

II.1 Die 1960er Jahre: Das Supplément der Mise en Scène

II.1.1 Klassik, Moderne und ihre Ergänzzbarkeit

In diesem zweiten Teil untersuche ich eine Auswahl von Serge Daneys Filmkritiken, Essays und theoretischen Texten aus der Zeit zwischen 1962–1992. Dabei unterteile ich, wie schon Christa Blümlinger, das Schaffen Daneys in drei Phasen: die 1960er, die 1970er und die 1980er/90er Jahre (bis zu seinem Tod 1992)¹. Die von mir zu rekonstruierende, alle Perioden verbindende Kontinuität von Daneys Denken ist dabei an eine Kontinuität in der Ausrichtung der *Cahiers du cinéma* gekoppelt, für die er ab 1964 schreibt und die er von 1973 bis 1981, also bis zu seinem Wechsel zu *Libération*, gemeinsam mit Serge Toubiana leitet. So hat Bill Krohn gerade mit Verweis auf Daney betont, dass auch in der stark theorielastigen Phase der Zeitschrift in den 1970er Jahren die vorangegangenen cinephilen Konzepte wie »auteur« und »mise en scène« nicht aufgegeben, sondern weiterentwickelt wurden. Auch die 1991 von Daney mitgegründete Zeitschrift *Trafic* integriert Krohn in diese Tradition der *Cahiers*, als Nachfolgeprojekt und Fortführung von Ideen, die einst dort kultiviert wurden².

Diese Kontinuität in Daneys Schaffen in den 1960er und 1970er Jahren will ich zunächst anhand des Zusammenhangs zwischen Mise en Scène und Jacques Derridas differenzieller Schrift nachvollziehen. Mise en Scène beschreibt Daney in den 60er Jahren auf seine eigene Weise weniger als Signatur und Praxis künstlerischen Ausdrucks, sondern als Artikulationssystem von Leerstellen, das mit Maurice Blanchot und Derrida als

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

2 Vgl. Bill Krohn, »Les Cahiers pour les nuls aka Bill Krohn vs Emilie Bickerton«, übers. v. Fabienne Houdart, in: *Independencia*. Online am 1. Februar 2013. <https://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article723>, abgerufen am 12. Mai 2023. Exemplarisch für die Weiterführung (und Fortentwicklung) des *Cahiers*-Begriffs des »auteur« nennt Krohn Jean-Claude Biettes Aufsatz »Qu'est-ce qu'un cinéaste?«, in: *Trafic*, no. 18, printemps 1996. S. 5–15 (vgl. auch ders., *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* Paris: P.O.L., 2000), in dem Biette, ein langjähriger Freund Daneys (der wie Daney *Cahiers*-Kritiker, aber auch Filmemacher war, zum Redaktionskomitee von *Trafic* gehörte und Daneys gesammelte Schriften bei P.O.L. mitherausgab), den »auteur« als »cinéaste« weiterdenkt: definiert als Filmkünstler*in, der*die das Instrument Kino, das er*sie geerbt hat, transformiert, um die Welt auf immer neue Weisen zu beschreiben (in Krohns Worten).

immer schon gebrochene Schreibbewegung interpretiert werden kann, die jeder Totalität zuwiderläuft – bevor sich in den 1970er Jahren dann explizite Substrate von Derridas Theorie der Schrift in Daneys Texten nachweisen lassen. In den 1980er und 1990er Jahren ist es schließlich das Kino als Ganzes, das Daney als differenzielles, heterogenes Gefüge gegen die homogenisierende Macht des Fernsehens verteidigt.

Diese Einteilung in drei Schaffensphasen Daneys verbindet sich mit Daneys eigener Einteilung der Filmgeschichte in drei Perioden, die er 1982 in *La rampe* (und dort in »La rampe [bis]«) vornimmt und die später von Gilles Deleuze in seinen beiden Kino-Büchern (1983 und 1985) sowie in seiner »Lettre à Serge Daney« (1986) übernommen wird. Es handelt sich um ein »klassisches«, ein »modernes« sowie ein »barockes« Zeitalter des Kinos, das Daney auch als jenes des Fernsehens bezeichnet³. Diese Untergliederung fasst Blümlinger zusammen wie folgt. Die Frage des klassischen Kinos lautet: »Was ist hinter dem Bild zu sehen?« und bezieht sich auf die Kunst des Kinos als »organisches Ganzes«. »Was ist im Bild zu sehen?« wäre die Frage des modernen Kinos, das auf eine »Neuordnung des Verhältnisses von Bild und Ton«⁴ abzielt, die ein lückenhaftes, dissoziatives und widerständiges Gefüge bilden. In *L'image-temps* (1985) hat Deleuze herausgestellt, wie sich im modernen Kino Bild und Ton autonomisieren und dissoziieren und die »klassische« sensomotorische Einheit von Bild und Ton zerbricht – das moderne Kino setzt sich mit Blümlinger dann »zentral mit der Differenz der filmischen Elemente auseinander.«⁵ »Wie sich in das Bild einfügen, wo hinter dem Bild immer schon ein anderes Bild liegt?«⁶ wäre die Frage der dritten Periode, gerichtet an den Status des Bildes im Zeitalter des Fernsehens. Daneys Zeit bei den *Cahiers* (1960er und 1970er Jahre) steht unter dem Eindruck dessen, was Daney als klassisches und modernes Kino bezeichnet, während er sich ab seinem Wechsel zu *Libération* in den 1980er Jahren verstärkt den Bildlogiken des Fernsehens und ihren Auswirkungen aufs Kino zuwendet⁷. Wie Blümlinger bemerkt, entdeckt Daney in den 1950er und 1960er Jahren Klassik (»amerikanisches Erzählkino«) und Moderne (das »pädagogische Vermögen des [europäischen] Nachkriegskinos«⁸) zur selben Zeit, auch dank der Cinémathèque Française von Henri Langlois, wo parallel zu den aktuellen Neustarts im Kino ältere Filme und Retrospektiven alter Meister laufen. 1962 gründet Daney gemeinsam mit seinem Freund Louis Skorecki die Filmzeitschrift *Visages du cinéma*, 1964 beginnt er, als freier Mitarbeiter für die *Cahiers* zu schreiben, wo er Klassik und Moderne gleichermaßen behandelt. Da sind Texte zu »Klassikern« wie Howard Hawks (seine allererste Filmkritik von 1962 schreibt Daney zu Hawks' RIO BRAVO [USA 1959]) oder Ernst Lubitsch, ebenso wie zu »Modernen« wie Otto Preminger und Roberto Rossellini.

Diese Gleichzeitigkeit hebt auch der Daney-Forscher Pierre Eugène hervor, der die verschiedenen, in den *Cahiers* zwischen 1959 und 1964 vorherrschenden Tendenzen als

3 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*. Vgl. Deleuze, »Lettre à Serge Daney«, S. 9–12.

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

5 Dies., »Signatures der Leinwand«, S. 293.

6 Dies., »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 12.

7 Vgl. ebd. S. 10.

8 Ebd. S. 15.

Haupteinflüsse auf Daneys frühe Cinephilie identifiziert⁹. Da wäre zum einen der u. a. an Hitchcock und Hawks geschulte *Klassizismus*, der von den »Jeunes Turcs« (Truffaut, Godard, Chabrol – den späteren Hauptprotagonisten der Nouvelle Vague) sowie von Eric Rohmer und Jean Douchet vertreten wurde, und der diese (und andere) Regisseure als »Autoren« in den Vordergrund stellte. Weiter nennt Eugène den »Mac-Mahonismus« um Jacques Lourcelles und Michel Mourlet, den Anführern der Pariser Cinephilen-Gruppe der »Mac-Mahonisten«, benannt nach einem Pariser Kinosaal in der Nähe der Champs-Élysées, die sich nicht für raffinierte, »moderne« formale Gestaltungsmittel und einen subjektiven Blick interessierten, sondern für den perfekten, totalen Ausdruck (»Tout est dans la mise en scène«¹⁰), die undiskutierbare »Evidenz« dessen, was auf der Leinwand erscheint, für den schieren Gestaltungswillen der Filmemacher*innen und die Körper der Schauspieler*innen, die sich den faszinierten Cinephilen im Kinosaal darboten. Übernimmt Daney die Liebe zum Klassizismus von Douchet und Rohmer, dem Chefredakteur der *Cahiers* bis 1963, verbindet ihn das Interesse an Preminger, den Eugène allerdings noch unter die »Klassiker« rechnet, mit Michel Mourlet, sowie mit Luc Moullet, den Eugène als weitere Referenz für Daney benennt und der sowohl über Hawks (ebenfalls RIO BRAVO) wie über Preminger (ANATOMY OF A MURDER, USA 1959) geschrieben hat¹¹. Ein dritter Einfluss sind die von Jacques Rivette verteidigten, anti-klassischen, *modernen* Tendenzen, wie sie sich im Kino von Roberto Rossellini zeigten. Eugène betont außerdem den starken Eindruck, den der (moderne) Film HIROSHIMA MON AMOUR (FRA/JPN 1959) von Alain Resnais auf den jungen Cinephilen ausgeübt hat¹². Auch Jacques Rancière hat bei Daney eine Überlappung von Klassik und Moderne festgestellt: Das klassische Kino, das Kino der »Einheit« und des »Selben« – oder mit Blümlinger das Kino des »organischen Ganzen« – vermischt sich, so Rancière, bei Daney mit dem modernen Kino, das eine Dissoziation seiner Elemente betreibt¹³. Diese Gleichzeitigkeit lässt sich mit Jacques Aumont auf die *Cahiers* überhaupt übertragen: Orson Welles' CITIZEN KANE (USA 1941), in dem André Bazin und Alexandre Astruc den Aufbruch der filmischen Moderne ausmachten, ging aus dem klassischen Hollywoodsystem hervor, das auf diese Weise als Domäne künstlerischen Schaffens kenntlich

9 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 34–53.

10 Mourlet, »Sur un art ignoré«, in: ders., *Sur un art ignoré*, S. 49.

11 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 48–53. Vgl. für Luc Moullets Text zu RIO BRAVO: »La recherche du relatif«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 97, juillet 1959. S. 43–46. Für seinen Text zu ANATOMY OF A MURDER vgl. »Ottobiographie«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 101, novembre 1959. S. 41–44. Für Eugènes Interpretation von Preminger als für Daney »klassischer« Regisseur, vgl. *Serge Daney: écrits critiques*, S. 99ff.

12 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 36.

13 Vgl. Rancière, »Celui qui vient après«, S. 147.

wurde¹⁴, während Rivette einen klassischen Regisseur wie Hawks ebenso verehrte wie Rossellini¹⁵.

