

II.3 Die 1980er und 1990er Jahre: Das Supplément des Kinos

II.3.1 Kino, Fernsehen und ihre Ergänzbarkeit

In der von Serge Daney in »La rampe (bis)« (1982) vorgenommenen Periodisierung der Filmgeschichte folgt aufs klassische und moderne Kino eine dritte Periode, in der es für Daney als nicht mehr gesichert gilt, dass sie die vom klassischen und modernen Kino eröffnete Geschichte fortsetzt: die Periode des Fernsehens¹. Diese Periode verläuft parallel zur letzten Lebens- und Schaffensphase Daneys, der 1981 von den *Cahiers du cinéma* zur Tageszeitung *Libération* wechselt, wo er neben Kino auch über Fernsehen und Tennis schreibt, und kurz vor seinem Tod 1992 die Filmzeitschrift *Trafic* gründet. Während dieser Dekade kommt Daney zunehmend zu dem Schluss, dass das Kino im Begriff ist, als audiovisuelles Leitmedium vom Fernsehen und der Ästhetik der Werbung abgelöst zu werden. Nachdem ich in den bisherigen beiden Kapiteln in Daneys Texten die Spuren eines Suppléments der Mise en Scène und eines Suppléments der Schrift verfolgt habe, die den Primärtext des klassisch-modernen Kinos ergänzbar halten, stellt sich nun die Frage, welche Gestalt dieses Supplément des Kinos »nach dem Ende« der klassisch-modernen Ära noch annehmen kann. Mit Pierre Eugène kann Daneys 1983 erschiene Textsammlung *La rampe* selbst als ein »Supplément« zu seinem bisherigen Schaffen verstanden werden, als Versuch, die Zeit und Arbeit der Kritik in Form eines Buches festzuhalten, zu »ergänzen«² – in Anspielung auf Gilles Deleuzes Beschreibung von Daneys Kritik als »Wacht über ein Supplément«, aus Deleuzes Vorwort zu einer weiteren Textsammlung Daneys, dem *Ciné Journal* von 1986³.

Dieses Supplément in Daneys Kritik muss aber vor allem mit Bezug auf das drohende Ende des Kinos und den Widerstand gegen dieses Ende verstanden werden, der schon am Ursprung des Projektes von *Trafic* stand. Die Geschichte des modernen Kinos, so Daney 1991 auf einem Abonnent*innenschein, sei vorüber, weswegen es fortan gelte, sein

1 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 211.

2 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 630–632.

3 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17.

»relatives Verschwinden« zu beschreiben⁴. Der ersten *Trafic*-Ausgabe vom Winter 1991 hat Daney eine Bemerkung mit dem Titel »Comment vivre avec les images« vorangestellt, in der er schreibt, dass die »Bilder des Kinos« nach wie vor »wertvoll« seien und man sich gerade ihrer bedienen müsse, um die Bilder der anderen Medien, vor allem jene des Fernsehens, zu untersuchen – »und umgekehrt«⁵. Hatte Daney in »Le paradoxe de Godard« (1986) davon gesprochen, dass Godard weniger an der Ablösung des Kinos durch ein neues Medium, sondern an der Öffnung des Kinos auf das Unbekannte in ihm selbst interessiert sei, hat er 1991 im Gespräch mit Philippe Roger mit Hinblick auf seine eigene Haltung gesagt, dass das Kino ein schönes Instrument sei, um darauf zu schauen, was auf das Kino folgt⁶. Die Bilder des Kinos kommen immer noch auf alle anderen Bilder hinzu – und auf sein eigenes Ende. Dabei erhalten sie nicht durch den Zauber des Kinosaals ihren Wert – Daney hat immer wieder betont, seine Liebe zum Kino gälte den Filmen selbst, weniger dem Saal⁷. Auch das Fernsehen versteht Daney weniger als mediales »Dispositiv«, als das es zeitgleich in der deutschen Medienwissenschaft analysiert wurde⁸, und das im Rahmen heutiger medienarchäologischer Untersuchungen vor dem Hintergrund der Wandlungen des Kinos im Post-Kino-Zeitalter als Vorstufe hybrider digitaler Formate des Bewegtbildes verstanden werden kann. Gerade diese während einer »Vorstufe« der digitalen Ära geschriebenen Beiträge, in denen Daney starke Veränderungen der Medienlandschaft bezeugt, erlauben es hingegen, Kino anders, nämlich als *Text* zu denken, und den Kino-Begriff in der Post-Kino-Debatte von seiner Anbindung ans Dispositiv abzulösen.

Denn Kino und Fernsehen unterscheiden sich bei Daney nicht als Dispositive, sondern als zwei Verhältnisse zu ihrer semantischen Ergänzung, ihrer *Supplizierbarkeit* durch Kritik. Das Kino versteht Daney in einem Text von 1982 als »Kunst«, die durch die »Erotisierung der Ränder des Bildfeldes«, durch das Bildfeld als »erogene Zone« und folglich durch ein permanentes Spiel damit bestimmt wird, was in die Einstellung eintritt und sie wieder verlässt – die sexuelle Penetration imitierend, oder eine Phantasie, die damit spielt, was gesehen und nur vorgestellt, was gezeigt und vom Gezeigten verborgen wird⁹. Kino wird hier definiert als libidinös strukturiertes Verhältnis zu einem Außen und einem* einer Anderen, als ein Begehren, von diesem Außen penetriert zu

4 Vgl. Serge Daney, »L'idée de *Trafic*« (1991), in: *MCM* 4, S. 24–25.

5 Vgl. ders., »Comment vivre avec les images« (1991), in: *MCM* 4, S. 23. »Les images du cinéma sont très précieuses parce qu'elles constituent pour deux ou trois générations de par le monde une véritable archive de souvenirs, un trésor d'émotions stockées et aussi une usine à questions. Le temps est venu de se servir du cinéma pour questionner les autres images – et vice versa.«

6 Vgl. ders., »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132f. Vgl. ders., Roger, »Le passeur«, in: *DRV*, S. 111: »Le cinéma est un bel outil pour regarder ce qui succède peut-être au cinéma.«

7 Vgl. Daney, Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 176f. Vgl. Serge Daney, Arnaud Vivant, »Les Cahiers à spirale. Entretien avec Serge Daney par Arnaud Vivant« (1992), in: *MCM* 4, S. 189–199; 193: »Chez moi, l'amour du cinéma ne s'est jamais confondu avec l'amour de la salle.«

8 Vgl. Hickethier, »Dispositiv Fernsehen«.

9 Vgl. Serge Daney, »Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler« (1982), in: *CJ* 1, S. 104–112; 110: »L'érotisation des bords du cadre, le cadre considéré comme zone érogène, tous les jeux d'entrée et de sortie de champ, les décadrages, le rapport entre ce qui était vu et ce qui était imaginé, c'est – je dirai – presque un art en soi. Tout un cinéma.« Hervorhebung im Original.

werden oder es zu penetrieren, es zu zeigen oder zu verbergen, es nach und nach zu enthüllen. Dem Fernsehen hingegen ist diese Erotik fremd. Es kennt keine Öffnung auf das Unbekannte, keine Notwendigkeit der visuellen oder semantischen Ergänzung des Bildes. Das Fernsehen kennt kein Begehren und kann nur schwerlich zum Gegenstand eines cinephilen Begehrens werden, es ist »die Regentschaft des vereinheitlichten Bildfeldes.«¹⁰ Diese Medienkritik schlägt sich auch in Daneys um 1990 immer wieder vorgebrachten Unterscheidung zwischen dem »Bild« (»image«) und dem »Visuellen« (»visuel«) nieder: Das (Kino-)Bild zeichnet sich durch den Mangel an einem anderen Bild aus, das Visuelle (des Fernsehens) durch Geschlossenheit¹¹. Kino und Fernsehen bezeichnen damit vor allem zwei verschiedene Verhältnisse zur *Kritik*, insoweit diese mit Deleuze als »Wacht über ein Supplément« verstanden werden kann – und damit zwei verschiedene Verhältnisse zur Schrift und zum Schreiben. Dass nicht das Fernsehen, nur das Kino – der »schriftliche Teil« des Kinos – ihn Kritiken schreiben lässt, hat Daney 1992 kurz vor seinem Tod gegenüber Arnaud Vivant betont; das Fernsehen hingegen bezeichnet Daney als »Vergessen der Schrift«¹². Das Kino ähnelt damit, entlang des Spiels zwischen Bildfeld und »hors-champ« (vgl. II.2.2), einer nach außen hin offenen, weiter zu ergänzenden, zu supplierenden Schreibbewegung, auf die ihrerseits eine – geschriebene – Kritik »antworten« muss. Eine Schreibbewegung, die vom »einheitlichen Feld« des Fernsehens nicht mehr fortgeführt und damit ausgelöscht wird.

Damit ist in diesen Zeiten für Daney nicht nur das Kino, sondern auch die Filmkritik selbst – als »Wacht über ein Supplément« – bedroht. In den 1980er Jahren registriert Daney, dass sie gegenüber dem Fernsehen zu einer obsoleten Modalität wird. Die Kritik, die mit Maurice Blanchot das Werk immer auch um eine *Leere* ergänzt, um das, was sich an Bedeutung *nicht* in ihm realisiert hat, wird durch eine (Pseudo-)Kritik zurückgedrängt, die nur die *positive* Anpreisung *einzelner* Filme und das Vorbringen von Verkaufsargumenten, also eine Logik des Marketings im Sinn hat, aber nicht mehr das Kino als »Ganzes«. Im Februar 1980 stellt Daney in einem Kommentar in den *Cahiers du cinéma* zu den für ihn prägendsten Filmen der 1970er Jahre eine zunehmende Instrumentalisierung der Kritik fest, die nur noch dazu dient, den »kulturellen Wert« eines Films zu Zwecken der Werbung zu propagieren, den Film mit einer Bewertung zu versehen, Sehempfehlungen abzugeben¹³ – eine Entwicklung, die sich bis heute weiter radikalisiert hat. In seinem Resümee der 40. Ausgabe des Festivals von Cannes 1987 mit dem apokalyptischen Titel »Cannes, Quarante, Dernière« beschreibt er, dass die Kritik in der Fernsehberichterstattung über das Festival nur noch Teil eines Prozesses sei, der die Kritik paradoxerweise negiere und auf eine positive, affirmative Darstellung des Festivals reduziere¹⁴. Das Fernsehen braucht keine Kritik, so Daney an anderer Stelle, weil es nur

10 Ebd. S. 111: »C'est le règne du champ unique.«

11 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 170f.

12 Daney, Vivant, »Les *Cahiers* à spirale«, in: *MCM* 4, S. 197: »L'idéal aurait été que quelqu'un reprenne la télé à partir de son lieu d'amour, du lieu qui fait écrire. Moi, c'est le cinéma qui me fait écrire. Ou plutôt: j'écris sur la partie écrite du cinéma, celle qui tient toute seule, qui toujours reste lisible. L'écrit répond à l'écrit. En revanche, la télé, c'est l'oubli de l'écriture.«

13 Vgl. Serge Daney, »Les films marquants de la décennie (1970–1980)« (1980), in: *MCM* 1. S. 269–271; 271.

14 Vgl. ders., »Cannes, Quarante, Dernière« (1987), in: *MCM* 3. S. 455–459; 458f.

Produkte bewirbt, Werbung verkauft¹⁵. Die neue, falsche »Kritik« besteht fortan in einer Präsentation positiver, vollendeter und vollständiger Inhalte. Führt für Daney diese Form der Kritik zu ihrer Negation, affirmiert er sie damit implizit als Wacht über ein Supplément und über eine Leere im Sinne von Deleuze und Blanchot – als Wacht über Mängel und Leerstellen der Bedeutung, die weitere Ergänzungen, weitere Kritiken notwendig machen.

