

II.2 Die frühen 1970er Jahre: Das Supplément der Schrift

II.2.1 Von der Mise en Scène zur Theorie der Schrift

In der Zeit ab 1968/1969 nimmt Daney, ebenso wie der Rest der Redaktion der *Cahiers du cinéma*, eine »Relektüre« (Pierre Eugène) der vorangegangenen Epoche (1962–1969) vor und unterzieht die Cinephilie und die Dogmen der Vergangenheit auf einer theoretisch-semiologischen und politischen Ebene einer Neubewertung¹. Daney selbst hat Bill Krohn gegenüber geschildert, wie die Zeitschrift seit Mitte der 1960er Jahre eine zunehmend theoretischere Ausrichtung erfahren hat: Versprach die Zuschauer*innenposition in den Zeiten der »alten« Cinephilie noch unschuldigen und unhinterfragten Filmgenuss im Kinosaal, wird sie nun analysiert, kritisiert, in Frage gestellt². Es ist die Geburtsstunde der Apparatus-Debatte, in der die Konstruktion des Zuschauer*innensubjekts und seiner Ideologie durch den technischen Kino-Apparatus bzw. das Kino-Dispositiv analysiert wird, verstanden als Anordnung technischer Elemente, die einen illusorischen Realitätseindruck erzeugen (vgl. I.1.4). Im Herbst 1971 schließt sich die Redaktion außerdem dem Maoismus an, ein Jahr später dem Kampf der revolutionären Kulturfront³. So entsteht ein Spannungsfeld aus Ideologiekritik, Politik, Ästhetik und Ontologie, das Daniel Fairfax in seiner Studie *The Red Years of Cahiers du Cinéma* für diese politisch-theoretische Ära der Zeitschrift zwischen 1968 und 1973 untersucht hat⁴. Zentral für diese Zeit sind die Auseinandersetzungen mit den ideologischen Verstrickungen des kinematographischen Apparatus, die Abwägung der (Un-)Möglichkeiten eines militant-politischen Kinos, die Anwendungen von linguistischen, strukturalistischen und poststrukturalistisch-dekonstruktiven (Schrift-)Theorien auf die Kinobilder und die Filmästhetik, die (damit einhergehende) Kritik und Dekonstruktion einer naturalistisch-idealistischen Vorstellung einer Repräsentation des Wirklichen, sowie die psychoanalytisch-ideologiekritische und

1 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 14.

2 Vgl. Daney, Krohn, »Les Cahiers du cinéma«, in: MCM 1, S. 18.

3 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 213–216, 237–260. Vgl. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, Tome II*, S. 244–262.

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

filmontologische Analyse des Platzes des Wirklichen im Film und der (cinephilen) Zuschauer*innen vor dem Film (im Kinosaal). Die Theorie-Einflüsse auf Daney verortet Pierre Eugène unter anderem im Umfeld der Zeitschrift *Tel Quel*, wie sie vor allem in der 1968 erschienenen Aufsatzsammlung *Théorie d'ensemble* zusammengefasst sind, die Daney seinen Notizbüchern zufolge durchgearbeitet hat und in der auch Derrida mit seinem Aufsatz »La différence« vertreten ist⁵. Unter den zahlreichen Denker*innen, die für Daney in dieser Zeit wichtig werden, konzentrieren wir uns in diesem Kapitel auf Derrida und Jacques Lacan, dessen Bedeutung für den Kritiker auch von Christa Blümlinger hervorgehoben wurde⁶.

In *La rampe* spricht Daney davon, dass in der Periode zwischen 1970 und 1972 sein Hauptanliegen und das der *Cahiers* der »Kritik der Repräsentation« im klassischen amerikanischen Erzählkino geglitten hat. Die Repräsentation entspricht nicht dem Wirklichen; jeder falsche Eindruck von Natürlichkeit – der von Daney sogenannte »Naturalismus« – muss kritisiert und denaturalisiert werden⁷. Die Integration theoretischer Ansätze und die Kritik der Repräsentation lassen sich dabei als *Fortführung* des Projektes der *Cahiers* und von Daneys eigenem Werk verstehen. In diesem Sinne hat Daney Krohn gegenüber geäußert, dass nach 1968 die Solidarität mit den bis dahin von den *Cahiers* geliebten Autor*innen nicht nachgelassen habe: noch in dieser Zeit haben die *Cahiers* weiterhin Ford und Bresson, nicht John Huston oder René Clair verteidigt⁸, während auch Fairfax der Zeitschrift während ihrer marxistisch-leninistischen bzw. maoistischen Phase eine »Stabilität« hinsichtlich ihres cinephilen Geschmacks, ihrer ästhetischen Intuitionen und ihrer Treue zum modernistischen Projekt der Vergangenheit attestiert⁹.

Mit Daney lässt sich diese Kontinuität gerade anhand der Kritik der Repräsentation festmachen, die auch eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit der bazinschen Vorstellung des Bildes als ontologischer Spur des Wirklichen darstellt, die Daney in dieser Phase kritisiert, aber auch verfeinert, problematisiert, weiter auslegt. Die Kritik der Repräsentation lässt sich an einem Axiom festmachen, das Daney später in seinem posthum veröffentlichten Tagebuch *L'exercice a été profitable, Monsieur* (1993) festhält: »Das Axiom der *Cahiers* lautet, dass das Kino einen Bezug zum Wirklichen hat und das Wirkliche nicht das Dargestellte ist – und *basta*.«¹⁰ Das Wirkliche behält, in der Folge Bazins, stets seinen eigenwilligen, verborgenen Sinn, der in der filmischen Darstellung niemals eingelöst werden kann. Das Inszenierte, Dargestellte ist niemals mit dem Wirklichen identisch, das »entflieht« – das Wirkliche ist immer nur in inszenierter und entstellter Form zu haben. Die Differenz zwischen Darstellung und Wirklichem muss gewahrt, von der

5 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131.

6 Zu den weiteren Autor*innen, die von Eugène in seiner Studie oder von Daney im Gespräch mit Krohn genannt werden, gehören u.a. Julia Kristeva, Louis Althusser, Serge Leclair, Gilles Deleuze, Christian Metz, Roland Barthes, Foucault und Claude Lévi-Strauss. Für Lacan vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172, 177f.

7 Vgl. Serge Daney, »Prise de vue (1970–1972)«, in: *La rampe*. S. 13–16; 14f.

8 Vgl. ders., Krohn, »Les *Cahiers du cinéma*«, in: *MCM* 1, S. 19.

9 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 29.

10 *L'exercice*, S. 301. »Et l'axiome des *Cahiers*, c'est que le cinéma a rapport au réel et que le réel n'est pas le représenté – et *basta*.« Hervorhebung im Original.

Kritik unterstrichen und verteidigt werden. Niemals, so Daney in *La rampe*, haben die *Cahiers* den Naturalismus gemocht, in dem das Dargestellte für das Wirkliche ausgegeben wird¹¹. Diese anti-naturalistische Entgegensetzung von Zeichen und Sinn/Ding findet sich schon 1963 in Daneys früher Kritik zu Otto Premingers ADVISE AND CONSENT (vgl. II.1.3). Mit Fairfax verbindet sich in der Zeit nach 1968 diese bewahrte Nähe zu Bazin und seinem »ontologischen Realismus« mit dem strukturalistischen Marxismus von Althusserers Philosophie zu einem von ihm sogenannten »Althussero-Bazinismus«, der die Hinterfragung und Dekonstruktion eines immer auch ideologisch unterfütterten Systems der Repräsentation im Kino betreibt¹².

In diesem Kapitel verfolge ich die Kritik der Repräsentation in dieser zweiten Schaffensphase Daneys, die ich behelfsmäßig als »die 1970er Jahre« bezeichne, wobei darunter genauer der Zeitraum von 1969–1972 zu verstehen ist¹³. Hier übernimmt in den Texten Daneys Derridas Theorie der differentiellen Schrift und des Suppléments den Platz der modernen Mise en Scène, deren Konzeption als Artikulation von Leerstellen sie in den 1960er Jahren bereits geprägt hatte. Nunmehr werden die Lektürespuren klarer nachvollziehbar, so sich Daney nicht explizit auf Derrida beruft. Im Rückblick auf die Ära platziert Daney gegenüber Krohn die Schrift als Artikulation von Leerstellen und Zwischenräumlichkeiten im Zentrum des Interesses der *Cahiers* und verwendet mit dem »espacement« einen Begriff, mit dem auch Derrida in *L'écriture et la différence* das »Eigene« der Schrift bezeichnet, als differenzielle »Verräumlichung« (»espacement«), die immer nur suppliert und weiter gefüllt werden kann und die aus der Schreibbewegung eine unendliche macht¹⁴. Schrift – das meint, Derrida folgend, ein differenzielles Gefüge, in dem der Sinn ständig aufgeschoben wird, und damit eine Kritik an der homogenen und geschlossenen Repräsentation, eine Dissoziation zwischen Zeichen und Sinn, Repräsentation und Wirklichem.

Das Kino der Repräsentation, das zum Gegenstand der Kritik der Repräsentation wird, ist das klassisch-realistische Kino. So wird in den frühen 1970er Jahren durch Derridas differenzielle Schrift die Kontinuität von Daneys Schaffen deutlich – und seine fortlaufende Arbeit an einem periodenübergreifenden, offenen und immer weiter zu ergänzenden Primärtext des Kinos zwischen Klassik und Moderne. In den 1960er

11 Vgl. ders., »Points de vue, II (1975–1978)«, in: *La rampe*. S. 75–78; 75f: »Les Cahiers, à aucun moment de leur histoire, n'ont aimé le naturalisme au cinéma, cet art de faire passer le représenté pour le réel [...]«.

12 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 21–26.

13 Es handelt sich um jene Phase, die Eugène als Zeit der »semiologischen Auseinandersetzungen« Daneys bezeichnet hat.

14 Vgl. Daney, Krohn, »Les Cahiers du cinéma«, in: MCM 1, S. 20: »Le cinéma qui nous intéresse est hanté par l'écriture. L'écriture implique l'espacement, un vide entre deux mots, deux lettres, un vide qui permet le frayage du sens.« – »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.« Vgl. für Derrida »Freud et la scène de l'écriture« (1966), in: ders., *L'écriture et la différence*, 1967. S. 293–340; 321: »Le propre de l'écriture, nous l'avons nommé ailleurs, en un sens difficile de ce mot, espacement [...]«. Auf Deutsch: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, 1976. S. 302–350; 330f: »Das Eigentliche der Schrift haben wir an anderem Orte, in einem schwierigen Sinn dieses Wortes, Verräumlichung genannt [...]«. Hervorhebung im Original.

Jahren entfaltet sich der Primärtext des klassisch-modernen Kinos in den endlosen »klassischen« Repetitionen von Bildern und Filmen, die eine nie ganz zu füllende Leere auszufüllen haben, und seiner Ergänzung durch die moderne Mise en Scène als Artikulation von Leerstellen. In den frühen 1970er Jahren entfaltet er sich entlang einer (modernen) Theorie der Schrift, mit der Daney die Logik der Repräsentation im klassischen oder eher noch klassisch-realistischen Kino – mit seiner suggerierten Identität von Darstellung und Wirklichem und seiner Illusion von Tiefe – kritisch als immer weiter zu ergänzenden Schreibzusammenhang rekonstruiert (und dekonstruiert). In der Schrift findet Daney auch das Wesen des von ihm sogenannten »kritischen« (modernen) Kinos, das seinerseits zur filmischen Form der Kritik der Repräsentation avancieren kann (vgl. II.2.4). Somit löst die Schrift die Mise en Scène als *Supplément* des Kinos ab, das einen klassisch-modernen Primärtext des Kinos ergänzt.

