

1.3 Daney und Godard als Kommentatoren einer Geschichte des Kinos

1.3.1 Das Tandem Daney & Godard in der bisherigen Forschung

Bisherige Kommentare zum »couple« Daney & Godard finden quasi ausschließlich im Rahmen einer Betrachtung des einen *oder* des anderen statt. Seitens Daney hat Patrice Rollet (in einer editorischen Notiz zu Daneys gesammelten Schriften) auf die gemeinsame Sensibilität für das »Verschwinden« des Kinos hingewiesen¹, Pierre Eugène erwähnt die Verbindung zwischen beiden nur kurz zu Beginn seiner Daney-Studie², um mit Godard Daney den Status eines »reinen Kritikers« zu verleihen. Auch an anderer Stelle – in einer Rezension zum vierten und letzten Teil von Daneys gesammelten Werken bei P.O.L. – fällt bei Eugène die Annäherung zwischen den beiden zurückhaltend aus: Sowohl Daney als auch Godard, so Eugène, haben Filmgeschichte jenseits eines linearen Geschichtsverlaufs als zyklische, imaginative Bewegung begriffen, durch die sich ihre persönliche, intime Geschichte mit jener des Kinos verbindet³.

Ausführlichere Kommentare finden sich in der Godard-Forschung. Michael Witt hat in *Cinema Historian* dem Auftauchen Daneys in der Episode 2a der HISTOIRE(S) eine längere Passage gewidmet und spricht von einem »longstanding process of exchange between Godard's thought and practice and Daney's critical project, one that was elaborated in large part – as the latter was the first to recognize – in Godard's footsteps.«⁴

Dabei stellt er ihre Auseinandersetzungen mit den medialen Wandlungen des Kinos und eine gemeinsame Sensibilität für Phänomene wie den Zuschauer*innenschwund in Kinosälen, die Erfahrung der Projektion, die Marginalisierung des Kinos inmitten diverser elektronischer Unterhaltungsformen oder die Absorption des Kinobildes vom Visuellen und der Werbung in den Vordergrund⁵. In diesem Sinne haben schon vor Witt Elisabeth Büttner und Jean-François Pigouillé auf den Godard und Daney einenden Kampf

1 Vgl. Rollet, »Préface«, S. 11.

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

3 Vgl. ders., »Mobilis in mobili«, S. 190.

4 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38f.

5 Vgl. ebd. S. 38–41, 177f.

gegen das homogene Bildregime des Fernsehens hingewiesen⁶. Witt stellt auch eine interessante Verbindung her zwischen Daneys Kolumnen für *Libération*, in denen er sich dem Zappen und der Sichtung von Kinofilmen im Fernsehen widmet, und den Montage-Experimenten Godards in seinen TV- und Videoarbeiten der 1970er Jahre⁷. Vor allem hat Witt die Bedeutung von Daneys Tod 1992 für die HISTOIRE(S) nachgezeichnet, die sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Entstehung befanden. Für Godard sei Daneys Tod ein Schlag für das ohnehin schon angegriffene Kino gewesen⁸. Der Filmemacher hat, wie Witt unterstreicht, Daney in einem Nachruf für *Libération* als »ciné-fils« gewürdigt und ihn in *DEUX FOIS 50 ANS DU CINÉMA FRANÇAIS* (FRA/CH/UK 1995, gedreht gemeinsam mit Anne-Marie Miéville) als Vertreter einer Kunstkritik typisch französischer Prägung in eine Reihe mit Denis Diderot, André Malraux, Élie Faure und André Bazin gestellt⁹. Witt betont schließlich die Bedeutung des längeren, auf Video aufgezeichneten Gesprächs von 1988, das Daney in gekürzter Form als Text in *Libération* veröffentlicht und als Video von Godard in der Episode 2a ausschnittsweise verwendet wird. Mit Witt kann es als Fortführung einer schon 1987 im Rahmen von Daneys Radiosendereihe *Microfilms* (1985–1990) geführten Konversation zwischen den beiden verstanden werden (Sendungen vom 27. Dezember 1987 und 3. Januar 1988)¹⁰. Im elegischen Grundton der Episode sieht Witt auch einen Nachruf auf Daney nach dessen Tod. Er zeigt, dass eine Reihe von Zitaten, die Godard in dieser Episode verwendet, auf Daney bezogen sind: Charles Laughtons *NIGHT OF THE HUNTER* (USA 1955) und Fritz Langs *MOONFLEET* (aus demselben Jahr) sind wichtige Filme für Daney gewesen, die er als Kind gesehen hat; die (Selbst-)Entdeckungsreisen ihrer kindlichen Helden ähneln seinen persönlichen Kino-Initiationserfahrungen¹¹.

