

I.1 Serge Daney mit Blanchot und Derrida: (Film-)Kritik als Wacht über das Supplément des Kinos

I.1.1 Die »theoretische Stringenz« in Daneys Schaffen zwischen Klassik und Moderne

Der Kritiker Serge Daney war kein Theoretiker, einen »systematischen Entwurf von Begriffen«¹ ist er schuldig geblieben. Daran erinnert Christa Blümlinger, die jedoch auch erwähnt, dass Daney in seinem Denken und Schreiben einer gewissen »theoretischen Stringenz«² gefolgt sei. Auch Patrice Rollet schreibt im Vorwort zum von ihm mitherausgegebenen ersten Band von Daneys gesammelten Schriften, dass Daney darunter gelitten habe, nur als Kritiker, weniger aber als »Denker« des Kinos wahrgenommen worden zu sein³. Daher werde ich über verschiedene Schaffensperioden und verschiedene filmgeschichtliche Perioden hinweg Daneys Schreiben in eine theoretische Grundhaltung überführen, die es erlaubt, Kino als kontinuierlich von ihm weiter ausgelegten Text zu verstehen. Die Grundlage dafür bildet eine Verschränkung der Epochen, nach denen Daney die Filmgeschichte unterteilt und die ich ausführlicher in II.1 behandeln werde, sowie ein »modernes« Verständnis von (Film-)Kritik.

Diese Perioden, die Daney in konzentrierter Form im Nachwort zu *La rampe*, »La rampe (bis)« (1982) beschreibt und die Gilles Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney«, dem Vorwort zu Daneys Textsammlung *Ciné journal* (1986), kommentierend wieder aufgreift, sind zunächst die »Klassik« und die »Moderne«⁴. Blümlinger hat diese Periodisierung bei Daney mit Deleuze so zusammengefasst, dass in der Klassik Bild und Dargestelltes zum »organischen Ganzen« verschmelzen, in dem die Felder des schon Sichtbaren und noch zu Entdeckenden eine harmonische, sich ausdehnende Einheit bilden; das moderne (Nachkriegs-)Kino konfrontiert dann den »Blick des Zuschauers« mit ei-

1 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 15.

2 Ebd.

3 Vgl. Rollet, »Préface«, S. 8.

4 Vgl. Serge Daney, »La rampe (bis)« (1982), in: *La rampe*. S. 207–212; 207–211. Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«.

ner »Neuordnung des Verhältnisses von Bild und Ton«⁵, mit einem lückenhaften, dissoziativen und widerständigen Gefüge, an dem der Blick zurückprallt. Dieses Verständnis des modernen Kinos hat Deleuze in seinem zweiten Kino-Buch *L'image-temps* (1985) als Moment des »audiovisuellen Bildes« weiterentwickelt, in dem sich Bild und Ton verselbständigen, während ihre sensomotorische Einheit, die sie im klassischen Kino hatten, zerbricht: Die Welt der Bilder des Kinos wird zum uneinheitlichen, dissoziativen »audio-visuellen« Gefüge, existiert nur noch als gebrochene Totalität⁶. Mit Bezugnahme auf Deleuze hat Blümlinger den Unterschied zwischen klassischem und modernem Kino wie folgt erklärt: »Während das klassisch-narrative Kino jedoch seinen Äußerungsmodus auf der Transparenz, das heißt, dem Unsichtbar-Machen der Diskontinuität des Materials aufbaut, setzt sich das moderne Kino zentral mit der Differenz der filmischen Elemente auseinander.«⁷ Hinzu kommt in Daneys »La rampe (bis)« eine dritte Periode, die Periode des Fernsehens, in der das Kino den Bezug zur Wirklichkeit zunehmend durch einen Bezug auf andere Bilder eintauscht, und eine homogene, allgegenwärtige Bilder- und Medienwelt triumphiert, in der das klassisch-moderne Kino immer weniger einen Platz hat (vgl. II.3).

Beim Duo Klassik/Moderne handelt es sich um eine durchaus kritikwürdige Unterscheidung. Mit Miriam Hansen ließe sich argumentieren, dass hier schablonenartig am Unterschied zwischen dem »Klassisch-Idealistischen« und dem »Modernistisch-Materialistischen« (sowie »Selbst-Reflexiven« und »Progressiven«) festgehalten wird⁸. So kritisiert Hansen David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson dafür, dass sie das hegemoniale Produktionssystem Hollywoods, das bestimmte stilistische Normen etabliert, als *klassisches* Kino beschreiben, dessen Kennzeichen folgende sind: »coherence of causality, space, and time; clarity and redundancy in guiding the viewer's mental operations; formal patterns of repetition and variation, rhyming, balance, and symmetry; and overall compositional unity and closure.«⁹ Hansen argumentiert, dass diese Aspekte tatsächlich schon einer *modernen*, Fordistischen Produktionsweise entsprechen¹⁰. »Klassisches Kino« versteht sie als Produkt moderner ästhetischer, kultureller, technologischer und wirtschaftlicher Praktiken des 20. Jahrhunderts, d.h. einer US-amerikanisch geprägten (Unterhaltungs-)Kultur der Massenproduktion, des Massenkonsums und der Massenentfremdung, die global agiert und verschiedene Geschmacksrichtungen und

5 Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.

6 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 328: »Das audiovisuelle Bild wird somit konstituiert von einer Disjunktion, einer Trennung des heautonomen Visuellen und Akustischen, aber zur gleichen Zeit von einem inkommensurablen oder irrationalen Verhältnis, das beide miteinander verbindet, ohne ein Ganzes zu bilden [...]. Es wird konstituiert von einem Widerstand, der aus dem Zusammenbruch des sensomotorischen Schemas hervorgegangen ist und der das visuelle vom akustischen Bild trennt, sie aber nun erst recht in ein nicht-totalisierbares Verhältnis setzt.«

7 Christa Blümlinger, »Signaturen der Leinwand. Figuren des Selbst bei Jean-Luc Godard«, in: Renate Hof, Susanne Rohr (Hg.), *Insenzierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Essay, Autobiographie*. Tübingen: Stauffenburg, 2008. S. 293–310; 293.

8 Vgl. Miriam Hansen, »The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism«, in: *Modernism/Modernity*, vol. 6, no. 2, 1999. S. 59–77; 65.

9 Ebd. S. 63. Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

10 Vgl. Hansen, »The Mass Production of the Senses«, S. 65.

sinnliche Erfahrungen bedient¹¹. Weiterhin kann aus kunstgeschichtlicher Perspektive mit Jacques Aumonts Reflexionen zur Modernität des Kinos eingewandt werden, dass eine Periodisierung in Klassik und Moderne wenig sinnvoll ist, da das Kino immer schon eine singuläre und damit moderne Kunst war: Im Spannungsfeld der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts setzt sich das Kino von avantgardistischen Strömungen wie Symbolismus, Futurismus und Gegenwartskunst als Kunst der Aura und der Intensivierung des Wirklichen ab¹². Die Einteilung der Filmgeschichte in Klassik und Moderne, die Aumont schon vor Daney bei dessen Vorgängern im Chefredakteursstuhl der *Cahiers* André Bazin, Éric Rohmer und Jacques Rivette feststellt, kritisiert Aumont als Versuch, André Malraux' von Hegel übernommene Geschichtsauffassung, in der eine Epoche der Künste organisch aus einer vorangegangenen hervorgeht, auf das Kino zu übertragen¹³. Auch Jacques Rancière weist darauf hin, dass beide Perioden bei Daney organisch auseinander hervorgehen sollen, das moderne Kino als Weiterentwicklung des Kinos nach der Krise seines »klassischen« Zustands verstanden werden kann¹⁴. Ist, wie Pierre Eugène vorschlägt, für Daney im klassischen Kino die formale Meisterschaft wichtiger als das Sujet des Films, dann wird das klassische Kino zunehmend zur Maschine, die gerade auf dem Gipfel ihrer Effizienz inhaltlich völlig entleert ist¹⁵; diese Leere wird wiederum vom modernen Kino in den Mittelpunkt gerückt, als Ausgangspunkt einer »modernen« Erfahrung produktiv gemacht¹⁶.

Diese – kritikwürdige – Kopplung von Klassik und Moderne kann aber auch im Rahmen eines modern-romantischen Verständnisses von Kunst und Kritik verortet werden. Dass Kunst als ein Akt der Selbstreflexion verstanden wird, kann als ideengeschichtliche Grundlage für die *Cahiers*, die Nouvelle Vague und ihre »Politik der Autoren« angenommen werden, aus der Godard und Daney hervorgingen. In »Une fable sans morale« (2001) spricht Jacques Rancière mit Bezug auf Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA von einem »ästhetischen Regime« der Kunst romantischer Provenienz, in dem die Bilder weniger repräsentieren als multiple poetische Verbindungen untereinander eingehen, sich gegenseitig reflektieren (»régime esthétique des images«¹⁷, schreibt Rancière). Im Anschluss an Rancière erklärt dies Vinzenz Hediger in seinem Text »Der Künstler als Kritiker« (2014) damit, dass die aus Kritiker*innen bestehende Nouvelle Vague das Kino zum Medium der Reflexion über seine *eigene* Geschichte machte, und damit zur eigenständigen, »modernen«, von anderen Künsten unabhängigen Kunst¹⁸. Die Einteilung der Filmgeschichte in Klassik und Moderne wäre dann auch bei Daney eine Strategie der Vollendung des Kinos zur modernen Kunst. Klassik und Moderne verschränken sich in

11 Vgl. ebd. S. 59, 62.

12 Vgl. Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007. S. 116–118.

13 Vgl. ebd. S. 39.

14 Vgl. Jacques Rancière, »Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 142–150; 147.

15 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 101ff.

16 Vgl. ebd. S. 107.

17 Rancière, »Une fable sans morale«, S. 226. Auf Deutsch: »Eine Fabel ohne Moral«, S. 167.

18 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, S. 31–33. Für die Eigenständigkeit der Geschichte des Kinos gegenüber der Geschichte anderer Künste vgl. auch Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«.

einer modernen Form der Kritik, die das Kino zur modernen Kunst vollendet, und damit eine »theoretische Stringenz« (Blümlinger) in Daneys Schreiben nachvollziehbar macht.

Seine These diskutiert Hediger im Rahmen der Einheit von Kunst und Kritik in der deutschen Romantik. Die Ursprünge moderner Kritik gründen nicht in der Arbeitsteilung zwischen Künstler*innen und Kritiker*innen durch die Trennung von Akademie und Kulturbetrieb und nicht in einer Beurteilung der Werke. Sondern sie liegen in der gegen Anfang des 19. Jahrhunderts entstehenden literarischen Hermeneutik, die von einem im Text Unausgesprochenen, Unverstandenen ausgeht, das von der Interpretation freigelegt werden muss. So auch in der romantischen Kunstkritik, wie sie Walter Benjamin beschrieben hat und deren Aufgabe die »Vollendung« des Werkes ist: Kritik ist als Erkenntnis des Kunstwerkes dessen Selbsterkenntnis, ist Erkenntnis im Reflexionsmedium der Kunst¹⁹. Dabei wird in der Kritik als Selbstreflexion des Kunstwerkes die unvollständige, immer auch gestörte Auslegung zum Merkmal einer modernen Wissensordnung der Kunst (die Vollendung des Werkes geschieht, so Hediger, in der »Zerstörung der Form«)²⁰. Mit Bezug auf die Filmwissenschaft definiert Jacques Aumont »Kritik« und »Interpretation« von Filmen so, dass sie der Strenge der Filmanalyse eine lebendige, erfinderische Spontaneität gegenüberstellen und ihrem wissenschaftlich-objektivem Anspruch mit dem Risiko begegnen, zu fehlerhaften, willkürlichen und subjektiven Einschätzungen gelangen zu können²¹. Einer Kritik an der Einteilung der Filmgeschichte in Klassik und Moderne bei Daney könnte daher entgegnet werden, dass die Konstruktion einer solchen Geschichte immer schon ein Projekt *moderner* (Film-)Kritik ist, die immer auch subjektiven Einschätzungen folgt und deren Gegenstand durch ein wesentlich unvollkommenes Auslegungsgeschehen bestimmt wird.

1.1.2 Daney und die »moderne« Kritik nach Blanchot

Hediger nennt als Beispiel für diese moderne Form von Kritik den Kritik-Begriff von Maurice Blanchot. Raymond Bellour hatte schon 1992 von Daneys großer Liebe zu Blanchot berichtet²², und auch Eugène folgt den Spuren von Daneys Blanchot-Lektüren in seinen Notizbüchern und zeigt, dass Daney den Begriff der »Leere« (»vide«), der in Daneys Kritiken der 1960er Jahre immer wiederkehrt, wohl aus Blanchots Text »La littérature et le droit à la mort« (1947) übernommen hat, in dem Blanchot diese Leere ins Zentrum der Literatur stellt²³.

Anschließend an Hediger will ich mich auf Blanchots Kritik-Begriff stützen, um Daneys (Film-)Kritik als moderne Modalität der Vollendung des (filmischen) Kunstwerkes

19 Vgl. ders., »Der Künstler als Kritiker«, S. 39, 41. Vgl. Walter Benjamin, »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 1.1*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 7–122; insb. S. 65–72.

20 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, S. 42.