Diese Periodeneinteilung, die bei Daney und anderen Kritiker*innen der *Cahiers* persönlich-biographischen, ästhetischen und autor*innenbasierten Kriterien folgt, entspricht einer subjektiven Logik und widerspricht den anti-linearen, ursprungskritischen Modellen der »New Film History« und filmwissenschaftlichen Medienarchäologie, mit ihrer Verortung der Geschichte des Kinos in einem größeren Feld sich ausdifferenzierender Medien und Genealogien (vgl. I.4.2). Auch einer streng filmwissenschaftlichen Diskussion des Begriffs der Modernität, wie sie u. a. von Aumont geführt wurde (selbst ein ehemaliger *Cahiers*-Kritiker), kann sie kaum standhalten (vgl. I.1.1). Insofern Daney diese Periodenkonzepte strategisch benutzt, um das Kino als eigenständige Kunst mit eigener Geschichte zu gestalten, bewegt er sich dennoch im Rahmen eines Projektes der Moderne, in der, so Vinzenz Hediger, die Kunst in Verbindung mit der Kritik ins Stadium der Reflexion über sich selbst und ihre Geschichte eintritt¹⁶. Bei Daney werden diese Konzepte, so meine These, darüber hinaus als Begriffe erkennbar, die das Kino seiner Vollendung entziehen, es weiter vollendbar halten. Sie sind Produkte einer Kritik, die die Vollendung des Kinos zur modernen Kunst immer weiter *aufschiebt*. Das Klassische wird in *La rampe* bestimmt durch die »Szenographie«, worunter Daney die Herstellung der Illusion der Tiefe des Bildes versteht, die dadurch zustande kommt (ohne, als Illusion, eben jemals »wirklich« hergestellt werden zu können), dass es *immer noch* ein Bild *mehr* hinter jedem Bild gibt¹⁷. Der klassische – vollendete – Zustand des Bildes ist eine Idealität und Illusion, die immer weiter suppliert werden muss, ohne jemals ganz vollendet werden zu können. Der moderne Zustand zeichnet sich durch einen *Bildermangel* aus, durch einen Blick, der am Bild abprallt, nicht mehr alles sehen kann und die Illusion von Tiefe im klassischen Kino bricht. Auf diese Weise kann auch die Moderne als Zustand betrachtet werden, dessen »Vollendung« von der Wiederkehr dieses Mangels (an Sichtbarem, an Bedeutung) unterbrochen wird.

Da sich Klassik wie Moderne durch ihre Ergänzenbarkeit auszeichnen, sind sie besonders geeignet, mit meiner Methodentrias aus Blanchots Kritik, Derridas *Supplément* und Michel Foucaults Kommentar analysiert zu werden, die ebenso die drei Schaffensphasen Daney's wie auch die drei filmgeschichtlichen Perioden miteinander verbinden.

14 Vgl. Aumont, *Moderne?*, S. 35–37. Vgl. Alexandre Astruc, »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« (1948), in: ders., *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits 1941–1984*. Paris: Archipel, 1992. S. 324–328. Vgl. auf Deutsch: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992. S. 199–204.

15 Vgl. Aumont, *Moderne?*, S. 48–50. Vgl. Jacques Rivette, »Génie de Howard Hawks«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 23, mai 1953. S. 16–23. Vgl. ders., »Lettre sur Rossellini«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 46, avril 1955. S. 14–24. Das »Genie« von Hawks liegt für Rivette in der »Intelligenz«, der »Klarheit«, der »Evidenz« seiner Filme. Die Modernität von Rossellini liegt für ihn in der »Freiheit« eines Filmemachers, der Filme in der ersten Person dreht, der Welt wie ein Voyeur begegnet und sie dabei »evident« macht. Die »Evidenz« wird damit zur Metakategorie, die epochenübergreifend die »Genies« des Kinos auszeichnet.

16 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

17 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207f.

Daneys Texte lese ich als Kritiken im Sinne Maurice Blanchots, welche die Filme »vollenden«, indem sie sie um in ihnen implizit gebliebene Bedeutungen ergänzen, aber auch um eine »Reserve an Leere«, die sie weiter vollendbar, kritisierbar, unfertig und lebendig hält. Diese Leere (»vide«) korrespondiert auch mit der Vorstellung der Literatur als »Element der Leere«, entwickelt in Blanchots Aufsatz »La littérature et le droit à la mort« (1947), den Daney in seinen Notizbüchern exzerpiert hat¹⁸. Als Kritiker wacht Daney, so Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney«, außerdem über ein »Supplément« an Bedeutung in den Filmen, das ich mit dem ebenfalls von Daney gelesenen Jacques Derrida als Supplément des Kinos weiterdenke. Derrida entwirft das Supplément im Rahmen seiner Theorie der differenziellen Schrift als »Leerstelle« von Bedeutung und wiederholte Ergänzung um einen nie ausfüllbaren »Mangel« an Sinn in der unendlichen Bewegung der Schrift. Gerade in den 1960er Jahren finden sich in den Texten Daneys zahlreiche Hinweise auf dieses von der Kritik bewachte Supplément, spricht Daney hier doch mit Bezug auf klassisches und modernes Kino oft von einer »Leere« (»vide«), einem »Mangel« (»manque«) oder einem »Nichts« (»rien«), während auch in den späteren filmgeschichtlichen Passagen in »La rampe (bis)« von einem »Mangel« und einem »Nichts« die Rede ist¹⁹. Klassik und Moderne können daher durch Daneys Schaffen hindurch als filmgeschichtliche Perioden begriffen werden, die sich in einer gemeinsamen Logik des Suppléments verschränken, welches niemals auf einen einzelnen Film reduziert werden kann und »Kino« zum immer weiter zu ergänzenden, weiter zu vollendenden Bedeutungszusammenhang macht. Mit Michel Foucault verstehe ich die Kontinuität in der filmgeschichtlichen Konzeption und im Werk des Kritikers dann entlang der fortlaufenden Arbeit eines *Kommentators*. Jenseits des einzelnen Werkes und diesseits einer endlosen Zeichenkette ohne sicheren Referenten stellt der Kommentar den Wissensgegenstand »Kino« als Primärtext her, der sich durch einen unerschöpflichen Bedeutungsüberschuss auszeichnet, immer weiter auszulegen und zu vollenden bleibt und stets weitere Auslegungen und Kommentare notwendig macht. Da ich Daneys Kritiken als Kommentare lese, möchte ich sie auch nicht als Filmbesprechungen evaluieren und ausführlich mit den Filmen abgleichen, auf die sie sich beziehen. Ihre Beschreibungen von Filmen sowie Begriffe wie »klassisches« und »modernes« Kino, »Mise en Scène« und »Schrift« verweisen in meiner Perspektive weniger auf eine äußere historische oder ästhetische Realität, auf ein Korpus von Filmen oder klar umrissene Perioden der Filmgeschichte, sondern sie sind als Funktionen und Produkte eines *Kommentars* zu verstehen, der an einem weiter zu ergänzenden Primärtext des Kinos arbeitet.

Als Kritiker im Sinne Blanchots und Kommentator im Sinne Foucaults wacht Daney durch seine drei Schaffensphasen hindurch über ein *Supplément des Kinos*, das diese Phasen miteinander verbindet, indem es seine Form ändert, und dessen Variationen diesen Teil der Arbeit strukturieren:

18 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 110f. Vgl. Blanchot, *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 13: »Doch die Literatur, die Gedicht ist und Roman, scheint das Element der Leere zu sein, das in all diesen gewichtigen Dingen gegenwärtig ist und dem sich, in der ihr eigenen Geschwindigkeit, die Reflexion nicht zuwenden kann, ohne all ihren Ernst zu verlieren.«

19 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 207–209.

In diesem ersten Kapitel werde ich den Daney der 1960er Jahre besprechen und zeigen, wie Daney's Konzeption der *Mise en Scène* als fortlaufende »Artikulation von Leerstellen« im modernen Kino als komplementär zur unendlich weiter zu vollendenden Idealtät des klassischen Kinos begriffen werden kann. Wacht Daney's Kritik über ein Supplément des Kinos, dann ist dieses Supplément hier die *Mise en Scène*.

In einem zweiten Kapitel werde ich in Daney's Schriften der 1970er Jahre untersuchen, wie Daney mit Rückgriff auf Derrida die Repräsentationslogik des klassisch-realistischen Kinos als unendliche Bewegung der *Schrift* entziffert. Dabei wird Derrida's Schrift-Theorie vom Kritiker Daney weniger als kohärente Theorie denn als Instrument benutzt, das die fortlaufende Bedeutungsentfaltung des Kinos bewahrt. Nunmehr ist es neben dem klassischen Kino das niemals ganz darstellbare »Wirkliche«, auf das sich das Kino grundlegend bezieht und das es, einer Schreibung gleich, immer weiter auslegt. Daney's Kritik wacht nun über das Supplément einer (differenziellen) Schrift.

Auch in einer dritten »Periode« lässt sich, wie ich in einem dritten Kapitel untersuchen werde, ein Supplément des Kinos ausmachen, über das Daney's Kritik wacht – in der Periode der 1980er Jahre bis zu Daney's Tod 1992. In dieser Zeit droht dem klassisch-modernen Kino die Vollendung (und also das Ende), da das audiovisuelle Regime des Fernsehens die Ideologie eines lückenlosen Visuellen, einer perfektionierten Sichtbarkeit einführt. Hier wechselt das Supplément des Kinos noch einmal seine Gestalt. Nunmehr ist es das »ganze Kino«, das zum Supplément wird: immer noch zu ergänzen und zu erweitern, also weiter lebendig zu halten. Dabei kann erstens das Fernsehen, welches das Kino voll- und beendet, zum Supplément des Kinos werden, womit es dessen Fortgang garantiert; zweitens das »Bild« (»image«), das auf die »Anderen« und ein anderes Bild hin geöffnet bleibt und mit dem Kino assoziiert wird; und drittens der »arrêt sur image« (Stehkader, Stoppkader, »freeze frame«), der bei Daney nicht nur ein angehaltenes Bild, sondern auch ein fundamentales und entzogenes, allen anderen Bildern vorausgehenden Grundbild des Kinos sein kann, ein reines Produkt der Kritik, das von ihr immer noch zu ergänzen bleibt.

II.1.2 Howard Hawks oder die unvollkommene Idealität des klassischen Kinos

Das »klassische Kino« definiert Daney in »La rampe (bis)« wie folgt:

»Als »klassisch« bezeichnet man den kurzen Moment der Filmgeschichte (dreißig Jahre?), während dem die Filmemacher die Illusion dessen zu erzeugen wussten, woran es dem Kino scheinbar schon immer mangelt: die Tiefe. Dies war das goldene Zeitalter der Szenographie, der paradoxe Triumph einer Szenographie ohne Szene. [...] Der Titel eines amerikanischen Filmes von Fritz Lang resümiert, worum es in dieser Szenographie und dem Begehren, das ihr zugrunde liegt, geht: SECRET BEYOND THE DOOR, LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE [GEHEIMNIS HINTER DER TÜR lautet der deutsche Verleihtitel von Langs US-Film von 1947; Anm. P.S.]. Es ist das Begehren, mehr zu sehen, dahinter zu sehen, hindurch zu sehen. Worum handelt es sich, immer und immer wieder? Um den aufgeschobenen Moment, in dem man sehen wird, was es dahinter gibt. Hinter allem

Möglichen. [...] Daher die relative Gleichgültigkeit des klassischen Kinos bezüglich des ›Inhalts‹ der Filme; der einzig wirkliche Inhalt eines Films besteht nur in der Kunst, mit der er den Zuschauer nicht davon abhält, zurückzukommen und einen anderen Film zu sehen, der doch nur eine Variante dieses Films sein wird.«²⁰

Das Klassische meint also die Herstellung der Illusion von Tiefe. Da diese aufgrund der platten Oberfläche des Bildes eine Illusion ist, es immer an ihr »mangelt«, kann sie nur hergestellt werden, indem der Wunsch erzeugt wird, »mehr« zu sehen, hinter der Oberfläche »weiter« zu sehen. Also immer ein Bild mehr als das gerade Gesehene, einen weiteren Film als den gerade Gesehenen. Auf diese Weise wird der Moment des Sehens »aufgeschoben«. Und aus diesem Grund ist der konkrete Inhalt der Filme (das konkrete Gesehene) weniger interessant als die Wiederholung und Variation der Bilder und Filme (das »nächste« Gesehene »hinter« dem konkreten Bild).