Es kann auch gesagt werden, dass das *Supplément* der (Theorie der) Schrift in demjenigen Moment an den Platz des *Suppléments* der Mise en Scène tritt, in dem die theoretischen Grundlagen des *Suppléments* eben auch für die Mise en Scène explizit gemacht werden können. So erklären Daney und Jean-Pierre Oudart in ihrem gemeinsamen Text »Le nom-de-l'auteur« (1971–1972), einer von Lacan inspirierten psychoanalytischen Lektüre von Luchino Visconits *MORTE A VENEZIA* (*TOD IN VENEDIG*, ITA 1971), die Mise en Scène explizit zum »*Supplément*«. Bei Renoir, Rossellini oder Visconti, so Daney und Oudart, wird die Mise en Scène im Film als solche »lesbar« (durch den Gebrauch von Zooms und Kamerafahrten bei Rossellini, durch die Betonung des Bühnenraums bei Renoir)¹⁵. Gleichzeitig zeichnet sich die Mise en Scène dadurch aus, dass sie sich (wie wir schon mit Bezug auf Daneys Preminger-Texte festgehalten haben, vgl. II.1.3) niemals *ganz* und *als solche* in den Film einschreiben kann, weswegen sie immer auch ihren eigenen Mangel mitaktualisiert und dadurch ein *Supplément* bleibt¹⁶. Diese Beschränkung steht auch im Zentrum von Daneys Essay »La remise en scène« (1976) zu Michelangelo Antonionis Dokumentarfilm *CHUNG KUO – CINA* (ITA 1972). Dort führt Daney ausgehend von filmkritischen Debatten in China und Frankreich über Antonionis Film¹⁷ aus, wie alles »Natürliche« im Kino immer schon inszeniert ist – aber auch in allem Inszenierten ein *Rest* des Wirklichen bleibt, der sich nicht von der Mise en scène kontrollieren lässt, und auf den diese sich fundamental bezieht¹⁸, gerade dann, wenn sie sich zur Gänze im Film zu

15 Vgl. Daney, Oudart, »Le nom-de-l'auteur«, S. 81.

16 Vgl. ebd. S. 91: »principe de la mise en scène: elle ne peut pas s'y inscrire tel quel«.

17 Vgl. Serge Daney, »La remise en scène (Ivens, Antonioni, LA CHINE)« (1976), in: *La rampe*. S. 62–73. Ein chinesischer Kritiker wirft dem Film Verfälschung vor: Es sei die Aufgabe des Kinos, die »wahren«, »guten« und »progressiven« Bilder nicht zu konstruieren, sondern sie *wieder* in Szene zu setzen – »remettre en scène« –, was Daney mit dem von den *Cahiers* erhobenen Vorwurf an Antonionis Film in kontrastiert, Authentizität zu suggerieren, ohne die Drehbedingungen, den Vorgang der Mise en Scène selbst zu reflektieren. Es war Daney selbst, der in den *Cahiers* diesen Vorwurf erhoben hat. Vgl. ders., »Une auberge espagnole singulièrement silencieuse« (1973), in: *MCM* 1. S. 145–148.

18 Vgl. ders., »La remise en scène«, in: *La rampe*, S. 64: »[...] [I]l n'y pas au cinéma *que* de la rencontre, du naturel, du >comme par hasard« [...].« Vgl. ebd. S. 65: »[...] [I]l n'y a pas *que* du typage, que de l'exemplaire, un film n'est pas qu'un encodage, un plan n'est pas entièrement déterminé par la cause qu'il sert. L'image *résiste*. Le peu de réel qu'elle enclot ne se laisse pas réduire comme ça. Il y a toujours un reste.« – »[...] [E]s gibt im Kino nicht *nur* Begegnungen, Natürliches, »Zufälliges« [...].«

erkennen geben will. Da weder mit einer gänzlichen Offenlegung des Wirklichen noch einer gänzlichen Offenlegung der Mise en Scène, der »Künstlichkeit« und »Inszeniertheit« im Film gerechnet werden kann, bleibt jeglicher »Realismus [...] immer noch zu gewinnen.«¹⁹ Die Mise en Scène gibt es nur als Supplément, das sich wiederholt in den Film einschreiben kann, ohne sich je ganz einschreiben zu können, während auch das spröde »Wirkliche« fundamental unvollkommen, verpasst und mangelhaft bleibt.

Da sich die Mise en Scène niemals vollständig im Film offenbaren kann, kann niemals der endgültige Beweis für die Künstlichkeit des Films erbracht werden, der den Abschied von jeglichem Illusionismus und den Beginn eines totalen Realismus einläuten würde. In der Folge der Mise en Scène taugt auch die Theorie der Schrift als Supplément des Kinos nicht zum stabilen theoretischen Dechiffrierungsmodell, sondern macht die Kritik der Repräsentation zum unabschließbaren Prozess. Wie die Kritik bei Blanchot das Werk niemals endgültig vollendet, sondern es in seiner Unvollendetheit lebendig und spannend hält, erlaubt Daneys Kritik der Repräsentation keine systematisch-theoretische Durchdringung und Vollendung des klassisch-realistischen Kinos der Repräsentation, sondern erhält den geliebten Gegenstand für eine *fortgesetzte* kritische Tätigkeit lebendig: als Gegenstand, der in der Kritik – als Wacht über das Supplément/die Ergänzenbarkeit des Kinos – die Möglichkeit seiner Fortdauer findet. So gesehen benutzt Daney die Schrift nach Derrida nicht als Akademiker und Theoretiker, sondern als Kommentator im Sinne Foucaults, der seinen Gegenstand, das Kino als Primärtext, in Zeiten der Migration von Theorien in die Filmkritik weiter relevant und interessant, vor allem aber »mangelhaft« und auslegbar hält, insofern die differenzielle Schrift die Illusionen des klassischen Kinos und das unerschöpfliche »Wirkliche«, das gemäß des daneyschen Axioms niemals mit seiner Darstellung zusammenfallen kann, einem *unendlichen* Dechiffrierungs- und Auslegungsprozess unterzieht.

II.2.2 André Bazin oder die Schrift als Supplément zum klassisch-realistischen Kino

Ich komme nun zunächst auf Daneys »theoretische« Texte der frühen 1970er Jahre zu sprechen – »Sur Salador« (1970), »Vieillesse du même« (1971) und »L'écran du fantasme« (1972) – um zu zeigen, wie er die Schrift als Supplément des klassischen Kinos und eines filmischen Realismus nach Bazin verwendet, also das »klassisch-realistische« Kino als Schreibbewegung rekonstruiert²⁰. Zunächst untersuche ich, wie die Schrift in den ers-

Und weiter: »[...] [E]s gibt nicht *nur* Typisches, Exemplarisches, ein Film ist nicht nur verschlüsselt, eine Einstellung wird nicht vollständig von dem Zweck bestimmt, dem sie dient. Das Bild *widersteht*. Das wenige an Wirklichem, das es einschließt, lässt sich nicht einfach so reduzieren. Es gibt immer einen Rest.« Hervorhebungen im Original.

19 Ebd. S. 70: »*Le réalisme est toujours à gagner.*« Hervorhebung im Original.

20 Ich beziehe mich für »Sur Salador« und »Vieillesse du même« auf die Fassungen aus *La rampe*. Die von Daney für die Neupublikation vorgenommenen Überarbeitungen sind nach Eugène (*Serge Daney: écrits critiques*, S. 598–632) folgende: der Verzicht auf Erläuterungen des Kontextes der Publikation und der Kollaborationen (z. B. im Falle von »Sur Salador« mit Oudart, mit dem er das Dossier »Travail, lecture, jouissance« verfasst hat); das Streichen von aktualitätsbezogenen Details und von

ten beiden genannten Texten, die 1983 in *La rampe* wiederaufgenommen wurden, zum Supplément des klassischen Kinos wird.

In »Sur Salador« vollzieht Daney seine Kritik an der Repräsentation, indem er das Kino in der »Tradition abendländischer Metaphysik, einer Tradition des Sehens und der Vision«²¹ verortet. Dazu bezieht er sich auf Derrida und Blanchot. Daney spricht von einem »photo-logischen«²² Diskurs – die Formulierung entnimmt er offenbar Derridas »Force et signification« (aus *L'écriture et la différence*). Dort bezeichnet Derrida an einer Stelle die Trennung in Licht und Schatten als »photologische[...] Metapher«²³, welche die Metaphysik der abendländischen Philosophie begründet. Dieser stellt Derrida eine originäre Kraft gegenüber, die nicht im Rahmen dieses Dualismus gedacht werden kann. Mit Anspielung auf Derrida weist Daney auf die teleologische Form dieses photologischen Diskurses hin, der darauf ausgerichtet ist, »Dauer und Kraft zugunsten der Illusion und der Form zu neutralisieren« (Derrida).«²⁴ Die Kraft, die bei Daney über den Dualismus von Licht und Schatten, über eine Metaphysik des Sehens und der Vision und über die homogene, simultane Form der Repräsentation hinausgeht, ist das Licht selbst, das, wie er mit einer (ebenfalls auf Derridas Text bezugnehmenden) Stelle aus Blanchots *L'entretien infini* (1969) verdeutlicht, sichtbar macht, indem es sich selbst in die Unsichtbarkeit zurückzieht: »Das Licht löscht seine Spuren; es ist unsichtbar und macht sichtbar«, es gibt uns immer eine beendete, vollendete Welt zu sehen [...].«²⁵ Er bemerkt, dass die teleologische Vollendung einer durchs Licht sichtbaren und gesehenen Welt auf der Verdrängung der Unsichtbarkeit des Lichts beruht, und es ist dieser verdrängte Teil, den er dadurch hervorhebt. Das Derrida-Zitat (»Dauer und Kraft...«) findet sich in dieser Form in »Force et signification« nicht, Blanchot wird nicht namentlich genannt. Dies sind Zeichen von Daneys »unakademischer« Aneignung von Theorie, bei der mit den Referenzen eigene Gebilde gebastelt werden, ohne sie zwangsläufig auszuweisen; sie werden benutzt wie Suppléments, um blinde Flecken in einem geschlossenen, »photologischen« Diskurs des Kinos zu markieren, die nun der Kritik, der Auseinandersetzung bedürfen.

Dieser Diskurs ist ein Diskurs des *klassischen* Kinos. In seiner Kritik zu Ernst Lubitschs CLUNY BROWN hatte Daney die fundamentale Leere im klassischen Kino beschrieben, die nie endgültig gefüllt werden kann (vgl. II.1.4). Hier ist diese Leere die Unsichtbarkeit des Lichts. Die Wiederholung und Variation der Elemente im klassischen Kino ergänzt immer auch diese Leere, kann die Illusion von Realität nur immer

Fußnoten; minimale stilistische Veränderungen und sprachliche Vereinfachungen. Die generelle Struktur der Texte wurde von Daney belassen.

- 21 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 17: »Le cinéma a donc partie liée avec la tradition métaphysique occidentale, tradition du voir et de la vision, dont il semble réaliser la vocation photo-logique.«
- 22 Vgl. ebd.
- 23 Jacques Derrida, »Kraft und Bedeutung«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, 1976. S. 9–52; 47. Im Original: »Force et signification« (1963), in: Derrida, *L'écriture et la différence*, 1967. S. 9–49; 45.
- 24 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 17: »neutraliser la durée et la force au profit de l'illusion et de la forme« (Derrida).« Hervorhebung im Original.
- 25 Ebd.: »La lumière efface ses traces, invisible elle rend visible«, elle nous donne toujours un monde fini, achevé [...].« Hervorhebung im Original. Für Blanchot vgl. *L'entretien infini*, S. 244: »La lumière efface ses traces; invisible, elle rend visible [...].«

wieder und niemals endgültig herstellen. Gerade anhand von Hawks und Lubitsch, den beiden großen Autoren des klassischen Kinos in Daneys Texten der 1960er Jahre, macht Daney auch in »Sur Salador« deutlich, dass im klassischen Kino jeder Effekt ephemeral bleibt, nur *einmal* erreicht wird (und sofort durch einen neuen ersetzt werden muss)²⁶, was er 1971 in »Vieillesse du même« (mit Bezug auf Hawks) als ständige Erneuerung des Selben durch die permanente Ersetzung verschwindender Elemente durch neue beschreiben wird²⁷, und später in »La rampe (bis)« als Herstellung der Illusion von Tiefe durch die Dynamik des Bildes hinter dem Bild sowie durch die endlose Variation von Filmen²⁸. Ebenso wenig wie die Tiefe jemals ganz hergestellt werden kann, kann das Licht jemals ganz sichtbar gemacht werden: Das klassische Kino zeichnet sich durch einen fundamentalen Mangel an Licht und Wirklichkeit aus, der in ihm immer wieder erneuert wird.