Inwieweit kann aber von einer »speziellen« Beziehung zwischen Daney und Godard gesprochen werden? In Daneys Radiosendung hat der Kritiker viele Filmemacher*innen interviewt. Auch Serge Le Perons Dokumentarfilm *LE CINÉMA ET LE MONDE* (FRA 2012) hebt die Bedeutung des Dialogs hervor, den Daney zu Lebzeiten mit zeitgenössischen Filmemacher*innen wie Godard, aber auch mit Jacques Rivette und anderen geführt hat. Auf der Daney-Konferenz in Paris »Changer, échanger: Serge Daney au milieu du gué« vom September 2018 wurde vielfach die Wichtigkeit des Dialogs und des »Austauschs« Daneys mit Gruppen oder Gemeinschaften evoziert, in denen er sich bewegt

6 Vgl. Büttner, *Projektion. Montage. Politik*, S. 120–122. Vgl. Pigouillé, *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils*, S. 98.

7 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38f.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd. Vgl. Godard, »Le ciné-fils«, in: T 2, S. 252.

10 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38–41. Für eine Auflistung aller *Microfilms*-Episoden vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques* (Annexe), S. 57f.

11 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 41. Das von Godard in 2a zitierte Gedicht »Le voyage« von Charles Baudelaire verweist mit Witt auch auf Daneys Liebe fürs Reisen und für Postkarten, die er in großer Zahl aus der ganzen Welt nach Hause geschickt hat. Die Bedeutung von Laughtons Film für Daney hat auch Blümlinger (»Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 7–8) herausgestellt und an die Erinnerung an seinen verschollenen Vater gebunden, an das Bedauern, nicht »gekidnappt« worden zu sein von einem Vater, »der aus dem Kino zurückgekommen wäre.«

hat. Zu nennen wären die Mitglieder der Redaktion der *Cahiers du cinéma* und das Gründungskomitee von *Trafic*, das mit Patrice Rollet, Raymond Bellour, Sylvie Pierre und Jean-Claude Biette aus engen Freund*innen bestand. Pierre Eugène hat in seiner Doktorarbeit für die Zeit von 1962–1982 viele solcher intellektuellen, publizistischen und persönlichen Beziehungen und Kontexte Daneys nachgezeichnet, zu denen auch Roland Barthes und Jean Louis Schefer gehörten. Godards zahlreiche Kollaborationen beinhalteten die mittlerweile anekdotisch gewordene Freundschaft mit seinem früheren *Cahiers*-Kollegen und Nouvelle Vague-Mitstreiter François Truffaut, der ihm das Drehbuch zu *À BOUT DE SOUFFLE* geschrieben hatte und mit dem er sich in den 1970er Jahren verkrachte¹², seine Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Gorin im Filmemacher*innenkollektiv »Dziga Vertov« (in seiner politischen Phase ab dem Mai 1968), die Kollaboration mit Henri Langlois im Rahmen der zeitweise gemeinsam geplanten HISTOIRE(S) DU CINÉMA (in den 1970er Jahren), die Partnerschaft und Zusammenarbeit mit der Filmemacherin Anne Marie-Miéville (seit den 1970er Jahren bis zu seinem Tod 2022), sowie die späte Zusammenarbeit mit seinem Kameramann und Produzenten Fabrice Aragno, der Wissenschaftlerin Nicole Brenez und seinem Assistenten Jean-Paul Battaglia, vor allem im Rahmen seines letzten vollendeten Langfilms *LE LIVRE D'IMAGE* (CH 2018) und weiterer Projekte. Diese schließen auch den 20-minütigen, vor seinem Tod noch von Godard selbst fertiggestellten Kurzfilm *FILM ANNONCE DU FILM QUI N'EXISTERA JAMAIS: »DRÔLES DE GUERRES«* (FRA/CH 2023) mit ein, der von den genannten Mitarbeiter*innen posthum im Mai 2023 auf dem Filmfestival von Cannes vorgestellt wurde¹³. Als wichtiger Kritikerfreund Godards erweist sich in Céilne Gailleuds und Olivier Bohlers Essayfilm *JEAN-LUC GODARD, LE DÉSORDRE EXPOSÉ* (FRA 2012) auch André S. Labarthe, der Godards Ausstellung im Centre Pompidou von 2006 kommentiert.

Daney ist jedoch der einzige Gesprächspartner, den Godard in dieser Form in sein Opus Magnum aufgenommen hat. Die Besonderheit ihres Verhältnisses zeigt sich neben ihrem Gespräch auch in zwei Texten Daneys zu Godard, die ich in diesem Kapitel analysieren werde. Daney schreibt über Godard seit Anfang der 1970er Jahre und verstärkt in den 1980er Jahren, während seiner Zeit bei *Libération*, wo er ihn auch interviewt¹⁴. Wurden Daney und Godard im Tandem bislang eher als zwei sich schätzende Cinephile behandelt, vereint durch die Auseinandersetzungen mit dem möglichen Ende des Kinos, dessen Geschichte sich mit ihren Biographien überlagert, möchte ich zeigen, dass sie durch ein gemeinsames intellektuelles Projekt verbunden sind: Die Gemeinsamkeit zwischen ihnen liegt nicht in der Zelebration eines »Endes«, sondern in einer fortlaufenden Vollendung des Kinos zum offenen Bedeutungszusammenhang, zum weiter auszulegenden Text. Dieser Text ist bei Daney ein Produkt der (Film-)Kritik, bei Godard ein Produkt der Montage. Methodische Ähnlichkeiten zwischen beiden habe ich bereits in

12 Vgl. hierzu die Dokumentation *DEUX DE LA VAGUE* (FRA 2010, Regie: Emmanuel Laurent), nach einem Drehbuch von Antoine de Baecque.