Ausgehend von dieser Vorstellung von Kritik bekommt die polemische Differenz zwischen Kino und Fernsehen bei Daney eine filmgeschichtliche Dimension, insoweit sie über das Ende oder den Aufschub des Endes des Kinos entscheidet. Wenn Kino und Fernsehen für Daney keine Dispositive oder »Orte« mehr darstellen, dann, weil sich bei ihm eine Verschiebung ankündigt, die »Kino« nicht mehr als »Saal« und »Fernsehen« nicht mehr als »Fernseher« (zu Hause) markiert, sondern die wahre Gegenüberstellung zwischen »Projektion« (Kino) und »Diffusion« (Fernsehen) verortet¹⁶. Die Projektion im Saal verweist auf den Vorentwurf und ein fortlaufendes Werden, das sich weiter in die Zukunft projiziert (der weiter zu vollendende Primärtext des Kinos und seiner Geschichte), während die »Ausstrahlung« des Fernsehens über elektromagnetische Wellen zur Metapher für die ästhetische Zerstreung, die Verstreuung, die Auflösung und den Zerfall audiovisueller Produkte wird, die niemals darauf ausgelegt waren, ihrem Verschwinden zu widerstehen. Das Kino wartet weiter auf seine Vollendung; das Fernsehen *ist* für Daney ein Zustand des Endes und der Vollendung. Dafür gibt es etliche Hinweise. Da wäre die permanente Sichtbarkeit, die »Perfektion« des Fernsehens, die es, wie Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney« bemerkt, zu einem Instrument der Überwachung und der Kontrolle werden lässt¹⁷, oder das Zappen, das für Daney den Zuschauer*innen die Möglichkeit bereitstellt, die fundamentale Einheit und Gleichheit aller Bilder auf allen Kanälen zu überprüfen¹⁸. All das kann als Indiz der Vollendung einer Sphäre der Sichtbarkeit verstanden werden, die keinen Mangel, kein »hors-champ«, kein »Außerhalb« des Bildes mehr kennt. Diese Vollendung wird auch durch Beschreibungen und Metaphern deutlich, mit denen Daney das Fernsehen überzieht. »Ein Fernseher ist ein Fernseher ist ein Fernseher«¹⁹, spottet Daney in Anlehnung an Gertrud Stein – und unterstellt dem Medium eine Selbstgenügsamkeit, die niemals mehr als tautologische Aussagen über es treffen lässt und jede zusätzliche Kritik neutralisiert. Ist das Fernsehen Vollendung, dann muss es auch ein Ende, eine Annihilierung sein. Das Fernsehen, so Daney, ist »Abfall«, »schwarzes Loch« (»trou noir«), das alles

15 Vgl. ders., »Moment critique pour la critique« (1989), in: *DRV*. S. 128–130; 129.

16 Vgl. ders., *Vivant*, »Les Cahiers à spirale« (1992), in: *MCM* 4, S. 194: »Le dilemme ne se situe donc pas entre salles et télé, mais entre projection et diffusion.« – Auf diese Unterscheidung zwischen Kino und Fernsehen als Unterscheidung zwischen Projektion und Diffusion kommen wir im Kontext der Episode 2a der *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* zurück (III.3), in die Daney von Godard »eingeladen« wurde, und in der aus der technischen Projektion des Kinos ein »Projekt« (der Montage) wird, das der fortlaufenden Herstellung des Primärtextes des Kinos und seiner Geschichte mit filmischen Mitteln entspricht (bei Godard mit den Mitteln von Fernsehen und Video).

17 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 18.

18 Vgl. *SDZ*, S. 22, 56f.

19 Ebd. S. 159, wo Daney die berühmte Zeile von Stein (»Rose is a rose is a rose is a rose«, aus ihrem Gedicht »Sacred Emily« von 1913) abwandelt: »une télé est une télé est une télé«.

verschluckt, »null und nichtig«²⁰; es ist ein Stadium des Audiovisuellen, das keine Erinnerungen generiert, sondern diese sofort dem Vergessen anheimgibt, der »Amnesie«²¹. Das Fernsehen ist »Nichts«, so die Konklusion eines imaginären (Selbst-)Gesprächs, das Daney an einer Stelle seiner Fernsehcolumnne »Les fantômes du permanent« führt (11. Oktober-17 Januar 1989)²². Aber nicht nur implizit, auch explizit wird das Fernsehen bei Daney als Vollendung und Ende des Kinos bezeichnet. In der Periodeneinteilung der Filmgeschichte in »La rampe (bis)« wird die »dritte« Periode des Fernsehens als »Verallgemeinerung« des modernen Kinos beschrieben²³. »Verallgemeinert« wird das Bild ohne Tiefe, an dem der Blick zurückprallt, werden Lücken und Leerstellen im Bild, die keine Ergänzung und Wiederholung durch Kritik mehr provozieren, sondern eine Indifferenz gegenüber dem Gesehenen anzeigen. Ganz ausdrücklich bezeichnet Daney in einer weiteren Fernsehcolumnne, »Salaire du zappeur« (September-Dezember 1987), das Fernsehen als *Vollendung* des Kinos: »Es [das Fernsehen, P.S.] ist vielleicht das Ende und die Vollendung des Kinos (seine ›Realisierung‹), ebenso wie es manchmal der Trailer für etwas noch Kommendes ist.«²⁴

Mit Hinblick auf die neuen digitalen Medien, Orte, Produktions- und Rezeptionsformate des Bewegtbildes im Post-Kino-Zeitalter können diese Worte als Prophezeiung einer Zukunft verstanden werden, die Daney nicht mehr erlebt hat. Mit Bezug auf den Status des Kinos als dasjenige, was es zu bewahren gilt, kann aber auch davon gesprochen werden, dass das Fernsehen das Kino vollendet *und* auf etwas Kommendes öffnet, *was immer noch im Kino selbst liegt*. Das Supplément ist bei Derrida eine Leerstelle, der Mangel der bezeichneten Sache selbst, ein »Nichts«, immer noch zu ergänzen. Ist das Fernsehen bei Daney für sich genommen reine Diffusion und »Nichts«, dann ist es nichts anderes als ein Supplément des Kinos, das es vollendet – und dabei dennoch zum weiter zu ergänzenden Bedeutungszusammenhang macht. Entweder ist das Fernsehen für sich genommen, d.h. als eigenständige Institution, Organismus, homogenisierendes Medienregime, »nichts«. In diesem Fall wäre die »Vollendung« des Kinos durch das Fernsehen das »Ende« des Kinos. Oder aber das Fernsehen existiert, als »Nichts«, nur mit Bezug auf das Kino, als Supplément des Kinos, das es im Moment seiner Vollendung dieser entzieht und weiter lebendig hält.

-
- 20 Vgl. ders., »Trafic au Jeu de Paume« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 143–181; 153: »regarder la télévision, c'est faire les poubelles« – »fernusehen heißt, den Müll zu durchwühlen/zu entsorgen«. Vgl. ebd. für das »schwarze Loch«. Vgl. ebd. S. 154: »La télé étant nulle [...]«. Vgl. auch ders., »Journal de l'an présent (1992)«, in: *MCM* 4, S. 105, für das »schwarze Loch«, S. 106 für den »Abfall«.
- 21 Ders., »L'écran des faux procès« (1989), in: *MCM* 3. S. 636–637; 637: »Amnésie née d'un présent éternel.«
- 22 Vgl. ders., »STELLA, éthique et étique« (1988), in: *DRV*. S. 20–21; 20: »– Que deviennent les films quand ils passent à la télévision? – Ils deviennent ce qu'ils sont, pardi. – Mais s'ils ne sont rien? – S'ils ne sont rien, ils sont peut-être de la télé.« – »– Was wird aus den Filmen, wenn sie im Fernsehen laufen? – Sie werden fürwahr, was sie sind. – Aber wenn sie nichts sind? – Wenn sie nichts sind, sind sie Fernsehen.« Die Rede ist vom Film *STELLA* (FRA 1983), Regie: Laurent Heynemann.
- 23 Vgl. ders., »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 211.
- 24 *SDZ*, S. 122f. »Elle est peut-être la fin et l'achèvement du cinéma (sa ›réalisation‹), de même qu'elle est, parfois, la bande annonce de quelque chose encore à venir.«

Wie ich in diesem Kapitel zeigen werde, präsentiert sich das *Supplément* des Kinos in den 1980er und 1990er Jahren also als »das Kino selbst«, als Auszeichnung des Kinos, als Widerstand gegen sein eigenes historisches Ende. Das Kino als *Supplément* spezifiziert das Kino, definiert es über sein lebendiges Vermögen, im Moment seines Endes noch zu ergänzen und zu vollenden zu bleiben. Ich werde dabei drei Modalitäten untersuchen, in denen sich das *Supplément* des Kinos – der supplementäre Charakter des Kinos – zeigt. Erstens kann, wie eben dargelegt, das Fernsehen, anstatt das Kino »abzulösen«, seine Erweiterung sein. Diese *Supplément*-Werdung des Fernsehens untersuche ich in dreifacher Hinsicht: Das Fernsehen entsteht bei Daney filmhistorisch aus dem modernen Kino, ist also immer schon ein Teil von ihm; das Kino reflektiert über das Fernsehen und kritisiert es (in Kinofilmen); oder aber das Fernsehen kritisiert das Kino, wenn im Fernsehen Kinofilme laufen, die das Fernsehen in ihrer Bedeutung erweitert. – Zweitens kann das fürs Kino signifikante »Bild« (»image«), das immer noch ein weiteres auf sich zieht, als *Supplément* verstanden werden, gegenüber dem homogenisierten »Visuellen«. Und drittens bezeichnet der »arrêt sur image« (oft auch »arrêt sur l'image«) bei Daney nicht nur ein technisch angehaltenes Einzelbild im Film, sondern auch ein entzogenes, von der Kritik immer noch zu ergänzendes *Urbild* des Kinos.

II.3.2 Federico Fellini oder das Fernsehen als *Supplément* des Kinos

Die historische Beziehung, die Daney zwischen Kino und Fernsehen herstellt, steht in scharfem Kontrast zu medienarchäologischen Ansätzen. Bei Siegfried Zielinski sind Kino und Fernsehen nur »Zwischenspiele« in einem größeren audiovisuellen Mediendiskurs, der mit dem »Techno-Hegelianismus« Kittlers (Hediger) auch als Zusteuern auf ein alle Medien umfassendes Hypermedium beschrieben werden kann; Thomas Elsaesser betreibt hingegen eine radikale, jede autonome Geschichte »nur des Kinos« ausschließende Ausdifferenzierung untereinander interagierender, sich immer neu kombinierender Medien und Mediengenealogien, die keinen linearen Zeitachsen folgen²⁵. Bei Daney hingegen stehen Kino und Fernsehen in einem klar hierarchischen, vertikalen Verhältnis. Zuerst war das Kino da, das Fernsehen ging aus ihm hervor. Indem das Kino zuerst kommt, arbeitet Daney an einer eigenständigen Geschichte *nur des Kinos*, dem eine autonome Existenz zugesprochen wird, die das – nur aus dem Kino hervorgegangene, aus ihm abgeleitete – Fernsehen bei ihm nicht haben kann. Daney ist damit weniger an einer differenzierten archäologischen Genealogie seines Mediums als daran interessiert, strategisch die historische Rolle des Kinos zu festigen, es mit einer Ursprünglichkeit, einer Autorität, einer schöpferischen Kraft zu versehen.