In »Sur Salador« und »Vieillesse du même« wird nun das klassische Kino – im Dialog mit Derrida – als Bewegung der ständigen Wiederholung und Substitution des Selben als differenzielle *Schreibbewegung* verstanden, die diesen Mangel immer auch mit in sich einträgt. Derridas »Kraft« kann bei Daney als Differenz im Licht, als Schrift verstanden werden. Denn in »Sur Salador« ermöglicht der mit Leerstellen gespickte »Modus der Sichtbarkeit« des klassischen Kinos die differentielle, die Bedeutung zerteilende und weiter aufschiebende »Bahnung des Sinns« – »frayage du sens«²⁹, wie Daney schreibt. Die Wendung, die Daney auch im Krohn-Interview verwendet³⁰, übernimmt er offensichtlich aus Derridas Artikel »La différance«³¹. Als »Bahnungen« bezeichnet Derrida mit Bezug auf Sigmund Freud »Bahnungen« im psychischen Apparat, die durch ständige Wiederholungen von Unterbrechungen eine immer unvollständige, zu ergänzende Bedeutung generieren und daher wie eine differentielle Schrift funktionieren³². Analog dazu hinterlässt bei Daney die Leerstelle des unsichtbaren Lichts eine ebenso differenzielle »Bahnung«, worin man mit Blümlinger auch die Sichtbarmachung eines Bildes nicht durch ein »Mehr« an Licht, sondern durch stets ein anderes Bild, d.h. durch die Differenz der Bilder untereinander ausmachen kann³³. Die Leerstelle des Lichts organisiert

26 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 25.

27 Vgl. ders., »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 30f.

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

29 Ders., »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 21. Genauer gesagt unterscheidet Daney zwischen zwei (untrennbar miteinander verbundenen) »Modi der Sichtbarkeit« (»modes de la visibilité«, S. 20, Hervorhebung im Original): dem Modus einer allgemeinen Sichtbarkeit, der dazu führt, dass sich überhaupt »etwas« auf der Leinwand einschreibt, und jenem – kinospezifischen – der differenziellen Bahnung (der Schrift), der den Sinn des Sichtbaren (des ersten Modus) ebenso herstellt wie aushöhlt und zerteilt: »Si le premier mode permettait à 'quelque chose' de s'inscrire sur l'écran, le second rend possible la transitivité et le frayage du sens [...]«.

30 Vgl. ders., Krohn, »Les Cahiers du cinéma«, in: MCM 1, S. 20.

31 Vgl. für Daneys entsprechende Tagebucheinträge Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145ff.

32 Vgl. Derrida, »La différance«, S. 57: »Il n'y a pas de frayage sans différence, et pas de différence sans trace.« – »Es gibt keine Bahnung ohne Differenz, und keine Differenz ohne Spur.« Vgl. Derridas »Freud et la scène de l'écriture«, in: ders., *L'écriture et la différence*, S. 296, wo Derrida den freudischen Begriff der »Bahnung« mit »frayage« übersetzt. Auf Deutsch: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 305.

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

bei Daney die Bilder der »Klassiker« (Hawks, Lubitsch) als Abfolge ephemerer, sich weiter zerteilender und ausdifferenzierender »Sekundäreffekte«, als Sinnspuren, die niemals in die Herstellung eines realen Sinns münden, und die Daney als Schreibungsbewegung zusammenfasst, in der immer ein Mangel an Bedeutung persistiert:

»Es sind dies also Filmemacher der Täuschung, da ihr Problem darin besteht, Sekundäreffekte anzuhäufen und ohne Ende die Signifikate in neue Signifikanten zu investieren, Herren einer Verkettung zu werden, deren Ende unabsehbar ist und die von einer verrückten Transitivity bestimmt wird, welche die Signifikate daran hindert, jemals etwas wirklich zu sagen und jemals zu enden [...]. Im Kino heißt Schreiben ›Nicht-Enden‹.«³⁴

Auch in »Vieillesse du même« lässt sich die Dynamik der fortlaufenden Auslöschung und Substitution der Elemente in den Filmen von Hawks als Dynamik der Schrift denken. Einerseits attestiert Daney Hawks eine regelrechte »Phobie« vor dem Schreiben und anderen Spuren der Endlichkeit, welche der fortlaufenden Substitution der Elemente immer auch widerstehen³⁵. Andererseits kehrt die Schrift zurück, lässt sie den ausgesparten, eskamotierten Tod, die verdrängte Endlichkeit (vgl. II.1.2) in RIO LOBO wiederkehren. Jedoch über Umwege, maskiert, indirekt, entstellt und versehrt, sowie wiederholt, in immer neuen Varianten und Bedeutungen: insbesondere als »das Alter, der Lauf der Zeit«, der »auf den Gesichtern schreibt«³⁶, sowie in Form von »Sadismus, Blut, körperlichem Schmerz, Spuren, der Schrift, dem Wirklichen«³⁷. Die »schreibend« in den Film zurückdrängende Endlichkeit kann, entlang dieser Auffächerung an Bedeutungen und Metaphern, nicht wiederhergestellt werden. Sie wird in ein Nicht-Enden umgewandelt, wird zur wiederholten Einschrift eines *Mangels*, den nichts zu füllen vermag, nicht einmal die »Schrift« selbst, die nur ein Glied in der Reihe ist. Auf diese Weise sorgt Derridas Schrift- und Supplément-Theorie für den Einbruch einer Alteration, einer Differenzierung in die ewige Ersetzung des »Selben« durch sich selbst im klassischen Kino, dessen Identität und Einheit kritisch aufgebrochen werden³⁸: Die Substitution des Selben wird als *unabschließbare* Schreibungsbewegung rekonstruiert. Dieses »Schreiben als Nicht-Enden« ist außerdem ein Nicht-Schreiben, ein *differenzielles* Schreiben, das nicht einmal als Schreiben vollendet ist. Schreiben heißt bei Hawks *Nicht-Schreiben*, »[n]e pas écrire«³⁹. Die Schrift

34 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 26. »Ce sont donc les cinéastes du leurre puisque leur problème consiste à capitaliser les effets secondaires, à sans cesse réinvestir les signifiés dans de nouveaux signifiants, à se rendre maîtres d'une chaîne dont rien ne permet d'envisager la fin, d'une transitivity folle qui les contraindrait à ne rien dire vraiment, à n'en jamais finir [...]. Au cinéma, écrire signifie ›ne pas finir‹.«

35 Vgl. Daney, »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 29: »[...] [L]a vision du monde et la morale [de ›l'œuvre: de Hawks‹] ne se peuvent comprendre qu'à partir de cette phobie des traces, de l'écrit.« – »[...] [D]ie Weltsicht und Moral [des Hawkschen ›Werkes‹] können nur ausgehend von dieser Angst vor Spuren, vor dem Geschriebenen verstanden werden.«

36 Ebd.: »Qu'est-ce que l'âge, le passage du temps, sinon ce qui écrit sur les visages?« – »Was ist das Alter, der Lauf der Zeit, wenn nicht dasjenige, was auf den Gesichtern schreibt?«

37 Ebd. S. 34: »le sadisme, le sang, la douleur physique, les traces, l'écriture, le réel«.

38 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 208.

39 Daney, »Vieillesse du même«, in: *La rampe*, S. 29.

gehört als Präsenz eines Mangels intim zum Werk als sein Verdrängtes, um es »heim-zusuchen«⁴⁰. Wie Blanchots Kritik markiert sie das Außen des Werkes, das in ihm implizit, aber unvollendet ist. Auf diese Weise trägt die Schrift einen *Mangel an Schrift* ins Werk und die Substitution der Elemente ein, die von Daney als Schreibbewegung rekonstruiert wurden, bleibt die Bewegung der Substitution im klassischen Kino von Hawks immer noch als Schrift zu rekonstruieren, wird die Schrift zur Nicht-Schrift und zum Supplément, das immer noch zu ergänzen bleibt.

In Daneys Gebrauch der fortlaufenden, differenziellen Schrift lässt sich damit eine Kritik an der idealen, geschlossenen Repräsentation und der illusorischen Realität der Raumtiefe im klassischen Kino erkennen, die sich durch die sich ausdifferenzierenden Sekundäreffekte immer weiter zerstreut. Es lässt sich in ihr allerdings auch eine Kritik erkennen, deren Bewegung selbst *unendlich* bleibt, die nie zu einem Ende kommt, in einer reinen Sinnzerstreuung besteht. Dennoch kann dieser Rekurs auf die Schrift zunächst als Kritik an der Konstruktion des Zuschauer*innensubjekts durch das Dispositiv des Kinosaals verstanden werden. Da »Sur Salador« Teil eines gemeinsam mit Jean-Pierre Oudart verfassten Textes namens »Travail, lecture, jouissance« ist, kann eine Inspiration für Daneys Beschreibung der Signifikantenkette in Oudarts von Lacan inspiriertem Text »La suture« (1969) ausgemacht werden⁴¹, während auch »Vieillesse du même«, mit seiner Rhetorik der Verdrängung und der Wiederkehr der Spuren der Schrift, ein Zitat Lacans vorangestellt ist. In »La suture« wendet Oudart Jacques-Alain Millers Entwurf der »Suture« (1966), den Miller (sich auf Lacans Séminaire XI von 1963–1964 stützend) in die Psychoanalyse eingeführt hatte, auf die Filmtheorie an⁴². Miller versteht unter »Suture« (»Naht«) das Verhältnis des Subjekts zu seinem Diskurs, aus dem es selbst als stets zu füllende Leerstelle abwesend ist⁴³; bei Oudart beschreibt »Suture« dann die Konstruktion des (immer auch mangelnden) Zuschauer*innensubjekts durch den Film und die Entstehung von Bedeutung im Laufe seiner »Lektüre«⁴⁴. Oudart beschreibt, wie Bedeutung im Film durch das Verhältnis der gefilmten Elemente zu einem Abwesenden entsteht – durch die Schließung (Naht, »suture«) dieses Mangels durch ein je neues filmisches Element, das seinerseits den Mangel wiederherstellt. Auf diese Weise werden die Elemente im Bild zu Signifikanten, die sich vervielfachen, während der Mangel stets einen weiteren Signifikanten auf sich zieht. Im Anschluss an Miller wird von Oudart das Zuschauer*innensubjekt als Resultat dieser unschließbaren Wiederholung von Signifikanten gefasst, die dieses Subjekt als Mangel konstituieren, es aber auch durch den Film konti-

40 Ebd. S. 30: »Hantise que quelque chose subsiste du passage, qu'une trace (un témoin, un écrit, un ride) demeure.« – »Heimgesucht von der Vorstellung, dass etwas nach dem Übergang fortbesteht, dass eine Spur (ein Zeuge, ein Schriftstück, eine Falte) zurückbleibt.«

41 Vgl. ders., Oudart, »Travail, lecture, jouissance«. Vgl. Oudart, »La suture«.

42 Vgl. Jacques-Alain Miller, »La suture: éléments de la logique du signifiant«, in: *Cahiers pour l'analyse*, no. 1, février 1966. S. 37–49. Oudart bezieht sich in seinem »Suture«-Text auf S. 39 direkt auf Miller. Vgl. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Hg. v. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

43 Vgl. Miller, »La suture«, S. 39.

44 Vgl. Oudart, »La suture«, S. 36.

nuierlich prägen und erneut herstellen⁴⁵. Im selben Jahr wie »Sur Salador« (1970) hatte auch Jean-Louis Baudry, inspiriert von Lacan und Althusser's Theorie des »ideologischen Staatsapparates«, die ideologische Strukturierung der Kinozuschauer*innen durch den »Basisapparat« im Kinosaal beschrieben und als Instrument bourgeoiser Herrschaft kritisiert⁴⁶. Damit fällt Daneys Text in die von Guido Kirsten sogenannte »zweite Phase« der Apparatus-Debatte, in der die »Pseudo-Subjektivität« der Zuschauer*innen kritisiert wird⁴⁷. Auch Daney hebt die materielle, dispositivbezogene Dimension des Film-erlebnisses hervor, indem er darauf hinweist, dass sich jede filmische Einstellung auf einen materiellen Träger einschreibt und dass die »einzige Regel« im Kino der vertikale Ablauf von belichtetem oder unbelichtetem Zelluloid im Filmprojektor sei⁴⁸. Damit beschreibt er das klassische Kinodispositiv als »photologische« Kunst, die sich in eine abendländische Tradition der Metaphysik des Sehens und der Vision einreihet, beruhend auf dem Dualismus Licht/Schatten (bzw.: belichtet/unbelichtet).