13 Vgl. Marcos Uzal, »JLG, pages arrachées«, in: *Cahiers du cinéma*. Online am 21. Mai 2023. <https://www.cahiersducinema.com/actualites/film-annonce-du-film-qui-nexistera-jamais-droles-de-guerres-de-jean-luc-godard/>, abgerufen am 21. Mai 2023.

14 Zu einer ersten Beschäftigung Daneys mit Godard kommt es 1970 in »Sur Salador«, in: *La rampe*, mit Bezug auf Godards *LE MÉPRIS*. Vgl. hierzu II.2.4. Für eine Übersicht von Daneys Texten zu Godard in den 1980er Jahren vgl. die Einleitung.

1.1.3 gestreift, mit Bezug auf die theoretische Verwandtschaft zwischen der von Deleuze bei Godard festgestellten »Methode des ZWISCHEN«, der von Deleuze bei Daney ausgemachten »Kritik als Wacht über ein Supplément«, Derridas Supplément- sowie Blanchots Kritik-Begriff. Allen Ansätzen ist gemein, dass sie ein Ganzes differenzieren, seine Vollendung aufschieben, einen Sinnzusammenhang offenhalten. Blanchots Kritik-Begriff und Derridas Supplément habe ich bislang als theoretisch-konzeptuelle Klammer um Daneys Kritiken und Godards Montagen in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA verwendet. Diese Klammer ergänze ich in diesem Kapitel um Michel Foucaults Kommentar-Begriff, um das gemeinsame Projekt zweier wichtiger Figuren der französischen Filmkultur des 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren, die als *Kommentatoren des Kinos* im Umfeld aktueller Theoriedebatten zum (Post-)Kino produktiv gemacht werden sollen.

1.3.2 Daney, Godard, Foucault

Daney war mit Foucaults Schriften ebenso vertraut wie mit jenen Derridas und Blanchots. So finden sich in Daneys Werk immer wieder eingestreute Referenzen auf den Philosophen. Wo sich Daney auf Foucault bezogen hat, geht es um den Widerstand gegen Machtstrukturen. In einem Teil seiner Artikelserie »Fonction critique« (1974) fragt Daney ausgehend von Foucaults Studie zu Pierre Rivière, wie man Geschichte nicht vom Standpunkt des absoluten Wissens einer Machtposition bzw. eines »Meisters« aus erzählen kann, sondern vom Standpunkt jener, welche den Prozess der Theoretisierung eines Diskurses nicht vollständig beherrschen¹⁵. In der Nummer 251–252 der *Cahiers du cinéma* vom August 1974 erscheint ein Interview mit Foucault, das Pascal Bonitzer und Serge Toubiana geführt haben; wenngleich Daney im Heft als Co-Autor nicht erwähnt wird, wird er, wie Eugène betont, von Antoine de Baecque ebenso wie von Dork Zabunyan und Patrice Maniglier in den Kreis der Interviewer aufgenommen, während auch Eugène in Daneys Notizbüchern Eintragungen findet, die seine Gegenwart während der Gespräche belegen¹⁶. Nach Eugènes Einschätzung bietet Foucault für Daney und die *Cahiers* einen theoretisch-politischen Ausweg aus dem marxistisch-leninistischen Dogmatismus der vorangegangenen Epoche an, qua seiner Beschäftigung mit der Verschränkung von Macht, Begehren und Erotik und der Politisierung von sexuellen Beziehungen¹⁷. In einer Kritik zu Alain Tanners JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 (CH/FRA 1976) von 1977 zitiert Daney aus Foucaults um diese Zeit erschienenem ersten Teil der *Histoire de la sexualité* (1976), in dem Foucault auch über Dispositive der Macht schreibt, einen Passus, in dem es um die Verteilung von widerständigen Elementen in Machtsystemen geht¹⁸.

Wenn die Verhältnisse zwischen Daney und Foucault über ein politisches und machtkritisches Spektrum verlaufen, berühren die bislang gezogenen Linien zwischen Godard

15 Vgl. Serge Daney, »Anti-rétro (suite) et fonction critique (fin)« (1974), in: MCM 1. S. 330–339; 339.

16 Vgl. Bonitzer, Foucault, Toubiana, (Daney), »Entretien avec Michel Foucault«. Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 298–300. Vgl. Patrice Maniglier, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*. Montrouge: Bayard, 2011. S. 129–135 (zitiert nach Eugène).

17 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 299f.

