars-Wuilleumier,

28 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 235.

29 Vgl. Hill, »A Form That Thinks«, S. 414f.

auf Blanchot zurück. Beziehen sich Deleuze und Ropars-Wuilleumier für ihre Analysen von Godards Zersetzung eines ständig mutierenden »Ganzen« durch Zwischenräumlichkeiten und Fragmente auf Blanchots *L'espace littéraire*³⁰, so greift Hill auf einen Satz Blanchots aus dessen Essay »Le musée, l'art et le temps« zurück, den Godard in der Episode 4b zitiert: »Ja, das Bild ist Glück – doch neben ihm hält sich das Nichts [...]. Das Bild, fähig, das Nichts zu verneinen, ist auch der Blick des Nichts auf uns.«³¹ Das Nichts (»le néant«) wird zur Eigen- und Nachbarschaft eines durch Montage entstehenden Bildes oder Werkes, zu seinem »Glück« ebenso wie zu seiner Nichtigkeit, seinem drohenden Verschwinden und der Möglichkeit seiner Verwandlung: es bewahrt das Ganze des Bildes/Werkes, indem es es mutieren lässt. Mit diesem »Nichts« wird die Montage auch mit Blanchots Kritik-Konzept interpretierbar. Da Godards Montage in der Stevens-Giotto-Sequenz eine Reflexion über die Lektüre der Bildkomposition selbst darbietet, Montage und Interpretation also in Eins fallen, verschmilzt die Montage mit einer (Selbst-)Kritik, die niemals unabhängig vom Werk ist, um in diesem ein Nichts und eine »Reserve an Leere«, und damit eine verborgene, offen zu haltende Bedeutungsressource zu bewahren, die sich, wie wir gezeigt haben, nicht nur auf das Werk selbst, sondern auch auf die Montage – als »Wesen« des Kinos und seiner Geschichte – bezieht. In dieser Komposition bestünde diese Sinnreserve in all den Differenzen, Dissoziationen, Zwischenräumen, »Spuren« des Kinos. Als Kritik motiviert die Montage immer andere und neue Kritiken und Interpretationen, die sich an dieser Stelle entzünden und bis heute die Forschung zu den HISTOIRE(S) DU CINÉMA bestimmen, wacht sie über das Supplément, das jede Montage immer noch ergänzt, über die Montage als Projekt und Supplément. Womit sie, als werksbezogene Kritik, gleichzeitig als *Kommentar* zum Wissensoberk Kino überhaupt zu verstehen ist.

Dass in der Stevens-Giotto-Sequenz Godard als montierender Kommentator oder kommentierender Monteur vorgeht, der das Mysteriöse und Bedeutungsvolle seines Gegenstandes (des »Kinos«) bewahren will, lässt sich gerade anhand des Satzes »L'image viendra/au temps de la résurrection« nachvollziehen, beziehungsweise anhand des Weges, über den er in die HISTOIRE(S) gelangt ist. Schon in seinem 1989 gehaltenen Vortrag mit dem Titel »Le montage, la solitude et la liberté« bekräftigt er, die Montage sei die Wiederauferstehung des Lebens, »la résurrection de la vie«³². Nicole Brenez diskutiert den Satz, der während der Produktion der HISTOIRE(S) von 1988 bis 1998 auch in Godards Film ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO (FRA 1991) auftaucht, vor dem Hintergrund des byzantinischen Bilderstreits zwischen Ikonodulen und Ikonoklasten: Mit Brenez verwendet Godard Bilder sowohl symbolisch-performativ als Waffen wie auch als Zeichen, die auf ein Abwesendes verweisen, weswegen Brenez die godardschen Bilderfindungen zwischen dem Mirakulösen, Archetypischen und Präsentischen der Bilder, und der zeichenhaft-

³⁰ Vgl. Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire«. Vgl. Blanchot, *Der literarische Raum*, S. 24.

³¹ Blanchot, »Das Museum, die Kunst und die Zeit«, S. 56. Im Original: »Le musée, l'art et le temps«, S. 50f: »Oui, l'image est bonheur, – mais près d'elle le néant séjourne [...]. [...] [L']image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous.« So heißt es auch bei Godard, HdC 4b, 34:54-35:15.

³² Godard, »Le montage, la solitude et la liberté«, in: T 2, S. 245.