In einem »Post-Scriptum« zu »La rampe (bis)« bemerkt Daney, dass im Jahr der Abfassung des Textes, 1982, das klassische Kino längst zum »leeren Modell und zur vagen Nostalgie«²¹ geworden sei. Dennoch wird in seiner Beschreibung deutlich, dass die klassische Ära der Filmkunst nicht einfach »beendet« werden kann. Da sie einer unendlichen Entfaltung von Bildern unterworfen ist, ist sie als »Ganzes« nur ein rein ideales Konstrukt. Und da in dieser Entfaltung eine Tiefe erzeugt wird, die niemals genug hergestellt ist, ist der Moment des Sehens dieser Tiefe ebenso aufgeschoben wie folglich das »Ende« dieses Sehens. Aus diesem Grund kann der klassische Zustand des Bildes nicht historisch »beendet« werden, ist das Klassische keine Zäsur, kein Ende, auf das etwas Neues folgen könnte. Kann mit Bezug auf das klassische Kino von einer Vollendung des Kinos, einer perfekten Harmonie zwischen Oberfläche und hergestellter Tiefe gesprochen werden, so ist diese Harmonie ein reines Ideal und einem fortlaufenden Vollendungsprozess unterworfen.

Im vier Jahre später verfassten Text »Le paradoxe de Godard« (1986) macht Daney Godard zum Wächter über dieses aufgeschobene Ende des klassischen Kinos. Beginnt Godards Karriere gegen Ende der 1950er Jahre auf dem Höhe- und Endpunkt des klassischen amerikanischen Erzählkinos und also mit der harmonischen Vervollkommnung und dem Ende des Kinos überhaupt, dann ist für Daney Godard derjenige, der nicht zu etwas Neuem übergeht, sondern das klassische Kino immer weiter *reformiert* (vgl. I.3.6). Daney nennt auch einen Namen, der diesen »Gleichgewichtszustand« verkörpert:

20 Ebd. S. 207f. »On appelle ›classique‹ l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans – pendant lequel les cinéastes ont su produire le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma: la profondeur. Ce fut l'âge d'or de la scénographie, le triomphe paradoxal d'une scénographie sans scène. [...] Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de cette scénographie et du désir qui la porte: SECRET BEYOND THE DOOR, LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE. Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers. De quoi s'agit-il, interminablement? Du moment différé où l'on verra ce qu'il y avait derrière. Derrière n'importe quoi. [...] D'où la relative indifférence du cinéma classique aux ›contenus‹ des films, le seul contenu réel d'un film réside dans l'art avec lequel il ne décourage pas le spectateur de revenir pour voir un autre film, qui sera en fait une variante de celui-ci.«

21 Ders., »Post-Scriptum« (1982), in: *La rampe*. S. 213–214; 214: »Le cinéma ›classique‹ est aujourd'hui un modèle vide et une vague nostalgie.«

»Hawks, zum Beispiel«²². Dessen Western RIO BRAVO kommt 1959 ins Kino, dem Jahr, in dem Godard seinen ersten Spielfilm À BOUT DE SOUFFLE dreht.

Nun ist RIO BRAVO auch Gegenstand von Daneys allererster Filmkritik aus dem Jahr 1962, die er noch für die mit Skorecki gegründete Zeitschrift *Visages du cinéma* verfasst, wobei er schon hier, wie später in »Sur Salador« (1970) und »Paradoxe de Godard«, das klassische Kino an dem amerikanischen Regisseur festmacht²³. Der Film, in dem eine von John Wayne angeführte Gruppe von Männern in einer Westernstadt gegen eine Gaunerbande kämpft, verkörpert eine perfekte klassische »Harmonie«, die, wie Daney schon im ersten Satz seines Debüttextes festhält, einen Höhe- ebenso wie einen Endpunkt markiert: »Als Höhepunkt eines Werkes, das man fortan nicht mehr ignorieren kann, droht RIO BRAVO, ebenso wie HATARI! [Howard Hawks, USA 1962, Anm. P.S.], zum Testament von Howard Hawks zu werden.«²⁴ Wenn Daney seinen Text mit der Feststellung einleitet, dass es sich bei RIO BRAVO um einen »Höhepunkt« im Werk von Hawks handelt, und er dessen Kino als das »klassischste« bezeichnet, dass es gibt²⁵, dann handelt es sich bei RIO BRAVO um einen Höhepunkt des klassischen Kinos überhaupt. Wie Godard beginnt also auch Daney seine Karriere (als Kritiker) am Punkt dieser klassischen Vollendung des Kinos. Von Harmonie ist mehrfach die Rede in seinem Text: von der »Perfektion des Films«, von einer Welt, die in sich geschlossen ist, »sich selbst genügt«²⁶. Soll das Kino eine Kunst sein, beschreibt Daneys Kritik hier eines ihrer Meisterwerke. Gleichzeitig droht dieser Höhepunkt ein Endpunkt des klassischen Kinos, ein »Testament« zu werden, so dass die Kunstwerdung des Kinos durch die Kritik, seine perfekte, harmonische, ausbalancierte Form schon mit seinem Ende zusammenfällt. Hawks' Film ist schon kein ganz »klassischer« Western mehr, kein Film, in dem es um die Eroberung des amerikanischen Westens geht, sondern angesiedelt in einer Kleinstadt, auf welche die Handlung beschränkt bleibt. John Wayne und seine Mitstreiter haben sich »verbürgerlicht«, die Figurenzeichnungen sind ebenso wichtig wie die Actionszenen, und die Figuren selbst sind Helden, die ihrer Stärke verlustig gegangen sind oder sie noch nicht haben: einer hat ein Rückenleiden (Wayne), einer ein Alkoholproblem (Dean Martin), einer ist sehr alt, ein anderer sehr jung. Hawks' Kameraführung besteht darin, die Figuren in unterschiedlichen Gruppierungen zusammenzufassen. Die Bewegung ist aufs Wesentliche reduziert. So wird ein »klassisches« Gleichgewicht und beinahe ein Stillstand erreicht, in dem Hawks' Welt existiert und sich hält. Diesen Stillstand, so kann man argumentieren, hat die Kritik nun in Schach zu halten. Man beachte die Wortwahl: Daney spricht nicht davon, dass RIO

22 Ders., »Godards Paradox«, in: VWB, S. 132.

23 Vgl. ders., »Un art adulte«, in: MCM 1, S. 35–41. Vgl. ders., »Sur Salador« (1970), in: *La rampe*. Neben RIO BRAVO schreibt Daney für *Visages du cinéma* auch zu Hawks' SCARFACE (USA 1932): »La rançon du succès« (1962), in: MCM 1, S. 41.

24 Ders., »Un art adulte«, in: MCM 1, S. 35: »Point culminant d'une œuvre qu'il est désormais impossible d'ignorer, RIO BRAVO risque bien, avec HATARI!, d'être le testament de Howard Hawks.«

25 Vgl. ebd. S. 40: »le cinéma de Hawks est pourtant le plus classique qui soit«.

26 Ebd. S. 39 für die »perfection du film«, sowie S. 40: »RIO BRAVO est un monde qui se suffit à lui-même et ou rien ne se perd, c'est un microcosme en perpétuel devenir où tout concourt à cette harmonie finale [...].« – »RIO BRAVO ist eine Welt, die sich selbst genügt und wo nichts verloren geht, ein Mikrokosmos in ständigem Werden, wo alles in einer finalen Harmonie konvergiert [...].«

BRAVO ein Testament sei; sondern davon, dass der Film *drohe*, eines zu werden. So beschreibt Daney die Bewegung des Films als *fortlaufende* Vollendung. Er beschreibt den Film als perfekte, harmonische und geschlossene Welt – aber auch als »Mikrokosmos in ständigem Werden«, das an kein Ende kommt²⁷. Die Entwicklung und die Handlungen der Figuren sind, wie Daney betont, nur aus ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Wechselwirkung heraus zu verstehen und ergeben ein dialektisches Gleichgewicht und die Harmonie einer musikalischen »Fuge« – kommen dabei aber auch zu keinem Stillstand, so dass die Figuren am Ende des Films noch einmal »neu anfangen« können²⁸. Besteht die klassische Vollendung in einem ständigen Werden, trägt dieses das Vollenden über den Zustand der Vollendung hinaus. Ebenso wie später Godard für Daney ein »Reformer« des klassischen Kinos wird, verhandelt Daney in seiner ersten Kritik die Bedingungen der Reform einer auf ihrem Höhe- und Endpunkt angelangten Kunst.

Wenn die Moderne mit Hediger dasjenige Zeitalter der Kunst ist, in dem Kunst und Kritik sich vereinen und Kunst zum Medium der Reflexion über sich selbst wird²⁹, dann verankert auch Daney in Hawks' Film eine Reflexionsbewegung, welche die perfekte Harmonie des Films unterstreichen soll: Die letzte Einstellung nimmt die erste wieder auf. Damit evoziert er eine Vollendung der Kunst des Kinos, die Daney als Klassik bezeichnet und mit Hediger »modern« genannt werden kann; auch Henri Langlois hat ein Jahr später, 1963, Hawks als »homme moderne«, »modernen Mann« bezeichnet³⁰. Allerdings, so Daney, hat die letzte Einstellung schon einen anderen Sinn als die erste. Der Film kommt auf sich zurück, reflektiert sich – und entzieht sich seiner Schließung. In diesem Sinne operiert Daneys Kritik wie jene von Blanchot: Sie führt die Vollendung aus *und* suspendiert sie wieder. Daney beschreibt die Bewegung des Films daher nicht als Kreis-, sondern als »Spiralbewegung«, die in sich nicht abgeschlossen ist³¹. Wenn die Vollendung ein fortlaufender Prozess bleibt, lässt sich die Unreinheit und Unvollendetheit des Klassischen gerade aus seiner intrinsischen Vermischung mit dem Modernen verstehen, der es auch bei Daney niemals entkommen konnte: Das »Klassische« ist nur eine in der Moderne *nachträglich* verliehene ideale Qualität, eine Harmonie, die rückwirkend konstruiert wird und so nie vorgelegen hat – aber mit der man aus diesem Grund auch an kein Ende kommen kann, da ihre Konstruktion ein unabschließbarer Prozess bleibt.

Ist das Klassische niemals ganz realisiert, kann es nur schwerlich zum Gegenstand einer Nostalgie werden. Dennoch findet sich am Ende des Textes ein Bekenntnis zu einer solchen:

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. ebd. S. 39: »les personnages semblent prendre un nouveau départ« – »die Figuren scheinen noch einmal neu anfangen zu können«; »S'il faut parler d'un art de la fugue, c'est bien parce que chaque mélodie n'existe que par rapport aux autres en s'appuyant sur elles.« – »Wenn hier von der Kunst der Fuge gesprochen werden muss, dann weil jede Melodie nur in Zusammenhang mit allen anderen existiert, auf die sie sich stützt.«

29 Vgl. Hediger, »Der Künstler als Kritiker«.

30 Vgl. Henri Langlois, »Hawks homme moderne«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 139, janvier 1963. S. 1–4.