So ist das Fernsehen, das Daney in »La rampe (bis)« als »Verallgemeinerung« des modernen Kinos bezeichnet, zuvorderst eine Erfindung, eine Vorhersage des modernen Kinos gewesen, die sich in der visionären Hellsicht seiner Künstler*innen ausdrückt. Die großen modernen Filmemacher*innen, so Daney, waren bereits große »Telesanten«²⁶. Roberto Rossellini hat sich mit *GERMANIA ANNO ZERO (DEUTSCHLAND IM JAHRE*

25 Vgl. Zielinski, *Audiovisionen*. Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«.

26 Vgl. Daney, »Comme tous les vieux couples...« (1982), in: *CJ* 1, S. 105f.

NULL, ITA/FRA 1948) als »erster großer Reisereporter« erweisen, Jacques Tati mit *JOUR DE FÊTE* (FRA 1949) als »erster großer Sportreporter«, Orson Welles mit *MR. ARKADIN* (FRA/ESP/CH 1955) als erster großer »Spielleiter« (vergleichbar dem Moderator einer Fernsehshow), Robert Bresson mit *PICKPOCKET* (FRA 1959) als »erster großer Erfinder von sadistischen Spiel-Dispositiven« (vergleichbar Fernsehshows, in denen die Kandidat*innen physisch anspruchsvolle Aufgaben zu bewältigen haben)²⁷. Weiter hat Jean Renoir sein *TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER* (FRA 1959) mit mehreren Kameras gedreht (so wie in einem Fernsehstudio mehrere Kameras gleichzeitig in Betrieb sind), während sich Fritz Lang mit seinen *1000 AUGEN DES DOKTOR MABUSE* (BRD/FRA/ITA 1960) als Vordenker der Video- und Überwachungsparanoia erweist²⁸. Von Rossellini sagt Daney, dass er mit einem Film wie *PAISÀ* (ITA 1946) durch den Verzicht auf eine durchgehende Erzählung und durch die Aneinanderreihung einzelner Episoden das Zappen von Zuschauer*innen durchs Fernsehprogramm antizipiert habe²⁹. In diesem Sinne hat auch Gilles Deleuze in *L'image-temps* mit Verweis auf Rossellini, Godard, Straub, Renoir und Antonioni sowie im Anschluss an Daney gesagt, dass das Fernsehen das Kino zwar »tötet«, aber das Fernsehen andererseits vom Kino ständig »wiederbelebt« wird, da es moderne Filmemacher*innen (wie die genannten) sind, die das audiovisuelle Bild des Fernsehens erfinden³⁰.

Mit dem Fernsehen antizipiert das Kino, was nach ihm kommt. Damit existiert das Fernsehen niemals außerhalb des Kinos. Das Fernsehen ist das »Nach« dem Kino *im* Kino, ein Supplément des modernen Kinos, das nicht zum modernen Kino hinzukommt, sondern es von Anfang (von Rossellini) an mit einem Danach und einem Außen versieht, auf welches es geöffnet bleibt. Wo es sich als eigenständige, vom Kino unabhängige Medienmacht geriert, sich »emanzipiert«, ist es keineswegs seine Fortsetzung. Dies betont Daney im Vorwort zu seiner Kolumne »Les fantômes du permanent«. Der Grund dafür sei, dass das Fernsehen keine eigenen Schöpfungen und Produkte kenne³¹. Das Kino ist schöpferisch und produktiv und hat das Fernsehen hervorgebracht; aber das Fernsehen selbst setzt das Kino nicht fort, weil es lediglich als »Massendispositiv [...] einige Intuitionen der alten Filmemacher *verwirklicht*.«³²

27 Vgl. ebd. S. 106. Rossellinis Film wurde nach dem Krieg in den Ruinen Berlins gedreht. Tati spielt einen radfahrenden Postboten, der in einer Szene in eine Gruppe von Radrennfahrern gerät. Die mysteriöse Hauptfigur in Welles' Film, Mr. Arkadin (gespielt von Welles selbst), setzt einen Detektiv auf die Aufdeckung seiner Vergangenheit an – offenbar vergleicht Daney den Regisseur und Hauptdarsteller mit dem Moderator einer Game-Show, bei welcher die Teilnehmer*innen, wie der von Robert Arden gespielte Detektiv, Rätsel lösen müssen. Das (ebenfalls mit einer Game-Show vergleichbare) »sadistische Spiel-Dispositiv« bei Bresson könnte darin bestehen, dass der Held ein obsessiver Taschendieb ist, der aus Lust, nicht aus sozialer Not heraus handelt.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. ders., Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 185.

30 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 322.

31 Vgl. *DRV*, S. 11. »La télévision ne continuait pas le cinéma pour la bonne raison qu'elle n'était pas une machine à créer, ni même à produire [...]« – »Das Fernsehen setzte das Kino nicht fort, weil es keine Maschine war, die dazu da war, etwas zu schaffen oder zu produzieren [...]«

32 Ders., »Big brother se privatise« (1989), in: *MCM* 3. S. 638–639; 639: »La télévision, en ce sens, n'est que le dispositif de masse qui *réalise* certaines des intuitions des cinéastes anciens.« Hervorhebung im Original.

Als Teil des Kinos erlaubt es das Fernsehen weiter, dasjenige am Kino zu identifizieren, was an ihm selbst immer schon »Fernsehen« war. Das Fernsehen ist bei Daney nur Hypothese und *Supplément jenes* Teils des Kinos, das durch moderne Autoren-Künstler*innen wie Rossellini oder Tati eine Kunstwerdung erfährt, indem diese kritisch ihr eigenes Medium reflektieren. Ansonsten markiert es dasjenige am Kino, was ohne *Supplément*, ohne die Notwendigkeit weiterer Ergänzung durch Kritik geblieben ist und das Kino seiner Vollendung und seinem Ende zuführt. Mit dem Fernsehen verbinden sich für Daney etwa die Kinofilme der sogenannten »Qualité française« der traditionellen französischen Filmindustrie der Kriegs- und Nachkriegszeit, gegen welche die jungen Kritiker*innen der *Cahiers du cinéma* wie François Truffaut wetterten und in Abgrenzung zu der sich die *Nouvelle Vague* herausbilden konnte³³. Da sich die »Qualité française« für Daney dadurch auszeichnet, nur bestimmte Inhalte, also moralische und kulturelle Werte zu vermitteln, in deren Anbetracht eine formale Erneuerung der Filmsprache für nicht nötig befunden wurde, lässt sie sich analog zum Fernsehen als Zeichen für eine Vollendung des Kinos lesen³⁴. Fernsehen ist damit entweder ein *Supplément* zum Kino oder »supplementloses Kino«, das nie zum weiterhin kritik- und kommentarwürdigen Text getaugt hat.

Exemplarisch für den Widerstand des Kinos gegen seine Vollendung durch das Fernsehen (und für den Gebrauch des Fernsehens als *Supplément* des Kinos) kann Daneys Kritik zu Federico Fellinis *GINGER E FRED* (*GINGER UND FRED*, ITA/FRA/BRD 1986) gelesen werden. Fellini gehört für Daney zu jenen »Modernen«, die das Fernsehen als *Supplément* des Kinos in ihren Filmen vorweggenommen, »erfunden« haben. Kino und Fernsehen, so Daney, stehen sich bei Fellini niemals gegenüber³⁵; wie Rossellini habe auch er schon früh die Ablösung des Kinos durchs Fernsehen vorausgesehen. In *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜßE LEBEN*, ITA/FRA 1960) hat Fellini auf ein lineares Szenario zugunsten einer freien Sukzession von autonomen Episoden verzichtet, was dem Programmieren einzelner Sendungen oder dem Zappen zwischen Kanälen entspricht³⁶. In seiner *GINGER E FRED*-Kritik schreibt Daney über Fellini, was er an anderer Stelle über andere moderne Filmemacher*innen schreibt: seine Intuitionen wurden durch das institutionalisierte Dispositiv des Fernsehens lediglich »realisiert«³⁷.

Gleichzeitig macht Daney aus Fellinis Kino einen Widerstand gegen diese Realisierung, gegen die Beendigung des Kinos durchs Fernsehen. In Fellinis Film treten ein einstiger Tänzer und eine einstige Tänzerin, gespielt von Marcello Mastroianni und Giulietta Masina, die vor vielen Jahren beruflich und privat ein Paar waren, Jahrzehnte nach ihrer Trennung noch einmal in einer Fernsehshow gemeinsam auf. Ginger und Fred, die durch ihre Namensanlehnung an die Hollywoodtanzstars Ginger Rogers und Fred Astaire das Kino »verkörpern«, werden in das neue Bilderregime des Fernsehens hineingeworfen,

33 Vgl. ders., »Kino und Fernsehen«, in: VWB. S. 252–254. Im Original: »Ciné et télé« (1989), in: *MCM* 3. S. 302–305.

34 Vgl. ders., »Survivre à la Nouvelle Vague« (1985), in: *MCM* 2. S. 548–556; 550.

35 Vgl. ders., »GINGER ET FRED« (1986), in: *CJ* 2, S. 247.

36 Vgl. ebd. S. 248.

37 Vgl. ebd. S. 249.

welches das Kino längst hinter sich gelassen und ausgelöscht hat. Nun gibt es aber etwas, so Daney, was vom Kino »bleibt« – nämlich ein kritischer Blick des Filmemachers Fellini auf das (jede Kritik ins Lächerliche ziehende) Fernsehen³⁸, der es erlaubt, die »normierenden Strukturen des Mediums [zu] verhandeln«³⁹.

Dork Zabunyan hat diese Kritik des Kinos am Fernsehen mit Anspielung auf Deleuzes Charakterisierung von Daneys Kritik als »Wacht über ein Supplément« als kritisches »Supplément des Sehens« (»supplément de voir«⁴⁰) des Kinos beschrieben. Dieses Supplément, so Zabunyan, besteht in der Sichtbarmachung der Differenz, des Abstandes zwischen den verschiedenen Inhalten des Fernsehens, den verschiedenen Arten, Fernsehen zu machen; es markiert Unterbrechungen, etwa wenn Fellini fiktive Werbespots »einblendet«, um ihre willkürliche und unsinnige Aneinanderreihung in der Logik des Fernsehens deutlich zu machen. Dieses Supplément kann mit Derrida als Ausstand, als Mangel an Bedeutung in einem sich entfaltenden Sinnzusammenhang interpretiert werden. Darauf verweist die von Zabunyan hervorgehobene »Bescheidenheit« der Kritik des Kinos am Fernsehen. Lässt das Kino im Sinne Zabunyans *mehr* sehen, dann, indem es das Fernsehen in aller *Bescheidenheit* um einen *Mangel* ergänzt, der (vom Kino) noch zu füllen bleibt; um etwas, was *Nichts* ist, eine schiere *Differenz* (zwischen verschiedenen Arten, Fernsehen zu machen), die sich für sich selbst nicht offenbart, sich reserviert, noch zu zeigen bleibt, und dabei ganz und gar zum Kino gehört. Indem das Kino das Fernsehen auf diese *bescheidene Weise* kritisiert, tritt so der supplementäre Charakter des Kinos zu Tage. Dieses verankert aktiv im Fernsehen eine Differenz/ein Supplément, welches das medienkritische, immer auch differenzierende Potenzial des Kinos bewahrt – einen Mangel im Gesehenen, der von der Sphäre des Fernsehens nicht ausgeleuchtet werden kann, und den das Kino als *seine* zu vollendende Bedeutung bei sich behält.