21 Vgl. Jacques Aumont, *L'interprétation des films*. Paris: Armand Colin, 2017. S. 5–7, 38–39.

22 Vgl. Bellour, »L'autre«, S. 105f.

23 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 110f. Vgl. Maurice Blanchot, »La littérature et le droit à la mort« (1947), in: ders., *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1984. S. 291–331. Auf Deutsch: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve, 1992.

und des Kinos zur modernen Kunst zu denken. Dass Daney sich für diese Funktion der Kritik bei Blanchot interessiert haben dürfte, legt der Neuabdruck von Blanchots Text »La condition critique« aus dem Jahr 1950 in der im Frühjahr 1992 erschienenen zweiten Ausgabe von *Trafic* nahe, an der Daney, einige Monate vor seinem Tod, noch als Herausgeber mitwirken konnte. In diesem Text skizziert Blanchot seine Vorstellung von literarischer Kritik in verknappter Form, im Vorwort zu einer 1963 erschienenen Neuauflage seines Essais *Lautréamont et Sade* mit dem Titel »Qu'en est-il de la critique?« legt er sie noch einmal ausführlicher dar. Die Rolle der Kritik nach Blanchot besteht darin, die literarischen Werke aus ihrer Intimität und Diskretion, in die sie sich einschließen wollen, in die Welt hinauszuziehen: Die Kritik markiert das Außen einer geschlossenen Intimität²⁴. Dadurch vollendet sie das Werk. Die Kritik selbst ist dabei für sich genommen »nichts«, ist schon Teil des Werkes, steht ganz in seinem Dienst. Für Blanchot besteht der Vollzug der Kritik in ihrem Verschwinden, und dieses Verschwinden wird Teil des Werkes im Moment seiner *Vollendung*²⁵. Die Kritik enthüllt, was im Werk enthalten, aber nicht in ihm explizit ist, indem sie verschwindet; mit ihr verschwindet jedoch auch die Vollendung des Werkes. Aufgrund dieses Verschwindens gibt es die Notwendigkeit immer weiterer Kritik, öffnet sie immer weiter dieses »Außen« des Werkes, in dem sich dieses weiter vollenden kann und lebendig bleibt.

»Die Kritik tut also nichts weiter, als im Außen dasjenige zu repräsentieren und zu verfolgen, was im Inneren als zerrissene Affirmation, als unendliche Unruhe, als Konflikt (oder als etwas ganz anderes) nicht aufgehört hat, als lebendige Reserve an Leere, Raum und Fehlern präsent zu sein, oder, um es besser zu sagen, als das der Literatur eigene Vermögen, sich zu vollziehen, indem sie sich in ihrer eigenen Verfehlung [défaut, Anm. P.S.] erhält.«²⁶

-
- 24 Vgl. Blanchot, »La condition critique«, S. 140: »Son rôle est d'attirer les œuvres hors d'elles-mêmes, hors de ce point de fascinante discrétion où elles se forment et voudraient s'enfermer.« – Ihre Rolle besteht darin, die Werke außerhalb ihrer selbst zu bringen, hinaus über den Punkt ihrer faszinierenden Diskretion, an dem sie sich formen und an dem sie sich in sich einschließen.«
- 25 Vgl. ders., »Qu'en est-il de la critique?«, S. 10: »La parole critique a ceci de singulier: plus elle se réalise, se développe et s'affirme, plus elle doit s'effacer; à la fin, elle se brise. [...] [E]lle ne s'achève et ne s'accomplit que lorsqu'elle disparaît. Et ce mouvement de disparition [...] c'est le sens même de son accomplissement qui fait qu'en se réalisant elle disparaît.« Und S. 12: »Si la critique est cet espace ouvert dans lequel se communique le poème, si elle cherche à disparaître devant celui-ci, pour qu'il apparaisse, c'est que cet espace et ce mouvement de disparition [...] appartiennent déjà à la réalité de l'œuvre littéraire et sont à l'œuvre en celle-ci, pendant qu'elle se forme, ne passant en quelque sorte au dehors qu'au moment où elle s'achève et pour qu'elle s'achève.« – »Das Einzigartige der Kritik besteht darin, dass sie in dem Maße, in dem sie sich verwirklicht, entwickelt und affirmiert, auch verlischt; am Ende zerbricht sie. [...] [S]ie vollendet und vollzieht sich nur, wenn sie verschwindet. Und diese Bewegung des Verschwindens [...] ist der ganze Sinn ihres Vollzugs, der darin besteht, dass sie verschwindet, indem sie sich vollzieht.« »Wenn die Kritik dieser offene Raum ist, in dem das Gedicht vermittelt wird, wenn sie versucht, vor ihm zu verschwinden, damit es erscheinen kann, dann weil dieser Raum und diese Bewegung des Verschwindens schon zur Wirklichkeit des Werkes gehören und in ihm am Werk sind, während es sich bildet und seine Passage ins Außen antritt, während es sich vollendet, damit es sich vollendet.«
- 26 Ders., »Qu'en est-il de la critique?«, S. 12. »La critique ne fait donc que représenter et poursuivre au dehors ce qui, du dedans, comme affirmation déchirée, comme inquiétude infinie, comme

Die Kritik bringt ein der Literatur innewohnendes Vermögen zur Darstellung, eine »unendliche Unruhe«, eine »lebendige Reserve an Leere«: eine Bedeutungsressource, die von der Kritik nie ausgeschöpft und nie ausreichend dargestellt werden kann und immer auch das (Ver-)Schwinden von Bedeutung miteinschließt. Der »défait« meint die »Verfehlung«, den »Mangel« oder die »Verzögerung« der Vollendung, welche die Kritik jedem literarischen Werk hinzufügt und weitere Kritiken nötig macht.

Blanchots sich auf Werke der Literatur beziehende Kritik lässt sich auch auf Daneys Kritik von Filmen übertragen. Schon Eugène erhellt an einer Stelle Daneys Kritik mit Blanchots Kritik-Begriff, um den »unreinen«, uneinheitlichen, niemals sich selbst in den Vordergrund drängenden Stil des Kritikers hervorzuheben, der ganz in seiner Solidarität mit dem jeweiligen Werk aufgeht²⁷. Ich möchte hingegen in Daneys Texten mit Blanchots Kritik-Begriff die Funktion einer Kritik beschreiben, die (über verschiedene biographische, historische oder filmgeschichtliche Perioden hinweg) durch eine Auslegung der Filme das Kino zur modernen Kunstform erhebt, also ein ästhetisches »Vermögen« aufzudecken sucht, das nur dem Kino zu eigen ist. Dass die Kritik bei Blanchot die Vollendung des Werkes periodisch suspendiert, ist dabei von großer Wichtigkeit. Analog hierzu will ich davon ausgehen, dass Daneys Kritik an einer *fortlaufenden, immer wieder suspendierten* Vollendung des Kinos zur Kunst arbeitet, die immer weitere Kritiken notwendig macht, um das »Eigenvermögen« des Kinos zur Darstellung zu bringen.

1.1.3 Kritik als Wacht über ein *Supplément* des Kinos: Daney, Deleuze, Derrida

Mit Hediger hat Blanchots Kritik vor allem einen philologischen Charakter – sie vollendet das Kunstwerk. Ich möchte mit ihrem wiederkehrenden Verschwinden und Neuansetzen jedoch auch die Systematik eines fortlaufenden Vollendungsprozesses betonen. Die Dynamik von Daneys (Film-)Kritik möchte ich nicht nur philologisch (bezogen auf ein Film-Werk), sondern auch mit Jacques Derrida systematisch als wiederholte Ergänzung des Werkes um ein *Supplément* begreifen, um einen Bedeutungszusatz, der immer auch einen – weiter auszufüllenden – Bedeutungsmangel miteinschreibt und nicht mehr auf das Werk reduziert werden kann. Der Verbindung zwischen Daney und Derrida nähere ich mich über die Verbindung zwischen Daney und einem weiteren französischen Philosophen des 20. Jahrhunderts, Gilles Deleuze.

Daneys nachgelassenen Notizbüchern zufolge ist Daney seit 1968 ein eifriger Leser von Deleuzes Schriften²⁸. Zwischen beiden gab es einen lebendigen intellektuellen Austausch, den vor Pierre Eugène bereits John S. Williams, Garin Dowd und Dork Zabunyan kommentiert haben²⁹; zuletzt hat Daniel Fairfax nachgezeichnet, wie stark Deleuzes

conflict (ou sous de tout autres formes), n'a cessé d'être présent à la manière d'une réserve vivante de vide, d'espace ou d'erreur, ou, pour mieux dire, comme le pouvoir propre à la littérature de se faire en se maintenant perpétuellement en défaut.»

27 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 21f.

28 Vgl. ebd. S. 144, 159f, 247, 284, 382–384.

29 Vgl. Williams, »The Exercise was Beneficial, Monsieur Daney«, S. 268. Vgl. Dowd, »Serge Daney«, S. 130. Vgl. Zabunyan, »DANEY – DELEUZE: LECTURES CROISÉES, ÉCRITURES SOUS INFLUENCE«.

Kino-Bücher *L'image-mouvement* (1983)³⁰ und *L'image-temps* (1985)³¹ von der Lektüre der *Cahiers*, und dabei besonders von Texten Daneys beeinflusst sind³². In seinem Aufsatz »Pedagogies of the Image between Deleuze and Daney« (2010) untersucht Dowd, inwieweit eine godardsche »Pädagogik des Bildes« über Daney an Deleuze weitergegeben wurde³³. Dowd zeichnet den Einfluss von Daneys »Le thérorrisé (pédagogie godardienne)« (1976) auf ein zehn Monate später erschienenen Interview mit Deleuze in den *Cahiers* mit dem Titel »Trois questions sur SIX FOIS DEUX« (1976) nach, in dem Deleuze über Godards TV- und Videoarbeiten wie SIX FOIS DEUX/SUR ET SOUS LA COMMUNICATION (FRA 1976) spricht, sowie auf Deleuzes *L'image-temps*, in dem Daney mehrfach erwähnt wird – erschienen 1985, also zwei Jahre nach Daneys *La rampe* (1983), in dem auch »Le thérorrisé« wiederaufgenommen wurde³⁴. Deleuze übernimmt außerdem Daneys bereits oben diskutierte Periodeneinteilung der Kinogeschichte (klassisch – modern – Fernsehen) aus dem Nachwort zu *La rampe*³⁵ in seinem Vorwort zu Daneys *Ciné journal* (1986) mit dem Titel »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney«³⁶. Daney rezensiert seinerseits 1983 Deleuzes *L'image-mouvement* für *Libération*³⁷, und auch in seinem *Ciné journal* finden sich Texte, in denen er *L'image-temps* zitiert – wie etwa in jenem zu Federico Fellinis GINGER E FRED (GINGER UND FRED, ITA/FRA/BRD 1986)³⁸.

Dowds Untersuchung des Einflusses von Daney auf Deleuze lässt erkennen, dass dieser Einfluss sich vor allem auf das Kino von Godard bezieht. In »Le thérorrisé« hatte Daney untersucht, wie Godard für jedes Statement und jedes Bild ein *anderes* Statement/Bild sucht, das auf das vorangegangene antwortet, um jenseits jeder Bedeutung die schiere Wiederholung des Montagevorgangs hervorzuheben³⁹. Daran anschließend beschreibt Deleuze in dem *Cahiers*-Interview mit Bezug auf Godards SIX FOIS DEUX, dass die Beziehungen zwischen Bildern in Godards Fernseharbeiten nicht dialektisch oder definitorisch, also nicht durch das Verb »sein«, sondern durch die Konjunktion »ET«/»UND«⁴⁰ miteinander verbunden seien: Anstatt gemeinsam neue Bedeutungen zu schaffen, implizieren sie eine unbegrenzte Vielfalt von Verhältnissen. Ausgehend von Godards Film ICI ET AILLEURS (FRA 1976) präzisiert Deleuze in *L'image-temps* die

30 Vgl. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983. Auf Deutsch: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians, Ulrike Bokelmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

31 Vgl. ders., *L'image-temps*. Auf Deutsch: *Das Zeit-Bild*.

32 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume II*, S. 749–774.

33 Vgl. Dowd, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«.

34 Vgl. Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«. Vgl. Daney, »Le thérorrisé (pédagogie godardienne)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 262–263, janvier 1976. S. 32–40, wiederaufgenommen in: *La rampe*, S. 85–95, auf Deutsch als »Der Therrorisierte«, in: VWB, S. 85–93.

35 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207–212.

36 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«.

37 Vgl. Daney, »Nos amies les images« (1983), in: *MCM* 2. S. 490–492.

38 Vgl. ders., »GINGER ET FRED« (1986), in: *CJ* 2. S. 244–250.

39 Vgl. ders., »Der Therrorisierte«, in: VWB, S. 87f: »Seine Methode [...] besteht darin, zur Kenntnis zu nehmen, was gesagt ist (und was man nicht ändern kann), um sogleich die *andere* Aussage zu suchen, den anderen Ton, das andere Bild, die imstande wären, ein Gegengewicht herzustellen, dieser Aussage, diesem Bild, diesem Ton zu widersprechen (sie zu dialektisieren?).«

40 Vgl. Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«. Majuskeln im Original.

Funktion dieses »UND« schließlich als Grundlage der godardschen Arbeitsmethode, die er als »méthode de l'ENTRE«/»Methode des ZWISCHEN« bzw. als »méthode de l'ET«/»Methode des UND« bezeichnet. Diese Methode zielt mit Deleuze darauf ab, einen »Zwischenraum« bzw. ein »Dazwischen« (»l'entre-deux«) hervortreten zu lassen, das an sich »ununterscheidbar« ist, also selbst nicht zur Erscheinung gelangt, und das durch Trennungen, Sprünge und Zwischenräume zwischen Bildern und Tönen, Bildern und Bildern, Tönen und Tönen entsteht. Die »Methode des ZWISCHEN« wendet jede Idee der Totalität des »Einen«, des Eins-Seins ab, unterzieht das »Ganze« einer ständigen Mutation, unterwirft es der Herrschaft dieses »Dazwischen«⁴¹. Hat Daney 1982 in seiner Kritik zu Godards *PASSION* (FRA/CH 1982) auf der Wichtigkeit des »Zwischen« (»entre«) in Godards Film bestanden⁴², dann kann auch dies als mögliche Inspiration für die »Methode des ZWISCHEN« in *L'image-temps* verstanden werden.