18 Vgl. Daney, »Les huit Ma« (1977), in: MCM 1. S. 184–189; 187.

und Foucault eher Fragen der diskursiven Funktion der Autor*innenschaft. Schon Nathalie Heinich hatte in ihrem Text »Godard, créateur de statut« (2001) die Verbindung Godard-Foucault hergestellt und untersucht, wie Godard mit dem eigenen Autorenstatus und jenem der anderen spielt¹⁹. Georges Didi-Huberman verweist auf die Zeitgenossenschaft Godards mit Foucault, der (besonders in seinem Vortrag »Qu'est-ce qu'un auteur?« von 1969, aber auch in *L'ordre du discours*) den traditionellen Begriff vom individuellen, souveränen Autor*innen-subjekt in Frage stellt und als Resultat der Aktualisierung einer »Autor*innenfunktion« in einer bestimmten Epoche begreift, als Resultat einer Anzahl diskursiver Operationen, die eine Person erst zum*zur Autor*in machen. Einerseits, so Didi-Huberman, ähnelt Godard in seiner Zitierpraxis Foucault und dessen Kritik an der Autor*innenschaft und des-autorisiert sich, während sich der Filmemacher andererseits re-autorisiert und als »bewusster« Monteur und Organisator seiner Zitate inszeniert, was Didi-Huberman mit Godards »Distanz« und seinem »Misstrauen« gegenüber Foucault begründet²⁰.

I.3.3 Von Kritik und Supplément zum Kommentar: Blanchot, Derrida, Foucault

In Foucaults *L'ordre du discours* (1971) ist neben dem*der »Autor*in« und der »Disziplin« auch der »Kommentar« eine regulative Funktion des Diskurses, die Regeln und Normen hervorbringen kann. Und auch die von Huberman beschriebene godardsche Praxis des Zitierens der Vergangenheit, die durch ihre ständige Wiederkehr sowie die Betonung ihrer Bedeutungsambiguität an Autorität gewinnt, korrespondiert mit Foucaults Kommentar, der einen autoritären Primärtext wiederholt, hervorbringt und dabei uneindeutig – also weiter auslegbar – hält.

Gerade, indem sie für ein unendliches Auslegungsgeschehen und die Offenheit eines Bedeutungshorizontes stehen, ähneln Blanchots Kritik und Derridas Supplément dem »Kommentar« Foucaults, der 1963 in *Naissance de la clinique* (1963) zum ersten Mal definiert wird. Hier ist der Kommentar eine historiographische und epistemologische Diskursmodalität, die eine Form von Wissen produziert, indem sie dieses fortwährend wiederholt und bestätigt, dabei aber auch einen unendlichen Verstehensprozess befeuert. Der Kommentar bezieht sich auf einen »alten« und »zu sich selbst schweigenden Diskurs«, den er in einen anderen, »redseligeren« übergehen lässt²¹. Der Kommentar entreißt seinen Gegenstand diesem Schweigen, unterzieht ihn einem fortlaufenden Aus-sagen und einer fortlaufenden Auslegung. Wie Jacques Revel unterstreicht, verwendet Foucault den Begriff kritisch, um die Unendlichkeit des hermeneutischen Zirkels zu denunzieren, dem er seine eigene archäologische Methode gegenüberstellt, die im histo-

19 Vgl. Nathalie Heinich, »Godard, créateur de statut«, in: Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*, 2001. S. 305–313.

20 Vgl. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 29f.

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

rischen Geschehen Diskontinuitäten und Brüche freilegt und ein neues historiographisches Modell anbietet²².

Foucaults archäologischer Ansatz steht eigentlich im Widerspruch zur hermeneutischen Offenheit bei Blanchot und Derrida. Ein Beispiel wäre die Diskussion zwischen Foucault und Derrida, in der es um den Status der Verbannung des Wahnsinns aus der modernen Ratio durch Descartes geht. Foucault war in *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) von einem klaren Bruch seitens Descartes ausgegangen, während für Derrida der Wahnsinn durchaus seinen Platz bei Descartes hat (in Form des Zweifels) und die metaphysische Grunddisposition der binären Ordnung (z.B. Vernunft/Irrationalität) das abendländische Denken schon seit der Antike strukturiert²³. Mit Derrida ist die Hervorbringung moderner Rationalität an seine fundamentale Unterminierung durch das Irrationale und den Zweifel gebunden und somit auch die Klarheit der von Foucault beschriebenen historischen Zäsur in Frage gestellt. Auch mit Bezug auf das Verhältnis Foucault/Blanchot weist Judith Revel darauf hin, dass man Blanchots Denken des »Außen«, in dem das Subjekt verschwindet und die Sprache nur noch für sich selbst spricht, zunächst als Widerspruch zur archäologischen Methode in *Les mots et les choses* (1966) fassen kann, die in ihrer Analyse der diskursiven Dispositive der Wissenschaftsgeschichte kein vages »Außen« kennt; Foucaults »Archäologie« zielt vielmehr auf die Beschreibung der epistemischen Bedingungen bestimmter Diskurse in bestimmten Epochen²⁴. Gleichzeitig betont sie, dass Foucault in seinem Text »La pensée du dehors« aus demselben Jahr in dieser »Erfahrung des Außen« auch einen Widerstand gegen die Sprache des Subjekts und der Repräsentation erkennt – eine andere Sprache, die sich nur von sich selbst ausgehend entwickelt, ihr schieres »Wesen« und die »nackte Erfahrung des Sprechens«²⁵ anzeigt. Es ist eine Art des Sprechens, die in *Les mots et les choses* dem dort wiederaufgenommenen Konzept des Kommentars entspricht, dem die Funktion der schieren Verdoppelung einer Primär- durch eine Sekundärsprache zukommt, so dass sich der Kommentar seinerseits dem nähert, »was die Sprache in ihrem Wesen selbst ist«²⁶. So lässt sich hier zumindest eine theoretische Brücke zwischen Foucault