Eine dritte Möglichkeit fürs Fernsehen, zum Supplément des Kinos zu werden, ist dann gegeben, wenn der Fernsehapparat Kinofilme zeigt. So widmet Daney seine Kolumne »Les fantômes du permanent« von 1989 Kinofilmen, die er im Fernsehen (wieder-)sieht. Die Differenz Kino/Fernsehen verläuft dabei, wie Daney deutlich macht, nicht zwischen der großen Leinwand und dem kleinen Bildschirm. Bei ihrer Ausstrahlung im Fernseher durchlaufen die Filme keine »Metamorphose«, die als Symptom für einen Übergang zwischen verschiedenen Orten und Dispositiven verstanden werden könnte. Es kommt hingegen, schreibt Daney, zu einer »Anamorphose« – zu einem Vorgang, bei dem ein bestimmter, durch den Fernsehschirm ermöglichter Blickwinkel auf die Filme *mehr* und anderes von ihnen erkennen lässt als eine Sichtung im Kino. So lässt sich auch hier mit Zabunyan von einem »supplément de voir« sprechen, das »mehr« sehen lässt. Im Zentrum des daneyschen Interesses steht der Film, der vom Fernsehapparat wie von einem Röntgengerät analysiert wird.

38 Vgl. ebd.: »Du plus en plus, nous avons le sentiment que ce qui reste du cinéma [...] c'est le regard critique que les cinéastes jettent sur ce qui se moque bien de la critique: la télé.« – »Zunehmend beschleicht uns das Gefühl, dass dasjenige, was vom Kino bleibt, der kritische Blick der Filmemacher auf das Fernsehen ist, das sich über jede Kritik lustig macht.«

39 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

40 Zabunyan, »Morale modeste, nouvelle critique«, S. 164.

»Dass in diesem Übergang der Filme unter den Röntgenstrahlen des Fernsehens etwas verloren geht (seitens der Inkarnation, der Verführung, einer gewissen verführerischen Brillanz), aber manchmal etwas anderes bewahrt und sogar gewonnen wird (seitens des Nervensystems, des Skeletts, einer gewissen frontalen Gewalt). Kurzum, man muss für sich selbst hinschauen, getragen von der Gewissheit, dass, in jedem Fall, zukünftige Generationen das Kino *mit seinem Verlust* entdecken werden.«⁴¹

Zwar polemisiert Daney, dass das Kino als Ort, der eine bestimmte ästhetische Erfahrung erlaubt, »verloren« ist – ab sofort können Kinofilme »nur noch« im Fernseher entdeckt werden. Doch dadurch entzieht Daney das Kino auch seinem Ende. Kann man das Kino nur noch »mit seinem Verlust« entdecken, heißt das, dass man es weiterhin – im Modus seines Verlustes – entdecken kann. Entdecken kann man es damit über das Supplément des Kinos, das Fernsehen, insoweit das Supplément bei Derrida den Mangel und Verlust einer Präsenz markiert, die bezeichnete und durchs Bezeichnen verlorene Sache ersetzt und um ihren Mangel ergänzt: »Das Zeichen ist immer das Supplément der Sache selbst.«⁴² Als Verlust, Mangel und Supplément des Kinos ist das Fernsehen ein *Zeichen* für das Kino, welches sich an die Stelle des Kinos setzt und es zeigt, bezeichnet, aus ihm einen durch Bedeutungsmangel geprägten Zeichenzusammenhang macht. In dieser Logik wird das Kino über ein »nicht« bestimmt, darüber, was es »nicht« ist. Das Fernsehen, das *nicht* Kino ist, zeigt auf das Kino und zeigt dessen Zeigen, erlaubt neue Blicke aufs Kino und dessen Zeichen- und Zeigepotenzial, stattet es mit Ungesehenem, noch zu Entdeckendem, noch (durch Filme oder Kritiken) zu Zeigendem und zu Bezeichnendem, einem immer noch anzufügenden Sinn aus.

Ein Beispiel hierfür findet sich in Daneys Besprechung der Fernsehausstrahlung von Vincente Minnelli's *THE PIRATE* (USA 1948). Der Fernsehapparat markiert einen Verlust des Kinos, indem Daney ihn als immobilen Einrichtungsgegenstand in einer Wohnung beschreibt. Aus diesem Grund offenbart er für Daney, was Kino *nicht* ist, nämlich fixes, unbewegliches Mobiliar. Aber umgekehrt enthüllt er dadurch das (Kino-)Dekor bei Minnelli in seiner Offenheit und Zwischenräumlichkeit. Bei Minnelli müssen die Figuren das Dekor bewohnen, mit Tanzschritten animieren, verlebendigen, weil es einen bestimmten »Wert« hat, der »immer noch zu erobern« ist und »niemals erlangt« werden kann⁴³. Auch wenn Daney Michael Ciminos *THE YEAR OF THE DRAGON* (USA 1985) im Fernsehen wieder sieht, erkennt er anhand von Ciminos Inszenierungsstil (seinen langen Kamerabewegungen), dass eine Modulation von räumlicher Distanz, von Weite und Ferne *keine* Frage des Fernsehens ist. Der »Fernseh-Effekt« auf den Kino-Film ist, dass dieser wie

41 DRV, S. 11. »Que dans ce passage des films sous les rayons X de la télé, quelque chose était perdu (du côté de l'incarnation, de la séduction, d'une certaine brillance enjôleuse) mais qu'autre chose, parfois, était conservé, voire gagné (du côté du système nerveux, du squelette, d'une certaine violence frontale). Bref, il fallait y aller voir de près et en personne, fort de cette certitude que, de toutes façons, les générations à venir découvriront le cinéma avec *sa perte*.« Hervorhebung im Original.

42 Derrida, *Grammatologie*, S. 250.

43 Vgl. Serge Daney, »PIRATE n'est pas que décor« (1988), in: DRV, S. 17–18; 18: »Le décor est [...] une »valeur« et comme toute valeur, il est toujours à conquérir et jamais acquis.«

eine Stilübung zu »Fragen des Nahen und Fernen« wirkt und das Kino als immer weiter fortzuführendes Spiel mit Distanzen entfaltet, das der Fernseher längst stillgestellt hat⁴⁴. So ist es der Fernseher, der durch das, was das Fernsehen *nicht* leistet, den immer unvorhersehbaren, offenen Ereignishorizont des Kinos markiert. In Daney's Diskurs ist das Fernsehen also *nicht* die Öffnung des Dekors und *nicht* ein Spiel mit Distanzen. Seine Funktion besteht darin, ein *Negativ* des Kinos zu sein, das, als Zeichen für das Kino, dessen Eigenschaften zeigt und hervorstellt. Was das Kino auszeichnet, kennt das Fernsehen nur unter der Form eines Mangels, eines *Nicht*. Dadurch macht der Fernseher, in dem das »Kino« gezeigt, aber auch »verloren« wird, das Kino zu einem offenen Bedeutungszusammenhang, der entlang der räumlichen und zeitlichen Modulationen in den Filmen weiter zu vervollständigen bleibt.

II.3.3 Der Golfkrieg oder das Bild und das Visuelle

Diese Modulationen der Distanzen und Verhältnisse zwischen den Bildern und diese steile Öffnung auf ein Außen und ein »Anderes« – ein anderes Subjekt, ein anderes Bild – strukturieren auch Daney's berühmte Begriffsunterscheidung zwischen dem »Bild« und dem Visuellem (»image« und »visuel«), anhand derer ich nun die zweite Dimension des Suppléments des Kinos bzw. des Kinos als Supplément diskutiere. Die Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Visuellen trifft Daney vor allem in seiner Kolumne »Regarder (la guerre du golfe)« (Januar 1991) und in seinem Artikel »Montage obligé« (April 1991)⁴⁵. Beide drehen sich um die Fernsehberichterstattung über den Zweiten Golfkrieg, der vom August 1990 bis März 1991 dauerte. Im ersten Beitrag seiner Kolumne unterscheidet Daney das Bild und das Visuelle wie folgt:

»Welchen Unterschied gibt es zwischen dem Bild und dem Visuellen? Sagen wir, um es kurz zu machen, dass das Visuelle (welches das Wesen des Fernsehens ist) ein Spektakel ist, das ein Lager für sich selbst aufführt, während das Bild (das war der Horizont des Kinos) durch eine Begegnung mit dem Anderen entsteht, selbst mit dem Feind. Dem *Es gibt nur das Eine* des Visuellen antwortet das *Es gibt auch das Andere* des Bildes.«⁴⁶

Der Golfkrieg, im Fernsehen gezeigt ausschließlich aus der Perspektive des Westens, bleibt ohne Gegenschuss; die irakische Bevölkerung – die eigentliche Leittragende des Krieges – bleibt unsichtbar. Die Berichterstattung bleibt der optischen Kontrolle, der Selbstversicherung und Selbstverwaltung verhaftet; der Krieg »ohne Bilder vom Anderen« verbleibt im Feld des Visuellen. Dahingegen zeichnet sich das »Bild«, wie Daney in

44 Vgl. ders., »Trois ans après le dragon« (1988), in: *DRV*. S. 16–17; 17.

45 Vgl. ders., »Regarder (la guerre du golf)«, in: *MCM* 3, S. 784–798. Daney schreibt die Kolumne vom 4. Februar bis zum 27. Februar 1991. Vgl. ders., »Montage obligé« (1991), in: *DRV*. S. 159–166. Auf Deutsch: »Montage unerlässlich«, in: *VWB*. S. 198–210.

46 Ders., »Du visuel au visage« (1991), in: *MCM* 3, S. 784–786; 784: »Quelle différence, dira-t-on, entre l'image et le visuel? Hasardons, pour aller vite, que le visuel (qui est l'essence de la télé) est le spectacle qu'un seul camp se donne de lui-même tandis que l'image (qui fut l'horizon du cinéma) est ce qui naît d'une rencontre avec l'autre, fût-il ennemi. Au *Ya d'un* du visuel répond un *Ya d'autre* de l'image.« Hervorhebungen im Original.

»Montage obligé« ausführt, dadurch aus, dass ihm, im Gegensatz zum Visuellen, »etwas fehlt«.

»Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife [...]. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer *mehr und weniger als es selbst*.«⁴⁷ – »Wenn das Visuelle eine Endlosschleife ist, dann ist das Bild sowohl ein Defizit als auch ein Überrest.«⁴⁸

Daney spricht im Original dort, wo etwas – oder nichts – »fehlt«, von »manque«, was Blümlinger in ihrem Aufsatz zu »Daneys Begrifflichkeit«⁴⁹ im Kontext lacanscher Terminologie diskutiert, die Daney hier möglicherweise im Sinne hatte – auch mit Hinblick auf das »Defizit«, das bei Daney ebenfalls »manque« heißt. Vorherrschend ist hier die Vorstellung eines immer mangelnden, unvollständigen Subjekts, das sich nur im Zusammenspiel mit »Anderen« konstituieren kann, und damit die Notwendigkeit einer Ergänzung durch ein anderes Bild bzw. ein Bild der »Anderen«, die im Bild (noch) fehlen (was die Anderen ebenso als Subjekt wie als Objekt meinen kann, als Filmer*innen wie als Gefilmte). Das »manque« als »Defizit« interpretiert Blümlinger sowohl als Anspielung auf bewusst vorenthaltene Bilder, wie auch auf ein am Ende von »Montage obligé« erwähntes »Vorstellungsdefizit« (*déficit d'imagination*), das vom »Schwinden der Bilder« in der Sphäre des Visuellen/des Fernsehens kündigt und dessen Ausgleich »immer schwerer« wird⁵⁰. In diesem Sinne hat das Visuelle, wie Blümlinger bemerkt, eine auslöschende Wirkung: Die Kontrolle über die Sichtbarkeit kulminiert darin, dass der*die Andere/Gesehene, wie im Sucher einer Abschussvorrichtung eines Kampfflugzeugs, ausgelöscht wird, ohne das Recht auf einen Gegen-Schuss zu haben; das Visuelle, die Sphäre des vollendeten »Bildes«, welches als immer weiter zu Ergänzendes durch seine Vollendung getilgt wird, kann das »Andere« nur anvisieren und vernichten⁵¹.

Das Bild wird durch einen Mangel an einem anderen Bild bestimmt und damit durch die Notwendigkeit eines weiteren Bildes; das Visuelle ist die Illusion eines homogenen, abgesch(l)ossenen Bildes, es mangelt ihm am Mangel. Indem das Bild immer mindestens ein weiteres Bild braucht, um sich zu vollenden, wird es zum Widerstand gegen

47 Ders., »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 205. Im Original: »Montage obligé«, in: *DRV*, S. 163: »Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle [...]. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité, et bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*.« Hervorhebungen im Original.

48 Ders., »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 207. Im Original: »Montage obligé«, in: *DRV*, S. 165: »Si le visuel est une boucle, l'image est à la fois un manque et un reste.«

49 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171f.

50 Vgl. Daney, »Montage unerlässlich«, in: *VWB*, S. 209. Im Original: »Montage obligé«, in: *DRV*, S. 166.

51 Vgl. ders., »Tous monteurs?« (1991), in: *MCM* 4. S. 147–149; 148: »Le visuel, c'est le plan vidéo du Mirage face à sa cible, c'est le champ sans contrechamp, c'est l'un sans l'autre [...].« – »Das Visuelle ist das Videobild des Abschussziels, von der Mirage [französisches Militärflugzeug, Anm. P.S.] aus gesehen, das ist der Schuss ohne Gegenschuss, der Eine ohne den Anderen [...].« Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171.

seine eigene Vollendung und die Vollendung des Kinos im Visuellen bzw. im Fernsehen. Dies geschieht durch die *Montage* des Bildes mit seinem »hors-champ«, diesem »Außerhalb« des Bildfeldes, das hier, wie schon in den 1970er Jahren, nach der Logik eines Restes (oder »Überrestes«) strukturiert bleibt (vgl. II.2.2), also kein Kontinuum, sondern eine mangelnde Ganzheit anzeigt, die immer nur durch ein weiteres, anderes, seinerseits unvollständiges Bild fortlaufend weiter erschlossen werden kann. So spricht Daney davon, dass er das Gesehene als Zuschauer imaginär mit allen möglichen »hors-champs«, allen möglichen fehlenden Bildern »montiert«⁵². Doch dieser Ausgleich des »Vorstellungsdefizits« ist, wie Daney schreibt, kompliziert und wird »immer schwerer«, da nicht gewusst werden kann, ob die Bilder »uns zufällig fehlen oder ob sie uns tatsächlich verboten wurden«⁵³. Die nicht gezeigten Bilder mangeln in einem realen Sinne, so dass ihre Wahrheit nicht durch die Montage wiedergefunden oder wiederhergestellt werden kann. Jedes Bild muss zwar mit einem anderen Bild montiert werden – das aber seinerseits systematisch den Mangel an einem (weiterhin fehlenden) Bild erneuert. Daher kann der »Mangel« in Daney's Bild-Theorie nicht nur als Mangel im Sinne Lacans, d.h. als »mangelndes Subjekt«, sondern auch mit Derrida als Mangel an Bedeutung und Agent einer nie vollendeten »Schreibbewegung« interpretiert werden. Diese errichtet das Bild als Gegenposition zu jener anderen Art des Schreibens, die das Visuelle darstellt und die dazu auffordert, es zu decodieren, Signale und Informationen zu entschlüsseln, mit der Bedeutungsfindung an ein Ende zu kommen⁵⁴. Die (mentale) Montage mit fehlenden Bildern folgt hingegen der Logik von Derridas Supplément: Die Montage reproduziert, wenn sie ein Bild um ein anderes ergänzt, immer auch den Ausstand, den Mangel eines (weiteren) Bildes und einer (weiteren) Bedeutung – sie montiert immer auch einen Mangel mit. Das Andere, auf welches das Bild verweist, ist immer auch ein radikal Anderes, radikal Mangelndes (vgl. hierzu auch in II.2.2 die Funktion des »hors-champ« bei Bonitzer und Deleuze). Das Visuelle/Fernsehen kritisiert Daney dafür, dass es diese Lücken zu Gunsten des Sichtbaren schließt und mangelnde Bilder durch *irgendwelche* anderen Bilder ersetzt⁵⁵.

II.3.4 John Ford oder der »arrêt sur image« als Urbild des Kinos

Bezeichnet Daney das immer mangelbehaftete, zu montierende, mit einem weiteren Bild zu ergänzende Bild als »Horizont des Kinos«⁵⁶, dann wird das Bild hier zum Supplément des Kinos, und dann wird, insoweit das Bild das Wesen des Kinos ist, das Kino selbst zum Supplément.

52 Vgl. Daney, »Montage unerlässlich«, in: VWB, S. 208.

53 Ebd.

54 Zum »Lesen« des Visuellen vgl. auch ders., »Vers l'écranisation« (1987), in: MCM 3, S. 733–735.

55 So beschreibt Daney (»Tous monteurs?«, in: MCM 4, S. 148) am Beispiel einer Ölpest, wie das Bild eines verschmutzten Kormorans jene Bilder »ersetzt«, die im Zuge der Berichterstattung nicht gemacht oder vorenthalten wurden, womit das Bild des Kormorans zum Moment einer »Fälschung« wird.

56 Vgl. ders., »Du visuel au visage«, in: MCM 3, S. 784.

Diese Idee des »Kinos als Supplément« verdichtet sich schließlich in Daneys Begriff des »arrêt sur image«. Gemeinhin ist damit das angehaltene filmische Einzelbild bezeichnet (»arrêt sur l'image«); Blümlinger schlägt zur Übersetzung ins Deutsche die Begriffe Stehkader und Stoppkader sowie das englische »freeze frame« vor⁵⁷. Dabei kann es sich um ein ästhetisch oder technisch angehaltenes Bild handeln, und damit um eine Auflösungserscheinung des ursprünglichen Dispositivs des Kinos, verstanden als Ort, an dem in einer homogenen Bewegung Bilder auf eine Leinwand projiziert werden. Eine erste Kritik der drohenden Immobilisierung des Bewegtbildes findet sich bei Daney schon in »La rampe (bis)« (1982), in seiner Beschreibung des »dritten«, »barocken« oder post-modernen Zeitalters des Kinos, in dem es auf dem Grund des Bildes bereits ein anderes Bild (z. B. ein filmgeschichtliches Zitat) gibt⁵⁸. In seiner »Lettre à Serge Daney« nennt Deleuze dieses Zeitalter auch »Manierismus«⁵⁹, eine Bezeichnung, die Daney später in seinen Artikeln für *Libération* mit Bezug auf z. B. Francis Ford Coppola und Wim Wenders übernehmen wird. Manierismus bedeutet bei Daney, dass fortan nicht mehr der Mensch, sondern das Bild im Mittelpunkt der Filme steht, das sich von der Welt, vom Wirklichen und vom »Anderen« desolidarisiert und zum eigenständigen, frei manipulier- und gestaltbaren Objekt wird⁶⁰. Desolidarisiert sich das Kino von der Welt, dann auch von ihrer Bewegung, da im Manierismus jedes Bild einzeln für sich gemacht, betrachtet und manipuliert werden muss. In Coppolas *RUMBLE FISH* (USA 1983) untersucht Daney die Vergrößerungen einzelner Details und die (von Daney in Anlehnung an die Sprache des Jazz sogenannten) »Solos« der Bilder, der Worte, der Musiknummern, der Gesten, der Bewegungen, der Kamera⁶¹; in seinem Text zu *THE COTTON CLUB* (USA 1984) spricht er davon, dass Coppola das alte Kino »lesen« würde, »Wort für Wort, Effekt für Effekt.«⁶² Deleuze bemerkt, dass dieser »Manierismus« bei Daney einen »verkrampften« Zustand des Kinos bezeichnet (»état de crispation ou de convulsion«⁶³), der auch als Symptom des Widerstands des Kinos gegen das Fernsehen verstanden werden kann: Das Bild »verkrampft« sich in sich selbst, insoweit es sich in seinen eigenen filmgeschichtlichen Bildervorrat einschließt, so dass fortan jedes Bild nur auf ein anderes, früheres verweist, und so doch nur die Geschlossenheit des Visuellen/des Fernsehens reproduziert. Die nur auf sich selbst verweisende, geschlossene Struktur des Bildes im Barock/Manierismus lässt sich damit als Immobilisierung des Bildes verstehen, die als Vorläuferin von Daneys späterer Theorie des angehaltenen Bildes und des »arrêt sur image« fungiert, die Daney schon 1984 in »Photo et cinéma« umreißt und die er gegen Ende der 1980er Jahre in »Du défilement au défilé« (1989), »La dernière image« (1990) und »L'arrêt

57 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 175.

58 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 212.

59 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 19f.

60 Vgl. Serge Daney, »COUP DE CŒUR« (1982), in: *CJ* 1. S. 177–182; 181 (zu Coppolas *ONE FROM THE HEART*, USA 1981). Vgl. auch Daneys Kritik zu Wenders' *HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD/FRA 1987), »L'aile et la fourche« (1987), in: *MCM* 3. S. 114.