Andererseits ist es gerade das *ganze* Kino, das hier auf dem Spiel steht. Wie Raymond Bellour bemerkt, fällt die Entstehung von Deleuzes Kino-Büchern mit der Vorbereitungszeit der *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* zusammen – die Gemeinsamkeit zwischen Deleuze und Godard besteht für ihn darin, dass sie versuchen, Kino als Ganzes zu denken, in einem Moment, an dem seine Geschichte beginnt, immer komplexer, diffuser und unmöglicher zu werden⁴³. Dieses »Ganze« des Kinos lässt sich auch mit Maurice Blanchot beschreiben. Auf ihn bezugnehmend spricht Deleuze in *L'image-temps* davon, dass sich bei Godard das »Ganze« mit einer »Verstreuung des Außen« (»dispersion du Dehors«), einem »Taumel der Verräumlichung« (»vertige de l'espace«) vermischt⁴⁴. Das Ganze bleibt das Ganze und hat sich dennoch unscheinbar verändert, es wird zum

-
- 41 Ders., *Das Zeit-Bild*, S. 233f: »Zunächst geht es nämlich nicht mehr um die Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder. Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung, die bewirkt, dass jedes Bild sich aus der Leere losreißt und in sie zurückfällt. [...] Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, ›zwischen zwei Bildern‹, die jedes Kino des Einen beschwört; mit der Methode des UND, ›dies und dann das‹, die das Kino des ›Seins = ist‹ beschwört. Zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Affekten, zwischen zwei Wahrnehmungen, zwischen zwei visuellen Bildern, zwischen zwei akustischen Bildern, zwischen dem Akustischen und dem Visuellen: das Ununterscheidbare, das heißt die Grenze sichtbar machen (6 FOIS 2). Das Ganze unterliegt einer Mutation, weil es nicht mehr länger das Eine/das Sein ist, um das für die Dinge konstitutive ›und‹ zu werden, das für die Bilder konstitutive ›Dazwischen‹ [l'entre-deux].« Hervorhebungen, Majuskeln und eckige Klammer am Ende des Zitats im Original. Im frz. Original: *L'image-temps*, S. 234f.
- 42 Vgl. Daney, »Petit bagage pour *PASSION*«, in: *CJ* 1, S. 149: »entre les personnages, entre eux et le fond du tableau, entre l'ombre et la lumière, toujours *entre*«.
- 43 Vgl. Raymond Bellour, »Penser, raconter. Le cinéma de Gilles Deleuze«, in: Oliver Fahlé, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*. Weimar, Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995. S. 41–61. Auf Deutsch: »Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze«, in: ebd. S. 23–40. Neu verlegt auf Französisch in: Bellour, *L'entre-images* 2, 1999. S. 139–157.
- 44 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 234f. Im Original: *L'image-temps*, S. 235. Blanchot spricht in *L'entretien infini* von dieser »dispersion du dehors« (Paris: Gallimard, 1969. S. 51) und in *L'espace littéraire* vom »vertige de l'espace« (Paris: Gallimard, 1988. S. 28). In ihrer Übertragung ins Deutsche, *Der literarische Raum*, übersetzen Marco Gutjahr und Jonas Hock letztere Wendung mit »Taumel des Zwischenraums« (Zürich: Diaphanes, 2012. S. 24).

»Dazwischen«, weil es ein Fast-Nichts, eine Verräumlichung, einen reinen Zwischenraum integriert, der sich sofort wieder zerstreut – aber nicht, ohne das Ganze verändert zu haben. Diese Mutation des Ganzen bei Godard kann mit der Rolle verglichen werden, die Blanchot der Kritik zugedacht hat. Auch die Kritik ist das »Außen« eines Ganzen (des Werkes); die Kritik realisiert dieses Außen und lässt es (also sich) verschwinden, um das Werk »mutieren« und lebendig werden, es aus einer unwandelbaren, geschlossenen Intimität hinaus in die Welt treten zu lassen. Der Zusammenfall des Ganzen mit dem Zwischen kann dann als Zusammenfall von Vollendung und Neuöffnung des Ganzen eines Werkes durch die Kritik verstanden werden, die ihrem Gegenstand, dem Ganzen des Werkes, eine Leerstelle, eine Verräumlichung, ein Dazwischen hinzufügt, um das Ganze des Werkes als verändertes und fortlaufend sich veränderndes – nie ganz mit sich selbst identisches – zu vollenden.

So korrespondiert Blanchots Kritik-Begriff mit dieser Verteidigung einer dynamischen Ganzheit des Kinos, die Deleuze bei Godard ausmacht, und die (nach Bellour) Deleuze und Godard verbindet. Als Widerständigkeit des Kinos in einer Welt des homogenisierten Audiovisuellen und der Bildlogiken des Fernsehens schließt diese Verteidigung des »Ganzen« des Kinos, wie Elisabeth Büttner erinnert, auch Daney mit ein⁴⁵. Mit Deleuze drückt sich bei Daney diese Widerständigkeit des Kinos anhand des Wertes aus, den Daney der *Kritik* zuweist. In seinem Vorwort zu Daney's *Ciné journal* beschreibt der Philosoph, wie das »Fernsehen« in Daney's Texten als homogenes und normatives Sehregime (»règne du plan moyen«) jenseits aller »Abenteuer der Wahrnehmung« erkennbar wird und somit eine rein soziale, Perfektion und Professionalität überwachende Kontrollfunktion ausübt – während dem »Kino« eine dieser sozialen Funktion entgegengesetzte »ästhetische« Funktion zukommt, die eine »Kritik« der Filme einfordert: »Wenn die Kritik einen Sinn hat, dann in dem Maße, in dem ein Film ein Supplément präsentiert, eine Art Zeitverschiebung mit einem noch virtuellen Publikum, so dass beim Warten Zeit gewonnen und Spuren bewahrt werden müssen.«⁴⁶ Daney unterscheidet also – Deleuze zufolge – zwischen jenen Filmen, die einer Logik des Fernsehens folgen und keine Kritik nötig haben, da ihr Erfolg allein von der Marktforschung und dem Anvisieren bestimmter Zielgruppen abhängt, nicht aber von der Kritik, die solchen Filmen nichts hinzuzufügen hat; und jenen Filmen, die ein *Supplément* präsentieren, das Kritiker*innen notwendig macht, deren Aufgabe es ist, über dieses Supplément zu »wachen«⁴⁷. Deleuze bezieht sich dabei auf eine Kritik Daney's von 1984 zu *LES MORFALOUS* (Regie: Henri Verneuil, FRA/TUN 1980), in der Daney kommerzielle Filme wie diesen dafür kritisiert, dass sie keine »Kritik« nötig haben: »mal angenommen, die Kritik mag solche Filme, würde sie dann *zusätzliche* Gründe finden, sie zu lieben, also Gründe, sie zu kriti-

45 Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 104f, 120–122.

46 Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 15f. »Si la critique a un sens, c'est dans la mesure où un film présente un supplément, une sorte de décalage avec un public encore virtuel, si bien qu'il faut gagner du temps, et conserver des traces en attendant.«

47 Vgl. ebd. S. 17: »[...] [L]e critique, selon vous, est celui qui »veille« au supplément, et dégage ainsi la fonction esthétique du cinéma.« – »[...] [D]er Kritiker ist, für Sie, derjenige, der über das Supplément »wacht«, und damit die ästhetische Funktion des Kinos herausarbeitet.«

sieren, die nicht auf der Hand liegen, die verschieden sind von jenen, die schon Teil des Vertrages zwischen Film und Publikum sind? Ich glaube nicht.«⁴⁸

Mit Bezug auf dieses *Supplément* kommt der Kritik bei Daney eine ebenso »konservierende« wie schöpferische Funktion zu. Daney habe – so Deleuze, der sich hier im Wortlaut auf Daneys Text »André Bazin« (1983) bezieht – aus Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française, und dem Filmkritiker und -theoretiker André Bazin, dem Mitbegründer der *Cahiers du cinéma*, ein »couple majeur« gemacht, und dem »Konservieren« des Kinos und durch das Kino (Daney wie Deleuze gebrauchen mit Bezug auf Langlois und Bazin das Verb »conserver«) eine große Bedeutung eingeräumt⁴⁹: Langlois wollte das ganze Kino als Filmsammlung in Form einer Kinemathek »konservieren«; für Bazin, der in »Ontologie de l'image photographique« von 1945 seine Idee des photographischen Bildes als Abdruck der Wirklichkeit und ihrer Dauer entwickelt hatte, hat wiederum das Kino das Wirkliche und seine Veränderungen »einzubalsamieren« und vor dem Vergehen der Zeit zu bewahren⁵⁰. Bei Daney nun soll »konserviert« werden, was nur durch einen Zusatz, ein weiteres *Supplément*, eine weitere *Schöpfung*, also nur durch *Kritik* konserviert werden kann. Deleuze betont, das *Supplément* könne immer nur *geschaffen* werden (»Il appartient au supplément de ne pouvoir être que créé«⁵¹), womit die Kritik, die für dieses *Supplément* zuständig ist, selbst als ein solches *Supplément*, eine solche *Schöpfung* verstanden werden muss. Diese schöpferische Kritik, so Deleuze, hat die *Schöpfungen* des Kinos zu beschreiben und zu bewahren: einen weinenden Mann bei Dreyer, das Spiel der Kamera mit dem Wind bei Sjöström⁵². Wenn Kritik »konserviert«, geht sie über eine materielle Ebene hinaus, wie auch über jene Filme, die kein *Supplément* benötigen und zum Gegenstand der Soziologie, der Werbung, der Marktforschung oder des Museums werden können. Die Kritik konserviert, indem sie das Werk für ein virtuelles, erst noch kommendes Publikum »bewahrt«. Sie bewahrt, was über den Rahmen dessen hinausgeht, was im Gefilmten und Geschriebenen fixiert werden kann. Sie bewahrt, was noch weiter – von ihr – geschaffen werden muss, und immer noch weiter zu schaffen bleibt. Sie bewahrt ein *Supplément*.

Deleuzes Beschreibung von Daneys »Kritik als Wacht über ein *Supplément*« korrespondiert mit Godards »Methode des ZWISCHEN«, die die Werkseinheit und Selbstidentität des Films durch die Betonung von Zwischenräumlichkeiten auflöst, und mit Blanchots »Kritik«, welche das Werk seiner abgeschlossenen Intimität entreißt. Auch letztere wacht über das *Supplément* des Werkes: Bezogen auf Filme markiert sie einen

48 Daney, »LES MORFALOUS« (1984), in: *CJ* 2. S. 95–99; 96: »à supposer que la critique aime leurs films, trouverait-elle des raisons supplémentaires de les aimer, des raisons ›de critiquer‹, c'est-à-dire pas évidentes, différentes de celles qui font déjà partie du contrat de confiance entre le film et son public? Je ne le crois pas.« Hervorhebung im Original.

49 Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17 sowie Serge Daney, »André Bazin« (1983), in: *CJ* 2. S. 41–46; 41 für das Verb »conserver«.

50 Vgl. André Bazin, »Ontologie de l'image photographique« (1945), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1975. S. 9–17. Auf Deutsch: »Ontologie des photographischen Bildes«, in: Bazin, *Was ist Film?* Hg. u. übers. v. Robert Fischer, Anna Düpee. Berlin: Alexander Verlag, 2004. S. 33–42.

51 Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 17.

52 Vgl. ebd.

Zusatz, eine Ergänzung, etwas, was schon Teil des Film-Werkes ist, aber nur durch Kritik aufgedeckt werden kann, damit der Film sich vollenden *und* in seiner Offenheit, seiner Nichtabschließbarkeit erscheinen kann – für ein immer noch zukünftiges, immer noch virtuelles Publikum, das in dem Film etwas wird sehen können, was bislang noch nicht gesehen wurde. Das Supplément, das Deleuze bei Daney erkennt, muss mit Rückgriff auf Jacques Derrida verstanden werden, da Deleuze mutmaßt, Daney habe das Konzept wohl »auf seine Art« von Derrida übernommen – ohne dass Deleuze weiter darauf eingeht⁵³. In *De la grammatologie* und *L'écriture et la différence* (beide 1967) sowie im Aufsatz »La pharmacie de Platon« (1968) beschreibt Derrida das Supplément als Ergänzung am Ursprungspunkt des Schriftzeichens, wodurch die Bedeutung jeden Begriffs durch ihre Übertretung entsteht und durch eine unendliche differentielle Verweisstruktur einer Kette von Suppléments aufgeschoben wird. Das Supplément markiert eine »Leerstelle«/»marque d'un vide«⁵⁴; und es ergänzt einen »Mangel auf seiten des Signifikats«/»un manque du côté du signifié«⁵⁵, also den Ausstand und die unendliche Ergänzenbarkeit von Sinn. Die Bewegung der Schrift wird zur »unendlichen Verknüpfung« von Suppléments (»un enchaînement infini, multipliant inéluctablement les médiations supplémentaires«⁵⁶), die Präsenz und Sinn der bezeichneten Sache immer weiter aufschiebt.

Nun hat Pierre Eugène im Zuge seiner ausführlichen Kontextualisierung von Daneys Schaffen mit zeitspezifischen intellektuellen Einflüssen auch die Bedeutung Derridas hervorgehoben und Lektürespuren seiner Schriften in Daneys Notizbüchern und Artikeln seit 1968 nachgezeichnet. Offensichtlich hat Daney den Derrida-Aufsatz »La différence« studiert, der im Rahmen einer Sammelpublikation der Zeitschrift *Tel Quel* (1968) erschien⁵⁷. Eugène stellt heraus, dass Derridas Auffassung der Schrift, verstanden als von Spuren und Leerstellen durchsetzte differenzielle Bewegung und konstantes Spiel mit der (aufgeschobenen) Bedeutung, ein Referenzmodell für Daneys Dekonstruktion der naturalistischen Repräsentationen des klassisch-realistischen Kinos in den 1970er Jahren, also für die Auflösung der vermeintlichen Einheit von Bild/Darstellung

53 Vgl. ebd. S. 16: »Sans doute cette notion de ›supplément‹ n'est pas simple – peut-être vous vient-elle de Derrida, et vous la réinterprétez à votre manière [...]«. Deleuze bezieht sich hier auf Daneys oben zitierte Erwähnung des »Suppléments« in seiner Filmkritik zu LES MORFALOUS.