-
- 22 Vgl. Jacques Revel »Le moment historiographique«, in: Luce Giard (Hg.), *Michel Foucault. Lire l'œuvre*. Grenoble: Jérôme Millon, 1992. S. 83–96; 93f.
- 23 Vgl. Michel Foucault, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Pion, 1961. Vgl. ders., *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. Auf Deutsch: *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. Vgl. Derrida, »Cogito et histoire de la folie«, in: ders., *L'écriture et la différence*, 1967. S. 51–97. Auf Deutsch: »Cogito und Geschichte des Wahnsinns«, in: Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, 1976. S. 53–101. Vgl. Paul Geyer, »Dekonstruktion der Cartesianischen Anthropologie durch La Rochefoucauld«, in: Rudolf Behrens, Roland Galle (Hg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 109–134; 109f.
- 24 Vgl. Judith Revel, »Le vocabulaire de Foucault« (2002), in: *academia.edu*. https://www.academia.edu/1190541/Le_vocabulaire_de_Foucault, abgerufen am 12. Mai 2023.
- 25 Michel Foucault, »Das Denken des Außen«, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, Band I*. Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans Dieter-Condek, Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 670–697; 673. Im Original: »La pensée du dehors« (1966), in: ders., *Dits et écrits I*. Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. S. 518–539; 520.
- 26 Ders., *Die Ordnung der Dinge*, S. 118.

und Blanchot schlagen. Blanchot hat außerdem einen Nachruf auf Foucault verfasst²⁷, so wie später Derrida auf Blanchot²⁸, der dort wie auch schon zuvor in *Demeure* (1998) Blanchots autobiographische Erzählung *L'instant de ma mort* (1994) kommentiert²⁹. Derridas Aufmerksamkeit gilt dem Aufschub, der Suspension des Todes im Moment seines (Nicht-)Ereignisses. Damit kann Blanchot wiederum als Bindeglied zwischen Foucault und Derrida verstanden werden. Beide haben, wie Anna Echtermöller mit Hinblick auf Blanchots Denken des »Außen« feststellt, in ihrer Blanchot-Rezeption eine politische Lesart, wird doch von Blanchot (z.B. bei Kafka) die »poetische Produktion [...] als ein Raum im Übergang zu einer unbekannten alternativen Ordnung [...] aufgefasst.«³⁰

Aufgrund dieser intellektuellen Beziehungen erscheint es nicht abwegig, auf einer methodologischen Ebene den foucaultschen Kommentar als Bindeglied und Weiterführung von Blanchot und Derrida zu begreifen. Wie die Kritik und das *Supplément* legt Foucaults Kommentar einen sinnproduzierenden Mechanismus der Sprache frei, der immer auch Leerstellen des Sinns hinterlässt. Im Gegensatz zu diesen textkritischen Begriffen bezeichnet der Kommentar eine Diskursform, die Wissen hervorbringt. Dies liefert einen methodologischen Vorteil. Wenn Kritik bei Blanchot das Ansetzen am einzelnen Werk/einzelnen Film beschreibt und das *Supplément* bei Derrida eine endlose Zeichenkette ohne gesicherten Referenten bezeichnet, dann erlaubt der Kommentar ihre Synthese: Er geht, anders als die Kritik, übers einzelne Werk hinaus, und hat, anders als das *Supplément*, einen konkreten historischen und epistemologischen Referenten, dessen unabschließbare Vollendung und Supplimentierung er markiert.

Dieser Referent, dieser spezifische historische »Primärtext« und Wissensgegenstand, auf den sich der Kommentar bei Foucault bezieht, den er vollendet und auf weitere Auslegungen offenhalten muss, wäre in unserem Fall »das Kino«. Kritik und Montage bei Daney und Godard verstehe ich – philologisch – als Kritiken, die an Einzelphänomenen, am einzelnen Bild, am einzelnen Film ansetzen; und die – systematisch – mit dem *Supplément* des Kinos markieren, was niemals auf die Einheit dieses Einzelphänomens zu reduzieren ist: den weiter zu vollendenden, größeren Kontext des Kinos. Jenseits des einzelnen Werkes, das Gegenstand der Kritik ist, aber auch diesseits der unkontrollierten Bedeutungsentfaltung in der Bewegung der Schrift denke ich Daney