61 Vgl. ders., »RUSTY JAMES« (1984), in: *CJ* 2. S. 77–82; 79.

62 Ders., »LE CHANT DU COTON« (1985), in: *MCM* 2. S. 252–256; 253: »mot à mot, effet par effet.«

63 Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 19.

de l'image« (1991)⁶⁴ weiterentwickelt. Den »arrêt sur image« versteht er dabei *technisch* als physische Immobilisierung – als Tod der Bewegung, »Todestrieb«⁶⁵, »Rückkehr zum Reglosen«⁶⁶. Darunter versteht Daney etwa das Anhalten eines Videobandes auf einem Standbild⁶⁷ als auch die Möglichkeit, in einem Film ein Bild »anzuhalten«, also einen Einzelkader auf dem weiter ablaufenden Filmstreifen als Stehkader »einzufrieren« – etwa, wenn der junge Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) am Ende von François Truffauts *LES 400 COUPS* (FRA 1959) am Meer entlangrennt und das Bild mitten in der Bewegung auf Doinels Gesicht einfriert. Dieses angehaltene Bild markiert die Notwendigkeit eines Endes, projiziert aber auch eine Fortsetzung, so dass der Stehkader vom jungen Doinel wie ein Foto im Album der kommenden Doinel-Filme erscheint, in denen Truffaut der Figur beim Erwachsenwerden folgen wird⁶⁸. So markiert der »arrêt sur image« ein Ende – aber auch die Möglichkeit des Weitergehens. In einer Kritik zu Shohei Imamura's *FUKUSHŪ SURU WA WARE NI ARI* (*VENGEANCE IS MINE*, JPN 1979) von 1982 wird Daney den »arrêt sur image« sogar zum paradoxen Widerstand gegen die Immobilität selbst machen: Der Film endet mit dem Stoppbild der Asche eines Gangsters, die in der Luft verstreut wird, aber in einer suspendierten Bewegung stehenbleibt – ohne zu Boden zu fallen, ohne *von der Gravitation immobilisiert zu werden*⁶⁹.

Der »arrêt sur image« markiert auch den Medien- und Ortswechsel des Kinos, den Daney am Unterschied zwischen »défilement« und »défilé« festmacht. Früher saßen die Zuschauer*innen bewegungslos in einem Saal, die Bilder zogen vor ihnen vorbei (»défilement«); nunmehr sind sie mobil und defilieren an einzelnen, bewegungslosen Bildern entlang wie an Werbetafeln auf der Straße (»défilé«)⁷⁰ – ein Zustand, den Bellour in *La querelle des dispositifs* (2012) auf post-kinematographische Dispositive wie Videoinstallationen in Museen und Galerien ausweitet, und dem er Daney's Kino-Begriff gegenüberstellt, der allein ans Bewegtbild gekoppelt sei⁷¹. Daney definiert das Kino anhand der Unterscheidung zwischen »défilement« und »défilé« erfahrungsästhetisch und rückt es als Ort und Dispositiv der Bewegung in den Vordergrund, das von anderen Dispositiven unterschieden und von diesen abgelöst wird: »Zeichnungen, Schemata, Embleme, Wappen, Überwachungsvideos, Werbung für alle möglichen Gerätschaften: alles, was erstarrt, nichts, was sich bewegt. In diesem Krieg triumphierten das Visuelle und das Anhalten, die Verhaftung des Bildes.«⁷² Somit kann der Begriff des »arrêt sur image« auch

64 Vgl. Serge Daney, »Photo et cinéma« (1984), in: *MCM* 2, S. 542–543. Vgl. ders., »Du défilement au défilé«, in: *MCM* 3, S. 307–313. Auf Deutsch: »Vom défilement zum défilé«, in: *VWB*, S. 267–274. Vgl. ders., »La dernière image« (1990), in: *MCM* 3, S. 318–323. Auf Deutsch: »Das letzte Bild«, in: *VWB*, S. 275–282. Vgl. ders., »L'arrêt de l'image« (1991), in: *MCM* 3, S. 329–331.

65 Ders., »Das letzte Bild«, in: *VWB*, S. 277.

66 Ders., »Vom défilement zum défilé«, in: *VWB*, S. 270.

67 Vgl. ders., »Das letzte Bild«, in: *VWB*, S. 279.

68 Vgl. ebd. S. 276.

69 Vgl. ders., »LA VENGEANCE EST À MOI« (1982), in: *CJ* 1, S. 201–204; 204.

70 Vgl. ders., »Vom défilement zum défilé«, in: *VWB*, S. 268f.

71 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 13f, 27f.

72 Daney, »L'arrêt de l'image«, in: *MCM* 3, S. 331: »des dessins, des schémas, des emblèmes, des blasons, de la vidéo de surveillance, de la publicité pour le matériel: tout ce qui fige, rien de ce qui bouge. Cette guerre fut le triomphe du visuel et de l'arrêt de l'image, voire de son arrestation.«

eine Ästhetik der Werbung beschreiben. Diese Ästhetik gehört zur Sphäre des Visuellen, zu einer vollendeten Sphäre des Sichtbaren: Die Werbung bewirbt nur ihre eigene Sichtbarkeit, die Sichtbarkeit ihres Produktes. In »Du défilement au défilé« beschreibt Daney, wie den Konsument*innen antrainiert wird, vor den bewegungslosen Werbetafeln wie vor Schaufenstervitrinen vorbeizugehen, und spricht von einer »Beleuchtungsfunktion« (»fonction »éclairagiste«) und einem »Ins-Licht-Setzen der Waren« (»mise en lumière«)⁷³. In der Abfolge der beworbenen Produkte muss ein Produkt herausgestellt werden, das die zukünftigen Konsument*innen zum Stehenbleiben bewegen soll⁷⁴: Das Bild wird »verhaftet«, und es »verhaftet« dadurch die Betrachter*innen. Die Immobilisierung der Bilder korreliert mit der Erhöhung der Sehbedingungen eines (einzelnen und immer je einzigen) Bildes, das die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf sich versammeln will, im Sinne des Visuellen, während der einzelementfixierte Manierismus mit einer Werbeästhetik kombinierbar wird, den Filmzuschauer*innen einzelne Produkte/Bilder anpreist⁷⁵.

Markiert der »arrêt sur image« bei Daney ein technisches Anhalten des Bildes, ein Ende des Dispositivs des Kinos sowie eine bestimmte – filmische – Ästhetik (Barock/Manierismus, Werbung), so kann er doch auch, wie im Text zu Imamura angedeutet, als Widerstand gegen das Ende der Bewegung in Stellung gebracht werden. Denn er konserviert in seinem Mangel an Bewegung auch die Bewegung als Möglichkeit. Bellour hat in seinen Überlegungen zur Filmanalyse, die auf dem technischen Anhalten des Bildes beruht, auf ähnliche Weise vorgeführt, dass die im Stillstand suspendierte und zurückgehaltene Bewegung auf einen »unauffindbaren« bzw. »unbewussten« Text des Kinos verwiesen bleibt, und so auch eine Grenze der Filmanalyse markiert (vgl. I.1.4)⁷⁶. Die Suspension von Bewegung bewahrt stets diese Ressource *an Bewegung* und damit *an Kino* (setzt man Kino = Bewegung), die dem Versuch, das Kino »festzustellen« und zu vollenden (mit seiner Bewegung »an ein Ende zu kommen«), widersteht.

Bei Daney lässt sich jedoch noch ein anderer »arrêt sur image« ausmachen, der den Widerstand gegen das Ende des Kinos von einer technischen Ebene auf die Ebene der Kritik verlagert. Jenseits eines technischen oder ästhetischen Anhaltens des Bildes, jenseits der filmischen Bewegung und ihrer Anhaltbarkeit, ist dieser »arrêt sur image« ein aus dem Film abwesendes, fundamental entzogenes Bild, das nur von der Kritik ergänzt werden kann und allein als ihr Produkt deutlich wird; da es *fortlaufend* weiter ergänzt werden muss, widersteht es dem Ende des Kinos. Bellour selbst hat in seinem Text »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort« (2001) auf die Existenz eines solchen »arrêt sur image«

73 Ders., »Vom défilement zum défilé«, in: VWB, S. 269. Im Original: »Du défilement au défilé«, in: MCM 3, S. 308.

74 Vgl. ders., »Das letzte Bild«, in: VWB, S. 279: »Denn letzten Endes findet sich in der Stillstellung des Bildes das eigentliche Wesen der Werbung: *den Konsumenten* auf ein *Marken-Bild* festzulegen.« Hervorhebung im Original.

75 Für die Verschränkung von Werbeästhetik und Manierismus siehe z.B. Daneys Kritik zu Jean-Jacques Beineix' 37°2 LE MATIN (FRA 1986), »Petite fièvre« (1986), in: MCM 3, S. 30–32; 32: »Verkauft« werden hier nach Daney auch bestimmte einzelne »Themen« (»das Schicksal«, »die Kunst«, »die Liebe«).

76 Vgl. Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 10.

bei Daney hingewiesen, auf ein »Urbild« oder »Grundbild« des Kinos. Ein solches Bild findet sich in einem Text Daney's zu John Fords *SEVEN WOMEN* (USA 1966) – es ist Fords letzter Film – mit dem Titel »Le théâtre des entrées« (1990)⁷⁷.

Bevor Daney auf das Urbild des Kinos zu sprechen kommt, spricht er über die Rückkehr des Verdrängten in Fords Filmen. Dies lässt sich auch anhand eines früheren Textes Daney's zu Ford nachvollziehen, »John Ford For Ever« (1988) aus der Chronik »Les fantômes du permanent«, in dem Daney mit Bezug auf Fords *SHE WORE A YELLOW RIBBON* (USA 1949) die »geheimnisvolle[...] Bewegung« beschreibt, »die aus der Tiefe der Einstellung kommt und die immer *mitten* im Bild auftaucht.«⁷⁸ Die graphische Hervorhebung dieser – nicht örtlich festlegbaren, sondern *geheimen* – Mitte, durch die das Verdrängte und Vergangene zurückkehren kann, ist auch eine Hervorhebung der *Zentralität* eines Bildes im Verhältnis zu allen anderen, da es potenziell alle anderen zurückkehren lässt, und das dabei selbst nicht als Bild, sondern als geheime Bewegung aus der Tiefe beschrieben wird, als Nicht-Bild, das in jedem Bild, *mitten* in jedem Bild und als deren Mitte aus der Tiefe stets auftauchen kann, ohne dabei selbst als Bild oder im Bild in Erscheinung zu treten (während es weiterhin Zeugnis für die Tiefe ablegt, fürs Verborgene des Bildes/der Bilder, in das es sich vertieft hat). In »Le théâtre des entrées« wird diese seltsame und geheime Tiefe, diese Mitte, diese Bewegung aus der Tiefe in der Mitte der Bilder dann doch in ein *Bild* überführt, das Daney als fast, aber niemals ganz vergessenes Bild des Begehrens der Figuren charakterisiert, von dem es heißt, dass es »*immer schon* da und *immerschon* fixiert« sei: »Dies ist die immer offene Möglichkeit eines Kurzschlusses in der Raumzeit, und der Begegnung der Figur mit dem betrauten Bild ihres Begehrens. Ein Begehren ohne Geheimnis, das fast, aber niemals ganz vergessen ist. Ein Bild, das immer schon da und immer schon fixiert ist.«⁷⁹ Dieses Bild, das in dem späteren Ford-Text sein Geheimnis verliert und zu Tage tritt, weil es *immer schon* da und *immerschon* fixiert ist, erklärt Daney dann in einem nächsten Schritt zum »Grundbild« des Kinos selbst. Hier die zentrale Stelle des Textes:

»Denn für ihn [John Ford, P.S.] gibt es, allem anderen vorausgehend, das »Kino«. Nicht im trivialen Sinne des Kinos-als-Kunst-der-Bewegung; und auch nicht im subtileren Sinne des Kinos als Modulation der Dauer, sondern, viel radikaler, weil das Kino die Möglichkeit bereitstellt, dieses Immer-schon-da aufzunehmen, das uns einen um den anderen anschaut, über uns hereinbricht und uns verkettet. Als Schutzengel ist das Grundbild auch eine Blackbox. *Angehaltenes Bild, älter als jedes angehaltene Bild.*«⁸⁰

77 Vgl. ders., »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 85f. Vgl. Daney, »Le théâtre des entrées«, in: *MCM* 3, S. 157–161.