54 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 250: »Insofern es Substitut ist, fügt es sich nicht einfach der Positivität einer Präsenz an, bildet kein Relief, denn sein Ort in der Struktur ist durch eine Leerstelle gekennzeichnet.« Im Original: *De la grammatologie*, S. 208.

55 Vgl. ders., »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, S. 437: »Die Bewegung des Bezeichnens fügt etwas hinzu, so daß immer ein Mehr vorhanden ist; diese Zutat aber bleibt flottierend, weil sie die Funktion der Stellvertretung, der Supplementierung eines Mangels auf seiten des Signifikats erfüllt.« Im Original: »La structure, le signe et le jeu«, in: Derrida, *L'écriture et la différence*, S. 423.

56 Ders., *De la grammatologie*, S. 226. Auf Deutsch: *Grammatologie*, S. 272: »Durch diese Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz, der ursprünglichen Wahrnehmung.«

57 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145–147. Vgl. Jacques Derrida, »La différence«, in: ders. et al., *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil, 1968. S. 41–66.

und Wirklichem/Referenten wurde (vgl. hierzu II.2)⁵⁸. In Texten wie »Sur Salador« (1970), »Vieillesse du même (Howard Hawks et RIO LOBO)« (1971) oder »L'écran du fantôme« (1972) vollzieht Daney mit Derrida eine Kritik an der Vorstellung der natürlichen, bruchlosen, transparenten Repräsentation des Wirklichen im Filmbild⁵⁹. Der Theorieeinfluss Derridas auf die maoistischen *Cahiers* der späten 1960er, frühen 1970er Jahre wird auch von Daniel Fairfax herausgearbeitet, wobei er die Spuren von Derridas Schrifttheorie in Daney »Sur Salador« und »Vieillesse du même« erwähnt⁶⁰, die Theorie des Suppléments jedoch fast ausschließlich im Rahmen von Jean Narbonis *Cahiers*-Text zu OTHON (BRD/ITA 1970) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bespricht⁶¹. Eugène hingegen vergleicht die Vervielfachungen des Suppléments, wie Derrida sie in »La pharmacie de Platon« beschreibt, mit Daney's Beschreibungen des klassischen Kinos und dessen Wiederholungen und Verdoppelungen; die Schrift als endlose Wiederholung des Suppléments bringt Eugène mit dem paradoxen Wunsch Daney's in Zusammenhang, aus der alten Cinephilie, der Politik der Autoren und der Liebe zum klassischen Hollywoodkino auszutreten, während diese sich auch wiederholen und erneuern⁶². Deleuzes Interpretation der daney'schen Kritik als Wacht über ein Supplément bezieht Eugène dabei nicht auf Derrida, sondern auf Daney's Bedürfnis, den eigenen prekären Status als Vermittler des Kinos (als »zu spät Kommender«, der sich nur auf schon Produziertes beziehen kann) in Form der Textsammlung *La rampe*, die Daney's kritische Auseinandersetzungen mit dem Kino bis 1982 resümiert, manifest werden zu lassen: ein bio-bibliographisches Supplément, das die ephemere Zeit und Arbeit der Kritik in Buchform konservieren will, ohne sie wirklich »realisieren« zu können⁶³.

Da ich mich in dieser Arbeit nicht auf die *Person* von Daney und mehr auf die *Funktion* seiner Kritik konzentriere, will ich Deleuzes Verweis auf Derrida folgen und die daney'sche Kritik über einzelne Perioden und zeitspezifische Kontexte hinweg als *Wacht über ein Supplément im Sinne Derridas* nachvollziehen. Bezieht Deleuze den »Sinn« der Kritik Daney's auf das »Maß«, in dem der Film ein Supplément präsentiert, dann findet die daney'sche Kritik ihren Sinn darin, dieses »Maß« zu bestimmen, in dem ein Film ein Supplément hat oder eben nicht, dann kann sie dementsprechend als jene Instanz gelten, welche über dieses Supplément entscheidet und es gegebenenfalls selbst anfügt und ergänzt – dann kann Daney's Kritik als Vollendung des Films um dieses Supplément auf-

58 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 183–186.

59 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*. Vgl. Serge Daney, »Vieillesse du même (Howard Hawks et RIO LOBO)« (1971), in: *La rampe*. S. 29–36, zu (u.a.) RIO LOBO von Howard Hawks (USA, 1970). Vgl. Serge Daney, Pascal Bonitzer, »L'écran du fantôme«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 236–237, mars-avril 1972. S. 30–41. Auf Deutsch: »Die Leinwand des Phantasmas (Bazin und die Tiere)«, in: VWB. S. 68–77.

60 Vgl. in Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume II*, insbesondere das Derridas »écriture« gewidmete Kapitel (S. 463–491). Für die Verweise auf Daney vgl. ebd. S. 484 und 512.

61 Vgl. ebd. S. 133–136. Vgl. Jean Narboni, »La vicariance du pouvoir«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 224, octobre 1970. S. 43–47.

62 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 207–209. Vgl. Jacques Derrida, »La pharmacie de Platon« (1968), in: Platon, *Phèdre*. Paris: Flammarion, 1992. S. 255–403. Auf Deutsch: »Platons Pharmazie«, in: Derrida, *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondok. Wien: Passagen Verlag, 1995. S. 69–190. Im Original: Derrida, *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

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

gefasst werden, und dann kann, mit Derrida, dieses Supplément als dasjenige weitergedacht werden, was die Ergänzzbar- und Erweiterbarkeit des Films *wiederholt*, also die Ergänzung selbst als Wiederholung markiert und somit die Vollendbarkeit des Films durch die Kritik weiter offen hält. Derridas Supplément ergänzt das Zeichen am Ursprung um einen Mangel an Sinn. Für Deleuzes Kommentar zu Daney bedeutet dies, dass das von der Kritik bewahrte Supplément das Werk »konserviert«, indem es sich dem Werk *ursprünglich* hinzufügt, es vollendet und neuöffnet, es »ursprünglich konserviert«, und diese Konserve an eine ursprüngliche Offenheit kettet, so dass nur »Spuren« und Möglichkeiten eines nie mit sich selbst identischen Werkes konserviert werden können. Weiter kann, immer noch Derrida folgend, das Supplément bei Daney so verstanden werden, dass es eine konkrete Bedeutung ergänzt – *und* sich dabei doch als weiterhin offener Zusatz und Leerstelle bewahrt. Auf diese Weise »bewahren« die Suppléments der Filme, von denen Deleuze spricht und die von der Kritik zu bewahren sind – der weinende Mann bei Dreyer, der Wind bei Sjöström – niemals nur diese Dinge, sondern immer auch ein reines Supplément, das keine andere positive Bestimmung hat als jene, »dass es immer erst noch zu schaffen ist«. Das Supplément, das die Kritik dem Werk hinzufügt und das Werk vollendet, ergänzt immer auch die zukünftige Ergänzzbarkeit des Werkes durch zukünftige Zuschauer*innen und Kritiker*innen. Daher konserviert die Kritik nichts Materielles und nichts, was sich mit den Maßstäben und Kategorien der Zuschauer*innen oder Marktforschung messen oder antizipieren lässt, weil sie nichts als die Veränderbarkeit, die Offenheit, die Ergänzzbarkeit des Werkes bewahrt: Sie vollendet das Werk, indem sie seine Vollendbarkeit bewahrt *und* es *vor* der Vollendung bewahrt, für kein bestehendes und – auch nicht in der Zukunft – gegenwärtiges, sondern immer nur für ein *zukünftiges* und *virtuelles* Publikum.

Derridas Supplément kann auch in der »Methode des ZWISCHEN« am Werk gesehen werden, die Deleuze bei Godard nachzeichnet: In der »Methode« kann der »Zwischenraum«, die differenzielle »Verräumlichung« bzw. das »Dazwischen«, welches das »Ganze« ununterbrochen verändert, als Supplément *par excellence* verstanden werden – kann doch seine Bedeutung immer nur ergänzt werden, weil es selbst »nichts« (sondern immer nur »zwischen«) »ist«. Auch ist das derridasche Supplément mit Blanchots Kritik verwandt. Diese ergänzt das Werk um eine unerschöpfliche »Reserve der Leere«, während auch Derrida das Supplément als wiederholte Markierung einer »Leerstelle« begreift. Doch Derridas Supplément-Theorie bietet auch einen wichtigen Zusatz zu Blanchots Kritik-Begriff und Deleuzes bei Daney festgestellter »Kritik als Wacht über ein Supplément«. Nicht nur kommt Daney Kritik jene *philologische* Funktion zu, die darin besteht, ein Filmkunstwerk zu vollenden, sondern sie hat auch die *systematische* Funktion, einen Mangel an Sinn zu erneuern und zu wiederholen. Vollendet Daney Kritik als Kritik nach Blanchot/Deleuze das Kino zur Kunst ausgehend vom einzelnen Kunstwerk, dann ist mit dem derridaschen Supplément dieser Vollendungsprozess als unabschließbarer angezeigt, als einer, der über das Einzelwerk hinaus auf eine Sinnbewegung des *Kinos überhaupt* öffnet. Im Supplément öffnet sich der philologische Filmbezug der Kritik systematisch aufs Kino.

Als Wacht über das *Supplément der Filme* im Sinne Deleuzes wacht Daney Kritik also auch, über die Filme hinaus, über die Erweiterbarkeit des Kinos selbst – und damit über ein *Supplément des Kinos*. Wenn Kritik über das Supplément jedes einzelnen Films wacht,

wacht sie auch darüber, was niemals auf nur einen Film reduzierbar ist, was sich ständig mit allen Filmen verbinden kann und sie untereinander – zum »Kino« – verbindet. Nur unter den Bedingungen dieses *Supplément*, also unter den Bedingungen der Kritik kann »Kino« bei Daney nachträglich definiert werden, womit es strenggenommen kein »Kino« (außerhalb des *Supplément*) und stets nur ein »*Supplément des Kinos*« gibt, das an jedem Film und über ihn hinaus weiter zu ergänzen und zu vollenden ist, nach weiterer Bestimmung, Präzisierung, Klärung verlangt. Jenseits jeder positiven Bestimmung definiert die Kritik das *Supplément des Kinos* und das Kino als *Supplément*, als noch zu ergänzendes, weiter zu vollendendes.

Die Nähe von Daneys Kinobegriffs zum *Supplément* hat Daney 1977 in einem Gespräch mit Bill Krohn angedeutet, wo er mit Anlehnung an Derrida betont, das Kino, das die *Cahiers du cinéma* interessiert, sei von der Schrift »verfolgt« und von ihren Lücken, Leerstellen, Zwischenräumen, Verräumlichungen – von all dem an der Schrift also, was ein *Supplément*, eine Ergänzung erfordert, was immer noch zu ergänzen bleibt und nie endgültig gefüllt werden kann: »Das Kino, das uns interessiert, wird von der Schrift verfolgt. Die Schrift impliziert eine Verräumlichung, eine Leerstelle zwischen zwei Wörtern, zwei Buchstaben, eine Leerstelle, die die Bahnung des Sinns erlaubt.«⁶⁴ Diesen »interessanten« Teil des Kinos hat Daney auch im Blick, wenn er in einem späteren Interview mit Olivier Mongin mit Bezug auf Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA sagt, dass jede*r seine eigene Geschichte über sein* ihr »Liebesobjekt« Kino machen müsse, wobei dieses immer nur »ein Teil« des ganzen Kinos sei. Als Grundlage seiner Cinephilie nennt Daney die Aufmerksamkeit für Formen, den Raum zwischen den Körpern, das Spiel mit Zwischenräumen⁶⁵. Dies kann als cinephiles Dogma verstanden werden, als Aufbäumen im Angesicht eines gefühlten Verschwindens des Kinos. Dem wäre zu entgegnen, dass das Dogma eben jenen »einen« Teil des Kinos für »geschichtlich« erklärt, der Kritik braucht, der die Kritiker*innen Kritiker*innen sein und schreiben lässt, weil er sie weniger mit der Geschichte der Körper auf der Leinwand konfrontiert, als dass er ihnen die Essenz des Kinos in einem steten »Dazwischen« darbietet. Das Kino, das Daney interessiert, besteht aus Elementen zwischen gefilmten Objekten, die einen von der Kritik noch zu

64 Serge Daney, Bill Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*, 1968–1977. Entretien avec Serge Daney par Bill Krohn« (1977), in: *MCM* 1. S. 17–31; 20. »Le cinéma qui nous intéresse est hanté par l'écriture. L'écriture implique l'espace, un vide entre deux mots, deux lettres, un vide qui permet le fraying du sens.«

65 Vgl. Serge Daney, Olivier Mongin, »Was bleibt uns noch zu sehen? Ein Gespräch mit Serge Daney«, in: *VWB*. S. 166–175; 167: »Das Kino, das uns erschüttert hat, ist nur ein Teil des Kinos, ein Teil, der einige Hypothesen bearbeitet hat, die für das Verständnis des Jahrhunderts und seiner Geschichte grundlegend sind, Dinge, die mit der Montage zusammenhängen, mit dem Licht, mit der Dauer oder mit der Bewegung...« Im Original: »Que nous reste-t-il à voir? Entretien avec Serge Daney par Olivier Mongin« (1989), in: *MCM* 3. S. 7–15; 8. Dass dieser »eine Teil« des Kinos an Zwischenräumen gekoppelt ist, lässt sich an verschiedenen Stellen beim späten Daney nachweisen, etwa in seiner Kritik zu Verneils schon erwähntem *LES MORFALOUS* (in: *CJ* 2, S. 97f): »Si bien qu'on pourrait dire qu'il y a deux histoires du cinéma. [...] Celle des corps performants (sport, pornographie, clowns, stars, danse) et celle de ce qui existe *entre* les corps, c'est-à-dire du langage.« – »Es lässt sich sagen, dass es zwei Geschichten des Kinos gibt. [...] Jene der leistungsfähigen Körper (Sport, Pornographie, Clowns, Stars, Tanz), und jene von dem, was zwischen den Körpern existiert: der Sprache.«

ergänzenden Rest bilden, der weiter präzisiert werden muss und nie genug präzisiert werden kann. Dieses Kino zeichnet sich aus durch ein Supplément, mit dem man an kein Ende kommt, und ist »einzigartig« darin, von jeder konkreten Definition oder Geschichte unterschieden zu sein. Das »Dogma« dieser Kritik kann nur darin bestehen, jedes Dogma und jede positive Definition des Kinos zu suspendieren und ergänzbar zu halten, Geschichte des Kinos als stets neu zu öffnende zu fassen.