-
- 27 Vgl. Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris: Fata Morgana, 1986. Auf Deutsch: *Michel Foucault vorgestellt von Maurice Blanchot*. Übers. v. Barbara Wahlster. Tübingen: Edition Diskord, 1987.
- 28 Vgl. Jacques Derrida, »Un témoin de toujours«, in: *Libération*. Online am 26. Februar 2003. https://www.liberation.fr/tribune/2003/02/26/un-temoin-de-toujours_432043/, abgerufen am 22. Mai 2023. Auf Deutsch in: ders., Maurice Blanchot, *Ein Zeuge von jeher/Der Augenblick meines Todes*. Übers. v. Susanne Lüdemann, Hinrich Weidemann. Berlin: Merve, 2003.
- 29 Vgl. Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998. Auf Deutsch: *Bleibe*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag, 2003. Vgl. Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994. Auf Deutsch: Derrida, Blanchot, *Ein Zeuge von jeher/Der Augenblick meines Todes*, 2003.
- 30 Anna Echtermöller, »Kafkas Aufstieg, Blanchots Milieu«, in: Dorit Müller, Julia Weber (Hg.), *Die Räume der Literatur: Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung »Der Bau«*. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 271–291; 285. Die »politische« Blanchot-Rezeption Derridas findet sich in dessen Nachruf auf Blanchot.

Filmkritiken und die Montagen in Godards HISTOIRE(S) – epistemologisch und historiographisch – als *Kommentare* zum Wissensgegenstand Kino und seiner Geschichte weiter. So kann das gemeinsame Projekt von Daney und Godards klarere Konturen gewinnen und Kino als epistemologisches und historisches Objekt konstruiert werden – vor allem mit Hinblick auf Post-Kino-Debatten, in denen es um die Frage geht, was im digitalen Zeitalter noch »Kino« ist.

1.3.4 Der Kommentar bei Foucault und das Kino als (Primär-)Text

In Michel Foucaults *Naissance de la clinique* (1963) heißt es vom »Kommentar«:

»der Kommentar setzt per definitionem einen Überschuss des Signifikats zum Signifikanten voraus, einen nicht formulierten Rest des Denkens, den die Sprache im Dunkel gelassen hat, einen Rückstand, der dessen Wesen ausmacht und der aus seinem Geheimnis hervorzuholen ist. Aber Kommentieren setzt auch voraus, dass dieses Nicht-Gesprochene im Wort schläft und daß man, indem man es befragt, aufgrund einer dem Signifikanten eigenen Überfülle einen Inhalt zum Sprechen bringen kann, der gar nicht explizites Signifikat war.«³¹

Der Kommentar enthüllt in einem Text einen verborgenen Sinn, eine geheime Bedeutung, die bislang im Dunkeln gelassen wurde. Damit bringt der Kommentar zur Sprache, was an Bedeutung explizit nie gegeben war, und konstruiert diesen Überschuss an Bedeutung in den Signifikanten des Textes. Er stellt folglich den Text als bedeutungsüberschüssigen überhaupt erst her. Der Kommentar »übersetzt« den Text, und geht dabei davon aus, dass die Signifikanten stets *mehr* sagen wollen als das, was an Bedeutung in ihnen explizit angezeigt ist; er sorgt dafür, dass der Signifikant nicht »übersetzt«, »ohne zu verbergen und das Signifikat in einer unerschöpflichen Reserve zu lassen«³². So beruht der Kommentar auf dem Postulat, dass Worte, wie Bilder, »durch Verbergen [...] zeigen«³³. Daher weist Foucault den Kommentar der Exegese des heiligen Textes zu, in dem das Wort Gottes »immer geheim bleibt, immer jenseits seiner selber.«³⁴ Als gelehrte Exegese eines unerschöpflichen Urtextes beschreibt Foucault den Kommentar auch in *Les mots et les choses* (1966). Hier wird er zum Synonym für das Wesen der Sprache in der vorklassischen Renaissance, in der die Sprache zunächst als schieres Faktum anerkannt ist und diese Tatsache der Sprache, »die schweigend vor dem Diskurs besteht« und allem in der Sprache Gesagten vorausgeht, einer »zweiten Sprache« bedarf, jener des »ständigen Kommentars«³⁵, der diese stumme Sprache zum Sprechen bringt. Vom Kommentar sagt Foucault:

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

32 Ebd.

33 Ebd. S. 14f: »Der Kommentar beruht auf dem Postulat, daß das Wort eine ›Übersetzung‹ ist, daß es mit den Bildern 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.«

34 Ebd. S. 15.

35 Ders., *Die Ordnung der Dinge*, S. 115.

»Dieser [Kommentar, Anm. P.S.] jedoch kann nur ausgeübt werden, wenn es Sprache gibt, Sprache, die schweigend vor dem Diskurs besteht, durch den man zu sprechen versucht. Um zu kommentieren, bedarf es des absoluten Vorausgehens des Textes; und wie kann man umgekehrt, wenn die Welt ein Geflecht aus Markierungen und Wörtern ist, außer in der Form eines Kommentars über sie sprechen?«³⁶