78 Serge Daney, »John Ford Forever«, in: *VWB*. S. 258–260; 259. Im Original: »John Ford Forever« (1988), in: *DRV*. S. 39–40; 40. Hervorhebung im Original.

79 Ders., »Le théâtre des entrées«, in: *MCM* 3, S. 159: »C'est la possibilité toujours ouverte d'un court-circuit dans l'espace-temps et de la rencontre du personnage et de l'image endeuillée de son désir. Un désir sans mystère, presque oublié mais jamais tout à fait. Une image toujours-déjà-là et toujours-déjà-fixe.«

80 Ebd. »Parce que pour lui [John Ford, P.S.], prioritairement à tout, il y a le »cinéma«. Pas au sens trivial du cinéma-art-du-mouvement; pas même au sens plus raffiné du cinéma comme modulation de la durée, mais, plus radicalement, parce que le cinéma donne la possibilité d'enregistrer ce toujours-déjà-là qui nous regarde un par un, qui fond sur nous et nous enchaîne. Ange gar-

Image arrêtée plus ancienne que tout arrêt sur image. – Der psychoanalytisch eingefärbte Diskurs über das Begehren der Figuren verbirgt einen anderen Diskurs über das »Grundbild«/»Urbild« (»l'image fondamentale«) des Kinos, das allen anderen Bildern vorausgeht und das Kino selbst ist. Daney betont, dass »Kino« hier nicht im »trivialen Sinne« der »Kunst-der-Bewegung« oder der »Modulation der Dauer« zu verstehen sei. Bellour hat gemutmaßt, dass Daney das Fundament des Kinos im Aufnehmen (»enregistrement«) fixiert⁸¹. Wenn aber das Grundbild allen anderen Bildern vorausgeht, dann geht es auch der Sphäre der aufgenommenen und aufnehmbaren Bilder voraus. Dieses mythische und unsichtbare »Urbild« des Kinos ist daher in Nichts zu vergleichen mit der Einzelbildlichkeit in präkinematographischen Apparaturen aus der Frühphase des Kinos, die von François Albera, Marta Braun und André Gaudreault ebenfalls unter dem Namen »arrêt sur image« untersucht und dem hegemonialen Narrativ vom Kino als Kunst der ununterbrochenen Bewegung entgegengestellt wurde⁸². Denn das »arrêt sur image« als Urbild des Kinos ist ein vor allen angehaltenen und anhaltbaren Bildern angehaltenes, vor allen eingeschriebenen (Einzel-)Bildern eingeschriebenes Bild, das in seinem Zurückgehen vor die Einzelbildlichkeit die Kategorie des einen, einzigen und angehaltenen Bildes nur außer Kraft setzen kann, und damit als reines Produkt von Daneys Kritik verstanden werden muss, die jenseits der Bewegung und technischen Feststellbarkeit der Bilder ein mythisches, nicht erscheinendes, nicht feststellbares Urbild des Kinos erschafft – als unerschöpfliches Geheimnis eines unvollständigen, durch die Kritik weiter zu ergänzenden und zu kommentierenden Primärtextes des Kinos. Seine Fixierung, seine Stillstellung entspricht keiner physischen, konkreten Stillstellung, sondern ist »älter« als alle bewegten und damit anhaltbaren Bilder – von denen dennoch gesagt werden kann, dass es sie zurückkehren lässt. Denn später spricht Daney davon, dass das »Kino ein Bild am Schacht eines Brunnens« sei, während sich das »Theater am Brunnenrand abspielt, ohne Ende.«⁸³ Bellour schlägt vor, hier einen Verweis auf MOONFLEET von Fritz Lang (USA 1955) zu sehen – ein Film, der Daney in seiner Kindheit stark geprägt hat und mit Bellour als Urszene der daneyschen Cinephilie gelten kann. In einer Szene wird der junge John Mahune (Jon Whiteley) in einen Brunnenschacht hinabgelassen, in dem ein Diamant versteckt ist; ebenso versenkt sich der junge Cinephile in die tiefen Geheimnisse des Kinos⁸⁴. Diese »Verkettung« der Bilder, das »Theater«, das sich am »Brunnenrand« abspielt, erinnert zunächst an ein Défilé von Einzelbildern, an die technische Idee des Kinos als – dekomponierbare – Bewegung. Da der »arrêt sur image« als Grundbild des Kinos jedoch über diese Idee hinausgeht, sind wir geneigt, hier etwas anderes zu erkennen: eine unendliche Verkettung von Suppléments zur Ergänzung der »Blackbox«, des in der Tiefe verborgenen, mangelnden Bildes; von Suppléments, die ergänzen und den Mangel

dien, l'image fondamentale est aussi une boîte noire. *Image arrêtée plus ancienne que tout arrêt sur image.*« Hervorhebung im Original.

81 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 80.

82 Vgl. Albera, Braun, Gaudreault, »Introduction«.

83 Daney, »Le théâtre des entrées«, in: MCM 3, S. 161: »Le cinéma est l'image fixe au fond du puits, le théâtre est ce qui se joue à la margelle, sans fin.«

84 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 85f. Bellour verweist auf eine Stelle in *Persévérance*, an der Daney Langs Film als »schönsten Film für einen Cinephilen« (»le plus beau film de la cinéphilie«) bezeichnet. Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 146. Im Original: PSV, S. 169.

dessen wiederholen, was »fast, aber nie ganz« vergessen ist, was unaufhörlich ergänzt wird, aber nie vollständig ergänzt werden kann; und folglich ein Theater *ohne Ende*, in dem die Darstellung und Inszenierung des Urbildes des Kinos *nie ganz gelingt*. So werden die Bilder des Kinos zu Suppléments jenes Suppléments, als welches sich das Ur- oder Grundbild des Kinos erweist. Ist das Grundbild des Kinos »das Kino selbst«, wird mit ihm »das Kino selbst« zum Supplément.

Indem Daney Fords *SEVEN WOMEN* zum Gewährsfilm des Urbildes macht, verteidigt er die schon in II.1 und II.2 diskutierte Fähigkeit des klassischen Kinos, sich nie zu vollenden, seinem Ende zu widerstehen. Auch im modernen Kino verankert Daney in einem seiner letzten Texte einen »arrêt sur image«, der als Dogma und Grundbild des Kinos interpretiert werden kann. Es handelt sich um einen seiner berühmtesten: »Le travelling de KAPO« (1992), erschienen nach seinem Tod im Juni 1992 in der *Trafic*-Ausgabe vom Herbst desselben Jahres. Der Text nimmt seinen Ausgang von einem Artikel von Jacques Rivette, »De l'abjection«, veröffentlicht in den *Cahiers du cinéma* vom Juni 1961, der Daney als jungen Cinephilen und in seiner Arbeit als Filmkritiker maßgeblich orientiert hat. In seiner Kritik zu Gillo Pontecorvos *KAPO* (ITA/FRA 1960) beschreibt Rivette, wie in einer Szene die Kamera auf die Leiche einer toten KZ-Insassin am Stacheldrahtzaun zufährt (gespielt von Emmanuelle Riva)⁸⁵. Rivettes »Abscheu« für den Mann, der diese ästhetisierende Kamerafahrt angeordnet hat, wird für Daney ein »Dogma«, ein »Axiom«⁸⁶ bleiben. Als Gegenmodell zu dieser dramatischen, spektakulären und unangemessenen Sichtbarmachung des Todes in den Nazi-Lagern nennt Daney zum einen den Dokumentarfilm *NURT ET BROUILLARD* (FRA 1956) von Alain Resnais über das KZ Auschwitz und die Konzentrations- und Vernichtungslager der Nazis, um die Unmöglichkeit der filmischen Fiktionalisierung und des filmischen Erzählens mit Bezug auf das dort Gezeigte kenntlich zu machen – und um die Notwendigkeit der Suche nach genaueren, ethischeren Formen des Zeigens mit Bezug auf ein immer auch undarstellbares Grauen und die Intimität des Todes zu betonen⁸⁷. Eine solche Form (in einem Spielfilm, sowie in einem historisch und kulturell von Resnais komplett verschiedenen Kontext) findet Daney außerdem in *UGETSU MONOGATARI* (ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, JPN 1953) von Kenji Mizoguchi, in dem Mizoguchi den Tod einer Figur in einer kurzen, ungeschnittenen und unpräzisen Kamerabewegung filmt, als reine Beiläufigkeit, die man ebenso gut hätte verpassen können: ein »absurdes, nichtssagendes Ereignis«⁸⁸. Diese Ästhetik fasst Daney unter dem Namen »arrêt sur image« zusammen, was Johannes Beringer mit »Stillstand des Bildes« ins Deutsche übertragen hat, eine Übersetzungsoption, die dann doch nur eine weitere Variante von »Stehkader« oder »Stoppkader« und also des angehaltenen Einzelbildes darstellt:

»Stillstand des Zuschauers, Stillstand des Bildes [Arrêt sur le spectateur, arrêt sur l'image, Anm. PS]: der Film ist in sein Erwachsenenstadium getreten. Die Sphäre des Sichtbaren hat aufgehört, völlig verfügbar zu sein: da gibt es Löcher und Absenzen,

85 Vgl. Jacques Rivette, »De l'abjection«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 120, juin 1961. S. 54–55.

86 Daney, »Das Travelling in KAPO«, S. 18.

87 Vgl. ebd. S. 20–26.

88 Ebd. S. 27.

notwendige Niederungen und überflüssige Fülle, Bilder, die auf immer und ewig fehlen, und Blicke, die ständig ohnmächtig sind. [...] So habe ich, indem ich mich für den Film entschied, der doch für die ›Kunst des Bildes in Bewegung‹ steht, mein Leben als Cinéphage unter der paradoxalen Ägide eines ersten *Stillstands des Bildes* begonnen [je commençais ma vie de cinéphage sous l'égide paradoxale d'un premier *arrêt sur image*, Anm. P.S.].⁸⁹

Wie in seinem Text zu *SEVEN WOMEN* verschiebt Daney auch hier das Kino als Kunst der Bewegung auf eine Kunst des »arrêt sur image«. Dabei handelt es sich erneut um keinen »Stillstand« des Bildes, sondern um ein Herausfallen aus der Sphäre des Sicht-, Wahrnehm-, Aufnehm- und Anhaltbaren. Gemäß der Ästhetik des modernen Kinos markiert der »arrêt sur image« die »Löcher«, »Absenzen«, »Niederungen« und »fehlenden Bilder«, all diese Leerstellen und Mängel, welche Daneys Beschreibungen des modernen Kinos in den 1960er Jahren wie auch später in »La rampe (bis)« (1982) ausmachen (vgl. II.1). Mit dem »arrêt sur image« macht Daney den Tod zu einem stets verpassten Ereignis, und das moderne Kino zur ewigen Rückkehr auf dieses Unzeigbare hinter allen Bildern. Von dieser »Ära« des »arrêt sur image«, der Ära des »Verdacht«⁹⁰, niemals alles gesehen zu haben, schreibt Daney nun, dass sie vorbei sei: Das Fernsehen hat eine Welt erschaffen, in der alle Bilder gleich sind, gleichermaßen sichtbar und lückenlos⁹⁰. Es ist eine Welt »ohne Kino«⁹¹. Eine Welt ohne »arrêt sur image«.