Dieses von der Kritik bewachte Supplément, um welches das Kino ergänzt und vollendet wird, um dessen weitere Ergänzbarkeit zu garantieren, ist dabei als Widerstand gegen ein vermeintliches historisches Ende des Kinos zu verstehen, das in den 1980er Jahren auch den Diskurs Daney bestimmt. Das Fernsehen beschreibt Daney als Bedrohung des Kinos. Was der 1992 Verstorbene von der Digitalisierung gedacht hätte, in der das Kino als Ort und Kunstform einem noch extremeren Wandel ausgesetzt und der Ort des Kinos nur noch ein Ort der Bewegtbilder unter vielen ist, sei dahingestellt. Allerdings hat Daney vielfach betont, dass sich für ihn die Liebe zum Kino niemals mit der Liebe zum Kinosaal vermischt und sich immer auf den Film selbst bezogen habe⁶⁶. Für ihn ist der Status von Kino in einer sich verändernden Medienlandschaft nicht an einen Ort gebunden. Gerade wenn man seine Kritiken unter der Perspektive von Blanchots Kritik- und Derridas Supplément-Begriff betrachtet, wird Kino als immer weiter zu ergänzender Bedeutungszusammenhang denkbar. Durch diese Perspektive lässt sich auf die Frage antworten, was im Post-Kino-Zeitalter unter Kino noch verstanden werden kann. Die Auffassung von Kritik als Wacht über ein Supplément, als Akt des Vollendens/Neuöffnens des Kinos erlaubt es, das Kino gegen sein historisches Ende abzusichern, indem es in seiner Vollendung seinem Ende entzogen und um ein Supplément erweitert wird. Kritik kann somit als Praxis verstanden werden, eine Filmgeschichte zu entwerfen, die nicht als zeitliche Abfolge mit Bezug auf ein »Ende«, sondern als permanente Ergänzung und Neuöffnung des Kinos zu denken bleibt.

I.1.4 Die drei Zeiten des Suppléments bei Daney

Ich komme nun zu einem Überblick über die einzelnen Aspekte im Werk Daney, die ich im 2. Teil dieser Arbeit entlang seiner Texte genauer untersuchen werde. Dort werde ich über verschiedene Schaffensperioden und filmgeschichtliche Perioden hinweg nachweisen, unter welchen Formen das von der Kritik bewahrte Supplément des Kinos Daney Werk durchläuft. Diese supplementären Strukturen wären: Die *Mise en Scène* als Artikulation von Leerstellen; die *differenzielle Schrift*, mit der Daney die naturalistische Repräsentation von Realität kritisiert, wobei er das Kino nicht auf einen Apparat oder ein Dispo-

66 Vgl. etwa Serge Daney, Philippe Roux, »Laissons passer les barbares. Trois entretiens avec Serge Daney par Philippe Roux« (1989–1992), in: *MCM* 4. S. 167–189; 176f: »Il y a des gens pour qui le cinéma, c'était fondamentalement la salle de cinéma. [...]. Et pour d'autres personnes dont je fais partie, le cinéma, sa spécificité, ça a plutôt été une autre mystique: celle du film lui-même. Je peux voir un film à la télé que j'ai vu avant au cinéma, s'il était fort il reste fort.« – »Es gibt Leute, für die das Kino ganz wesentlich der Kinosaal war. [...] Und für andere, zu denen auch ich gehöre, zeichnet sich die Besonderheit des Kinos durch die Mystik des Films selbst aus. Ich kann einen Film, den ich einst im Kino gesehen habe, im Fernsehen wiedersehen; war er früher stark, ist er es immer noch.«

sitiv reduziert, sondern als weiter auszulegenden Bedeutungszusammenhang bewahrt; und schließlich *das Kino als Ganzes*, das im Gegensatz zum »perfekten«, »vollkommenen« Bildregime des Fernsehens eine Ergänzung durch die Kritik benötigt. Dabei kann das *Fernsehen* zum *Supplément* des Kinos werden, wie auch Daney's Begriff des *Bildes* und der »*arrêt sur image*«, der nicht nur als technisch angehaltenes Bild, sondern auch als entzogenes, von der Kritik zu ergänzendes »Urbild« des Kinos verstanden werden kann. Im Folgenden werde ich diese Aspekte vor dem Hintergrund entsprechender Forschungsdebatten skizzieren, um die Relevanz hervorzuheben, sie mit der Logik des *Supplément* zu interpretieren.

Mise en Scène: Artikulation von Leerstellen vs. künstlerischer Ausdruck

In einem ersten Kapitel (II.1) untersuche ich, wie in Daney's Texten der 1960er Jahre das klassische Kino und die moderne *Mise en Scène* zu Modalitäten eines fortlaufend zu erweiternden, Klassik und Moderne verklammernden Bedeutungszusammenhanges des Kinos werden. Die *Mise en Scène* ist für Daney (vor allem in den 1960er Jahren) von großer Wichtigkeit, bezeichnet sie doch im Rahmen der »Politik der Autoren« die von der Kritik identifizierbare stilistische und formale »Signatur« bestimmter Autor*innen, durch welche bestimmte Filme als innovative Kunstwerke und bestimmte Regisseur*innen als Künstler*innen anerkannt werden können. Was die Vollendung des Kinos zur Kunst zum *fortlaufenden* Prozess macht, ist, dass Daney's Kritik in der *Mise en Scène* ein *Supplément* verankert, das den durch die *Mise en Scène* hergestellten Sinnzusammenhang weiter ergänzbar hält.

Guido Kirsten definiert *Mise en Scène* vor dem theoriegeschichtlichen Hintergrund der bisherigen Diskussion des Begriffs als »Organisation jener Parameter, die die profilmische Situation visuell strukturieren: Dekor, Lichtsetzung, Kostümierungen und Choreografie der Darsteller.«⁶⁷ Dabei verweist er auf die sowohl narrative als auch visuelle Funktion der *Mise en Scène*. Adrian Martin definiert in seiner Studie *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014) *Mise en Scène* als Priorisierung der formalen und stilistischen Aspekte eines Films über seinen Inhalt; als Organisation des Raumes, der Dauer der Einstellungen und der Bewegung der Schauspieler*innen mit Bezug auf die Kamera; sowie als Arrangement von Körpern, Gegenständen, Dekor und Licht⁶⁸.

Gerade im Umfeld der frühen *Cahiers du cinéma* – und überhaupt in einer französischen filmkulturellen Tradition – wurde und wird *Mise en Scène* als persönlicher künstlerischer Stil und Ausdruck der Weltsicht der Filmemacher*innen verstanden, als eine bestimmte und individuelle Weise, zu zeigen und zu sehen; so vor allem in Alexandre Astruc's Text »*Qu'est-ce que la mise en scène?*« (1948)⁶⁹. Michel Mourlet (1959) sieht gelungene *Mise en Scène* als schiere Evidenz, als absolute, rückstandslose Inkarnation der Präsenz der Schauspieler*innen auf der Leinwand⁷⁰. Mit Rancière kann *Mise en Scène*

67 Kirsten, »*Mise en Scène*«, S. 1.

68 Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 1–20, 44f.

69 Vgl. Astruc, »*Qu'est-ce que la mise en scène?*«.

70 Vgl. Mourlet, »*Sur un art ignoré*«, in: ders., *Sur un art ignoré*,

als »Codewort« der französischen Cinephilie verstanden werden, für den »feinen Unterschied«, mit dem Filmemacher*innen Geschichten und Emotionen in Bilder übertragen⁷¹. Die *Mise en Scène* ist also gerade in der französischen Tradition (und bei Daney) ein Stil und ein formales, persönliches künstlerisches Gestaltungsmittel, das die Kritik in den Filmen rekonstruiert. Ich möchte hingegen zeigen, dass beim jungen Daney, dessen Vorstellungen von *Mise en Scène* von Astruc und Mourlet geprägt waren, *Mise en Scène* nicht nur der Ausübung von künstlerischer Kontrolle entspricht. Er denkt sie auch als nie ganz kontrollierbare Artikulation von Leere, Lücken und Leerstellen zwischen den einzelnen Elementen des Films, vergleichbar mit Brüchen in einer Bewegung der Schrift, die ein unstabiles Zeichengefüge hervorbringt, in dem ein festgelegter Sinn entweicht und künstlerische Kontrolle schwindet.

Damit ist eine Vorstellung von *Mise en Scène* gegeben, die so auch außerhalb der französischen Tradition bislang kaum wahrgenommen wurde. Dies mag deutlich werden, wenn man betrachtet, wie der Begriff der *Mise en Scène* schon zeitgleich zu den entsprechenden Texten Daney und bis heute in Kritik und Forschung erweitert wurde. Für Frankreich wären hierfür Godard und André S. Labarthe zu nennen. Schon 1956 hatte Godard vorgeschlagen, den Begriff auf die Montage auszudehnen⁷²; angesichts von Godards heterogenen Filmcollagen hatte Labarthe 1967 die klassische *Mise en Scène* für tot erklärt und nach neuen Terminologien verlangt⁷³. Auch in der angloamerikanischen Literatur ist seit langem eine Ausweitung des Begriffs festzustellen. David Bordwell und Kristin Thompson definieren sie 1979 als »the director's control over what appears in the film frame«⁷⁴: *Mise en Scène* meint hier die (theaterähnliche) Aktivität von Regisseur*innen während der Dreharbeiten, ihre Kontrolle des Raums der Einstellung. Thomas Elsaesser hat 1981 die Beziehung diverser Bilder untereinander sowie Spezialeffekte in die *Mise en Scène* miteinbezogen⁷⁵. Im Kontext der Öffnung des Kinos auf digitale Medien fordert auch Martin eine Ablösung des Begriffs von den Dreharbeiten und seine Ausweitung auf digitale Prä- und Postproduktionsebenen⁷⁶, im Sinne des Post-Kino-Konzepts von Steven Shaviro, der unter digitalen Bedingungen eine Verlagerung des Schwerpunkts der künstlerisch-formalen Gestaltung von Filmen weg von den Dreharbeiten hin zur digitalen Postproduktion beobachtet⁷⁷. Martin schlägt außerdem vor, mit Hinblick auf neue Drehmethoden *Mise en Scène* in der digitalen Ära als »Dispositiv« aufzufassen, als Anordnung von technischen Elementen, welche die narrative und ästhetische Struktur eines Films (vor-)programmiert – wie in Abbas Kiarostamis *TEN* (IRN 2002), in dem zwei statische Digitalkameras unter der Frontscheibe eines Autos befestigt und auf die

71 Vgl. Jacques Rancière, »The Gaps of Cinema«, in: *Necsus – European Journal of Media Studies*, vol. 1, no. 1, Spring 2012. S. 4–13, zitiert nach Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 2.

72 Vgl. Jean-Luc Godard, »Montage mon beau souci«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 65, décembre 1956. S. 30–31.

73 Vgl. André S. Labarthe, »Mort d'un mot«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 195, novembre 1967. S. 66. Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 76.

74 David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008. S. 112.

75 Vgl. Thomas Elsaesser, »Vincente Minnelli«, in: Rick Altman (Hg.), *Genre: The Musical*. London: Routledge/Kegan Paul, 1981. S. 8–27.

76 Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 197f.

77 Vgl. Shaviro, *Post Cinematic Affect*. Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 103f.

Passagier*innen gerichtet sind⁷⁸. Auch in den filmtheoretischen »Erweiterungen« der *Mise en Scène* wird ihre Anbindung an Organisation und Kontrolle also nie aufgegeben. Die Einflussnahme von Regisseur*innen bei Dreharbeiten erhält lediglich neue Instrumente, dehnt sich aus auf andere Bereiche der Filmproduktion und neue technische Dispositive.

Ich möchte hingegen mit Daney *Mise en Scène* nicht nur als Organisationsprinzip, sondern als etwas der Kontrolle Entweichendes begreifen – als »Zwischen«, als Rest, als *Supplément* des Kinos, das von der Kritik bewahrt werden muss und nie ganz ergänzt werden kann. Daneys Kritik wacht darüber, dass die *Mise en Scène* immer auch ein *Supplément* behält, einen Mangel an Bedeutung, der die Vollendung des Kinos zur »Kunst der *Mise en Scène*« zu einem fortlaufenden Prozess macht.