Diese »Sprache, die schweigend vor dem Diskurs besteht«, beschreibt Foucault auch als »Texte premier«, als (so die deutsche Übersetzung) »ersten Text«, den der »unerschöpfliche Grund der Wörter«³⁷ auszeichnet. Es ist der Kommentar, der diesen »ersten Text« und seinen unerschöpflichen Sinnreichtum erst zum Sprechen bringt. Dies betont Foucault auch in seiner Rückkehr auf den Kommentarbegriff in *L'ordre du discours* (1971), in dem er explizit von »texte premier« und »texte second«³⁸, also von »Primär-« und, mit Bezug auf den Kommentar, »Sekundärtext«³⁹ spricht. Die Kommentare sind Sprechakte, an deren Ursprung Diskurse stehen, »die sie wieder aufnehmen, transformieren oder besprechen – [...] die über ihr Angesprochen-Werden hinaus *gesagt sind*, gesagt bleiben, und noch zu sagen sind.«⁴⁰ Bei diesen kommentierten Diskursen handelt es sich wieder um religiöse, aber auch um juristische oder literarische sowie wissenschaftliche Texte. Dabei lässt Foucault die Trennung zwischen Primär- und Sekundärtext (dem Kommentar) verschwimmen. Der Primärtext kommt erst durch den Kommentar zustande, der ihn wiederholt *und* gleichsam seinen in ihm enthaltenen, bislang verschwiegenen Bedeutungsreichtum freilegt:

»Aber andererseits hat der Kommentar, welche Methoden er auch anwenden mag, nur die Aufgabe, das schließlich zu sagen, was dort schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. Das unendliche Gewimmel der Kommentare ist vom Traum einer maskierten Wiederholung durchdrungen: an seinem Horizont steht vielleicht nur das, was an seinem Ausgangspunkt stand – das bloße Rezitieren. Der Kommentar [...] erlaubt zwar, etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet wird.«⁴¹

Damit ist ein zentrales Merkmal des Kommentars bei Foucault benannt: Er *inszeniert* sich als Wiederholung. Er sagt »etwas neues«, während er vermeintlich »wiederholt«, was schon gesagt wurde. Oder, wie es der französische Philosoph Mathieu Potte-Bonneville formuliert: »es gibt mit Sicherheit eine Vervielfachung von Kommentaren, aber bei dieser Vervielfachung handelt es sich in Wahrheit nur um Wiederholungen.«⁴²

36 Ebd.

37 Ebd. – Im Original: *Les mots et les choses*, S. 93.

38 Ders., *L'ordre du discours*, S. 26.

39 Ders., *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19.

40 Ebd. S. 18. Hervorhebung im Original.

41 Ebd. S. 19f. Hervorhebungen im Original.

42 Gabriel Bortzmeyer, Mathieu Potte-Bonneville, »Naissances de la critique«, in: *Débordements*. Online am 29. April 2015. <https://www.debordements.fr/Mathieu-Potte-Bonneville>, abgerufen am 12.

Den Kommentar setzt Foucault einer Kritik aus. Schon in *Naissance de la clinique* stellt er ihm seine Diskursanalyse gegenüber, die »in dem, was gesagt worden ist« keinen Rest oder Überschuss voraussetzt, sondern das »Faktum seines historischen Erscheinens« untersucht und den »Sinn einer Aussage« durch ihre Differenz zu anderen Aussagen ableitet⁴³. In *Les mots et les choses* ist es die »Kritik«, die im klassischen Zeitalter der Repräsentation den Kommentar überwindet. Anders als der Kommentar sucht diese Kritik die Sprache nicht mehr auf einen verborgenen Sinn ab, um den Text immer wieder neu begreifen zu lassen, sondern befragt ihn auf die Art und Weise, auf die er repräsentiert, rhetorisch arbeitet, sozial funktioniert⁴⁴. Und in *L'ordre du discours* attackiert Foucault den Kommentar schließlich dafür, dass er eine Rezitation, eine »maskierte Wiederholung« sein will. Den exegetischen Kommentar, der das unerschöpfliche Geheimnis und damit die Autorität eines heiligen Urtextes oder der Sprache selbst versichern soll, konfrontiert Foucault mit der antihermeneutischen, nicht linguistischen, archäologischen Tiefenanalyse von Diskursphänomenen, die das System ihrer Aussagemöglichkeiten, das »nackte Sein der Ordnung der Dinge«⁴⁵ zu offenbaren hat.

Foucaults Kommentarbegriff ändert sich über die Jahre und lässt dabei immer neue Facetten eines Konzeptes erkennen, das ich in dieser Arbeit anwenden und wie folgt zusammenfassen möchte. Der Kommentar besteht in der Spannung aus Vollendung und Neuöffnung eines Primärtextes. Er ergänzt einen Primärtext um einen in ihm angelegten, bislang stumm gebliebenen Sinn, den er als unerschöpflichen und weiter ausdeutbaren bewahrt; und er gibt sich dabei als Wiederholung des Primärtextes aus, den er in dieser Ausdeutung laufend weiter vollendet. So vermischt er sich mit dem Primärtext, den er erst hervorbringt, und provoziert, als fortlaufende Auslegung, immer neue Kommentare. Er bewahrt die Autorität des Primärtextes für die Zukunft durch dessen weitere Kommentarwürdigkeit.