Gleichzeitig macht er deutlich, dass diese Materialität immer schon die differenziellen, schriftartigen, in ihrer Sinnhaftigkeit begrenzten, in ihrer Anzahl entgrenzten »Bahnungen des Sinns« hervorbringt. So ist es Daney, wie Blümlinger gesagt hat, weniger an der Distanz zwischen Film und Zuschauer*in gelegen⁴⁹, an einer Lektüre der Signifikantenkette im Oudartschen Sinne, durch welche die Konstruktion des (immer mangelnden) Zuschauer*innensubjekts im Kinodispositiv unter psychoanalytischen und materialistischen Gesichtspunkten untersucht werden kann, als an der Analyse einer Schreibbewegung, in der das »Signifikat« – nicht das Zuschauer*innensubjekt – nur unter Form eines Mangels hergestellt werden kann, und, wie Daney schreibt, in immer neue Signifikanten »investiert« werden muss. Nachdem sich Daney in »Sur Salador« explizit auf Derrida beruft, liegt es nahe, diese Kette aus Signifikanten nicht mit Lacan, sondern mit Derridas »Pharmacie de Platon« (1968) zu verstehen. Dort beschreibt Derrida die Schrift als Möglichkeit einer »seelenlosen«, mechanischen Vervielfältigung der Signifikanten, »ohne daß die Wahrheit irgendwo *sich präsentierte*«⁵⁰. Daney redet analog dazu an der oben zitierten Stelle in »Sur Salador« von einer »verrückten Transjektivität« der Signifikantenkette, die dazu führt, »nichts wirklich zu sagen.« Wenn im klassischen Kino die Signifikate in immer neue Signifikanten »investiert« werden müssen, ohne dabei »wirklich etwas zu sagen«, kann dies mit Derrida so begründet werden, dass ein Signifikat eine fundamental mangelhafte beziehungsweise überschüssige Bedeutung annehmen kann (z.B. kann es den Körper des Signifikanten selbst, die schiere bedeutungsgebende Kraft markieren, die ohne eigene Bedeutung bleibt), was eine endlose Reihenfolge von Signifikanten nach sich zieht, die diese Bedeutung

45 Vgl. ebd. S. 39. Bei Miller ist das »Subjekt« der Effekt eines Signifikanten, der es anstelle eines weiteren Signifikanten nur vorübergehend repräsentiert. Vgl. Miller, »La suture«, S. 48f.

46 Vgl. Baudry, »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«.

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

48 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 21: »le fait de s'inscrire sur tel ou tel support matériel, de n'être jamais qu'un cas particulier de la seule règle au cinéma: le déroulement vertical de la bande de celluloid, impressionnée – ou pas.«

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

50 Derrida, »Platons Pharmazie«, S. 124. Hervorhebung im Original.

niemals ganz herstellen können. In »Pharmacie de Platon« und der *Grammatologie* präsentiert Derrida außerdem die Schrift als Kette sich vervielfachender Suppléments⁵¹, was gerade für »Vieillesse du même« zutrifft: Hier muss die Schrift als differenzielle, verdrängte, stets »zurückkehrende« (Nicht-)Schrift als Schrift und zur Schrift ersetzt, suppliiert, rekonstruiert werden, ist sie selbst, als unabschließbare Verkettung weiter sich ergänzender Suppléments, das »supplément par excellence«⁵², als das Derrida sie in der *Grammatologie* bezeichnet. Womit die lacanianische (Psycho-)Analyse des hawkeschen Werkes, seiner Figuren und seines Autors in einer derridaschen Analyse seiner schriftlichen Infrastruktur wurzelt, die Logik der Verdrängung zurückführt auf eine Logik des – immer mangelhaften – Sinns.

Eugène nimmt den Rückgriff Daney auf Derridas »Pharmacie« in »Sur Salador« und »Vieillesse du même« zum Anlass, mit der Logik des Suppléments Daney ambivalenten Versuch zu beschreiben, eine filmkulturelle Tradition (das klassische Kino, die alte Cinephilie, die »Politik der Autoren«) zu überwinden, während er diese gleichsam fortsetzt: wie das Supplément kehrt das Alte beim unmöglichen Versuch, überwunden zu werden, zurück⁵³. Ich würde dieser pessimistischen biographischen Deutung entgegenhalten, dass Derridas Supplément-Theorie dazu dient, den schieren Bedeutungsreichtum des Kinos zu zelebrieren, der aus der Auseinandersetzung mit Filmen von Hawks und Lubitsch unter Zuhilfenahme zeitgenössischer Theorie gewonnen wird. Mit Derridas Theorie der Schrift wird die Arbeit des klassischen Kinos als endloses Schreiben rekonstruierbar, da sich in ihm die Signifikanten (Zeichen, Repräsentationen, Bilder, Illusionen) permanent ersetzen, ohne (wunderbarerweise) »wirklich etwas zu sagen«, die Illusion von Raumtiefe herstellen, ohne sie jemals wirklich herstellen zu können, und auf diese Weise eine unabschließbare Bedeutungsproduktion in Gang setzen. Daney verwendet die Schrift als Supplément, das das klassische Kino zur Schreibbewegung ergänzt und durch die periodische Zufügung eines Mangels (an Licht, an Tiefe, an Bedeutung, sowie noch an Schrift selbst) in seiner Bedeutungsfülle weiter ergänzbar hält. Vor allem erlaubt es Daney's Ansatz, liest man ihn mit Derridas Schrifttheorie zusammen, »Kino« vom Dispositiv weg auf diese Entfaltung von Bedeutung zu verschieben.

Die Schrift wird bei Daney nicht nur zum Supplément des klassischen, sondern auch des »realistischen« Kinos, oder des Realismus im Kino. Dies wird in Daney's »L'écran du fantasme« (1972) deutlich, den Daney gemeinsam mit Pascal Bonitzer verfasst hat – beide Texte laufen in zwei Kolonnen nebeneinander her, weswegen es möglich ist, Daney's Text »für sich« zu lesen. Auch dieser Text zeichnet sich durch deutliche Lektürespuren Derridas aus⁵⁴.

51 Vgl. ebd. S. 122. Vgl. ders., *Grammatologie*, S. 482.

52 Vgl. ders., *De la grammatologie*, S. 398.

53 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 207–209.

54 Ein Umstand, der sowohl Eugène als auch Fairfax entgangen ist, die sich in ihrer Rekonstruktion des Einflusses Derridas auf Daney auf »Sur Salador« und »Vieillesse du même« beschränken. Eugène verweist nur darauf, dass die zwei parallel zueinander gesetzten Kolonnen dem Satz von Derridas späterem Buch *Glas* (Paris: Galilée, 1974) ähneln (auf Deutsch: *Glas*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. München: Fink, 2006).

Eingangs kündigt Daney die Untersuchung zweier Aspekte an, die den filmischen Realismus in der Folge Bazins und die »Idealität« des »klassischen« Kinos bestimmt haben: Kontinuität und Transparenz⁵⁵. So wird hier von Daney einerseits eine Verbindung zwischen dem bazinschen Realismus und seiner Vorstellung vom Bild als ontologischem, »identischem« Abdruck des Wirklichen gezogen, der das Wirkliche »fortsetzt«, es »transparent« macht; eine Idee, die Bazin vor allem in seinem Aufsatz »Ontologie de l'image photographique« (1945) entwickelte⁵⁶. Andererseits verknüpft Daney den bazinschen Realismus mit dem klassischen Kino. Beide Verbindungen sind problematisch. Daniel Morgan hat die Reduktion von Bazins Realismus-Begriff auf die Ontologie des photographischen Bildes kritisiert und gezeigt, dass sich Realismus bei Bazin in verschiedenen künstlerischen und realistischen Stilen (von z.B. Renoir, Rossellini, Bresson etc.) ausdrücken kann, in einer »wide range of ways in which physical reality is caught up«⁵⁷. Auch die Vermischung von Klassik und Realismus ist diskussionswürdig. Wie Hervé Joubert-Laurencin bemerkt, handelt es sich bei dem »Idealisten« Bazin (für den realistisches Kino von der Ontologie des Filmbildes bestimmt wird, also vom Anspruch, die Wirklichkeit photographisch »einzubalsamieren«) weniger um den »originalen« Bazin als um einen Phantasie-Bazin der *Cahiers*-Kritiker Douchet, Rohmer und Rivette, während Bazin das Kino als idealistisches Phänomen analysiert hatte; auch die Vermischung aus Idealismus und klassischem Kino trifft mit Joubert-Laurencin weniger auf Bazin selbst zu, da dieser dem (amerikanisch-)klassischen Kino gegenüber sehr kritisch war⁵⁸. Daney bezieht sich also weniger auf einen »originalen« Bazin, als dass er ein von Bazins Nachfolgern geprägtes Bazin-Bild übernimmt⁵⁹. Zwischen Hawks und Bazin konstruiert sich Daney in »L'écran du fantasme« die Idealität eines *klassisch-realistischen*, über die Ontologie des Filmbildes bestimmten Kinos. Es ist diese Konstruktion, die ich im Folgenden untersuche.

Die von Daney aufgerufene »Idealität« entspricht in »Sur Salador« der Vorstellung einer lückenlosen Repräsentation, in der sämtliche Leerstellen (d.h. das für sich selbst unsichtbare Licht) verdrängt werden, wobei gerade diese Leerstellen das klassische Kino zur differenziellen Schreibbewegung werden lassen, in der die permanente Supplieierung eines Mangels (an Licht, an Bedeutung, an Tiefe) eine unabschließbare Bedeutungsproduktion eröffnet. Auch zu Beginn von »L'écran du fantasme« erklärt Daney, dass im Folgenden die »Lektüre« des Verneinten vorgenommen werden soll⁶⁰, womit nur die Her-

55 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: VWB, S. 68.

56 Vgl. Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, in: ders., *Was ist Film?*.

57 Daniel Morgan, »Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics«, in: *Critical Inquiry*, vol. 32, no. 3, Spring 2006. S. 443–481; 475.

58 Vgl. Hervé Joubert-Laurencin, *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*. Paris: Éditions de l'œil, 2014. S. 8. Zitiert nach Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 166. Für Bazins Analyse des Kinos als »idealistisches Phänomen« vgl. Bazin, »Le mythe du cinéma total« (1946), in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975. S. 19–24. Auf Deutsch: »Der Mythos vom totalen Film«, in: Bazin, *Was ist Film?*, 2004. S. 43–49.

59 Vgl. Hervé Joubert-Laurencin, »A.B/S.D. ou les frères passeurs«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 107–116; 108, wo Joubert-Laurencin bemerkt, dass Daneys Bazin ein »cinéphil geheiligter Traum-Bazin« sei.

60 Vgl. Daney, Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 31. Auf Deutsch: »Die Leinwand des Phantasmas«, in: VWB, S. 68. Die hier referierte Passage findet sich nur im Originaltext in den *Cahiers* und wurde

vorhebung solcher Differenzen und Leerstellen bei Bazin gemeint sein kann, die aus der Logik der idealen, homogenen, klassisch-realistischen Repräsentation ausgeschlossen werden müssen. Argumentiert Bazin in »Montage interdit« (1956), dass die Montage immer einen irrealen, abstrakten Sinn herstellt, der nicht in der Realität selbst gegeben ist – weit ab davon, die Essenz des Kinos zu sein, bezeichnet Bazin die Montage in bestimmten Fällen gar als dessen Negation: das spezifisch Kinematographische besteht für ihn in der Bewahrung der Einheit des Raumes⁶¹ –, konfrontiert Daney Bazins Anti-Montage-Dogma mit einer Stelle aus Derridas *Positions* aus demselben Jahr (1972), an der Derrida den Hegelschen Idealismus kritisiert – die Aufhebung des Widerspruchs zwischen zwei Begriffen in einem dritten –, wobei Daney Derridas Kritik an Hegel nun auf Bazin anwendet. Bazins Kino der Kontinuität, so Daney, phantasiert die Filmbarkeit von Diskontinuitäten und Differenzen, die in einer homogenen Repräsentation zur Erscheinung gebracht werden sollen. Das diskontinuierliche Ereignis par excellence ist dabei der Tod (im Sinne einer radikalen Diskontinuität, einer radikalen Differenz zwischen Leben und Tod). Als Beispiel gilt die von Bazin bewunderte Szene aus Robert Flahertys Spielfilm LOUISIANA STORY (USA 1948), in der ein Krokodil einen Reiher verschlingt, gefilmt in einer ununterbrochenen Einstellung: Um das Ereignis nicht zu verpassen, darf die Einstellung nicht unterbrochen, darf nicht montiert werden⁶². Dieses Ereignis des Todes, diese schiere Differenz markiert bei Daney aber die Grenze des Realismus in der ungeschnittenen Einstellung, also die irreduzible Differenz zwischen Wirklichem (Diskontinuität, Riss in der Repräsentation) und Darstellung (Repräsentation), die selbst niemals in die Darstellung integriert, niemals in ihr »aufgehoben« werden kann, und die daher gerade durch den Versuch ihrer Darstellung (den sterbenden Reiher) ausgelöscht wird: die Differenz wird durch eine »Selbstpräsenz« oder »Selbstgegenwart« (der Repräsentation des Todes) »internalisiert« oder eher noch »interniert« – und dabei verdrängt⁶³.