Theorie der Schrift: Kritik als Exegese des Kinos vs. Apparatus-Debatte und Dispositiv-Theorie

Schon Daneys Ideen zur *Mise en Scène* als Artikulation von Leerstellen sind, wie ich in II.1 zeigen werde, von Derridas Theorie der differenziellen Schrift beeinflusst. Im Kapitel II.2, in dem ich mich Daneys Texten der (frühen) 1970er Jahre zuwende, soll das durch die Kritik bewahrte *Supplément* des Kinos in Daneys impliziter oder expliziter Auseinandersetzung mit den Theoriegebilden Jacques Derridas und der Metapher der Schrift untersucht werden: in Essays zu André Bazin und Howard Hawks, in Kritiken zu Pier Paolo Pasolini und mit Bezugnahme auf Godards *LE MÉPRIS* (FRA/ITA 1963). Daney rekonstruiert das klassisch-realistische und das moderne Kino als Schreibbewegung, als differenzielle Schrift nach Derrida, die eine Verkettung von *Suppléments* ist. So benutzt er, wie ich darstellen möchte, die differenzielle Schrift – und Derridas Theorie selbst – als *Supplément* des Kinos; als Kritiker (also weniger als Theoretiker), der das Kino um einen Bedeutungsausstand ergänzt, um es lebendig und weiter auslegbar zu halten.

An Kontur und Besonderheit gewinnt Daneys Vorgehen vor dem Hintergrund der filmtheoretischen Apparatus-Debatte, die zu Beginn der 1970er Jahre in Frankreich ihren Anfang nahm, Ende der 1970er und in den 1980er Jahren im angloamerikanischen und später auch deutschen Raum fortgesetzt wurde.

Der damalige Chefredakteur von *Tel Quel*, Marcelin Pleynet, hatte 1969 in einem Interview mit der Zeitschrift *Cinéthique* die technische Konstruktion der Kamera (»appareil cinématographique«) daraufhin hinterfragt, ob sie nicht eine bürgerliche Ideologie (re-)produziert und in das Kino einträgt⁷⁹. In der Folge diskutierten Jean-Louis Baudry, Jean-Patrick Lebel, Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart und andere (unter anderem in den *Cahiers du cinéma*) diesen Gedanken im Spannungsfeld von Linguistik, (lacanscher) Psychoanalyse und der Ideologiekritik Louis Althusser weiter. In seinem Aufsatz »Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik« (2007), in dem er die frühe Apparatus-Debatte in Frankreich resümiert, unterscheidet Guido Kirsten zwischen drei Phasen. Zunächst wird von Jean-Louis Comolli und Jean

78 Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 180, 185.

79 Vgl. Marcelin Pleynet, Jean Thibaudeau, »Économique, idéologique, formel«, in: *Cinéthique*, no. 3, 1969. S. 7–14.

Narboni in den *Cahiers* die »Pseudo-Objektivität der Kamerabilder« kritisiert; dabei ist Pleynets Denaturalisierung der Kamera ebenso eine Referenz wie Christian Metz' Kritik am spontanen Realitätseindruck der Filmbilder (»impression de réalité«), dem Metz in seinen filmsemiologischen Arbeiten den Versuch entgegenstellt, »Kino« als sprachlich verfasstes System von Codes zu beschreiben⁸⁰. In einer zweiten Phase wird die »Pseudo-Subjektivität« der Zuschauer*innen in den Vordergrund gestellt⁸¹. In seinem Aufsatz »Idéologie et appareils idéologiques d'état« (1970) hatte Althusser seine Kritik an »ideologischen Staatsapparaten« formuliert (z.B. Schulsystem, Medien, Familie, Religion), die – zusätzlich zur repressiven Staatsgewalt – die Individuen zu ideologisch strukturierten Subjekten machen⁸². Das Kino wird von Baudry in »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« (1970) daher als »appareil de base« beschrieben, als Set von bestimmten Elementen: Kamera, verborgener Projektor, Position der bewegungslosen Zuschauer*innen im dunklen Raum. Diese Elemente erzeugen einen »Kino-Effekt«, durch den die Zuschauer*innen Opfer eines illusorischen Realitätseindrucks werden, da der technische Illusionsapparat des Kinos im Verborgenen arbeitet⁸³. Zu nennen wäre hier außerdem Jean-Pierre Oudart, der von Jacques Lacans psychoanalytischen Theorien beeinflusst war und mit dem Daney zusammen Texte geschrieben hat⁸⁴. Insbesondere in seinem Text »La suture« (1969) beschreibt Oudart im Anschluss an den Lacan-Schüler und späteren Lacan-Herausgeber Jacques Alain-Miller die Konstitution des Zuschauer*innensubjekts als Ergebnis einer »Lektüre« des Films, durch die es als Mangel, als durch die filmischen Signifikanten zu füllende Leerstelle bestimmt wird⁸⁵. Für Kirsten folgt dann eine dritte Phase der Debatte, in welcher der »Spezifik der Kamera« eine »primäre Bedeutung«⁸⁶ aberkannt wird: In seiner Essay-Serie »Technique et idéologie« (1971–1972) in den *Cahiers du cinéma* entkleidet Comolli idealistische Diskurse zur Technik des Kinodispositivs und seiner Geschichte (die Reduktion des Kino-Apparatus auf die »Kamera« sowie Diskurse über Tiefenschärfe oder die Transparenz der Realität im

80 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 151. Vgl. Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, »Cinéma/idéologie/critique (2)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 217, novembre 1969. S. 7–13. Vgl. Christian Metz, »A propos l'impression de réalité au cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 166–167, mai-juin 1965. S. 75–82. Vgl. ders., *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971. Auf Deutsch: *Sprache und Film*. Übers. v. Micheline Theune, Arno Ros. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1973.

81 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 152.

82 Vgl. Louis Althusser, »Idéologie et appareils idéologiques d'état« (1970), in: ders., *Positions (1964–1975)*. Paris: Les éditions sociales, 1976. S. 67–125. Auf Deutsch: »Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung«, in: Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Übers. v. Peter Schöttler. Hamburg: VSA, 1977. S. 108–153.

83 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Effets idéologiques produits par l'appareil de base«, in: *Cinématique*, no. 7–8, 1970. S. 1–8. Auf Deutsch: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 27–40.

84 Vgl. Daney, Oudart, »Travail, lecture, jouissance«. Daneys Teil dieses Textes wurde als »Sur Salador« in *La rampe* neu veröffentlicht. Vgl. auch Serge Daney, Jean-Pierre Oudart, »Le nom-de-l'auteur (à propos de la »place« de MORT À VENICE)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 80–92, zu Luchino Viscontis MORTE A VENEZIA (ITA 1971).

85 Vgl. Jean-Pierre Oudart, »La suture«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 211, avril 1969. S. 36–39.

86 Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 154.

filmischen Bild) von ihrer scheinbaren Neutralität und kritisiert sie als Produkte einer bürgerlichen Ideologie⁸⁷.

Der Begriff des »Dispositiv« wird von Jean-Louis Baudry 1975 in die Filmwissenschaft eingeführt, in seinem Text »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, erschienen in derselben Ausgabe der Zeitschrift *Communications*, in der Metz in einem anderen Aufsatz die Rolle des diegetischen, narrativen Films bei der Erzeugung eines »Traumzustandes« der Zuschauer*innen hervorhebt; Baudry vergleicht die Situation im Kinosaal mit Platons Höhlengleichnis, in dem die Gefangenen die ihnen gezeigten Bilder für die Realität halten⁸⁸. Das Dispositiv bezeichnet bei Baudry konkret den Zusammenhang von Projektor bzw. Projektion und Zuschauer*innen im Kinosaal; der »Apparatus« (»appareil«) schließt, so Baudry, auch andere technische Elemente mit ein (Filmstreifen, Kamera, Entwicklung, Montage)⁸⁹. Obwohl sich Baudry nicht explizit auf Foucault bezieht, der den Dispositiv-Begriff 1975 in *Surveiller et punir* verwendet, vermutet Hartmut Winkler, der 1992 Baudry für die deutsche Debatte aufgearbeitet hat, dass Baudry den Begriff von Foucault übernommen hat⁹⁰. Foucault definiert 1977 das Dispositiv (das bei ihm in keinem Zusammenhang mit Althusser's »ideologischem Staatsapparat« steht) als »heterogenes Ensemble«, bestehend aus Institutionen, Diskursen, Regeln, Vorschriften, Geboten und Aussagen, welches die strategische Funktion hat, Herrschaft zu sichern⁹¹.

Im angloamerikanischen Raum setzt die Rezeption der Apparatus-Debatte Ende der 1970er Jahre ein, in Deutschland erst nach Foucaults Tod gegen Ende der 1980er Jahre; der medientheoretische Dispositiv-Begriff wird hier, etwa bei Knut Hickethier, zu-

87 Vgl. Jean-Louis Comolli, »Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ (1)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 229, mai 1971. S. 4–21; (2) in: *Cahiers du cinéma*, no. 230, juillet 1971. S. 51–57; (3) in: *Cahiers du cinéma*, no. 231, août-septembre 1971. S. 42–49; (4) in: *Cahiers du cinéma*, no. 233, novembre 1971. S. 39–45; (5) in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 94–100; (6) in: *Cahiers du cinéma*, no. 241, septembre-octobre 1972. S. 20–24.

88 Vgl. Baudry, »Le dispositif«. Auf Deutsch: »Das Dispositiv«. Vgl. Christian Metz, »Le film de fiction et son spectateur«, in: *Communications*, no. 23, 1975. S. 108–135.

89 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 58f.

90 Vgl. Winkler, »Flogging a dead horse?«, S. 220. Vgl. Michel Foucault, *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975. Auf Deutsch: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. Für Winklers Grundlagentext zu Baudry vgl. Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer*.

91 Vgl. Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, S. 119f. »Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindungen deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von, sagen wir, Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin besteht, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.«

nächst fürs Fernsehen verwendet⁹². Für die historische Rekonstruktion der Debatte ist in Deutschland, neben Winkler, vor allem Joachim Paech zu nennen. Paech hat auf Baudrys Verankerung im intellektuellen Umfeld der Zeitschrift *Tel Quel* hingewiesen, in dem »die literarische Praxis der Sinnproduktion, das Schreiben, auf den Text als eine Funktion« bezogen, »das Schreiben disponiert« und zur »unabschließbaren transformationellen Praxis« gemacht wurde⁹³. Gerade in einer Sammelpublikation von *Tel Quel* aus dem Jahr 1968 entdeckt Daney Derridas »La différence«, wie Eugène festgestellt hat; in dieser Publikation war auch Baudry vertreten⁹⁴.

Auch Daney dekonstruiert in den 1970er Jahren die Logik der »Repräsentation«, die Ideologie einer »unmittelbaren Darstellung« von Realität in den Filmen und im Kinosaal, die »Pseudo-Objektivität« der Kamerabilder. Im Umfeld der *Cahiers* ist Daney umgeben von Protagonisten der Debatte, wie Comolli oder Oudart. Ein Platz in der Apparatus-Debatte lässt sich ihm gerade über den psychoanalytischen Theoriezweig zuweisen, aufgrund seiner Zusammenarbeit mit Oudart, mit dem zusammen er in »Le nom-de-l'auteur« (1971–1972) Viscontis MORTE A VENEZIA (TOD IN VENEDIG, ITA 1971) mit Lacan liest und den imaginären Platz des Autors (Visconti) und der Zuschauer*innen im Film dekonstruiert⁹⁵. In ihrem Aufsatz zu »Daney's Begrifflichkeit« hat Christa Blümlinger dargestellt, dass Daney's Auseinandersetzung mit Bazin in den 1970er Jahren als Konfrontation von Bazins Idee des Bildes als ontologischer Aufnahme des Wirklichen mit Lacans Vorstellung vom Bild als Mangel des Wirklichen verstanden werden kann, und dass auch Daney's späterer Begriff des Bildes (vom Ende der 1980er Jahre), das immer auf ein anderes Bild verweist, Lacans Verständnis des Mangels in sich trägt, also das Verschwinden eines homogenen, konsistenten Subjekts markiert und Platz für das »Andere«/die »Anderen« macht⁹⁶. In der Rezeption und Weiterführung der Apparatus-Debatte im angloamerikanischen und später auch deutschen Raum hat Daney jedoch keine Beachtung gefunden. Zwar haben Stephen Heath und Kaja Silverman die psychoanalytischen Suture-Ansätze von Daney's Mitarbeiter Oudart rezipiert⁹⁷; beide (Heath und Silverman) sind auch im von Phil Rosen herausgegebenen Theorie-Reader *Narrative, Apparatus, Ideology* (1986) präsent⁹⁸, in dem sich neben Beiträgen aus dem angloamerikanischen Raum Übersetzungen der französischen Grundlagentexte von Baudry, Metz und Comolli finden – aber kein Daney. In seiner Studie der »roten« Phase der *Cahiers* von 1968 bis 1973 behebt Fairfax diesen Mangel und untersucht die von Bazin ebenso wie von Althusser geprägten

92 Vgl. Knut Hickethier, »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: *montage AV*, Band 4, Heft 1, 1995. S. 63–83.

93 Vgl. Joachim Paech, »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: *Medienwissenschaft*, Nr. 4, 1997. S. 400–420; 401.

94 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 130ff.

95 Vgl. Daney, Oudart, »Le nom-de-l'auteur«.

96 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172, 177f.

97 Vgl. Stephen Heath, »Notes on Suture« (1978), in: *The Symptom*, Issue 8, Winter 2007. https://www.lacan.com/symptom8_articles/heath8.html#_ftn1, abgerufen am 12. Mai 2023. Vgl. Teresa De Lauretis, Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*. London, New York: Macmillan/St. Martin's Press, 1980. Vgl. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

98 Vgl. Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Colombia University Press, 1986.

filmtheoretisch-ideologiekritischen Auseinandersetzungen der damaligen Kritiker*innen, ihr konkretes militantes Engagement und ihre Analysen militanter Filme, die vorherrschenden strukturalistischen (Metz, Saussure, Barthes) und poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Tendenzen (Derrida), sowie die ontologisch-psychoanalytischen Fragestellungen mit Hinblick auf den Platz der Zuschauer*innen und des »Wirklichen« im Film, die sich an Bazin und Lacan orientierten und vor allem von Oudart, Baudry und Pascal Bonitzer aufgegriffen wurden⁹⁹. In dieses Geflecht aus Ideologie, Politik, Ästhetik und Ontologie fügt sich auch Daney ein, wobei die wahren Protagonisten in Fairfax' Nacherzählung die politisch und theoretisch wesentlich expliziter auftretenden Jean-Louis Comolli und Jean Narboni sind.