Zwar lässt sich darin, entlang einer biographischen Deutung, ein Zeichen dafür erkennen, dass Daney sein zu Ende gehendes Leben mit dem zu Ende gehenden modernen Kino identifiziert, ebenso wie eine Anspielung auf den verschwindenden Ort des Kinosaals, in dem Daney einst die Filme von Mizoguchi und Resnais entdeckt hat. Der »arrêt sur image« lässt sich außerdem als persönliche Urszene der eigenen Cinephilie verstehen, analog zu Bellours Bemerkungen zu Langs *MOONFLEET*, wobei nach den Ausführungen zum klassischen Kino im Ford-Text das Grundbild der Kinoliebe nun auch aufs moderne Kino angewandt wird. Doch darüber hinaus wird der »arrêt sur image« gerade in »Le travelling de KAPO« als Produkt der *Kritik* erkennbar, die nach dem klassischen nun auch das moderne Kino zu diesem unendlichen Auslegungszusammenhang macht, als welcher das Kino allein seinem Ende widerstehen kann. Die Hervorhebung der Kritik zeigt sich darin, dass Daney deutlich macht, dass er Pontecorvos Film nie gesehen hat und nur durch den Text von Rivette kennt⁹²: die Bewusstwerdung über den »arrêt sur image« entspringt dem Lesen einer Filmkritik, nicht dem Sehen eines Films. Unter der »paradoxalen Ägide« dieses fundamentalen Arrêts sur image, dieses nicht (mehr)

89 Ebd. S. 26. Im Original: »Le travelling de KAPO«, S. 11. Hervorhebungen im Original.

90 Vgl. ders., »Das Travelling in KAPO«, S. 31: »Der Stillstand des Bildes ist nicht mehr wirksam, die Banalität des Bösen vermag neue, elektronische Bilder in Bewegung zu setzen.« Und ebd. S. 34: »Denn die Ära des Verdächtigens ist im großen und ganzen zu Ende gegangen.«

91 Ebd. S. 37, wobei ich Behringer hier verändere, der, dem deutschen Usus folgend, von »Film« zu sprechen, wo von »Kino« die Rede sein sollte, »ohne Film« übersetzt. Im Original, »Le travelling de KAPO«, S. 19, ist von »le monde ›sans le cinéma‹« die Rede. Die Welt »ohne Kino« ist jedoch keineswegs eine Welt »ohne Film(e)«. Filme aller Arten gibt es nach wie vor genug.

92 Vgl. ders., »Das Travelling in KAPO«, S. 17: »Denn ich habe KAPO nicht gesehen und habe ihn doch gesehen. Und zwar habe ich ihn deswegen gesehen, weil jemand ihn mir *gezeigt* hat – mit Worten.« Hervorhebung im Original.

gegenständlichen, nicht (mehr) gesehenen Bildes, dieses Anhaltens *vor* dem (bewegten oder angehaltenen) Bild, dieses Loches, dieser Absenz, dieses Nichts und dieser Leerstelle beginnt Daney seine Karriere als Cinephiler und Kritiker. Eben dieses Nicht-Bild ist es, das ihn schreiben lässt, mit dem er zu schreiben beginnt und das die Kritik immer noch zu schreiben und zu ergänzen hat. Einmal mehr wacht hier die Kritik über ein Supplément des Kinos und das Kino als Supplément – während die schriftliche Kritik selbst zum Supplément, zu einer Verkettung von Suppléments wird, die stets zu ergänzen haben, was nicht (mehr) da ist, angefangen mit einem Nicht-Bild, an und mit dem die Schrift als dasjenige, was post-kinematographisch *nach* den Bildern des Kinos kommt und selbst nicht mehr Bild ist, erst anheben kann. So wird das *Nicht-Bild/der »arrêt sur image«* nicht in Pontecervos Film berücksichtigt, wobei Daney den Film *nicht* gesehen und nur über ihn gelesen hat, um jetzt auf diesen Text von Rivette zurückzukommen, in einer Zeit, in der die Ära des »arrêt sur image« *nicht* mehr ist, das moderne, kritikwürdige Kino sich im post-modernen Zeitalter des Fernsehens ebenso dem Ende zuneigt wie das Leben des Kritikers: »Le travelling de KAPO« ist *nicht* eine (Film-)Kritik, sondern eine Post-Film-/Post-Kino-Kritik, eine *Post-Kritik*, ein Nachruf auf die Kritik, ein Essay über das Ende der Kritik und der Kritiker*innen. Wie Blanchot überführt Daney die Kritik in eine Bewegung des Verschwindens, die in diesem testamentarischen Text ihre eigene, »paradoxe«, weil schwindende Grundlage definiert, was nicht ohne Konsequenzen für das hier berührte Ende bleibt: mit ihrem Ansetzen an einem Nicht-Bild und der Affirmation ihres eigenen Verschwindens schiebt die Kritik dasjenige, was sie vollendet (die Filme, das Kino, sich selbst) in ihrer Vollendung auf, während sie sich zu sich und zum Kino als Supplément bekennt. Ihr Verschwinden ist, was sie vollendet. Ihr Verschwinden ist, was sie begründet. Ihr Verschwinden ist ihr ganzes Leben.

Dieses Bekenntnis und diese Treue zum Kino als Supplément beschließt den Text: Die »Welt ohne Kino« sei, wie Daney präzisiert, eine Welt ohne jenes »zusätzliche Land, das Kino heißt.«⁹³ (»un pays supplémentaire, appelé cinéma«⁹⁴). Das (moderne) Kino mag am Ende und die Welt ohne Kino sein (und ohne dieses zusätzliche Land möglicherweise sogar »ohne Welt«), doch gerade aufgrund dieses Mangels bleibt das Kino ein von der Kritik bewahrter, nie zu vollendender, den Mangel immer auch wiederholender Zusatz, über dessen Anfügung und Beschreibung, Variation und weitere Auslegung sie, oder eher noch ein Kommentar zum Kino, zu wachen hat. Das Grundbild, das Daney als Kritiker und Kommentator am Grunde des Kinos platziert – wiederholt, im Ford-Text und hier, mit großer Melancholie, niemals endgültig – ist diese weitere Vollendbarkeit des Kinos durch die Kritik, durch den Kommentar selbst: ein offenes und niemals stillgestelltes Bild des Kinos als weiter zu kommentierender und zu vollendender Primärtext.

In seiner letzten Lebens- und Schaffensperiode kommt Daney immer wieder auf Godard und den Einfluss zurück, den dieser auf sein Denken ausgeübt hat. In einem 1991 an der französischen Filmhochschule La Fémis gehaltenen Vortrag betont Daney, dass ihm Godard »beigebracht« habe, dass jedes Bild mindestens ein weiteres braucht, mit einem weiteren montiert werden muss, um überhaupt *ein* Bild zu werden, worin der »Preis des

93 Ebd. S. 37. Hervorhebung im Original.

94 Ders., »Le travelling de KAPO«, S. 19. Hervorhebung im Original.

Kinos« bestünde⁹⁵, womit auch Daneys eigene Konzeption des »Bildes« berührt ist. Und in »Du défilement au défilé« von 1989 spielt Godard eine wichtige Rolle für die Dekomposition der Bewegung in angehaltene Einzelbilder. Daney beschreibt, wie in Godards *ICI ET AILLEURS* (FRA 1976) die Figuren ihre Bilder vor einer statischen Videokamera vorbeibringen; in *GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DU CINÉMA* (FRA/CH 1986) gibt es eine ähnliche Szene, wobei die Menschen beim Vorbeigehen am Kameraobjektiv einen Satz von William Faulkner rekonstruieren, indem jede*r ein paar Worte sagt und die nächste Person den Satz weiter ergänzt⁹⁶. Vor allem nennt Daney die 1988 von Godard begonnenen *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, die nur noch aus angehaltenem filmischem Stückwerk, einer Montage aus »arrêts sur images« bestehen. Hier, so Daney, können die Bilder nicht mehr in einer homogenen Bewegung organisiert werden, sind sie aus der Bewegung der (gefilmten) Welt (dem Kino) »abgefallen«, ohne sie wieder herstellen zu können – die »Rückkehr zum Reglosen«, im Original: »l'arrêt sur image«, wird zum »katastrophische[n] und lustvolle[n] [...] Ereignis zugleich.«⁹⁷ Zum einen bezeugt Daney hier mit Godard, wie eine Periode des Kinos (als »Kunst der Bewegung«) an ein Ende gelangt. Zum anderen ist hier eine Fortführung des Kinos angezeigt. So hat Blümlinger in ihrem Beitrag zum *For Ever Godard*-Band, in dem sie Godards Umgang mit Einzelbildlichkeit anhand von Daneys Begriffspaar »défilement« und »défilé« analysiert, deutlich gemacht, dass im Hintergrund der entsprechenden Szene von *GRANDEUR ET DÉCADENCE* ein Filmplakat von Michelangelo Antonionis *L'AVVENTURA* (*DIE MIT DER LIEBE SPIELEN*, ITA/FRA 1960) zu sehen ist, sich die zergliederte Bewegung also wieder in eine Geschichte des Kinos einfügt⁹⁸. Und wenn für Daney in »La rampe (bis)« Hans-Jürgen Syberberg zum Künstler eines »barocken«, von der Einzelbildlichkeit geprägten Kinos wurde, in dem auf dem Grund jedes Bildes bereits ein anderes lauert (ein kultur- oder filmgeschichtliches Zitat), dann hat Daney in »Le paradoxe de Godard« Godard vom »Barocken« Syberberg ebenso explizit abgegrenzt wie vom »Manieristen« Coppola⁹⁹. Drehen sich Syberbergs und Coppelas Experimente um die Vorstellung, dass das Kino »der Vergangenheit angehört« und einen Übergang zu etwas Neuem durchläuft, setzt der »Reformer« Godard das klassische Kino fort, indem er die Veränderung des Kinos aus ihm selbst erwartet, es im Moment seines Endes auf das Unbekannte in ihm selbst öffnet. Godards Umgang mit angehaltenen Bildern in den *HISTOIRE(S)* kann dann als ständige Suche nach diesem Unbekannten im Moment eines Zuendegehens verstanden werden. Insofern ist gerade der »arrêt sur image« ein Scharnier zwischen der Arbeit zweier Kommentatoren des Kinos, zwischen der schriftlichen Filmkritik Daneys und den filmischen Montagen Godards: Ist das immer entzogene, niemals realisierte Urbild des Kinos bei Daney ein Produkt und Supplément der Filmkritik, so ist es bei Godard ein Produkt und Supplément der Montage, die für ihn die niemals wirklich gefundene Essenz des Kinos darstellt.

95 Vgl. ders., »La guerre, le visuel, l'image« (1991), in: *MCM* 3, S. 323–329; 328.

96 Vgl. ders., »Vom défilement zum défilé«, in: *VWB*, S. 269f.

97 Ebd. S. 270. Im Original: »Du défilement au défilé«, in: *MCM* 3, S. 310.

98 Christa Blümlinger, »Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007, S. 178–187; 185.

99 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 212. Vgl. ders., »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 132.