Dies demonstriert Daney anhand der Leinwand selbst. Dafür vergleicht er die Leinwand mit einer Pfanne, in der das »Wirkliche« »zubereitet« werden soll – »angebraten« und damit »erfasst«.

von Daney für den Neuabdruck in *La rampe* gestrichen (vgl. Daney, »L'écran du fantasme« [1972], in: *La rampe*. S. 36–47). Ich beziehe mich im Folgenden auf die *Cahiers*-Fassung, da diese mit dieser Frage nach der »Lektüre« des Kinos beginnt, womit die filmische Bewegung als Schreibbewegung angedeutet ist.

61 Vgl. Bazin, »Schneiden verboten!«, in: ders., *Was ist Film?*.

62 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: VWB, S. 69. Vgl. Bazin, »Schneiden verboten!«, in: ders., *Was ist Film?*, S. 85f.

63 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: VWB, S. 69: »Das Kino der Kontinuität und der Transparenz um jeden Preis ist dasselbe wie das Kino, das davon träumt, die Diskontinuität und die Differenz als solche zu filmen. Und das kann es nur, indem es Kontinuität und Transparenz als Gegenstand der *Darstellung* wieder einführt. Nicht die Leinwand zerstückeln [...], sondern eine Bruchstelle im Laufband der Gegenwart hervortreten lassen, ›[...] durch die *Internalisierung der Differenz* in einer Selbstgegenwart« (Derrida).« Im Original (ders., Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 32) heißt es: »›[...] en internant la différence dans une présence à soi« (Derrida).« Und bei Derrida (*Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972. S. 59): »›en internant la différence dans une présence à soi.« Auf Deutsch: *Positionen*. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Mathilde Fischer, Astrid Wintersberger. Graz, Wien: Edition Passagen, 1986. S. 91: »indem er [der Hegelsche Idealismus, P.S.] die Differenz in einer Selbstpräsenz interniert hält.« Alle Hervorhebungen im Original.

»Was das Bazin'sche Phantasma überdeterminiert und in seiner Folge eine ganze Spanne des idealistischen Diskurses über das Kino, ist die komische Vision der Leinwand als ein (gläserner) Boden einer Teflon-Pfanne, die geeignet ist (auf kulinarische Weise selbstverständlich), den Signifikanten zu erfassen. Die Leinwand, die Haut, der Film und der Pfannenboden sind dem Feuer des Realen ausgesetzt, und auf ihrer Oberfläche wird sich metaphorisch wie figurativ all das einschreiben, was sie zerreißen könnte.«⁶⁴

Wie Blümlinger in ihrem der »daneyschen Begrifflichkeit« gewidmeten Text mutmaßt, kann Daney »kein großer Koch« gewesen sein, da es keine *gläsernen* Teflon-Pfannen gäbe; diese seien eben mit Teflon beschichtet⁶⁵. Allerdings kündigt Daney hier ein »Phantasma« und eine »komische Vision« an. Von daher kann davon ausgegangen werden, dass Daney wusste, was er schrieb und diese falsche, mit Blümlinger »hinkende« Metapher *bewusst* gewählt hat, um ironisch die Falschheit *jeder* Metapher anzuzeigen, die sich auf das Wirkliche bezieht, bzw. auf den Ort seiner Enthüllung. Die Leinwand ist im »bazin'schen Phantasma« *aus Glas*, weil das Gläserne eine Transparenz verspricht, eine Einheit aus Darstellung und zubereitetem Wirklichen. In Wahrheit ist sie aber immer schon *beschichtet*, weil diese Transparenz immer schon übertreten, »beschichtet« und entstellt ist. Die Transparenz ist nur in Form einer Metapher, einer falschen Metapher zu haben, und so ist das Glas hier eine *falsche*, bereits zersprungene oder zersplitterte oder überlagert-beschichtete Metapher, die etwas verspricht, was sie nicht einlösen kann. Allein eine *falsche* Metapher ist in der Lage, den Anspruch an die Gläsernheit und Transparenz der Darstellung, wie auch deren irreduzible Verstellung und »Beschichtung«, zu demonstrieren. So ist sowohl auf der materiellen als auch auf der sprachlichen Ebene eine – irreduzible – Differenz eingeführt, die der Möglichkeit der Einheit aus Wirklichem und Darstellung von Anfang an entgegenarbeitet; noch die sprachlich-metaphorische Darstellbarkeit des Mediums ist von dieser Differenzierung, dieser Uneinheitlichkeit und sachlichen »Falschheit« betroffen. Das Wirkliche selbst ist nie direkt zu haben, sondern konsumiert sich in einem Feuer, das sämtliche Signifikanten, die es versuchen, zur Darstellung zu bringen, nur denaturieren, entstellen, verbrennen kann – angefangen mit dem (vielleicht auch schmelzenden) Glas, dem Garant der »Transparenz« selbst. Die »Leinwand«, die »Haut«, der »Film«, der »Pfannengrund« – sie alle sind Signifikanten, die vom Feuer des Wirklichen verbrannt und Metaphern werden, die stets ihre Differenz zu dem Wirklichen markieren, das sie zu enthüllen haben. Das Wirkliche kann nie »richtig« zubereitet werden, da es kein entsprechendes Geschirr dafür gibt, oder eben nur unmögliche

64 Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: VWB, S. 70f. Im Original: Daney, Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 33: »Ce qui surdétermine le fantasme bazinien et à sa suite, tout un pan du discours idéaliste du cinéma, c'est la vision comique de l'écran comme le fond d'une poêle Tefal (en verre), propre à *saisir* (culinairement s'entend) le signifiant. L'écran, la peau, la pellicule, le fond de la poêle, exposés au feu du réel et sur lesquels va venir s'inscrire – métaphoriquement, figurativement – tout ce qui pourrait les crever.« Hervorhebung nur im frz. Original. Eine Fußnote der deutschen Übersetzer*innen verweist auf die Doppelbedeutung von »saisir«, das im Deutschen ebenso »anbraten« wie (geistiges) »erfassen« heißen kann.

65 Vgl. Blümlinger, »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 167.

gläserne Teflon-Pfannen: unter seinem Feuer verbrennen noch die Instrumente, mit denen es »erfasst« werden soll. So überführt Daney die materiellen und lokalen Elemente des Ortes bzw. des Apparatus des Kinos (Leinwand, Filmstreifen) in Textelemente, in eine instabile Reihe aus Metaphern, die nur ihre stete Ablösung durch neue Signifikanten und Metaphern inszenieren – und keine stabilen Begriffe für äußere, materiell-technische Referenten mehr sein können. Mit dem Wirklichen steht auch das Dispositiv des Kinos in Flammen.

Diese von Daney und Bonitzer vorgenommene »Relektüre« (Eugène) Bazins wird von Blümlinger erneut mit Lacan in Verbindung gebracht, wonach Bazins ontologische Verbindung zwischen Bild und Wirklichen mit dem »Bild als Mangel« und dem immer »mangelnden Wirklichen« bei Lacan gegengelesen wird⁶⁶; so kann »die Bedingung für die Sichtbarkeit des Bildes«⁶⁷ untersucht (Blümlinger) oder das cinephile Phantasma kritisiert werden, es auf der anderen Seite der Leinwand mit einer »Realität« zu tun zu haben (Eugène)⁶⁸. In dieser Hinsicht kann für die »roten Jahre« der *Cahiers* nicht nur von einem »Althussero-Bazinismus« (Fairfax), sondern auch von einem »Lacano-Bazinismus« gesprochen werden, der aus dem bazinschen Diskurs nicht austritt, sondern ihn weiterführt und verfeinert, entlang des in II.2.1 zitierten »Axioms« Daneys, dass für die *Cahiers* das Wirkliche nicht das Dargestellte sei, »und basta«. So ist der »Tod« für Daney als Diskontinuität, als Differenz in der homogenen Repräsentation bereits im bazinschen Diskurs vorhanden⁶⁹, ebenso wie die Auffächerung des Wirklichen in Metaphern und Einzelaspekte schon in Bazins »Ontologie«-Aufsatz gefunden werden kann (ein »Reflex auf dem nassen Trottoir, die Geste eines Kindes«⁷⁰). Auch Morgan unterstreicht, dass bei Bazin die ontologische Identität zwischen Bild und aufgenommenem Objekt niemals zu stabilen sprachlichen Beziehungen, sondern zu einer Serie von Metaphern führt: »The proliferation signals an unwillingness or inability to give a clear, positive account of the ontology of the photographic image. [...] Each metaphor captures something important about what a photograph is, but each fails in some way.«⁷¹

Erhellte die Kritik bei Blanchot dasjenige, was in einem Werk inhärent, aber noch nicht explizit ist, dann erhellt Daney als Kritiker die schon bei Bazin inhärente Entfaltung des Wirklichen, und zeigt, was bei ihm noch nicht ganz explizit ist: dass diese Entfaltung niemals abgeschlossen werden kann. Zwischen Fortführung und Kritik Bazins garantiert dabei gerade die Schrift als Kette von Suppléments die fortlaufende Bedeutungsentfaltung des klassisch-realistischen Kinos, weswegen ich hier eher von einem »Derridaro-Bazinismus« sprechen würde. Abgesehen von der oben zitierten Passage aus *Positions* spricht Daney vom »Hymen« der Leinwand, und zitiert damit einen Begriff, den Derrida in seinem Mallarmé gewidmeten Text »La double séance« (1970) verwendet. Das Hymen bezeichnet bei Derrida eine schiere Differenz, ein Fast-Nichts, eine reine

66 Vgl. ebd. S. 177f.

67 Dies., »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 13.

68 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 219–236.

69 Vgl. Daney, »Die Leinwand des Phantasmas«, in: VWB, S. 69: »Die Differenz, der Bruch, die Diskontinuität, all das fehlt weder im Bazin'schen Diskurs noch im Kino, das er verteidigt [...]«

70 Bazin, »Ontologie des photographischen Bildes«, in: ders., *Was ist Film?*, S. 39.

71 Morgan, »Rethinking Bazin«, S. 451.

Zwischenräumlichkeit der Schrift, die jeden gesicherten Sinn aufschiebt und in einer unendlichen Entfaltung zerstreut⁷². Die Leinwand als »Hymen« entzieht das Wirkliche dem Punkt, an dem es erscheinen könnte – der Leinwand selbst – und gibt es seiner unabschließbaren Entzifferung in einer differenziellen Metaphern- und Schreibbewegung anheim, in der jegliche stabile Bedeutungsreferenz aufgeschoben wird. Erneut verweist das immer »mangelnde« Wirkliche nicht nur auf Lacan, sondern auch auf Derrida, auf einen Mangel an Bedeutung, der den bazinschen Diskurs und das realistische Kino nicht überwindet, sondern erweitert, in einem fortlaufenden Signifizieren lebendig hält.

Das Wirkliche wird damit zur Bedeutungsressource des daneyschen Kommentierens, das sich auf den Primärtext des klassisch-realistischen Kinos ebenso wie auf die Theorie Bazins bezieht; beide werden bewahrt, sind »weiter auszulegen«. Bei Foucault setzt der Kommentar einen Überschuss des Signifikats voraus⁷³, der von immer neuen Kommentaren auszulegen ist; analog dazu kann die Stelle in »Sur Salador« gelesen werden, an der Daney erklärt, dass die Signifikate des klassischen Kinos in immer neue Signifikanten »investiert« werden müssen. Bei Foucault zeichnet sich der Kommentar dadurch aus, dass er ein Geheimnis, einen Mangel an Bedeutung im Primärtext freilegt, der seine weitere Autorität, Auslegbarkeit und Kommentierbarkeit für die Zukunft garantiert; dieser »Mangel« wäre im klassischen Kino ein Mangel ein Licht, an Tiefe, an Realität, an Raum – mit »L'écran du fantasme« aber vor allem ein Mangel am immer verpassten »Wirklichen«, das mit der Darstellung nie in eins fällt. Indem sich Daney gegen jede Vorstellung eines *erlangten, vollendeten* Realismus wendet, und sich der Arbeit an einem, wie es in »La remise en scène« heißt, immer noch »zu gewinnendem« Realismus⁷⁴ verschreibt, erklärt er Bazins Diskurs und die Idee des Realismus zum Rahmen des Primärtextes des klassisch-realistischen Kinos, der nur durch *fortlaufendes* Kommentieren existieren kann. So bewahrt Daney Bazins Diskurs und die Idee des Realismus für die Zukunft, indem er sie zum Gegenstand einer ständigen Erneuerung, eines ständigen Fortschreibens und Kommentierens macht – was ihn selbst als Kommentator des klassisch-realistischen Kinos (und Bazins) ausweist.