31 Vgl. Daney, »Un art adulte«, in: *MCM* 1, S. 40: »Ce n'est donc pas de cercle qu'il convient de parler ici mais d'un anneau de la spirale.«

»hinter der Perfektion von RIO BRAVO lauert das Vermissen der Abenteuer; die Pioniere von RED RIVER [USA 1948, ebenfalls ein Hawks-Western, Anm. P.S.] haben sich in der Nähe des Rio Grande niedergelassen; sie sind alt geworden und es ist nicht mehr so sehr ein testamentarischer Glanz, der uns berührt, sondern die Nostalgie eines alt gewordenen Löwen.«³²

Es ist eben *nicht* die realisierte Perfektion des Films als Höhe- und Endpunkt des klassischen Kinos, es sind *nicht* Tod und Testament, die hier eine Nostalgie erzeugen, sondern ein *Altern*, eine *Annäherung* ans Ende, ein fortlaufender Prozess der Vollendung. Die Nostalgie beugt sich zurück nach beendeten Zeiten, bleibt aber gegenstandslos, da dieses Ende, das der Film markiert, noch im Werden ist. Auch in seinem späteren Text »Vieillesse du même (Howard Hawks et RIO LOBO)« (1971) widerspricht Daney vehement jeder Idee eines zu betrauernden »Goldenen Zeitalters« in den letzten Filmen von Hawks, in denen der »goldene Platz (das Paradies) doch immer schon verloren ist«³³, und bindet diese Abwesenheit von Nostalgie an die Trauerlosigkeit des hawkschen Kinos, in dem der Tod ständig eskamotiert, d.h. nie im Bild gezeigt und stets ins visuelle Off verdrängt wird: Die Namen der verunglückten Flieger in DAWN PATROL (USA 1930) werden einfach von der Tafel gestrichen, die tödlichen Unfälle der Rennwagenfahrer in RED LINE 7000 (USA 1965) koinzidieren mit einem simplen Verlassen der Einstellung. Hawks' Kino ist ein Kino des »Selben«, in dem die Elemente ständig verschwinden und durch neue substituiert werden, um Endlichkeit und Tod, also den Moment einer *radikalen, wirklichen* Transformation in Schach zu halten – so wird Daney auch später in »La rampe (bis)« das klassische Kino definieren. Das »Selbe« altert, aber es stirbt nicht; es transformiert sich, um sich zu erhalten³⁴.

Daneys Beschreibung des klassischen Kinos als Wiederholung und Variation des Selben bezieht sich auf Bilder, die an den Kommentar bei Foucault erinnern, bei dem das Bild mit dem Wort »das gefährliche Privileg teilt, durch Verbergen zu zeigen, und daß es in der offenen Reihe der diskursiven Reprisen endlos durch sich selbst ersetzt werden kann.«³⁵ Letztlich funktionieren die Bilder in Daneys Beschreibung des klassischen Kinos wie eben solche Reprisen, die »endlos durch sich selbst ersetzt werden« können, und damit wie Kommentare. Sie stellen eine organische, harmonische, vollendete Einheit her, deren Vollendung sie aufschieben. Wenn bei Foucault der Kommentar mit dem

32 Ebd. S. 41: »derrière la perfection de RIO BRAVO c'est le regret de l'aventure; les pionniers de RED RIVER se sont installés près du Rio Grande; ils ont vieilli et ce n'est plus tellement le splendeur du testament qui nous touche mais la nostalgie du lion devenu vieux.« RED RIVER ist ein (Pionier-)Western von Hawks, ebenfalls mit John Wayne sowie mit Montgomery Clift. Erzählt wird die Geschichte eines Viehtriebs entlang des titelgebenden Flusses.

33 Ders., »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 34. »On a trop eu tendance à tirer de la vision des derniers films de Hawks des sanglots de pure nostalgie. Par rapport à quel âge d'or? Le premier scénario que H.H. ait écrit s'intitule FIG LEAVES (1926) et parle déjà de cette place en or (le paradis) qui a toujours déjà été perdue.« – »Man ist zu sehr geneigt, aus den letzten Filmen von Hawks nur nostalgische Schluchzer herauszuhören. Mit Bezug auf welches Goldene Zeitalter? Das erste Drehbuch, das H.H. geschrieben hat, heißt FIG LEAVES ([USA, Anm. P.S.] 1926) und spricht schon von diesem goldenen Platz (dem Paradies), der immer schon verloren ist.«

34 Vgl. ebd. S. 30.

35 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

Potenzial der Bilder spielt, »durch Verbergen zu zeigen«, verbergen die Bilder im klassischen Kino bei Daney in ihrem Zeigen den Mangel an räumlicher Tiefe, die eine Illusion bleibt und nur aufrechterhalten werden kann, indem die Bilder fortlaufend wiederkehren und sich substituieren. Auf diese Weise bilden sie eine Quelle ewig neuer Räume, aber auch neuer Erzählungen und neuer Bedeutungen. Sind für Daney die Bilder im klassischen Kino einer fortlaufenden Auslöschung und Substitution preisgegeben, so arbeiten sie wie Kommentare, die neue Kommentare auf sich ziehen. Die »Einheitlichkeit« und »Geschlossenheit«, die David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson als Charakteristika des klassischen Hollywoodkinos und seines hegemonialen, normproduzierenden Produktionssystems ausgemacht haben³⁶, lassen sich mit Daney als Eigenschaften eines Primärtextes weiterdenken, der immer weiter auszulegen ist.

II.1.3 Otto Preminger oder moderne Mise en Scène als Artikulation von Leerstellen

Wandert bei Daney im klassischen Kino der Blick der Zuschauer*innen zu dem »Bild hinter dem Bild«, so wird er im »modernen« Kino auf der Oberfläche des Bildes angehalten, das die Tiefenillusion zerschellen lässt und nur zeigt, dass es hinter dem Bild und den gezeigten Dingen »nichts« zu sehen gibt³⁷. Damit bleibt der Blick auf der Mise en Scène hängen, dem Vorgang, der die Dinge im Bild und das Bild selbst arrangiert, und den Guido Kristen als »Organisation jener Paramater« charakterisiert hat, »die die profilmische Situation visuell strukturieren«³⁸. In den *Cahiers du cinéma* der 1960er Jahre wird Mise en Scène als formales, künstlerisches, stilistisches, vor allem durch die Kameraarbeit bestimmtes Ausdrucks- und Organisationsprinzip verstanden, das an die individuelle Handschrift von Film-Autor*innen gekoppelt ist. Zwei Konzeptionen von Mise en Scène, die Daney stark geprägt haben dürften, sind die Texte »Qu'est-ce que la mise en scène?« (1948) von Alexandre Astruc und »Sur un art ignoré« (1959) von Michel Mourlet, die beide in den *Cahiers* erschienen. Astrucs um Kenji Mizoguchis UGETSU MONOGATARI (ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, JPN 1953) kreisender Text steht für die Linie der *Cahiers* der 1950er und frühen 1960er Jahre, Mise en Scène als Ausdruck einer subjektiven Sensibilität, einer individuellen künstlerischen Idee, eines persönlichen Blicks auf die Welt aufzufassen³⁹. Wichtige diese Idee verkörpernde Namen sind für die *Cahiers*

36 Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, zitiert nach Hansen, »The Mass Production of the Senses«, S. 63, von der ich die Begriffe »Einheitlichkeit« und »Geschlossenheit« übernehme: »overall compositional unity and closure«.

37 Vgl. Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 209: »J'appellerai ›moderne‹ le cinéma qui ›assuma‹ cette non-profondeur de l'image, qui la revendiqua et qui pense en faire – avec humour ou avec fureur – une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique, contre l'aliénation des séries industrielles, contre Hollywood.« – »Ich werde jenes Kino ›modern‹ nennen, das diese Nicht-Tiefe des Bildes bearbeitet, für sich beansprucht, und, mit Humor oder Zorn, daraus eine Kriegsmaschine gegen den Illusionismus des klassischen Kinos macht, gegen die Entfremdung der industriellen Serienproduktion, gegen Hollywood.«

38 Kirsten, »Mise en Scène«, S. 1.

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

dieser Ära neben Hawks und Hitchcock etwa Orson Welles, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Luis Buñuel, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson oder Fritz Lang, sowie Nicholas Ray und Jacques Tourneur. Mourlet, der Anführer der Pariser Cinephilengruppe der »MacMahonisten«, die ebenfalls Lang sowie Otto Preminger, Raoul Walsh und Joseph Losey verehrten, vertritt eine andere Haltung: Bei ihm ist *Mise en Scène* kein Ausdruck eines gebrochenen modernen Subjekts, sondern eines virilen Genies und seiner souveränen Weltansicht, die zur Gänze auf der Leinwand und dort genauer im Körper der Schauspieler*innen zum Ausdruck kommt: »Charlton Heston est un axiome«⁴⁰. Bei Astruc wie auch bei Mourlet ist *Mise en Scène* ein formales Kriterium, das dem Inhalt des Films übergeordnet ist und die Vollendung des Kinos zu einer autonomen Kunstform wie Literatur oder Malerei demonstriert. Gerade beim späten Daney finden sich Abwandlungen von Mourlets *Mise en Scène*-Begriff. Ist bei Mourlet *Mise en Scène* eine »Modifikation des Raumes«⁴¹, die die Cinephilen in ihren Bann zieht und aufsaugt⁴², beschreibt auch Daney in später gegebenen Interviews, wie *Mise en Scène* zwischen dem realen, physischen Raum des Kinosaals und dem imaginären Raum der Leinwand einen »dritten« Raum öffnet, in dem, einem Ballwechsel beim Tennis vergleichbar, ein Hin- und Her, ein ruheloser Austausch zwischen Betrachter*in und Bild stattfinden kann; betreibt bei Mourlet jedoch die *Mise en Scène* eine Modifikation des (positiven) Raumes, durch die eine unkritische Evidenz hergestellt wird, die absorbierend wirkt, so betreibt die *Mise en Scène* bei Daney eine Modulation von Distanzen und die Öffnung eines (differenzier-ten) Zwischenraumes, in den die Zuschauer*innen »hineingleiten« können⁴³. Für Daney besteht *Mise en Scène* also nicht nur in der »Organisation« von Raum und Zeit, sondern vor allem in einem Spiel mit Distanzen und Zwischenräumen, in denen sich etwas der Kontrolle entzieht.