Mit Bezug auf die Apparatus-Debatte und die Schwierigkeiten, Daney hier klar zu verorten, kann festgehalten werden, dass Daney sich möglicherweise weniger für den (auch psychoanalytisch gefassten) Mangel des Zuschauer*innensubjekts in der Blickordnung des Kinosaals, als für den Mangel des Wirklichen in seiner filmischen Darstellung interessiert. Theoretisch ist Daney weniger von Baudry als von Bonitzer beeinflusst, mit dem zusammen er »L'écran du fantasme« verfasst hat, seine Kritik an Bazins idealistischem Realismus. Bonitzer hatte 1971 die Kritik an der naturalistischen Repräsentation, hinausgehend über Baudrys Kritik des technischen Apparatus des Kinos, in die Spannung des Verhältnisses des Bildes zu seinem Außen, dem »hors-champ«, verlagert¹⁰⁰. Vor Bonitzer hat Noël Burch das »hors-champ« als konkreten, positiven Raum jenseits des Bildfeldes beschrieben, aufgeteilt in sechs verschiedene Segmente (jenseits der Bildränder und vor und hinter der Kamera)¹⁰¹. André Bazin hat in »Cinéma et peinture« (1958) zwischen zwei Funktionen des »hors-champ« im Verhältnis zum Bildfeld (»cadre«) unterschieden: Entweder funktioniert das Bildfeld als autonomer Kosmos, der vom »hors-champ« getrennt ist, oder aber es bildet mit diesem ein Kontinuum, das nur zeitweilig verborgen ist und von dem man nur einen Ausschnitt sieht¹⁰². Im Gegensatz dazu definiert Bonitzer das »hors-champ« immer auch als Einschrift eines radikal anderen, mangelnden Teils des Raums, der den Film zu einer fundamental uneinheitlichen, heterogenen, »geteilten« Szene werden lässt. Deleuze hat später in seinen beiden Kino-Büchern im Anschluss an Bonitzer zwischen einem »relativen« und einem »absoluten« »hors-champ«, einem »Daneben« und einem »Woanders« unterschieden¹⁰³, das eine »beunruhigende Präsenz« in den Film einträgt, »von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, daß sie existiert«¹⁰⁴. Im schon oben zitierten Interview mit Bill Krohn von 1977 interpretiert Daney, Bonitzer folgend, den Begriff des »hors-champ« im Sinne eines Mangels dann auf seine Weise: als Teil einer

99 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 26–30.

100 Vgl. Pascal Bonitzer, »Hors-champ (un espace en défaut)«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 234–235, décembre 1971/janvier-février 1972. S. 15–26.

101 Vgl. Noël Burch, *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.

102 Vgl. André Bazin, »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*, 2004. S. 224–230. Im Original: »Cinéma et peinture« (1958), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975. S. 187–192.

103 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 302.

104 Ders., *Das Bewegungsbild*, S. 34. Der Begriff des »hors-champ« ist, wie Blümlinger in »Im Dickicht der Film-Wörter« festgestellt hat (S. 174), nicht problemlos ins Deutsche zu übertragen, weswegen sie ihn mit dem englischen Begriff »Off-Screen« angibt.

von Leerstellen und Zwischenräumen geprägten Schreibbewegung, in der jedes Bild immer auch schon sein »hors-champ« – mit Derrida könnte man sagen: Supplément – miterzeugt¹⁰⁵. Daneys Kritik der Repräsentation des Realen, so meine These, gilt also weniger dem Apparat und dem Zuschauer*innensubjekt, sondern zielt auf eine fortlaufende Bedeutungsentfaltung des Kinos ausgehend von Filmen. Verstanden als Schreibbewegung entfalten die filmischen Bilder das Wirkliche bei Daney als Mangel. Damit ist nicht der Mangel an einem vollständigen Zuschauer*innensubjekt im Sinne Lacans gemeint, sondern eher der ebenfalls mit Lacan rekonstruierbare Mangel des Wirklichen in seiner Darstellung. Dieser Mangel lässt sich besser mit Derridas Theorie der differenziellen Schrift beschreiben, als immer mangelnder Sinn in einem weiter zu entfaltenden Bedeutungszusammenhang. Der von Fairfax und Eugène nur berührte Einfluss Derridas auf Daney (vgl. I.1.3) verdient daher eine systematische Anwendung auf Daneys kritisch-theoretische Produktionen (nicht nur) dieser Zeit. Sein Bezug zur Theorie ist der eines Kritikers, der mit Rekurs auf Derridas Schrift-Theorie dem Kino ein Supplément anfügt und das Kino, ausgehend von einem ästhetisch-kritischen Verhältnis zu den Filmen, als Gesamttext lebendig hält.

Das ganze Kino vs. das Fernsehen

Im dritten Kapitel des zweiten Teils betrachte ich Daneys Texte aus den 1980er und 1990er Jahren. In dieser Zeit beobachtet und kommentiert Daney einen Siegeszug des Fernsehens, der mit einem Bedeutungsverlust des Ortes und Dispositivs des Kinos einhergeht, welcher in der Zeit nach Daneys Tod 1992 im Zuge der Digitalisierung weiter voranschreitet. In dieser letzten Schaffensperiode Daneys verschiebt sich die Bedeutung des durch Daneys Kritik gewährten Suppléments des Kinos noch einmal. Dieses ist nicht mehr, wie noch in den Zeiten des klassisch-modernen Kinos, in der *Mise en Scène* oder einer differenziellen Schriftlichkeit anzutreffen. Im Angesicht des Fernsehens, das Perfektion und Vollkommenheit suggeriert, wird das Kino selbst zum Supplément. Es bleibt unvollkommen und weiter ergänzbar und braucht, im Gegensatz zum Fernsehen, Kritik. Kino und Fernsehen sind für Daney weniger unterschiedliche Medien oder Dispositive, als zwei verschiedene Verhältnisse zu ihrer Ergänzenbarkeit. Das Supplément des Kinos – das Kino als Supplément, als zu ergänzende Struktur – untersuche ich dabei in drei verschiedenen Formaten: dem Fernsehen, dem »Bild« (»image«) und dem »arrêt sur image«.

Erstens kann das Fernsehen zum Supplément des Kinos werden. Blümlinger bemerkt, dass das Fernsehen für Daney ein »kreatives Potenzial« haben kann, »über sich hinauszweisen im Stande« ist, wenn es die »normierenden Strukturen des Mediums«¹⁰⁶ verhandelt. Als Beispiele nennt sie Godard, der in seinen TV- und Videoexperimente seit den 1970er Jahren utopische, emanzipatorische und wissenschaftliche Verwendungswesen des Fernsehens erkundet, sowie Federico Fellinis *GINGER E FRED*. Dork Zabunyan hat anhand von Daneys Kritik zu Fellinis Film die kritischen Kapazitäten untersucht, die Daney unter bestimmten Bedingungen dem Fernsehen zuschreibt – der Fernsehauftritt zweier alter Filmstars in einer Fernsehsendung dient in

105 Vgl. Daney, Krohn, »Les Cahiers du cinéma«, in: MCM 1, S. 19f.

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

Fellinis Kinofilm der Markierung von ästhetischen Bruchstellen in einem vermeintlich perfekten Medienregime¹⁰⁷. Ich werde diese Reihe um andere moderne Filmemacher erweitern (wie Orson Welles, Robert Bresson, Jacques Tati), in deren Kinofilmen Daney die Antizipationen eines televisuellen Medienregimes beobachtet. Dabei zeige ich, dass Daney ausgehend vom Kino aufs Fernsehen blickt. Stets hat er die Intelligenz, das Innovationsvermögen und die Visionskraft des Kinos vor Augen, welches das Fernsehen vorwegnimmt oder kritisiert. Dementsprechend werde ich argumentieren, dass Daney das Fernsehen als *Supplément* des Kinos denkt – als etwas, was selbst keinen eigenen Charakter hat und als schiere Ergänzung des Kinos fungiert.

Diese *Supplément*-Struktur möchte ich in einem zweiten Schritt anhand des »Bildes« (»image«) nachzeichnen, ein Begriff, den Daney im Rahmen seiner Kolumne zur Fernsehberichterstattung über den Golfkrieg 1991 als Gegenmodell zum »Visuellen« (»visuel«) entwirft. Das Bild bedarf eines weiteren Bildes und verweist damit auf ein »Anderes«, während das Visuelle ein »perfektes«, in sich geschlossenes Medienregime beschreibt, aus dem der*die »Anderere«, als Feind, abwesend oder schon vernichtet ist¹⁰⁸. Im Zusammenhang mit dem Bild spricht Daney von einem »Mangel«. Blümlinger interpretiert diesen Mangel mit Lacan als Verweis auf ein immer mangelhaftes Subjekt¹⁰⁹. Ich interpretiere ihn mit Derrida als Verweis auf einen Mangel an Bedeutung in einem immer weiter zu entfaltenden Bedeutungszusammenhang des Kinos.

Drittens kann Daneys Idee des »arrêt sur image« als *Supplément* des Kinos interpretiert werden. »Arrêt sur image« kann im Deutschen mit »Stoppkader« oder »Stehkader«, im Englischen mit »freeze frame« übersetzt werden. Wie Raymond Bellour in seinem Beitrag der *Trafic*-Ausgabe zu Daney darlegt, in dem er sich den verschiedenen Erscheinungsformen des »arrêt sur image« bei Daney widmet, versteht Daney unter dem Begriff hauptsächlich die Möglichkeit der filmischen Montage, die Bewegung des Films auf einem bestimmten Einzelbild des Filmstreifens »anzuhalten«, weswegen Daney oft auch »arrêt sur l'image« schreibt¹¹⁰. Auch kann damit eine Ästhetik der Werbung gemeint sein, also Bilder, die nur auf sich selbst verweisen, das Dargestellte »bewerben« und in diesem Sinne immobil sind.

Da ich nicht das technische Anhalten konkreter Bilder, sondern ein Anhalten vor jedem konkreten Bild meine, schreibe ich »arrêt sur image«. Denn Daney versteht unter dem Begriff des »arrêt sur image« nicht nur das Anhalten eines einzelnen (Film-)Bildes, sondern, wie Bellour in seinem *Trafic*-Text und seiner *Querelle des dispositifs* (2012) darlegt, auch ein Anhalten des Kinos überhaupt im Sinne seiner historischen Gestalt als Kunst der Bewegung. Nachdem Bellour in seinen Textsammlungen *Lentre-images* (1990) und *Lentre-images 2* (1999) die Beziehungen zwischen Kino, Video und Photographie ausleuchtet, wobei der zweite Band noch mehr das Verhältnis von Bild und Sprache im Zeitalter der Digitalität in den Fokus nimmt, handeln die Texte in *La querelle des dispositifs* vom

107 Vgl. Zabunyan, »Morale modeste, nouvelle critique«.

108 Vgl. Daney, »Regarder (la guerre de golf)« (1991), in: *MCM* 3. S. 784–798. Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13. Vgl. dies., »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172.

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

110 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 75 (Fußnote). Blümlinger schreibt in »Im Dickicht der Film-Wörter« »arrêt-sur-image« bzw. »arrêt-sur-l'image« (vgl. ebd. S. 175).

Verhältnis des Kinos als Dispositiv zu Ausstellungen und Installationen im Kontext der Gegenwartskunst, wobei er nicht nur den multiplen hybriden Verbindungen und Mutationen des Kinos in diesen neuen Kontexten nachgeht, sondern auch auf einer »Querelle« zwischen unterschiedenen Dispositiven, und damit auf einer Einzigartigkeit des Kinos beharrt¹¹¹. Bei Bellour wird das Dispositiv der Projektion im Kinosaal nicht mehr ideologiekritisch analysiert, sondern als Möglichkeitsraum einer spezifischen ästhetischen Zuschauer*innenerfahrung affirmiert, die andere Dispositive so nicht leisten können¹¹². In diesem Zusammenhang macht Bellour Daney zum Gewährsmann einer traditionellen Kinoerfahrung und bezeichnet seinen Text »Du défilement au défilé« (1989) als »apokalyptisch«, da Daney darin die Ablösung des »défilements«, der homogenen Bewegung der Bilder im Kinosaal, durch ein »défilé« von Einzelbildern als Tod oder Verwandlung des Kinos beschrieben habe: Das »défilement« ist die Bewegung der Bilder vor bewegungslosen Zuschauer*innen, im »défilé« werden die Zuschauer*innen »mobil« und wandern an einzelnen, bewegungslosen (»Marken(-)«)Bildern vorbei wie an Werbetafeln¹¹³. Für Bellour markiert diese Ästhetik der Dekomposition der Bewegung, die sich für ihn außerhalb des Kinosaals im Ausstellungskontext fortsetzt, mit Verweis auf Daney ein Ende des Kinos und einer spezifischen Kinoerfahrung.