Die Hauptbedeutungsressource des so kommentierten Textes – das unerschöpfliche, stets mangelnde Wirkliche – lässt sich mit Daneys Co-Autor Pascal Bonitzer auch im »hors-champ« (dem Raum außerhalb des Bildfeldes, dem »Off-Screen-Space«) lokalisieren, das Daney im Gespräch mit Krohn, wohl auf Derrida anspielend, als »Veräumlichung« bezeichnet hat⁷⁵. In seinem Teil des Textes betont Bonitzer, dass sich beim »Idealisten« Bazin, der die Wirklichkeit als sinnliches Kontinuum denkt, wie auch

72 Vgl. Jacques Derrida, »La double séance« (1970), in: ders., *La dissémination*, 1972. S. 215–348; 296. Auf Deutsch: »Die zweifache Séance«, in: Derrida, *Dissemination*, 1995. S. 193–320; 233–242.

73 Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14.

74 Vgl. Daney, »La remise en scène«, in: *La rampe*, S. 70.

75 Vgl. ders., Krohn, »Les Cahiers du cinéma«, in: MCM 1, S. 20: »[...] [I]l y a de l'espace, mais ce n'est pas la collure invisible entre les photogrammes, c'est le hors-champ. Chaque cadre secrète son hors-champ. Il y a des hors-champs et diverses manières d'en jouer.« – »[...] [E]s gibt eine Veräumlichung, aber nicht als Kitt zwischen den Einzelbildern, sondern als ›hors-champ‹. Jedes Bildfeld sondert sein ›hors-champ‹ ab. Es gibt ›hors-champs‹, und verschiedene Weisen, mit ihnen zu spielen.« Anführungszeichen um ›hors-champ‹ in deutscher Übersetzung von mir eingefügt, P.S.

beim Materialisten Jean-Louis Baudry, der die Wirklichkeit als Produkt einer Aufnahme durch den technischen Apparat der Kamera versteht, dieselbe »(ideologische) ›Evidenz‹« (»évidence« (idéologique)»⁷⁶) wiederfindet: Noch Baudrys kritische Darlegung der technischen Konstruktion von Realität lässt die Grundannahme der Erfassbarkeit des Wirklichen unangetastet, das jedoch, wie Bonitzer klar macht, immer ein *heterogenes* Element ist, sich in jedem Film entzieht und nur als Phantasma eingefangen und dargestellt werden kann. Auch hier fällt das Dispositiv des Kinos dem »Feuer« des Wirklichen zum Opfer. In seinem späteren Aufsatz »Hors-champ (un espace en défaut)« (1971–1972) kritisiert Bonitzer erneut Baudrys Reduktion (der Kritik) des Realitätseindrucks auf das technische Dispositiv und ruft, anknüpfend an Oudarts »Suture«, zur Analyse des »hors-champ« auf, das er als radikal mangelnden, imaginären Raum jenseits der Bildränder versteht⁷⁷, anders als vor ihm Noël Burch und Bazin, die im »hors-champ« noch einen positiven, konkreten Raum, ein Wirklichkeitskontinuum gesehen hatten (vgl. I.1.4). Deleuze hat später, anschließend an Bonitzer, in *L'image-mouvement* (1983) einen unteilbaren, »absoluten Aspekt« des »hors-champ« als Öffnung auf ein »radikaleres Anderswo« mit einem »relativen Aspekt«⁷⁸ gekoppelt: Das »hors-champ« operiert immer ebenso als relative Erweiterung eines geschlossenen (Bilder-)Systems, wie es auch eine Ganzheit anzeigt, die niemals sichtbar gemacht werden kann. Mit Bonitzers Einlassungen in »L'écran du fantasme« lässt sich sagen, dass diese unentdeckbare, unenthüllbare Ganzheit das heterogene, immer mangelnde und entweichende *Wirkliche* ist, das im absoluten »hors-champ« verbleibt.

Dass das »hors-champ« nach Bonitzer für Daney das Element eines *Textes* ist, verdeutlicht er 1977 im Gespräch mit Krohn. Von Krohn auf Bonitzer und den Begriff angesprochen, antwortet Daney, dass sich die *Cahiers du cinéma* für die Schrift als Artikulation von Leerstellen und Zwischenräumlichkeiten interessieren, was er an das »hors-champ« koppelt, an die Art, wie jeder »cadre«, also jedes Bildfeld⁷⁹, immer auch sein »hors-champ« miterzeugt⁸⁰. Im Gegensatz zu Bonitzer interessiert sich Daney weniger für die Markierung einer Heterogenität ins Bild, um einen falschen Realitätseffekt zu enttarnen, sondern das »hors-champ« wird Teil einer lückenhaften Schreibbewegung, die er mit Derrida als »Verräumlichung« bezeichnet – genauer wird es zum *Supplément*, das immer noch zu ergänzen, aber aus dem Film/Text radikal abwesend bleibt. Das uneinsehbare Ganze, auf welches mit Deleuze das absolute »hors-champ« verweist, wäre bei Daney das zersplitterte, fragmentierte Ganze eines *Textes*, wobei das Wirkliche als dessen verborgener, weiter zu entziffernder Sinn verstanden werden kann.

Dies wird deutlich anhand eines späteren *Textes* Daneys zum niederländischen Filmemacher Johan van der Keuken. Ein Jahr nach dem Krohn-Interview, 1978, wird Daney in »La radiation cruelle de ce qui est« das »hors-champ« bei van der Keuken sowohl

76 Vgl. Daney, Bonitzer, »L'écran du fantasme«, S. 33.

77 Vgl. Bonitzer, »Hors-champ (un espace en défaut)«.

78 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 33f.

79 Wir folgen hier Blümlingers Übersetzung von »cadre« aus »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 174.

80 Vgl. Daney, Krohn, »Les Cahiers du cinéma«, in: MCM 1, S. 20.

an das Wirkliche wie auch an eine Schreibbewegung binden⁸¹. Van der Keukens Kamerabewegungen sind für Daney keine »Einstellungen« oder Teil eines homogenen, über die Bildränder hinausgehenden Kontinuums des Wirklichen (anders als bei Bazin, der das Bildfeld als nur vorübergehende Verhüllung – »cache« – eines darüberhinausgehenden Wirklichen versteht⁸²). Das Bildfeld (»cadre«) bei van der Keuken bezeichnet Daney hingegen als *Fragment* und »Spur einer Entnahme des Wirklichen« (»trace d'un prélèvement hors du réel«), die das Wirkliche als »Rest« ins »hors-champ«⁸³ zurückschickt. Das Bildfeld/Fragment des Wirklichen ist folglich selbst nur ein »Rest«, zeichnet es sich doch durch den Mangel aus, nur dessen »Rest« zu sein, während das Wirkliche als Rest und Mangel im »hors-champ« bleibt, um von einem nächsten – seinerseits fragmentierten – Bildfeld weiter ergänzt zu werden, ohne je ergänzt werden zu können. Das homogene Kontinuum des Wirklichen bleibt auf diese Weise diskontinuierlich und lückenhaft, während das Kino als Text denkbar wird, der aus einer unabschließbaren Reihe von Fragmenten besteht. Daney entleiht den Begriff des Fragments Blanchot, den er hier explizit nennt und der in *L'entretien infini* (1969) Nietzsches Schriften als zersplitterte Formen versteht, die auf keine homogene und einheitliche Ganzheit mehr verweisen⁸⁴. Ist das Fragment, wie Daney schreibt, nur ein Element in einer Kette aus Fragmenten, die immer einen noch »kommenden« Sinn herstellen, ist dieser kommende Sinn in van der Keukens Film *das Kino selbst*: Daney spricht von »Fragmenten des Kinos« (»des fragments de cinéma«⁸⁵) und hebt *Kino/cinéma* durch Kursivierung hervor. So macht Daney als Kommentator aus dem Ganzen des Kinos einen fundamental unfertigen, aus Schriftfragmenten bestehenden und in seiner Gänze immer erst noch kommenden Primärtext, und aus dem Wirklichen im »hors-champ« den Garanten seines erst noch kommenden Sinns, der in der unabschließbaren Wiederholung der Bild-Fragmente nur immer weiter ausgelegt werden kann; diese arbeiten an einer »Bedeutung, die immer erst noch kommt, am letzten Wort, das nie ausgesprochen wird.«⁸⁶

81 Vgl. Serge Daney, »Johan Van der Keuken. La radiation cruelle de ce qui est« (1978), in: *MCM* 1, S. 300–306.

82 Vgl. Bazin, »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*.

83 Daney, »La radiation cruelle«, in: *MCM* 1, S. 300: »Il n'y a pas [...] de plans dans les films de Johan Van der Keuken, mais [...] des fragments de cinéma, c'est-à-dire portant en eux, avec eux, sur eux (c'est toute la question) trace d'un prélèvement hors du réel, opération imaginaire dont ils seraient le reste énigmatique. [...] Et ce qui constitue le fragment, bien sûr, c'est d'abord cela: le cadre qui l'isole du reste, qui renvoie le reste aux limbes du hors-champ.« – »Es gibt [...] keine Einstellungen in den Filmen von Johan Van der Keuken, sondern [...] Fragmente des Kinos, die in sich, mit sich, auf sich (das ist die Frage) die Spur einer Entnahme des Wirklichen tragen, einer imaginären Operation, deren enigmatischer Rest sie sind. [...] Und was das Fragment konstituiert, ist natürlich zuvorderst das Bildfeld, das es vom Rest isoliert, und den Rest ins Fegefeuer des »hors-champ« zurückschickt.« Hervorhebung im Original.

84 Vgl. ebd. S. 305f. Für Blanchot vgl. *L'entretien infini*, S. 229.

85 Daney, »La radiation cruelle«, in: *MCM* 1, S. 300 (siehe oben). Hervorhebung im Original.

86 Ebd. S. 301: »il [le fragment, P.S.] [...] travaille ([...] a]u sens, toujours à venir, au dernier mot, jamais prononcé).«

II.2.3 Pier Paolo Pasolini oder die Schrift als Supplément zum modernen Kino

Nachdem ich bislang dargelegt habe, wie Daney in seinen »theoretischen Texten« das klassisch-realistische Kino zur Schreibbewegung und zu einem weiter auslegbaren Primärtext des Kinos vollendet, werfe ich nun einen Blick auf zwei Filmkritiken von 1969 zu Filmen von Pier Paolo Pasolini, *TEOREMA* (ITA 1968) und *PORCILE* (DER SCHWEINESTALL, ITA/FRA 1969)⁸⁷. Hier wird erneut Daney's Rekurs auf Derridas Schriftverständnis deutlich, welches er für eine Kritik der Repräsentation verwendet, für die nun ein »modernes« Kino entstehen soll – während es doch mit dieser Kritik nie an ein Ende kommen kann.

Der Titel von Daney's *TEOREMA*-Kritik, »Le désert rose« (1969), eine Anspielung auf Michelangelo Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (DIE ROTE WÜSTE, ITA/FRA 1964), bezog sich, glaubt man Pascal Bonitzers Erinnerungen, auf das Schriftbild von Daney's Originalmanuskript, das dieser aus Rom an die *Cahiers*-Redaktion in Paris geschickt hatte – geschrieben in Blockbuchstaben und roter Tinte⁸⁸. Schon das so hervorgehobene Schriftbild verweist darauf, dass Daney in seinem Text die Materialität und Körperlichkeit der Schrift betont, die selbst ohne Bedeutung bleibt, also als Supplément/als Mangel auf jeden Sinn des Films immer noch hinzukommt und ihn immer weiter aufschiebt. Das Ziel des Films sieht Daney in der Antizipation der Reaktionen auf den Film, der Interpretationen, die schon in ihn eingeschrieben sind. In *TEOREMA* empfängt eine bourgeoise Familie einen Gast (Terence Stamp) in ihrem Haus, wodurch sich das Leben der einzelnen Familienmitglieder in verschiedene Richtungen entwickelt. Daney legt dar, dass dies nichts anderes erzählt als die metaphorische Geschichte der Vorführung des Films *TEOREMA* in einem Kinosaal und ihrer Verarbeitung. Die bourgeoise Familie im Film wäre das Publikum, das einen Gast, also den Film, empfängt; erst nach der Ankunft des Gastes ist die Familie versammelt, so wie das Publikum zu einer Vorführung in einem Saal⁸⁹. Ebenso entsprechen die verschiedenen Schicksale der Personen nach dem Verschwinden des Gastes den verschiedenen möglichen Interpretationen des Films nach dessen Ende. Deren Natur kann religiös sein (die Haushälterin erfährt eine Levitation), ästhetisch (der Sohn wird Maler), pornographisch (die Mutter gibt sich sexuellen Experimenten hin) oder politisch-ökonomisch (der Vater wird seine Fabrik an seine Arbeiter*innen abtreten); wenn schließlich die Tochter einen Sprachverlust erleidet, dann, weil es auch möglich ist, gar nichts über den Film zu sagen⁹⁰.