Dies lässt sich schon in seinen Texten aus den 1960er Jahren zu Filmen von Otto Preminger beobachten. In der zweiten und letzten Ausgabe der *Visages du cinéma* widmet Daney 1963 seine zweite längere Kritik Premingers *ADVISE AND CONSENT* (USA 1962). Da Preminger im Gegensatz zu Hawks verstärkt mit ungeschnittenen Kamerafahrten arbeitet, die als formaler Aspekt auch jenseits des gezeigten Inhalts in die Sichtbarkeit drängen, kann davon gesprochen werden, dass Premingers Kino sich besonders gut zur Darstellung von *Mise en Scène* eignet, insoweit diese, wie Kirsten schreibt, immer auch

40 Michel Mourlet, »Préface à l'édition de 2008«, in: ders., *Sur un art ignoré*, 2008. S. 11–13; 11.

41 Vgl. ders., »Sur un art ignoré«, in: ders., *Sur un art ignore*, S. 37: »Le principe du cinéma comme mode d'appréhension est fondé sur l'enregistrement des modifications de l'espace [...]«

42 Vgl. ebd. S. 46.

43 Vgl. Daney, *Im Verborgenen*, S. 146: »Denn diese Schwimmbewegungen – das ist die *Mise en Scène*. [...] Cinephil ist derjenige, der weiß, daß es [...] zwischen dem realen Raum des Kinosaals, der für die Gesellschaft steht, und dem Raum des Imaginären [...] einen dritten [gibt], der etwa so angelegt ist wie ein Tennisplatz.« Fürs »Hineingleiten« vgl. Serge Daney, Philippe Roger, »Le passeur, entretien avec Serge Daney«, in: *DRV*. S. 91–114; 110: »[...] [O]n peut se glisser dans une mise en scène, à la faveur d'un changement de plan, comme un passager clandestin du film. On peut apprendre les distances: l'art de les tenir, de les réduire, de les garder.« – »[...] [M]an kann sich in eine *Mise en Scène* hineingleiten lassen, unter dem Schutz eines Einstellungswechsels, wie ein blinder Passagier, der im Film unterwegs ist. Man kann die Distanzen lernen: die Kunst, sie zu halten, zu verringern, zu bewahren.« Hervorhebung im Original.

selbstreferentiell auf die Sichtbarmachung der Kameraarbeit selbst ausgerichtet ist, »die Bewegungen und Kadrierungen des Apparats«⁴⁴ antizipiert und damit starke »piktoriale«⁴⁵ Aspekte hat. So hat Adrian Martin anhand von Premingers Kamerabewegungen in *ANATOMY OF A MURDER* (1959) beschrieben, was unter Mise en Scène verstanden werden kann: »the movement of bodies in space – a space constantly defined and redefined by the camera.«⁴⁶

Sowohl *ANATOMY OF A MURDER* als auch *ADVISE AND CONSENT* sind Filme, in denen es um juristische und politische Systeme geht, um den Versuch der Protagonist*innen, sie für ihre eigene Zwecke zu manipulieren und auszunutzen. *ANATOMY OF A MURDER* handelt von einem Gerichtsprozess, in dem ein Anwalt, Paul Biegler (James Stewart), versucht, einem Gericht eine für ihn günstige Version der Vorgeschichte eines Mordes glaubhaft zu machen, den sein Klient begangen hat; in *ADVISE AND CONSENT* geht es um politische Ränkespiele rund um die Besetzung eines Postens in der US-Regierung. Schon rein inhaltlich behandeln diese Filme das Arrangieren von Elementen im Spiel der Justiz und der Macht, worin bereits ein Widerschein der Mise en Scène gesehen werden kann. Dies zeigt sich auch in den Preminger-Kritiken von Michel Mourlet, Luc Moullet und Jean-Louis Comolli, die, wie Eugène zeigt, ihre Spuren in Daney's eigener Annäherung an Preminger hinterlassen haben. Mourlet hat Premingers Mise en Scène als künstlerisches Ordnungsprinzip verhandelt und davon gesprochen, dass dieser die Opazität der Welt durch eine »Ordnung der Wesen« ersetzt; Moullet hat in seiner Kritik zu *ANATOMY OF A MURDER* den Film als Spiegelung des Künstlers betrachtet, der ihn gemacht hat; und Jean-Louis Comolli beschreibt Premingers Mise en Scène in *ADVISE AND CONSENT* als »Organisation« verschiedener Kräfte, welche die Figuren in einem Netz einspannen (und auseinanderreißen)⁴⁷. Daney selbst hat 1986 Premingers Mise en Scène als Ausübung einer »Überwachung« bezeichnet, der nichts verloren gehen darf⁴⁸. Neben »Ordnung«, »Organisation« und »Überwachung«, welche die Mise en Scène in einem Film schafft, der zum Spiegelbild seines Machers wird, tritt in Daney's eigenem Text zu *ADVISE AND CONSENT* von 1963 noch der Begriff der »Kontrolle«, anhand von dem später David Bordwell und Kristin Thompson ihre allgemeine Definition der Mise en Scène als »the director's control over what appears in the film frame« vornehmen⁴⁹.

Doch diese Kontrolle wird bei Daney nur noch in ihrem *Verlust* deutlich. »Die Schöpfung übersteigt ihren Schöpfer, der sie nur einen Augenblick kontrollieren, ihr seinen Stempel aufdrücken kann, bevor er ihr nur noch dabei zuschauen kann, wie sie sich ent-

44 Kirsten, »Mise en Scène«, S. 6.

45 Ebd. Hervorhebung im Original.

46 Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 44f.

47 Vgl. Michel Mourlet, »Otto Preminger et ›Sainte Jeanne‹ (1962), in: ders., *Sur un art ignoré*, 2008. S. 172–176; 176. Vgl. Moullet, »Ottobiographie«. Vgl. Jean-Louis Comolli, »La mort blanche«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 137, novembre 1962. S. 43–47. Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 51f.

48 Vgl. Serge Daney, »Trop otto, trop tard« (1986), in: *MCM* 3. S. 189–190; 190: »La mystique de la mise en scène [...] était avant tout un art de ne rien laisser perdre, de ne rien laisser hors surveillance.« – »Die Mystik der Mise en Scène [...] bestand vor allem in der Kunst, nichts verloren gehen, nichts unbewacht zu lassen.«

49 Vgl. Bordwell, Thompson, *Film Art: An Introduction*, S. 112.

fernt.«⁵⁰ Dass sich gerade in diesem »Kontrollverlust« Daneys eigene Art zeigt, *Mise en Scène* zu denken, deutet auch Pierre Eugène an, wenn er schreibt, dass im Vergleich zu Mourlet, Moullet und Comolli Daneys »Neuerung« in der Preminger-Rezeption der Zeit darin bestünde, im Werk des Regisseurs ein »Spiel«, »eine ›mise en abyme‹ der *Mise en Scène*« sowie ein problematisches Verhältnis zum Wirklichen auszumachen⁵¹. Genauer muss aber davon gesprochen werden, dass Daney *Mise en Scène* hier als instabiles Zeichensystem mit instabiler Bedeutung denkt, welches er in einem späteren, zweiten Preminger-Text zu *HURRY SUNDOWN* (USA 1967), auf den ich unten zu sprechen komme, um eine instabile Zwischenräumlichkeit ergänzen wird, in der sich die Kontrolle des Regisseurs über die Bedeutung seines Films weiter verliert. Zunächst, erklärt Daney in der früheren Kritik zu *ADVISE AND CONSENT*, besteht Premingers Kunst darin, hinter den Systemen von Justiz, Religion und Politik einen »Punkt« aufzuweisen, der sie wie ein Gerüst hält und trägt; gleichzeitig werden diese Systeme dadurch auf »abstrakte Strukturen« reduziert, auf »Zeichen, die beharren, auch wenn ihre Bedeutung längst verloren gegangen ist«⁵². Mit Bezug auf *ANATOMY OF A MURDER* erklärt Daney dann, dass das Sujet dieses Films folglich nicht mehr die Justiz oder die amerikanische Gesellschaft, sondern die *Mise en Scène* selbst sei, in der man diesen »Punkt«, dieses »Gerüst« erkennen kann: »Dieser Film, dessen Gegenstand weder die Justiz noch die amerikanische Gesellschaft, sondern die *Mise en Scène* ist, wird, wie die letzten Filme von Lang, zur Reflexion des Schöpfers über seine Kunst, zu einer unverschleierte Beichte des Filmmachers.«⁵³ Im Anwalt Biegler (Stewart), der Prozess und Beweisführung inszeniert, erkennt Daney (wie Moullet) ein Selbstporträt Premingers; in der Aufgabe des Anwalts, sich vor Gericht auf eine äußere, ihm vorangehende Realität zu beziehen und deren Erscheinungen zu organisieren, um bestimmte Effekte zu erzielen, eine (Selbst-)Reflexion der *Mise en Scène*. Premingers *Mise en scène* legt anatomisch das Gerüst des Films frei, und damit sich selbst; es ist diese anatomische Operation, die im Zentrum des Films steht, die *Anatomie* des Mordes und weniger das »Thema« Mord, welches der Operation nur als Vorwand dient. *Mise en Scène* wird damit zum Reflexionsprozess eines Künstlers über

50 Serge Daney, »La règle du jeu« (1963), in: *MCM* 1, S. 42–49; 48: »La création dépasse toujours le créateur qui ne peut la contrôler qu'un instant, la marquer de son empreinte avant de la voir s'éloigner.«

51 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 51f.

52 Daney, »La règle du jeu«, in: *MCM* 1, S. 44: »Cet art [...] cherchant désespérément ce point de recul à partir duquel s'échafaudent de grandioses architectures. [...] [L]es normes de la justice, les dogmes d'une religion, les mécanismes d'une politique sont les fruits de l'intelligence mais réduits à eux-mêmes ils deviennent signes et subsistent alors que la signification s'est perdue [...]. Le jeu propose et propage des structures abstraites [...]. —»Diese Kunst [...] versucht verzweifelt, an diesen dahinterliegenden Punkt zu gelangen, auf dem all diese grandiosen Architekturen aufbauen. [...] [D]ie Normen der Justiz, die religiösen Dogmen, die Mechanismen der Politik sind Früchte der Intelligenz, aber auf sich selbst reduziert werden sie zu Zeichen, die beharren, auch wenn ihre Bedeutung längst verloren gegangen ist [...]. Das Spiel besteht darin, abstrakte Strukturen anzubieten und zu propagieren.«

53 Ebd. S. 47. »Ce film dont le sujet n'est ni la justice ni la société américaine mais la mise en scène devient, au même titre que les derniers films de Lang, réflexion du créateur sur son art et confession à peine déguisée du cinéaste.«

seine Kunst, durch die der Film zum Kunstwerk wird. Daney macht somit den Reflektionsprozess, wie er ihn in seiner Kritik zu RIO BRAVO in der Domäne des klassischen Kinos nachgezeichnet hat, als Voraussetzung der modernen Kunstwerdung des Kinos unter dem Namen der Mise en Scène explizit. Mit Hinblick auf die von Hediger betonte Einheit aus Kunst und Kritik, in der das Kino zum Medium der Reflexion über sich selbst und zur eigenen Kunstform wird, kann auch von einer Einheit aus Mise en Scène und Kritik gesprochen werden, die Daney in einer 1967 erschienenen Kritik zu Rossellinis LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV (FRA 1966) beschreibt: Rossellinis Film macht die Mise en Scène (des Sonnenkönigs am Hofe) bewusst, weswegen Daney den Film selbst mit einer Film-Kritik vergleicht; kein Filmemacher, so Daney, sei je zu einem derartigen Bewusstsein seiner Kunst gelangt, womit die Vermischung aus Mise en Scène und Kritik, als Selbstausslegung und Selbstenthüllung des Kinos, dieses zur Kunst vollendet⁵⁴. – Dennoch bleibt diese Kunstwerdung ein unkontrollierbarer, unendlicher Prozess, der keine volle künstlerische Souveränität gewährt. Für Astruc ist Mise en Scène ein Vorgang, durch den sich ein*e Cineast*in seine*ihre eigene Welt schafft und dabei seine*ihre Schöpfung immer mehr den eigenen Obsessionen anpasst. Bei Daney jedoch kann der Metteur en Scène Preminger seine Schöpfung niemals zur Gänze beherrschen, so wie der Anwalt Biegler in ANATOMY OF A MURDER eine Version des Verbrechens inszeniert, während die Figuren immer wieder aus der Rolle fallen, die Wahrheit unzugänglich bleibt und die Umstände ihr eigenes Spiel treiben. Bieglers Klient hat einen Mann ermordet, der seine Frau vergewaltigt haben soll – dies versucht Biegler dem Gericht deutlich zu machen, auch wenn er dabei die Wahrheit überstrapazieren muss. Am Ende jedoch sagt die Tochter des Erschossenen gegen ihren Vater aus – Bieglers Klient wird freigesprochen, jedoch nicht wegen Bieglers »Inszenierung« vor Gericht. Der Schöpfer kann seine Schöpfungen, seine Figuren, nur kurz kontrollieren, danach entziehen sie sich ihm wieder. »Die Unternehmung Bieglers ist«, so Daney, »ebenso wie die von Preminger zum Scheitern verurteilt«; der Versuch, Kontrolle auszuüben, ist eine »endlose Aufgabe und lässt verzweifeln.«⁵⁵ Dementsprechend konnte Eugène von einer »mise en abyme« der Mise en Scène« sprechen⁵⁶. Ist Mise en Scène ein Vorgang der Selbstreflexion, in dem die Kunstwerdung des Kinos stattfindet, dann ist diese Reflexion immer auch eine gescheiterte Reflexion und eine Reflexion über ihr Scheitern, ist die Kunstwerdung des Kinos durch die Mise en Scène eine »unendliche Aufgabe«. Ähnlich scheint Daney auch die Position Mourlets zu verschieben. Für diesen ist Mise en Scène eine »Organisation der Erscheinungen« und ihre »effiziente Inbesitznahme«⁵⁷. So kommt auch Daney auf die »Erscheinungen« (»apparences«) zu sprechen – allerdings nur, um zu zeigen, dass sie sich ihrer genauen Beherrschung und Organisierbarkeit entziehen. Am Ende des Textes schreibt er:

54 Vgl. ders., »Le pouvoir en miettes« (1967), in: MCM 1, S. 61–65.

55 Ders., »La règle du jeu«, in: MCM 1, S. 49: »La destinée de Biegler, comme celle de Preminger, est une entreprise vouée à l'échec. [...] Cette tâche sans fin a de quoi désespérer.«

56 Vgl. Eugène, Serge Daney: écrits critiques, S. 52.

57 Mourlet, »Sur un art ignoré«, in: ders., Sur un art ignore, S. 45f: »l'organisation des apparences et sa saisie la plus efficace constituent la mise en scène.«

»Mehr als jeder andere hat Preminger das Entweichen der Dinge nachempfunden, die Komplexität der Wesen und die Notwendigkeit, die Erscheinungen zu beherrschen, sie in abstrakte Strukturen einzubetten. Doch dank der gerechten Wiederkehr der Dinge erkennt er, wie gefährlich es sein kann, den Sinn durchs Zeichen zu ersetzen.«⁵⁸

Für Daney folgt *Mise en Scène* als Beherrschung von Erscheinungen einer Zeichenlogik. Doch dieses Spiel mit Zeichen, »die beharren, auch wenn ihre Bedeutung verloren gegangen ist«, kann nie gegen einen gesicherten Sinn eingetaucht werden. Der Grund dafür ist, dass sich die *Mise en Scène* auf die Erscheinungen einer ihr vorausgehenden, entweichenden und sich entziehenden, immer auch verlorenen und verpassten Dingwelt bezieht. Das »Entweichen« der Dinge entspricht dabei ihrer »Wiederkehr«. Denn indem die Dinge »wiederkehren«, kehren sie in ihrer Eigenständigkeit und Unbeherrschbarkeit wieder, widerfährt ihnen »Gerechtigkeit«, als *Dinge*, die nicht einfach Zeichen sind, sich den Zeichen, die nur auf sie verweisen, nicht einfach unterwerfen. Daher organisiert die *Mise en Scène* Zeichen, die auf eine Wirklichkeit nur *verweisen* – also auf ihre »Erscheinungen« – aber nicht mit dieser, also mit einem gesicherten Sinn, verwechselt werden dürfen.

Daneys Text, erschienen im März 1963, kann auch vor dem Hintergrund der beginnenden Debatten über das Verhältnis von Film und Semiotik und über die metzsche »Filmsemiotik« gelesen werden. Im September desselben Jahres erscheint in den *Cahiers* ein Interview des neuen Chefredakteurs Jacques Rivettes (der Rohmer ablöst) mit Roland Barthes, in dem dieser über die Schwierigkeit spricht, Film als artikulierte Sprache und Zeichensystem zu verstehen – ein Unternehmen, das Christian Metz ein Jahr später in seinem Text »Le cinéma: langue ou langage?« systematisch anzugehen versucht (vgl. I.3.4)⁵⁹. Metz untersucht die Erzeugung von Sinn im Film mit linguistischen Kriterien: Der Film hat eine kodifizierte Syntagmatik (»langage«), verfügt jedoch, im Gegensatz zur verbalen Sprache, nicht über ein paradigmatisches System (»langue«). Barthes Problematisierung der Bestimmung einzelner Zeichen gibt er dabei auf. Daney, dessen Text vor den Beiträgen von Barthes und Metz erscheint, problematisiert genau diese komplizierte Zeichenhaftigkeit des Films, also seine (Nicht-)Gleichsetzbarkeit mit einem kodifizierten Zeichensystem, und hebt die Gefahr hervor, die in einer solchen systematischen Betrachtung bestehen würde. Die von Preminger *verlorene Kontrolle* über einen Sinn, den er niemals beherrschen kann und der sein Eigenleben hat (wie die entweichenden »Dinge«, auf die die Zeichen sich beziehen), wird zum konstitutiven Merkmal einer *Mise en Scène*, die als Zeichenpraxis gerade dann genau und gelungen ist, wenn die Kontrolle an ihre Grenzen stößt, die Zeichen eben nicht mit einem genauen Sinn in Einklang gebracht werden können.

Diese Gefahr – und ihre missglückte Abwendung – identifiziert Daney einige Jahre später, dann schon für die *Cahiers*, in einer zweiten längeren Auseinandersetzung mit

58 Daney, »La règle du jeu«, in: *MCM* 1, S. 49. »Plus qu'aucun autre, Preminger a ressenti la fuite des choses, la complexité des êtres et la nécessité qu'il y a de dominer les apparences pour les faire entrer dans les structures abstraites. Mais par un juste retour des choses, il perçoit le danger qu'il y a de substituer le signe au sens.«

59 Vgl. Barthes, Delahaye, Rivette, »Über den Film«. Vgl. Metz, »Le cinéma: langue ou langage?« Vgl. Kirsten, »Roland Barthes und das Kino«, S. 9f.

Preminger. Der Text von 1967 ist eine Kritik zu Premingers HURRY SUNDOWN (aus demselben Jahr), trägt die Überschrift »La dé-faite« und stellt, der Überschrift entsprechend, eine »Niederlage« Premingers in seinem Spiel der Mise en Scène fest; eine Niederlage, die umso mehr eine ist, als dass Preminger, Daney's Meinung nach, versucht, in diesem Spiel einen Sieg davonzutragen. In dem Film versucht ein rassistischer Konservenfabrikant (Michael Caine) 1946 Ländereien in Georgia zu erwerben, die einem Schwarzen Farmer gehören, wozu er sich mit dem Ku Klux Klan verbündet. Ähnlich wie in seinem Text zu ADVISE AND CONSENT interessiert sich Daney auch 1967 nur wenig für den inhaltlichen Kontext. Erneut beschreibt er Premingers Mise en Scène als Prozess, in dem ein Schöpfer den Zugriff auf seine Schöpfung verliert. Preminger schafft keine zusammenhängenden organischen Gefüge, sondern betont die Inkompatibilität, das Auseinanderdriften, das Fragmentarische der Figuren, die sich voneinander entfernen. Vor dem Hintergrund dieser Ästhetik der Spaltung formuliert Daney nun erstmals seine eigene Konzeption der Mise en Scène als »Ausdruck eines Mangels«, sowie als »Artikulation der Leere/von Leerstellen«:

»Die Aufgabe der Mise en Scène besteht auch im Ausdruck eines Mangels: Sie erzeugt um die Figuren herum, die in ihrer Einsamkeit eingeschlossen und Opfer ihrer Verschiedenheit sind, einen Raum, der ihr gemeinsames Gefängnis ist: eine Architektur aus Leere, bedroht von der Leere. [...] Die Kunst der Mise en Scène besteht also in der Artikulation dieser Leere, die sich unweigerlich zwischen zwei Wesen, zwei Momente des Films drängt. Sie ist der Zement eines Gebäudes, in dem kein Stein einem anderen gleicht.«⁶⁰

Die Mise en Scène ist also, anders als bei Astruc und Mourlet, kein »privilegiertes Mittel« kinematographischer Schöpfung, kein Ausdruck künstlerischer Subjektivität oder der objektiven Evidenz der sublimen Präsenz der Schauspieler mehr. Will Daney die Mise en Scène also um andere Arbeitsbereiche erweitern? Kaum. Wenn Godard (1956) und Labarthe (1967, im Jahr der Publikation von Daney's Text) die Ausdehnung der Mise en Scène von der Regie auf Montage und Collage gefordert haben⁶¹, und die spätere Filmwissenschaft die Ausweitung von Mise en Scène auf Spezialeffekte, Postproduktion und Dispositive betrieben hat (vgl. I.1.4), ändert dies nichts daran, dass Mise en Scène noch in diesen Extensionen als Form der technischen Organisation filmischen Materials verstanden wird. Im Vergleich wird jedoch deutlich, dass für Daney Mise en Scène kein Instrument der Kontrolle und Organisation mehr ist, sondern »Ausdruck eines Mangels«, »Architektur der Leere«, »Artikulation von Leerstellen«.

Daney's Rekurs auf diese »Leere« kann, mit Eugène, als Zeichen des Einflusses Blanchots auf Daney gedeutet werden, der in »La littérature et le droit à la mort« (1947) Li-

60 Vgl. Serge Daney, »La dé-faite« (1967), in: MCM 1. S. 88–91; 89. »L'exercice de la mise en scène est aussi l'expression d'un manque: susciter autour des personnages, murés dans leur solitude, victimes de leur différence, un espace qui fût leur prison commune: architecture des vides, où le vide menace. [...] L'art de la mise en scène consiste donc à articuler ce vide qui se glisse inmanquablement entre deux êtres, entre deux moments d'un film. Elle est le ciment d'un édifice où aucune pierre ne se ressemble.«

61 Vgl. Godard, »Montage mon beau souci«. Vgl. Labarthe, »Mort d'un mot«.

teratur als etwas denkt, was eine »Leere« errichtet, in die sie immer wieder zurückfällt; eine Leere, die bei Blanchot auch von der »Kritik« bewahrt wird (vgl. I.1.2). Daneys Preminger-Kritik kann daher mit Blanchot als Kritik verstanden werden, die in einem Film-Werk (HURRY SUNDOWN) eine »lebendige Reserve an Leere« hervorhebt, einen ins Werk inkludierten, in ihm unvollendet gebliebenen Bereich, der sich der Kontrolle des Autors entzieht und das Kino (wie die Literatur bei Blanchot) zu einem »Element der Leere« macht. Vor allem aber wird die *Mise en Scène* hier zu einem Zusatz *und* zu einem Mangel, also zu einem *Supplément* im Sinne Derridas, das von der Kritik angefügt *und* in ihrer Freistellung von jedem konkreten Sinn bewahrt werden muss, da, wie Daney betont, die *Mise en Scène* eben *auch* (»aussi«) der Ausdruck einer Leere ist. Ihre Spezifizierung als Artikulation von Leerstellen tritt somit zu jedem organisatorisch-operativen Verständnis von *Mise en Scène* als Anordnung von Material immer noch *hinzu*, während sämtliche bestehende Konzeptualisierungen, von Astruc über Godard bis hin zu Martin und Kirsten, dieses *Supplément* als mangelnden Zusatz niemals abdecken können: *Mise en Scène* mag bei Daney alles mögliche sein und in allen möglichen anderen Definitionen von *Mise en Scène* aufgehen – sie ist dennoch immer *auch noch zusätzlich* diese Artikulation von Leerstellen, dieser Ausdruck eines Mangels. Zumal, wie wir gleich sehen werden, für Daney diese Artikulation von Leerstellen in Premingers Film im Grunde »fehlt«, und von der Kritik ergänzt werden muss.