ten Ankündigung eines immer erst noch kommenden Körpers verortet³³. Michael Witt hat vorgeschlagen, in dieser »Wiederauferstehung« eher eine »Metapher« für die Repräsentationsarbeit der Kunst an der Grenze zwischen Realität und Darstellung zu verstehen³⁴, während auch Blümlinger den metaphysischen Ernst des Satzes relativiert und auf Daney verweist, der Godard »nicht als Prophet« begriff, sondern als »Zeitgenosse, dessen Bildermystizismus letztlich dem Realismusbegriff eines Bazin verpflichtet bleibt [...].«³⁵ So bewegen sich auch diese Kommentare, wie schon die Debatten zur Stevens-Giotto-Sequenz, stets innerhalb des Dualismus aus Bildermystik und realistischer Ästhetik. Verpflichtet bleibt Godard aber vor allem einem Spiel mit der *Bedeutung* seines eigenen Werkes. Dies lässt sich feststellen, wenn man nachvollzieht, wie Godard zu diesem Satz überhaupt kam. Bamchade Pourvali hat dargelegt, dass sich die Formulierung im Wortlaut zunächst in einem Artikel von Jacques Henric mit dem Titel »L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plombs« findet, der 1984–1985 in einer Godard-Spezialausgabe der Zeitschrift *Art Press* erschien. Dort vergleicht Henric Godard mit dem Heiligen Paulus, dem Henric diesen Satz zuschreibt³⁶. Im entsprechenden »Brief Paulus' an die Korinther« (1 Kor 15, 49) lautet die Stelle, auf die sich auch Brenez bezieht, hingegen etwas anders: »Et comme nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons l'image du céleste.«³⁷ (»Wie wir nach dem Bild des Irdischen gestaltet wurden, so werden wir auch nach dem Bild des Himmlischen gestaltet werden.«³⁸) Godard hat den Paulus zugesprochenen Satz also offenbar nicht direkt von Paulus, sondern in einer bereits abgewandelten Form von Henric übernommen – aus einem Kontext, in dem Henric Godard kommentiert. In erster Linie handelt es sich bei diesem Satz bereits um einen *Kommentar* zu Godard, den Godard in die *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* integriert, und den er auf diese Weise weiter kommentiert. Die »heilsgeschichtliche Spekulation« über das Wesen der Bilder, die im Rahmen von Foucaults *Naissance de la clinique* als Ausgangspunkt der Exegese eines heiligen Textes betrachtet werden kann, in der das Wort Gottes »geheim bleibt, immer jenseits seiner selber«³⁹, verbirgt bei Godard eine *andere* – geheime – Tradition des Kommentierens, die frühere Kommentare zu Godards Werk miteinbezieht, die *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* zum kommentierenden und weiter kommentarwürdigen Werk macht, und das Kino zum heiligen, weiterhin kommentarwürdigen (Primär-)Text.

In der Stevens-Giotto-Sequenz der Episode 1a, und vor allem in der Bildkomposition, die *A PLACE IN THE SUN* mit Giotto vereint, nimmt dieses Kommentieren die Form

33 Vgl. Nicole Brenez, »Le film abymé. Jean-Luc Godard et les philosophies byzantines de l'image«, in: *Études cinématographiques*, no. 58, 1993. S. 135–163; 139.

34 Vgl. Michael Witt, »L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 19–32.

35 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 8.

36 Vgl. Bamchade Pourvali, *Godard neuf zéro: Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*. Biarritz: Atlantica, 2006. Vgl. Jacques Henric, »L'image, quelle image? Énième épître aux culs-de-plombs«, in: *Art Press*, no. spécial, décembre 1984/janvier–février 1985. S. 19–21. Zitiert nach Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 25, wo Witt ebenfalls nachzeichnet, wie der »Paulus«-Satz zu Godard gelangte.

37 Brenez, »Le film abymé«, S. 161.

38 <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor15.html>, abgerufen am 25. Mai 2023.

39 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 15.

der Montage, die Montage die Form eines Kommentars an. Nicht nur entspricht die Verbindung der schriftlichen und der bildlichen Seite der Montage im »M« der Episode 2b dem zwischen Bild und Text changierenden Kommentar – gerade in der Collage der Episode 1a zeigt die sich in den Händen reflektierende Montage ihr sequentielles Vorgehen in verdichteter Form als ein Kommentieren. Die Montage zeigt sich, kommentiert sich, wird zum Kommentar, indem sie in den Händen ihre eigene Wiederholung (von hintereinander montierten Bildern) anzeigt, ebenso wie den durch sie wiederholten Primärtext, d.h. Montage in ihrer nie ganz realisierten Form, als verdichtetes Wesen des Kinos (dargestellt in dieser Verdichtung, dieser Gleichzeitigkeit der Hände in *einer* Komposition). Sie reflektiert und enthüllt sich als Kommentar, kommentiert sich als und erklärt sich zum Kommentar. Wie in Foucaults *L'ordre du discours* werden Sekundär- und Primärtext ununterscheidbar⁴⁰: Die »Sekundärmontage« bringt als Kommentar die »Primärmontage« als Primärtext erst hervor. Dieser wird mit einem christlich-religiösen Charakter aufgeladen: die unentscheidbare Frage nach der An- oder Abwesenheit Jesus' im Bild und nach der (Un-)Erlösbarkeit des Nicht-Gezeigten und Vergangenen durch Godards Montagen verleiht dem Text Schwere und ein unergründliches Geheimnis. Indem Jesus außerhalb des Bildfeldes der Komposition verbleibt, bewahrt der Kommentator Godard die Bedeutungsreserve seines Primärtextes als eine verborgene, verschiebt er sie vom christlich-religiösen Spektrum weiter aufs Kino, also auf die Frage, worum es sich bei »Montage« handelt, die sich mit der fünften Hand offenbart *und* entzieht: »Montage« bleibt, als Wesen des Kinos, verborgen, ein Supplément. Als Primärtext, als historischer Wissensgegenstand ist Kino bei Godard ein Projekt der Montage, das weiter zu kommentieren, zu montieren bleibt.

40 Vgl. ders., *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19f.