»Aus diesem Grund auch die Wüste – das (biblische) Bild liegt auf der Hand: Gott hat sich zurückgezogen und die Schrift beginnen lassen, diese unendliche Bewegung ohne Ende und *ohne Garantie*, interpretiert werden zu können.«⁹¹

87 Vgl. ders., »Le désert rose« (1969), in: *MCM* 1. S. 99–103. Vgl. ders., »Pier Paolo Pasolini, *PORCHERIE* (*PORCILE*)« (1969), in: *MCM* 1. S. 106–107.

88 Vgl. Pascal Bonitzer, »Calme bloc« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 17–21; 18f.

89 Vgl. Daney, »Le désert rose«, in: *MCM* 1, S. 99f.

90 Vgl. ebd. S. 102.

91 Ebd. »D'où le désert – l'image (biblique) est claire: Dieu s'est retiré et commence l'écriture, ce mouvement infini, sans terme et *sans garantie* de l'interprétation.« Hervorhebung im Original.

Wenn Daney aus *TEOREMA* eine (Selbst-)Kritik der Repräsentation macht, insoweit der Film seine eigenen Bilder und die Möglichkeiten ihrer Interpretation kritisch reflektiert, dann ist diese Kritik niemals abschließbar: zu allen Bedeutungen kommt immer noch die bedeutungsgebende, in ihrer Körperlichkeit ohne Bedeutung bleibende Schrift als Supplément hinzu, das die Ersetzbarkeit jeder Interpretation durch eine andere reguliert, und immer auch einen Mangel an Interpretierbarkeit wiederholt, der nie gefüllt werden kann. Die Bewegung der Schrift ist »unendlich« – wie die Bewegung der Signifikanten und Suppléments bei Derrida.

Auch im Text zu *PORCILE* wird die Schrift zur Grundlage einer unabschließbaren Kritik der Repräsentation. Ein junger, bourgeois Mann (Jean-Pierre Léaud) schläft mit Schweinen, anstatt sie zu essen, während auf einer anderen Erzählebene ein anderer junger Mann (Pierre Clémenti), eine Art Jesusfigur, (Menschen-)Körper isst, anstatt sie zu lieben. Daney bezeichnet den Film daher als »machine à faire sens«, als »Sinnproduktionsmaschine«, die auf einem Spiel mit Signifikanten, einer anagrammatischen (und »unangemessenen«) Umverteilung zwischen »corps« und »porcs«⁹² beruht. Spielt Derrida mit dem Aufschub von Bedeutung in der Schrift, ohne dass sich irgendeine »Wahrheit« einstellt⁹³, so unterwirft Daney jede ernsthafte Bedeutung einem Spiel mit Buchstaben, das jeden Sinn zerstreut, eine immer auch »fehlerhafte« Lektüre des Films provoziert⁹⁴.

So koppelt Daney in beiden Pasolini-Kritiken die Kritik der Repräsentation an eine unendliche Schreibbewegung, an ein Supplément (die Schrift), welches diese Kritik unabschließbar und unvollkommen hält. *TEOREMA* beschreibt für Daney den Versuch, einen »letzten« Film zu machen, der schon fast keiner mehr ist, nur noch die Kritik zu ihm hinterlässt. Aber dieses Ende ist niemals endgültig: Die Familie im Film ist auf immer zerbrochen, präzisiert Daney – doch das echte Publikum wird in den Kinosaal zurückkehren, *TEOREMA* ist noch ein und auch nicht der »letzte« Film und der Filmemacher Pasolini dazu verdammt, immer wieder noch einen weiteren letzten Film zu machen⁹⁵. Im Text zu *PORCILE* ordnet Daney einen möglichen Skandal, den der Film beim Publikum provozieren könnte, der Bewegung der Schrift unter – der Skandal wird, so Daney, weniger durch die Themen des Films erzeugt (Kannibalismus, Zoophilie, Blasphemie), als durch ein Spiel mit der Schrift, das eine »richtige« Lektüre dieses Skandals nicht zulässt und einen unendlichen Auslegungsprozess in Gang bringt⁹⁶. Dabei kommt Daney in dem

92 Ders., »PORCHERIE«, in: *MCM* 1, S. 106.

93 Vgl. Derrida, »Platons Pharmazie«, S. 124.

94 Vgl. Daney, »PORCHERIE«, in: *MCM* 1, S. 106: »Or, dans *PORCILE*, un jeune homme, au lieu d'aimer les corps, les mange; un autre, au lieu de manger les porcs, les aime. C'est qu'ils se sont trompés de mot et donc de film. Leur transgression est d'abord le résultat fortuit d'une inversion dans les termes, d'une mauvaise lecture, d'une erreur de distribution [...].« – »Nun ist es so, dass in *PORCILE* ein junger Mann die Körper isst, anstatt sie zu lieben, und ein anderer die Schweine liebt, anstatt sie zu essen. Weil sie sich in den Worten, und damit im Film geirrt haben. Ihre Übertretungen sind zunächst das zufällige Ergebnis einer Begriffsumkehrung, einer falschen Lektüre, eines Verteilungsfehlers [...].« Hervorhebungen im Original.

95 Vgl. ders., »Le désert rose«, in: *MCM* 1, S. 102f.

96 Vgl. ders., »PORCHERIE« (1969), in: *MCM* 1, S. 106f. Wie ich selbst an anderer Stelle gezeigt habe, besteht Daneys »Kritik« in seinen beiden Pasolini-Kritiken nicht in der Herausarbeitung stabiler (gesellschafts-)kritischer Positionen oder eines »Skandals«, sondern in der Produktion von Resten,

Text zu *TEOREMA* explizit auf einen »Kommentar« zu sprechen, da er die antizipierten Reaktionen auf den Film auch als »kritische Kommentare« (*commentaires critiques*)⁹⁷ bezeichnet: »Wir betreten damit die Domäne des *Kommentars*, in der niemand falsch liegt und niemand recht hat.«⁹⁸ Ohne dass gesagt werden soll, dass Daney sich an dieser Stelle auf Foucault bezieht, ist mit diesem Gebrauch des Wortes »Kommentar« eine Nähe zum Kommentar-Begriff von Foucault gegeben. Denn Daney schreibt, dass *TEOREMA* ein Film sei, der »fast nicht« existiert und fast nichts zeigt, außer »die Gesichter derer, die ihn anschauen, in dem Moment, in dem sie ihn anschauen«⁹⁹. Daraus lässt sich folgern, dass der Film, wie der Primärtext bei Foucault, nur aus Kommentaren, nur durch die wiederholten Kommentare zu sich selbst existiert. Indem Daney *TEOREMA* als Produkt von Kommentaren charakterisiert, wird seine eigene Kritik als Kommentar erkennbar. Mit Foucault ist der Kommentar außerdem dasjenige, was »als Exegese [...] durch den ganzen Apparat der Offenbarung hindurch nach dem Wort Gottes horcht, das immer geheim bleibt, immer jenseits seiner selbst.«¹⁰⁰ Auch Daneys Pasolini-Kritiken beziehen sich, wie Kommentare, auf einen »heiligen« Text, dessen Bedeutung unerschöpflich bleiben muss: In *TEOREMA* verweist Daney auf eine göttliche Schrift, deren Sinn sich nur in der Verborgenheit offenbart und immer weiter auszulegen bleibt; in *PORCILE* werden Körper und Schweine in einer christlichen Perspektive gezeigt, während sie durch ein Spiel mit dem Körper der Schrift und der Umverteilung der Signifikanten zum Ausgangspunkt einer unabschließbaren Lektüreerfahrung werden. Im ersten Film hält sich die Bedeutung in einer unzugänglichen Intimität zurück und mangelt (nach Art der Abwesenheit Gottes); im zweiten erfährt sie, qua des Spiels und der Transgression des Sakralen (Körper und Schweine sind ein Bild Gottes, das sie schänden), einen Exzess und ständigen Überschuss, da die »Umverteilung« der Buchstaben stets in eine neue »falsche Lektüre« mündet.

Einerseits verankert Daney in diesen modernen Filmen Pasolinis eine Kritik der Repräsentation, die mit dem Kino an ein Ende kommen, es als moderne und selbstreflexive Kunst vollenden will. Andererseits zeigt er, dass diese Kritik der Repräsentation entlang einer unabschließbaren Schreibbewegung niemals auf einen einzelnen Film reduziert werden kann, es immer noch weiterer Filme bedarf. Das moderne Kino als Kino der Kritik der Repräsentation zeigt sich damit als Serie von Filmen, die stets weiter zu ergänzen ist. Das moderne Kino »beendet« das klassisch-realistische Prinzip der Repräsentation und führt es einem Ende zu, aber dieses Ende dauert ewig. Das klassisch-realistische und das moderne Kino sind damit bei Daney eng verbunden. Sie halten das Kino *überhaupt* periodenübergreifend als weiter zu ergänzenden Bedeutungszusammenhang aus Klassik und Moderne lebendig.

die von der Kritik nicht »verdaut« werden können. Vgl. Philipp Stadelmaier, »Reste – le porc (ou le supplément du cinéma)«, in: *Débordements*. Online am 15. Juni 2015. <https://www.debordements.fr/Reste-le-porc-ou-le-supplement-du-cinema>, abgerufen am 13. Mai 2023.

97 Daney, »Le désert rose«, in: *MCM* 1, S. 101.

98 Ebd. S. 102. »Nous entrons dans le domaine du *commentaire*, où nul n'a tort, ni raison.« Hervorhebung im Original.

99 Ebd. S. 100. »*TEOREMA* est donc un film qui n'existe presque pas, film pléonasme qui ne montre rien que le visage de ceux qui le regardent, au moment où ils le regardent.«

100 Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 14f.

II.2.4 Godards LE MÉPRIS oder der Primärtext des Kinos als Palimpsest

Diese Verklammerung der filmhistorischen Epochen und die Herstellung eines epochenübergreifenden Primärtextes des Kinos kann auch ausgehend von dem betrachtet werden, was Daney als »kritisches Kino« bezeichnet. Das kritische Kino soll das klassisch-realistische Kino zur modernen, selbstreflexiven, sich durch eine Kritik der eigenen Repräsentationen auszeichnenden Kunst vollenden. Neben der Kritik der Repräsentation zeichnet sich das kritische Kino auch durch einen Bezug zur Filmgeschichte aus. Neben Pasolini ist ein weiterer Protagonist des kritischen Kinos Sergio Leone. Unter kritischem Kino versteht Daney etwa dessen *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, ITA/USA 1968), insoweit der Spätwestern herausarbeitet, was der klassische Western im Dunkeln gelassen hat, oder dasjenige übertreibt, was in ihm vorkommt (dafür nennt Daney keine konkreten Beispiele aus Leones Film – es geht ihm weniger um den Inhalt, als um die Formel des kritischen Kinos selbst)¹⁰¹. Bei Filmen des kritischen Kinos handelt es sich um Filme, die sich auf eine klassische »kinematographische Tradition« (»tradition cinématographique«¹⁰²) beziehen und diese vervollständigen und ergänzen. Ist mit Hediger die Moderne der Moment der Kunst, in dem diese in Verbindung mit der Kritik über ihre eigene Geschichte reflektiert¹⁰³, dann vollenden die Filme des kritischen Kinos durch ihre Reflexion über die Filmgeschichte das klassische Kino zur modernen, kritischen, selbstreflexiven Kunst.

Diese Vollendung findet auch dadurch statt, dass das kritische Kino das klassische um eine Kritik der Repräsentation ergänzt, um eine Reflexion über seine filmischen Repräsentationen, deren »Natürlichkeit« und Einheit mit dem Wirklichen kritisiert wird. So notiert Daney im Oktober 1970 in »Sur Salador«:

»ein *kritisches* Kino [...] ist entschlossen, in jedem profilmischen Signifikanten ein Signifikat zu sehen, das es zu enttarnen, zu bezeichnen, zu ent-naturalisieren gilt. Das Verhältnis dieses Kinos zur Photologie wäre die besondere Weise, mit der es die falsche Unschuld des Wirklichen anklagt, dieses Wirklichen, das für es immer Schon-Gefilmtes ist.«¹⁰⁴

Das kritische Kino ist also ein Kino, das die »falsche Unschuld« des Wirklichen in eine Bewegung der Schrift und der Zeichen überführt und ent-naturalisiert. Dabei bedient sich Daney des Begriffs des *Profilmischen*, den Étienne Souriau 1953 in die Filmtheorie und genauer in die psychologisch und sozialwissenschaftlich orientierte Filmologie eingeführt hatte. Das Profilmische definiert »alles, was wirklich in der Welt existiert (der Körper des

101 Vgl. Serge Daney, »Sergio Leone, IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'OUEST (C'ERA UNA VOLTA IL WEST)« (1969), in: MCM 1. S. 104–105; 105. Den Begriff »cinéma critique« nennt Daney auf S. 104.