Explizite Verweise auf Derrida finden sich in Daneys zweitem Preminger-Text von 1967 noch nicht, ebenso wenig wie in Daneys privaten Aufzeichnungen aus dieser Zeit. In seinen Notizbüchern, so Eugène, erwähnt Daney Derrida erst ein Jahr später, im November/Dezember 1968, mit Bezug auf Derridas Aufsatz »La différence«, in dem Derrida Ansätze aus früheren Texten wie jenen aus seiner Textsammlung *L'écriture et la différence* von 1967 aufgreift und verdichtet⁶². Mehr als die Frage nach Daneys Vertrautheit mit Derrida zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Kritik zu HURRY SUNDOWN beschäftigt mich jedoch die Möglichkeit, mit Derridas Begriff der differenziellen Schrift und des *Suppléments* Daneys Konzeption der *Mise en Scène* in den 1960er Jahren einen theoretischen Rahmen zu verleihen. Markiert die *Mise en Scène* für Daney in der Kritik zu HURRY SUNDOWN eine »Leere« und einen »Mangel«, dann ist es Daneys Kritik, welche diese Leere und diesen Mangel *verteidigt* – also sie *suppliiert*, ergänzt, anhängt, weil sie im Film letztlich *mangeln*. Dies merkt man am Ende des Textes. Daney kritisiert hier Premingers Bemühen, durch ein übergeordnetes »Thema« einen Ausgleich zur Lückenhaftigkeit des Films, also der *Mise en Scène*, zu finden (in Premingers *IN HARM'S WAY* [USA 1965] wäre dieses Thema der japanische Angriff auf Pearl Harbor, in HURRY SUNDOWN der Rassismus in den Vereinigten Staaten). Daney stellt fest: »Das Weiße des Textes hat den Text verschluckt, die Zwischenräume haben über die Steine obsiegt, und diesen Abstand, der durch nichts gefüllt werden kann, kann man auch gleich anzünden. Auch von dieser Seite hat sich das Werk aufgelöst.«⁶³

62 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145ff. Daney liest Derridas »La différence« im Rahmen des von der Zeitschrift *Tel Quel* herausgegebenen Bandes *Théorie d'ensemble*.

63 Daney, »La dé-faite«, in: *MCM* 1, S. 91. »Les blancs du texte ont dévoré le texte, les interstices ont gagné sur les pierres, et cette distance que rien ne pourra combler, autant y mettre le feu. De ce côté-là aussi, l'œuvre s'est dé-faite.«

Wenn die »weißen Zwischenräume« (»blancs du text«) den Text/Film »verschlucken« und annihilieren, dann weil ihre Füllung durch ein »großes Thema« (welches, könnte man sagen, in diesem Fall in *weiß*er rassistischer Gewalt besteht) den Film im wahren Sinne vollendet und negiert; er zerfällt zu einem Bilderhaufen: »Der moralischen Niederlage der Figuren entspricht die Rückkehr des Films zum Chaos, zur Herrschaft des Details, zu Bildern ohne Film.«⁶⁴ Denn die durch die Mise en Scène ausgedrückte Leere, »die durch nichts gefüllt werden kann«, ist für Daney wesentlich dafür, dass der Film überhaupt existiert – sie ist sein differenzieller Kitt und selbst nichts, eine reine Differenz, welche in den Zwischenräumen des Films die einzelnen Fragmente zusammenhält wie das Weiß der Seite die Buchstaben und Wörter eines Textes. Die Mise en Scène funktioniert also wie eine differenzielle Schrift, in der eine endlose Verkettung von Suppléments stattfindet, von schieren Differenzen, die selbst ohne Bedeutung bleiben und es der Schrift erlauben, sich zu verräumlichen. Aus diesem Grund kann Mise en Scène der Konstruktion eines abstrakten »Themas« im Sinne einer finalen und übergeordneten Bedeutung nur widerstehen, diesem gefährvollen Einklang zwischen Zeichen und Sinn, vor dem Daney in seinem Text zu ADVISE AND CONSENT gewarnt hatte. Das Supplément betreibt nicht nur eine Aufsummierung von Bedeutung, die mit jedem Zusatz erneut an sein Ende kommen würde; sie fügt auch immer einen fundamentalen und *irreduziblen Mangel* bei, der im Zwischenraum der Zeichen und Schriftkörper, in dem die Bedeutung entsteht *und* sich entzieht, die Aufsummierung von Bedeutungsaspekten ebenso wie von Bedeutungslosigkeiten unabschließbar hält. Die Mise en Scène, die Daney in seinem Text als »Zement« eines »Gebäudes« (des Filmes) bezeichnet, in dem »kein Stein einem anderen ähnelt«, betreibt analog zur Logik des Suppléments eine *fortlaufende* Aufaddierung von Steinen unter Anfügung eines Mangels (»kein Stein ähnelt dem anderen«). Das Supplément hält zusammen, weil es keine einfache arbiträre Aufsummierung positiver Elemente bedeutet, sondern periodisch denselben Mangel einfügt; die Mise en Scène organisiert Zwischenräume, in denen »die Leere droht«, also eine periodische Auslöschung und Ersetzung der Elemente des Films stattfindet. So hält sich das »Haus« des Films allein im Aufschub seiner Fertigstellung. Daney's Kritik vollendet den Film folglich als fortlaufenden Prozess seiner Ergänzung, um ihn seinem Ende zu entziehen; vereinheitlicht und endgültig vollendet durch ein »Thema« zerfällt er zu einem »Bilderhaufen«. Dabei kann sich auch und gerade die Mise en Scène selbst nicht zum Thema machen, kann sie »sich«, ihren eigenen Sinn, ihre »Artikulation von Leerstellen«, ihre Leerstellen- und Zwischenräumlichkeit niemals *vollständig* in den Film einschreiben und dort als solche erscheinen lassen, was nur einem weiteren Versuch ihrer vollständigen »Kontrolle« durch den Regisseur gleichkommen würde. Genau zu diesem Versuch kommt es hier; das Resultat: die (nunmehr »realisierte«) Leere nimmt überhand, das Weiße des Textes verschluckt alles andere, weswegen sich der Film »auch von dieser Seite«, also sowohl vonseiten des politischen Themas wie auch des Themas der Mise en Scène, »auflöst«. Die Leere der Mise en Scène kann nie mit einem Thema gefüllt werden, und auch selbst nicht als Leere absolut werden; sie *artikuliert* nur eine Leere, wie sie dieser dadurch auch *widersteht*; sie markiert nur eine *vorübergehende* Leerstelle, die gefüllt werden muss *und* dabei

64 Ebd. »À la défaite morale des personnages correspond ici le retour du film au chaos, au règne du détail, aux images sans film.«

sich selbst, einen Mangel, erneut aktualisiert: sie markiert ein *Supplément*. Daneys Kritik bestimmt somit die *Mise en Scène* als dasjenige, was sich selbst und den Film seiner Vollendung zu entziehen hat. Indem er kritisch den Mangel an einem Mangel, also an einer weiter ergänz- und weiter füllbaren Leere – eines *Suppléments* – in Premingers *Mise en Scène* explizit macht, macht er implizit den Mangel und die Leere zu positiven Eigenschaften, die *Mise en Scène* haben sollte. Er ergänzt den Film mit seiner Kritik um das, an was es ihm mangelt, nämlich um den Mangel selbst, den die *Mise en Scène* »auszudrücken« und der den Film weiter »ergänzzbar« zu halten hat. Dies geschieht vor allem im letzten Satz des Textes: »De ce côté-là aussi, l'œuvre s'est dé-faite«/»auch von dieser Seite« (der Seite der *Mise en Scène*, siehe die Ausführungen hierzu oben) – »hat sich das Werk auf-gelöst.« Daney greift hier zum einen das »auch« (»aussi«) wieder auf, mit dem er zuvor die *Mise en Scène* als etwas immer *auch* anderes bezeichnet hatte, als das, was sie ist: sie ist stets *auch* Ausdruck eines Mangels und Artikulation von Leerstellen. Außerdem kommt er auf die »Niederlage«, die »défaite« zurück, die er im Satz zuvor angeprangert und mit dem Zusammenbruch des Filmes assoziiert hat. Durch die Einfügung eines Bindestriches zwischen »dé« und »faite« macht er aus der »Niederlage« ein »aufgetrennt«. Auf diese Weise »trennt« er – *auch*, also zusätzlich zur Niederlage – auf schriftlicher Ebene, der Ebene seiner Kritik (zusätzlich zum Film), die »Niederlage« auf, indem er den differentiellen Zwischenraum, dessen Neutralisierung er in Premingers *Mise en Scène* beklagt, erneut einfügt. Die Vermischung von *Mise en Scène* und Kritik, die in Daneys Kritiken zu *ADVISE AND CONSENT* und *LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV* als unabschließbarer Vorgang der Kunstwerdung des Kinos kenntlich wurde, geschieht im Text zu *HURRY SUNDOWN* im Schriftbild von Daneys Kritik selbst, die die *Mise en Scène* als unendliche »Artikulation von Leerstellen« und »Ausdruck eines Mangels« bewahrt. Mit Blanchot hält Daneys Kritik an Premingers Film somit eine »Reserve an Leere« lebendig und vollendet den Film zu einem Prozess fortlaufender Bedeutungsergänzung, durch den das »fertige« (und damit gescheiterte) Werk über sich hinausgetrieben, seiner endgültigen Vollendung wieder entrissen wird. Mit Deleuze und seinem Weiterverweis auf Derrida erweist sich Daneys Kritik als »Wacht« über ein immer noch zu ergänzendes *Supplément* im Film (vgl. I.1.3), das hier in der *Mise en Scène* mit ihren Leerstellen und Mängeln besteht.

II.1.4 Ernst Lubitsch oder der Primärtext des Kinos zwischen Klassik und Moderne

Daneys Konzeption des klassischen Kinos als immer weiter zu vollendende Idealität verbindet sich mit seiner Konzeption der »modernen« *Mise en Scène* als *Supplément*, insofern ein Prozess der (Selbst-)Reflexion der Filme und damit einer Kunstwerdung des Kinos jeweils im klassischen Kino von Hawks wie auch in der modernen *Mise en Scène* bei Preminger (und Rossellini) festzustellen ist, und dieser Prozess unabschließbar bleibt: Während das klassische Kino seiner Vollendung und Ablösbarkeit widersteht, vollzieht sich die Vollendung des Kinos zur modernen Kunst nur fortlaufend.