Gleichzeitig verweist diese Dekomposition für Bellour auf etwas, womit am Kino an kein Ende zu kommen ist. Dies zeigt sich auch in seinen Arbeiten zur Filmanalyse, die auf dem Anhalten des Bildes, also der Reduktion der Bewegung des Films auf ein Skelett aus Einzelkadern beruht. Nachdem Metz in *Langage et cinéma* »Kino« als systematisches Textsystem analysieren wollte, um die Botschaften einzelner Filme zu entschlüsseln¹¹⁴, hat Bellour in seinem Aufsatz »Le texte introuvable« (1975) den »arrêt sur image« als filmanalytische Offenlegung des »filmischen Textes« beschrieben – der aber stets auf eine unzitierbare Bewegung und einen unbewussten Text des Films verwiesen bleibt¹¹⁵. In *L'entre-images*, wo Bellour später die durch Video ermöglichte Dekomposition der homogenen filmischen Bewegung in Standbilder untersucht, nennt er auch einen Bildessay von Daney aus dem Jahr 1982, der eine Sequenz von Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959) in Einzelkader zerlegt, um diesen (immer mangelnden) »unbewussten Teil« des Films hervorzuheben¹¹⁶. In seinem ebenfalls in *L'entre-images* enthaltenen Text »L'analyse flambée« (1988) betont Bellour, dass in dieser Zerlegung des Films in seine Einzelbilder der »unbewusste Text« des Films nie wirklich erscheint und in der Schwebelage bleibt, weswegen er die Filmanalyse als Praxis »ohne Zukunft« bezeichnet; selbst dort, wo die

111 Vgl. Raymond Bellour, »Des *Entre-images* à *La querelle des dispositifs*«, in: ders., *La querelle des dispositifs*, 2012. S. 9–10. Vgl. ders., *L'entre-images* und *L'entre-images 2*.

112 Vgl. ders., »Querelle«, S. 14.

113 Vgl. ebd. S. 13f. Vgl. Serge Daney, »Du défilement au défilé« (1989), in: *MCM 3*. S. 307–313. Auf Deutsch: »Vom défilement zum défilé«, in: *VWB*. S. 267–274. Im dt. Titel Hervorhebung im Original.

114 Vgl. Metz, *Langage et cinéma*. Auf Deutsch: *Sprache und Film*.

115 Vgl. Raymond Bellour, »Le texte introuvable«, in: *Ça/Cinéma*, vol. 2, no. 7–8, 1975. S. 77–84. Auf Deutsch: »Der unauffindbare Text«, übers. v. Margrit Tröhler, Valérie Périllard, in: *montage AV*, Band 8, Heft 1, 1999. S. 8–17.

116 Vgl. ders., »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images*, S. 10. Vgl. Serge Daney, »Nord par nord-ouest. La mort aux trousseaux« (1982), in: *CJ 1*. S. 168–169.

Videotechnik (im Gegensatz zu früher) das permanente Anhalten des elektronischen Bildes erlaubt, kann der unbewusste, mit der Bewegung des Films verbundene Text nicht aufgedeckt werden¹¹⁷. In *La querelle des dispositifs* vergleicht er dieses Schicksal der Film-analyse mit der Verwendung von exzerpierten Filmausschnitten im Ausstellungskontext, die niemals die – an die Projektion und ans »défilement« der Bilder gebundene – tiefere Idee eines Films exponieren können¹¹⁸. Bezogen auf Daneys »défilé« lässt sich sagen, dass selbst das technische »Anhalten« des Films das Kino als Bewegung demnach nicht aufhalten kann, da dieses eben nie unter Bedingungen des Angehaltenseins, sondern nur *jenseits* seiner Feststellbarkeit gedacht werden kann – wie etwa in Form eines »unbewussten Texts«. Markiert das »défilé« ein »Ende« des Kinos, produziert es bereits das Supplément mit, den Mangel, der eine niemals feststellbare, niemals »beendbare« Bewegung anfügt, womit das Kino in seiner Dekomposition seinem Ende entweicht und weitergeht. In seinem Enden wird es seinem Ende entzogen, hört seine Bewegung nicht auf zu enden.

Vor diesem Hintergrund kann mit Bellour auf Ansätze der Daney-Forschung reagiert werden, welche diesen in einem Rahmen »außerhalb« des Kinos, des Dispositivs des »défilements« und des Bewegtbildes positionieren. Jean-Christophe Royoux hat vorgeschlagen, in Daneys Interesse an unbewegten Bildern ein Äquivalent zu Unterbrechungen und Störungen von Narration im Kontext avantgardistischer Filmkunst zu sehen – etwa bei Samuel Beckett, Michael Snow, Marcel Broodthaers, Tacita Dean oder Douglas Gordon¹¹⁹. Marie-France Rafael hat Daneys Differenz zwischen dem Bild und dem Visuellen medientheoretisch untersucht und erklärt, dass der »Mangel« des Kinobildes im Gegensatz zum nur auf sich selbst bezogenen Fernsehbild (dem Visuellen) dadurch zustande kommt, dass es anders als die ständig synthetisierten elektronischen Halbbilder des Fernsehens sich nicht in einem Fluss auf- und abbauender optischer Signale befindet, sondern in seinem Belichtungsprozess auch periodische Verdunkelungsphasen kennt¹²⁰. Während Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics* (2002) Daneys Diskussion von Bild und Visuellem für die Betrachtung von Gegenwartskunst fruchtbar gemacht und in *The Radicant* (2009) auf die Beeinflussung zeitgenössischer Videokunst durch das »Visuelle« hingewiesen hat¹²¹, so betont Rafael, dass die digitale Videokunst der Gegenwart nicht mehr nur der alten Videotechnik entspreche und somit das Herinspielen einer »bildlichen« Funktion ermögliche. Karen Beckman hat in ihrem Aufsatz »Animating the Cinéfilms« (2015) Serge Daneys Spitznamen »Cinéfilms« benutzt, um am Beispiel von Alain Resnais die Bedeutung des (einzelbildbasierten) Animationsfilms auf

117 Vgl. Bellour, »L'analyse flambée« (1988), in: ders., *L'entre-images*, 1990. S. 19–23. Erstmals erschienen in: *CinémAction*, no. 47, 1988. S. 168–170. Auf Deutsch: »Die Analyse in Flammen (Ist die Film-analyse am Ende?)«, übers. v. Margrit Tröhler, in: *montage AV*, Band 8, Heft 1, 1999. S. 18–23.

118 Vgl. ders., »Querelle«, S. 30.

119 Vgl. Jean-Christophe Royoux, »L'instant de redépart: après le cinéma, le cinéma du sujet«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 250–263. Vgl. ders., »Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée«, in: *artpress*, no. 262, novembre 2000. S. 36–41. Zitiert nach Bellour, »Querelle«, S. 27f.

120 Vgl. Marie-France Rafael, »Das Visuelle«, in: Jörn Schaffaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt (Hg.), *Kunstbegriffe der Gegenwart*. Köln: Walther König, 2013. S. 315–320.

121 Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002. Vgl. ders., *The Radicant*. Berlin: Sternberg Press, 2009.

die maßgeblich vom Realismus André Bazins beeinflusste französische Nachkriegscinephilie nachzuzeichnen¹²². Die Antwort, die Bellour in *La querelle des dispositifs* auf Royoux gegeben hat, kann man ebenso auf die anderen genannten Beiträge beziehen: Bellour unterstreicht, dass für Daney eine Auseinandersetzung über einen Wandel im Leben der Bilder nur dann einen Sinn habe, wenn dieser innerhalb des Kinos geschehe¹²³. Royoux, so Bellour, könne nur deswegen geglaubt haben, dass Daney dem Fortleben des Kinos in der Gegenwartskunst eine Chance gegeben hätte, weil er Daneys Kritik am »défilé« aus Einzelbildern ignoriert und das »défilé« mit Daneys Theorie des (für Daney kinospezifischen) »Bildes«/»image« vermischt habe¹²⁴. Aus Bellours Anmerkung ließe sich schließen, dass für Daney das Anhalten des Bildes auf dem Filmstreifen vielleicht noch der cinephilen Fixierung eines geliebten Gegenstandes entspricht, während Videostandbilder oder Standphotographien für ihn außerhalb des Bezirks des Kinos liegen – oder aber nur weiter ex negativo auf dessen »unbewussten Text«, seine Bewegung verweisen.

Ich möchte Bellour darin folgen, dass die Frage nach der Erweiterbarkeit des Kinos bei Daney sich zuvorderst auf das Kino selbst bezieht – Daney selbst hat ausdrücklich betont, dass für ihn avantgardistische Videokunst nicht Bestandteil des Kinos bzw. dieses nicht Teil eines zeitgenössischen Kunstkontextes sei¹²⁵. Gleichzeitig möchte ich die Anbindung des Kinos ans Dispositiv des »défilements« bzw. an die Struktur »défilement«/»défilé« verschieben. Kann das (technische, ästhetische) Anhalten des Bildes, der »arrêt sur image«, als ambivalentes Ende des Kinos beschrieben werden, das immer auch dessen Fortsetzung als unbewusster Text oder unbewusste Bewegung erlaubt, dann möchte ich mich noch auf eine andere Funktion des »arrêt sur image« bei Daney konzentrieren, auf die Bellour in seinem Beitrag zur *Trafic*-Sonderausgabe zu Daney eingeht. In einem Text zu John Fords letztem Spielfilm *SEVEN WOMEN* (USA 1966) mit dem Titel »Le théâtre des entrées« (1990) spricht Daney von einem – dann auch genauso geschriebenen – »arrêt sur image«, der nicht auf ein im perzeptiven, technischen oder (werbe-)ästhetischen Sinne »angehaltenes« Bild reduziert werden kann¹²⁶, sondern sich auf »das Kino« selbst bezieht, das, so Daney, bei Ford »allem anderen« vorausgeht, und somit zu einem »angehaltenen Bild« *jenseits* von allen angehaltenen und anhaltbaren Bildern wird. So kann die Diskussion um das Ende (ohne Ende) des Kinos in einen Kontext jenseits der konkreten technischen Bedingungen seiner Rezeption oder seines Anhaltens befördert werden. Hier handelt es sich nicht um ein festgestelltes Einzelbild, sondern um ein in der »Tiefe« des Bildes schlummerndes *Urbild* des Kinos, dessen Herkunft Bellour in Daneys Text zu Ford in Fritz Langs *MOONFLEET* (USA 1955) ausmacht, einer der

122 Vgl. Karen Beckman, »Animating the Cinéfilms«, in: *Cinema Journal*, vol. 54, no. 4, 2015. S. 1–25.

123 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 27f.

124 Vgl. ebd.

125 Vgl. hierzu etwa Serge Daney, Jacques Henric, Dominique Païni, »Dans la lumière. Propos de Serge Daney recueillis par Jacques Henric et Dominique Païni« (1992), in: *MCM* 4. S. 219–231; 227, wo Daney sagt, dass für ihn der amerikanische und französische Undergroundfilm nicht zum Kino, sondern zu den bildenden Künsten gehören.

126 Vgl. Serge Daney, »Le théâtre des entrées« (1990), in: *MCM* 3. S. 157–161; 159. Der entscheidende Satz lautet: »Image arrêtée plus ancienne que tout arrêt sur image.« »Angehaltenes Bild, älter als jedes angehaltene Bild.« Hervorhebung im Original.

prägendsten Kinoerfahrungen aus Daney's Kindheit. »Le cinéma est l'image fixe au fond du puits, le théâtre est ce qui se joue à la margelle, sans fin«¹²⁷ – dieser Satz aus Daney's Text verweist mit Bellour auf jene Szene, in der in Langs Film der junge John Mohune (John Whiteley) in einem Eimer in einen Brunnenschacht hinabgelassen wird¹²⁸. »Das Kino ist das fixierte Bild am Grunde des Brunnens, das Theater ist das, was sich, ohne Ende, am Brunnenrand abspielt.« Als ein nicht technisch anhaltbares Bild ist dieser »arrêt sur image« als »Urbild« nicht etwa ein Verweis auf diverse Vorläufer-Dispositive des Lumièrschen Kinematographen, die François Albera, Marta Braun und André Gaudreault in ihrem Sammelband *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne* (2002) erforscht haben, und in denen qua Einzelbildlichkeit und Animation die Zusammensetzbarkeit von Bewegung als Gegenmodell zur hegemonialen Vorstellung des Kinos als homogener Bewegung deutlich wird¹²⁹. Es handelt sich im Gegenteil um ein entzogenes, mythisches Urbild des Kinos. So möchte ich diesen »arrêt sur image« bei Daney als Produkt seiner *Filmkritik* behandeln, die das Kino um ein Urbild des Kinos »vor« jeder (technischen) Feststellbarkeit ergänzt¹³⁰. Dieser »arrêt sur image« ist nicht die Beschreibung eines Phänomens, eines wörtlichen oder allegorischen Anhaltens im oder von Film. Sondern er ist eine Erfindung der (Film-)Kritik, die an einem bestimmten Werk, einem Film, ansetzt – in diesem Fall an Fords *SEVEN WOMEN* – um ein Urbild des ganzen Kinos zu ergänzen. So möchte ich den »arrêt sur image« als von der Kritik ergänztes Supplément des Kinos verstehen. Gerade in einer Zeit, in der das Kino sein Privileg als audiovisuelles Leitmedium verloren, die traditionellen Orte und Weisen seiner Produktion und Rezeption verlassen hat und sich überall auf der Welt verteilt, möchte ich nicht, wie Bellour es tut, davon ausgehen, dass für Daney die Spezifität des Kinos in einem ortsbezogenen Dispositiv besteht. Sondern ich möchte annehmen, dass für Daney Kino ein Bedeutungszusammenhang und ein Supplément ist, über das die Kritik wacht, die es immer weiter ergänzen muss und niemals endgültig ergänzen kann.

127 Ebd. S. 161.

128 Vgl. Bellour, »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, S. 85f.

129 Vgl. François Albera, Marta Braun, André Gaudreault, »Introduction«, in: Albera, Braun, Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*. Lausanne: Éditions Payot, 2002. S. 7–10.

130 Bezogen auf Bellours Arbeiten zur Filmanalyse lässt sich mit Aumonts *L'interprétation des films* (vgl. S. 5–7, 38–39) dieser Ansatz auch methodologisch als Vorteil der Kritik gegenüber der Analyse verstehen: Die subjektiver, spontaner agierende Interpretation, die eher der Kritik verwandt ist, geht mit Aumont über den starren Anspruch an Objektivität hinaus, der durch die Analyse gegeben ist; dabei geht sie auch der Analyse voran, die ohne die Vorbereitung durch die Interpretation zum Versuch der Etablierung eines »gesicherten Sinns« nicht ansetzen könnte.