102 Ebd. S. 104.

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

104 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 24: »un cinéma critique [...] se décide à voir dans chaque signifiant profilmique déjà un signifié qu'il va s'agir de débusquer, de désigner, de dé-naturaliser. Le rapport de ce cinéma à la photologie serait la façon particulière dont il mettrait (on non) en accusation la fausse innocence du réel, ce réel qui n'est pour lui que du déjà-filmé.« Hervorhebung im Original.

Schauspielers, das Dekor im Studio) und was sich dem filmischen Gebrauch anbietet»¹⁰⁵, sich also *vor* der Kamera befindet und gefilmt werden kann. Theoriegeschichtlich handelt es sich mit Guido Kirsten um eine Grundlage der ersten Phase der Apparatus-Debatte (1969–1970), in der u.a. der durch die Kamera hergestellte »Realitätseindruck« (Christian Metz) kritisch untersucht wurde¹⁰⁶. Für seine Kritik der Repräsentation denkt Daney Kino jedoch nicht als Apparatus, sondern als Schreibungsbewegung in den Filmen selbst: Jeder profilmische Referent ist nur das Produkt eines filmischen Zeichens und niemals »natürlich« gegeben; in jedem profilmischen Signifikanten muss ein Signifikat erkannt werden, das Signifikat des Wirklichen, das nur durch eine *fortlaufende, unabschließbare* Reihe von filmischen Signifikanten entsteht. Gleichzeitig spricht Daney missbilligend davon, dass das kritische Kino dazu tendiert, die Bewegung der Schrift und ihre Bedeutungsentfaltung im klassisch-realistischen Kino durch einen »Gewaltstreik« (*»coup de force«*) oder ein »transzendentes Signifikat« (*»signifié transcendantal«*¹⁰⁷), wie ein religiöses Thema, still zu stellen, also die Schriftbewegung zu kontrollieren, zu vollenden, mit der notwendigerweise endlichen Dauer des Films zu synchronisieren. Denn natürlich kann die Signifikantenkette das Profilmische, das sie nur *fortlaufend* (und nie ganz) herstellen kann, ebenso wenig jemals *endgültig* entnaturalisieren und in seiner Künstlichkeit entlarven. Die aufklärende Bewegung der Schrift kann vom kritischen Kino niemals *endgültig* zur Darstellung gebracht werden. Das Projekt des kritischen Kinos kann an kein Ende kommen; seine Kritik geht nur immer weiter, ohne je vollständig zu gelingen.

Wenn das kritisch-moderne Kino das klassisch-realistische zur modernen, seiner eigenen Künstlichkeit und Zeichenlogik bewussten Kunst, zur Schriftbewegung vollendet, dann muss diese Vollendung ein unabschließbarer Prozess sein, in dem beide sich vermischen, das klassische Kino auch »weitergeht«. Dies demonstriert Daney auf den letzten Seiten von »Sur Salador« anhand von Godards *LE MÉPRIS* (1963) in einer Passage, in der sich die beiden Komponenten des kritischen Kinos miteinander verbinden: die Kritik der Repräsentation und die Reflexion über die Filmgeschichte. In Godards Verfilmung von Alberto Moravias Roman *Il disprezzo* (*Die Verachtung*, auf Französisch: *Le mépris*) soll ein Drehbuchautor (Michel Piccoli) das Buch zu einer Verfilmung von Homers *Odysee* schreiben, die vom (sich selbst spielenden) Fritz Lang inszeniert und von einem Produzenten namens Jeremy Prokosch (Jack Palance) produziert wird. Daney beschreibt, dass

105 Étienne Souriau, »Préface«, in: ders. (Hg.), *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953. S. 5–10; 8 (zitiert nach Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 175): »tout ce qui existe réellement dans le monde (ex.: l'acteur en chair et en os; le décor au studio etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique; notamment tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule [...]«.

106 Vgl. Kirsten, »Geburt der Dispositivtheorie«, S. 151. Vgl. Metz, »À propos l'impression de réalité au cinéma«.

107 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 26f.: »Cette incompatibilité entre un film qui ne peut excéder une certaine durée et un sens qu'un rien ne suffit à relancer donna lieu à des solutions de compromis qui toutes prirent la forme du *coup de force*, seul capable de mettre un terme à la chaîne [...]« – »Diese Inkompatibilität zwischen einem Film, der eine bestimmte Länge nicht überschreiten darf, und einem Sinn, der von allem möglichen jederzeit erneut in Gang gebracht werden kann, führte zu Kompromisslösungen, die sämtlich die Form eines *Gewaltstreiks* annahmen, der in der Lage sein würde, die Verkettung zu beenden [...]« Hervorhebung im Original.

hier jedes Element, jede Person immer nur auf andere kulturell-filmgeschichtliche Elemente und Personen verweist: Homers *Odyssee* verweist auf Moravias Romanvorlage *Il disprezzo*, der Produzent im Film auf Carlo Ponti, den Produzenten von LE MÉPRIS, der Filmemacher Fritz Lang auf den Filmemacher Godard. Daney liest LE MÉPRIS als Verweissystem, dessen Bausteine – im Sinne des »filmgeschichtlichen« Aspekts des kritischen Kinos – aus der Kultur- und Filmgeschichte stammen und den Film zu einem modernen Werk machen, das über die eigenen Modelle und Bedingungen reflektiert¹⁰⁸. Wie *TEOREMA* kann auch LE MÉPRIS als reine Kritik zu sich selbst verstanden werden, wie Jean Narboni in seiner *Cahiers*-Rezension von Godards Film dargelegt hat¹⁰⁹.

Daney erklärt, dass LE MÉPRIS auf den Geniestreich eines Filmemachers habe hoffen lassen, der zu einer *vollkommenen* Beherrschung der Produktionsmaschine gelangen, also das Profilmische »unkenntlich« und als vollkommenes Produkt einer Signifikantenkette entlarven würde: als (geschlossene) Kette, die in diesem filmgeschichtlichen Verweis- und Zeichensystem bestünde¹¹⁰. LE MÉPRIS wäre damit eine Vollendung und ein Endpunkt des Kinos, nach dem nichts Neues mehr kommen könnte: ein kritisch-moderner Film nach dem Ende des klassisch-realistischen Kinos, in dem sich nur noch die Vollendung des Kinos zur modernen, sich selbst bewussten Kunst mit eigener Geschichte vollzieht. – Nun markiert LE MÉPRIS für Daney aber eine seltsame Zwischenzeitlichkeit zwischen Klassik und Moderne. In seinem Essay *Moderne?* hat Jacques Aumont dies so formuliert, dass LE MÉPRIS noch vom klassischen Kino träumt, ohne es mehr herstellen zu können, dabei aber ebenso wenig an den Modernismus eines Rossellini anknüpfen kann: Versteht man Michel Piccoli und Brigitte Bardot in Godards Film als Referenz auf George Sanders und Ingrid Bergman in Rossellinis *VIAGGIO IN ITALIA* (REISE IN ITALIEN, ITA/FRA 1954), dann führt Godard das Paar am Ende des Films nicht mehr, wie Rossellini, einer wundersamen Wiederversöhnung zu, sondern lässt Bardot, gemeinsam mit dem Produzenten Prokosch (Palance), bei einem unvermittelten Autounfall ums Leben kommen¹¹¹. Wie in Daneys späterem Text »Le paradoxe de Godard« (1986) befindet sich Godard »gekreuzigt« zwischen dem, was nicht mehr, und dem, was noch nicht möglich ist¹¹². Die Klassik ist außer Reichweite, die Moderne ebenso. Zwischen Klassik und Moderne entzieht sich in LE MÉPRIS die Vollendung des klassischen Kinos zur modernen Kunst.

108 Vgl. ebd. S. 28.

109 Vgl. Jean Narboni, »Ouvert et fermé«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 152, février 1964. S. 66–69; 66.

110 Vgl. Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 27f: »En 1963, il s'agissait de savoir si Godard, enfant terrible du nouveau cinéma, serait en mesure [...] de tirer son épingle du jeu, en rendant toute cette machine profilmique *au bout du compte* méconnaissable.« – »1963 ging es darum, zu wissen, ob Godard, Enfant terrible des neuen Kinos, in der Lage sein würde [...], seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen, indem er die Maschine des Profilmischen *bis zuletzt* bis zur Unkenntlichkeit verzerren würde.« Hervorhebung im Original.

111 Vgl. Aumont, *Moderne?*, S. 63.

112 Vgl. Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 133: »gekreuzigt zwischen dem, was er nicht mehr zu tun weiß, und dem, was er noch nicht zu tun weiß, *zur Gegenwart verurteilt*.« Hervorhebung im Original.

Dieses »Scheitern« Godards bezeichnet Daney aber als »tiefer als jeden Erfolg«¹¹³. Die positive Umwertung ist bemerkenswert. Zieht man Deleuzes Formel von Daneys Kritik als Wacht über ein Supplément hinzu, wacht Daney hier nicht nur über ein Supplément in Godards Film, sondern auch über ein Supplément des Kinos und einer »Schreibbewegung«, die schon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in *LE MÉPRIS* am Werk gesehen hatte, als fragmentierenden, jede Ganzheit unterbrechenden Prozess (wie Daney in seinem van-der-Keuken-Text bezieht sie sich auf den Begriff des Fragments bei Blanchot)¹¹⁴; einer Schreibbewegung, welche die »Maschine des Profilmischen« ergänzt und vollendet, aber auch einen erneuten Ausstand an Bedeutung markiert, eine widerständige Lücke und Leerstelle zwischen Klassik und Moderne, eine Spannung, ein Zögern, einen Übergang – womit sie sich unabschließbar hält. Damit liegt das »Profilmische« hier nur in einer *endlosen* Vervielfältigung aufeinander verweisender Zeichen und filmgeschichtlicher Verweise vor: als dynamisch sich weiter entfaltendes *Palimpsest*, in dem sich klassisches und modernes Kino überlagern, in ihren Grenzen vermischen und auflösen – und doch das klassische Kino nicht vollendet und das moderne Kino nicht begonnen werden kann, Vollendung und Neubeginn suspendiert bleiben. »Tout film est un palimpseste«¹¹⁵, »jeder Film ist ein Palimpsest«, so lautet der letzte Satz des Textes.

In diesem Palimpsest lässt sich der Primärtext des Kinos erkennen, den Daney in den 1970er Jahren kommentiert: ein klassisch-moderner Primärtext, bestehend aus klassisch-realistischen wie modern-kritischen Elementen. In ihm wird die Vollendung des klassischen Kinos zur modernen Kunst (durch das moderne Kino) zum unendlichen Prozess, der einen immer weiter zu vollendenden, periodenübergreifenden Primärtext des Kinos *überhaupt* hervorbringt. Daney arbeitet sich in dieser Zeit zum einen an »klassischen« Figuren wie Hawks, Lubitsch und Bazin ab, die er nicht so sehr delegitimiert, als dass er sie im Rahmen einer theoretisch fundierten, modernen Kritik der Repräsentation bewahrt und weiterkommentiert; zum anderen an Figuren eines »modernen«, »kritischen« Kinos wie Pasolini und Godard, die, als luzide Kritiker und Kommentatoren der Filmgeschichte und ihrer eigenen Filme, klassisch-realistische Bildlogiken dekonstruieren, wobei ihr filmisches Kommentieren einer lebendigen, das Profilmische nur *immer weiter* zersetzenden Schreibbewegung gleichkommt. Die Vergangenheit des Kinos muss, in ihrer Lebendigkeit und Bedeutungs Offenheit, für die Zukunft bewahrt werden. An ein Ende zu kommen ist mir ihr nicht.

113 Ders., »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 28: »[...] LE MÉPRIS devient question de savoir si cet échec n'est pas plus profond que toute réussite.«

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

115 Daney, »Sur Salador«, in: *La rampe*, S. 28.