Diese Verbindung Klassik-Moderne lässt sich zum einen der Struktur der Filmgeschichte in »La rampe (bis)« (1982) ablesen, in der das moderne Kino auf das klassische

folgt, an seiner »Grenze« ansetzt, sich auf es bezieht. Kritisiert das moderne Kino die Illusion von Tiefe im klassischen, dann kann es auch als sein Supplément verstanden werden, das diesen »Mangel« (an Tiefe) markiert, um das klassische Kino jenseits einer genauen Trennbarkeit zwischen zwei Perioden weiter ergänzbar zu halten. Es »mangelt« dem (klassischen) Kino an Tiefe; an seinen »Rändern« öffnet es nur noch auf »nichts«⁶⁵. Diese »Nicht-Tiefe« (»non-profondeur«) des Bildes wird dann vom modernen Kino »übernommen«⁶⁶, man könnte auch sagen: »ergänzt«, suppliiert. Klassik und Moderne definieren sich gleichermaßen über ein »Nichts«, einen »Mangel«, über jene »Löcher und Absenzen«, die Daney zehn Jahre später kurz vor seinem Tod in »Le travelling de KAPO« (1992) als Signaturen des modernen Kinos ausmachen wird⁶⁷: sie definieren sich über ein Supplément, einen Ausstand von Bedeutung. Damit ist »La rampe (bis)« als Kommentar interpretierbar. Der Text konzipiert eine Filmgeschichte in mehreren Abschnitten, was dem Kino die historische Autorität einer Kunstform verleiht, die schon mehrere Perioden durchlaufen hat. Klassik und Moderne sind organisch aufeinander bezogene, auseinander hervorgehende Epochen, die eine Einheit des Kinos und seiner Geschichte anzeigen. Diese Einheit besteht im »Mangel« an (realer) räumlicher Tiefe und an Sichtbarkeit bzw. in einem »Nichts«. Auf diese Weise kann »La rampe (bis)« als Sekundärtext aufgefasst werden, der einen einheitlichen, großen, vergangenen Primärtext herstellt, den er wiederholt und um ein Supplément ergänzt, um seine unerschöpfliche Bedeutungskraft. Der Kommentator Daney pocht auf einem Geheimnis des klassischen Kinos – auch durch den Verweis auf den Titel von Langs SECRET BEYOND THE DOOR, vgl. II.1.2 – und auf dem Widerstand einer nicht mehr zu durchdringenden Oberfläche, an welcher der Blick im modernen Kino abgeleitet. So bewahrt Daney in »La rampe (bis)« das noch nicht ganz erkundete, weiter erforschungswürdige Wesen, den Wert und die Autorität des Wissensgegenstandes *des Kinos überhaupt* jenseits der Trennung Klassik/Moderne.

Zu dieser Verschränkung kommt es auch schon in den 1960er Jahren. Die Leere und der Mangel, die in den Kritiken zu Preminger das moderne Kino bestimmt hatten, sind damals schon ein zentrales Element des klassischen Kinos. So veröffentlicht Daney im Februar 1968 in den *Cahiers* eine längere Kritik zu Ernst Lubitschs letztem vollendetem Film CLUNY BROWN (USA 1946), sowie eine weitere, kürzere, zu Lubitschs früherem BLUEBARD'S EIGHTH WIFE (USA 1938)⁶⁸. Wie Hawks war Lubitsch für Daney ein »klassischer« Filmemacher⁶⁹, dessen Kino, analog zu seinen Charakterisierungen

65 Ders., »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 208f: »Quelle est la limite du cinéma classique? Que les yeux, les portes, les mots [...] n'ouvrent plus sur rien.« – »Was ist die Grenze des klassischen Kinos? Dass die Augen, die Türen, die Worte [...] auf nichts mehr öffnen.«

66 Ebd. S. 209: »J'appellerai »moderne« le cinéma qui »assume« cette non-profondeur de l'image [...]«

67 Vgl. ders., »Das Travelling in KAPO«, S. 26: »da gibt es Löcher und Absenzen, notwendige Niederungen und überflüssige Fülle, Bilder, die auf immer und ewig fehlen, und Blicke, die ständig ohnmächtig sind.«

68 Vgl. ders., »Ernst Lubitsch, LA FOLLE INGÉNUE (CLUNY BROWN)« (1968), in: *MCM* 1. S. 94–97. Vgl. ders., »Ernst Lubitsch, LA HUITIÈME FEMME DE BARBE-BLEUE (BLUEBARD'S EIGHTH WIFE)« (1968), in: *MCM* 1. S. 93–94.

69 Für Lubitschs Nennung als »klassischer« Regisseur vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 11, gemeinsam mit Hawks, Browning, Buñuel, Ford und Renoir.

des klassischen Kinos in »Vieillesse du Même« (mit Bezug auf Hawks) und »La rampe (bis)«, vom ständigen Wunsch nach permanenter Substitution und neuen Bildern getragen wird. Lubitschs Figuren sind mit der Anhäufung von Lebensfreuden und Vergnügungen beschäftigt⁷⁰. Nun stellt Daney fest, dass CLUNY BROWN, in dem kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges eine junge Klempnerin (Jennifer Jones) und ein tschechischer Emigrant (Charles Boyer) in London aufeinandertreffen, »tief, hohl, inhaltslos« (»creux«) und »leer« (»vide«⁷¹) ist. Was sich im Bild präsentiert, ist die Markierung von etwas, was »noch nicht oder nicht mehr da ist« – eine irreduzible »Leere«, die nur immer erneut gefüllt, aber nie aufgehoben werden kann⁷². Was auf der Leinwand zu sehen ist, ist weniger »etwas« als die *Illusion*, das Gezeigte gesehen zu haben, ist immer auch die Markierung eines Nichts, das nur temporär überlagert und ausgesetzt wird. Die Bilder erscheinen und verschwinden periodisch, um durch neue ersetzt zu werden, auf die sie immer schon verweisen. Mit Blanchot wacht der Kritiker Daney auch hier, wie in seinem Text zu HURRY SUNDOWN, über eine »Reserve an Leere« in dem kritisierten Film, während sich die Ähnlichkeiten mit Derridas Supplément-Begriff immer mehr aufdrängen: Der erste Abdruck von Derridas »La pharmacie de Platon« erschien im Winter/Frühjahr 1968 in der Zeitschrift *Tel Quel*, wobei Derrida nach *De la grammatologie* und *L'écriture et la différence* von 1967 seine Theorie der Schrift als »schicksalhafte[s] Mitreißen der Verdoppelung«⁷³ der Suppléments weiterführt; eine Verdoppelung, welche die wiederholte Einschrift (Anfügung, Ergänzung) einer Leere und die unendliche Aufsummierung von Signifikanten nach sich zieht, die diesen Mangel zu füllen versuchen, ohne ihn jemals füllen zu können: Ebenso wie Premingers Film sich als fortlaufende Ansammlung von Steinen präsentiert, die sich nicht ähneln, besteht Lubitschs Film in einer unabschließbaren Anhäufung von immer neuen Vergnügungen.

Ausgehend von dieser »Leere« lässt sich zeigen, wie das klassische Kino über den Einzelfilm hinaus als unbegrenzte Abfolge von Filmen und Produkt einer Serie von Kommentaren (Einzelfilmen) denkbar wird. In »La rampe (bis)« definiert Daney das klassische Kino als die (konkreten Inhalten gegenüber gleichgültige) Kunst, »den Zuschauer nicht zu entmutigen, einen weiteren Film zu sehen, der nur eine Variante des vorangegangenen sein wird.«⁷⁴ Dies demonstriert Daney auch in seinen Kritiken zu CLUNY BROWN und BLUEBARD'S EIGHTH WIFE. Der einzelne Film ist »kaum gesehen

70 Vgl. ders., »LA FOLLE INGÉNUE«, in: *MCM* 1, S. 95f.

71 Ebd. S. 94.

72 Vgl. ebd.: »Alors, il s'agit seulement de marquer l'emplacement de ce qui n'est pas encore ou n'est plus là [...]«. – Ein (von Daney nicht erwähntes) Detail aus dem Film wäre das verstopfte und vollgelaufene Waschbecken, das Cluny Brown am Anfang des Films repariert, das nur vorübergehend gefüllt ist und auf eine Leere verweist, die es im gefüllten Zustand nicht vergessen machen kann (die Leere soll von der Klempnerin ja wiederhergestellt werden).

73 Derrida, »Platons Pharmazie«, S. 122: »Und die Schrift erscheint Platon [...] als dieses schicksalhafte *Mitreißen* der Verdoppelung: Supplement eines Supplements, Signifikant eines Signifikanten, Repräsentant eines Repräsentanten.« Hervorhebung im Original.

74 Daney, »La rampe (bis)«, in: *La rampe*, S. 208: »D'où la relative indifférence du cinéma classique aux »contenus: des films, le seul contenu réel d'un film réside dans l'art avec lequel il ne décourage pas le spectateur de revenir pour voir un autre film, qui sera en fait une variante de celui-ci.«

und schon wieder vergessen⁷⁵, er »existiert nur während der Dauer der Projektion.«⁷⁶ Er ist, wie das auf der Leinwand gesehene Bild, eine Illusion, die immer einen Mangel mitergänzt, an dessen Stelle ein neuer Film treten kann: »Ein Film schließt nichts, veranlasst zu nichts, sagt nichts.«⁷⁷ Daher lässt sich das klassische Kino auf folgende Formel bringen: »Un film ne fait que promettre un autre film.«⁷⁸ »Ein Film verspricht nur einen weiteren.« Daher die Logik des Remakes und des »Alterns des Selben« in den letzten Filmen von Hawks, der mit den Western *EL DORADO* (USA 1966) und *RIO LOBO* (USA 1970) *RIO BRAVO* »immer wieder« macht (war dieser eine »Vollendung« des klassischen Kinos, so bleibt diese Vollendung durch die Remakes nur noch »weiter« zu vollenden); daher die Logik der von Film zu Film, Komödie zu Komödie sich fortsetzenden und variierenden Lebensfreuden bei Lubitsch. Wenn in Daney's Bezugnahmen auf Hawks die Bilder des klassischen Kinos als Reprises und Kommentare zu einem Primärtext des klassischen Kinos erkennbar wurden, den sie nur immer weiter vollenden konnten, so sind es mit Lubitsch nun die klassischen Filme selbst, die als schiere Wiederholungen früherer Filme und Vorwegnahmen zukünftiger zu Kommentaren werden: der einzelne Film ist für sich selbst »nichts«, er wiederholt alle anderen Filme, legt sie weiter aus und stellt durch diese Wiederholung den Gesamtzusammenhang des klassischen Kinos her. Die fundamentale »Leere« bzw. das »Nichts«, das Daney's Lubitsch-Kritik durchzieht, wäre die »unerschöpfliche Reserve«⁷⁹ der Signifikate im Primärtext des klassischen Kinos, die von jedem neuen Kommentar/jedem neuen Film reaktualisiert und für einen weiteren Kommentar/Film bereitgehalten wird.

Indem Daney die Bilder und Filme des klassischen Kinos wie Kommentare beschreibt, wird sein Text zu *CLUNY BROWN* selbst als Kommentar interpretierbar, der sich auf den Primärtext des klassischen Kinos bezieht. Insoweit dieser Primärtext von einem Supplément, einem Mangel, einem Nichts organisiert wird, wird er im modernen Kino von dem Supplément der Mise en Scène, verstanden als Artikulation von Leerstellen, strukturell ergänzt und fortgeführt. Als Kommentator bezieht sich Daney also in den 1960er Jahren auf einen *Primärtext des klassisch-modernen Kinos*. So auch in den Texten ab 1968, zu denen ich im nächsten Kapitel kommen werde, und in denen die Mise en Scène als jene differenzielle Schreibbewegung verstanden und weitergedacht wird, als die sie sich in den bislang kommentierten Texten bereits ankündigt.

75 Ders., »LA FOLLE INCÉNUË«, in: *MCM* 1, S. 95: »les films de Lubitsch s'oublent à peine vus«.

76 Ders. »LA HUITIÈME FEMME DE BARBE-BLEUE«, in: *MCM* 1, S. 94: »Si le film »passe«, c'est réellement grâce à une illusion optique, car sa justesse [...] n'existe que le temps de la projection.«

77 Ders., »LA FOLLE INCÉNUË«, in: *MCM* 1, S. 95: »Un film ne clôt rien, n'engage à rien, ne dit rien.«

78 Ebd.

79 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