So wird die Nähe von Foucaults Kommentarbegriff zur Kritik nach Blanchot deutlich. Foucault kann trotz seiner Kritik am Kommentar und dessen Konfrontation mit einer Archäologie des Wissens dem Kommentar in *Les mots et les choses* eine positive Seite abgewinnen, nämlich »daß die Literatur als privilegiertes Objekt der Kritik seit Mallarmé sich unaufhörlich dem nähert, was die Sprache in ihrem Wesen selbst ist, und dadurch fordert sie eine zweite Sprache heraus, die nicht mehr die Form der Kritik, sondern die Form des Kommentars hat.«⁴⁶ Damit wird im Zeitalter der Kritik und der Repräsentation, aus dem, wie Foucault betont, wir keineswegs ausgetreten sind, der Kommentar noch immer dort verlangt, wo es, wie bei Mallarmé, um das »Wesen« der Sprache selbst geht. Der Kommentar hat die stumme Sprache, das Wesen der Sprache vor allem Gesagten und vor aller Bedeutung zur Sprache zu bringen, jenseits einer gelungenen Re-

Mai 2023: »il y a certes une prolifération des commentaires, mais cette prolifération n'est jamais, en réalité, qu'une répétition.«

43 Vgl. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, S. 15.

44 Vgl. ders., *Die Ordnung der Dinge*, S. 116–118.

45 Achim Geisenhanslüke, »Kritik am Kommentar. Über Walter Benjamin und Michel Foucault«, in: Geisenhanslüke, Eckart Goebel (Hg.), *Kritik der Tradition. Hella Tidemann-Bartels zum 65. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 111–122; 118f.

46 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 118.

präsentierbarkeit dieses Wesens, womit der Kommentar der Logik der Repräsentation widersteht. Daniel Liotta kommentiert:

»Entgegen jedem Anspruch auf eine Verdoppelung untersucht dieser Sekundärdiskurs, den Foucault den ›Kommentar‹ nennt, das ›rohe Wesen der Sprache‹. Das heißt: Er untersucht das Rätsel ihres Erscheinens, das man nur denken kann, wenn man aufhört, die Sprache auf ihre Repräsentationsfunktion zu reduzieren.«⁴⁷

Den Kommentar in *Les mots et les choses* bringt Liotta mit Foucaults Text zu Blanchot in Verbindung, »La pensée du dehors«, der wie *Les mots et les choses* aus dem Jahr 1966 stammt und in dem Foucault bei Blanchot eine Erfahrung des »Außen« ausmacht, die die repräsentative Funktion von Sprache ebenfalls unterläuft⁴⁸. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Verbindung zwischen dem foucaultschen Kommentar und Blanchots Kritik herstellen, die ein der Literatur innewohnendes intimes »Vermögen« ins Außen des Werkes zieht. Unter »Kritik« versteht Foucault selbst etwas ganz anderes, und auch verschiedenes: in *Les mots et les choses* die Sprache im Zeitalter der Repräsentation, in seinem 1978 gehaltenen Vortrag »Qu'est-ce que la critique?« eine Form des politischen Protestes⁴⁹. Das Kommentar-Moment der Sprache, in dem diese nur »erscheint«, ohne etwas »Bestimmtes« zu sagen, lässt sich jedoch gerade der blanchotschen Kritik ablesen, die versucht, eine intime, geheime Reserve der Sprache zu veräußern – ohne diese Intimität je wirklich herstellen zu können, womit die Kritik in ihrem eigenen Erscheinen, also in der Repräsentation dieser Intimität, verschwinden muss. Die Gemeinsamkeit zwischen Kommentar und Kritik nach Blanchot kann dort ausgemacht werden, wo beide den stummen, intimen, verborgenen Bereich an ihrem Gegenstand (einem Werk, einem Primärtext, der Sprache selbst) herausstellen und in seiner Unbekanntheit belassen. Wenn der Kommentar einen Primärtext um einen in ihm stumm bleibenden Sinn ergänzt, dann ergänzt die Kritik das Werk um das Schweigen, aus dem sie es befreien will, und das sie in ihm bewahrt, da sie im Moment ihres Vollzugs verschwindet. Damit bewegen sich Kommentar und (blanchotsche) Kritik in der Zone der fortlaufenden *Interpretation*, deren filmwissenschaftlich-methodologische Praxis Jacques Aumont ebenfalls als »Kritik« beschrieben hat. Die Interpretation bezieht sich bei Aumont auf das opake Wirkliche, mit dessen Nicht-Signifikanz sich die Kritik nicht einfach zufriedengeben kann und dem sie einen Sinn zu verleihen versucht, ohne diesen je ausschöpfen zu können – nicht umsonst verweist Aumont auf die unendliche biblische Exegese, die er dann auch als »Kommentar ohne Endpunkt« (»commentaire sans fin«⁵⁰) bezeichnet. Im Gegensatz zur blanchotschen Kritik erlaubt es der foucaultsche Kommentar jedoch, über das einzelne Werk

47 Daniel Liotta, »Une nouvelle positivité. Michel Foucault: De la littérature au militantisme«, in: *Archives de Philosophie*, vol. 73, no. 3, 2010. S. 485–509; 492: »Contre toute prétention à un dédoublement, ce discours second, que Foucault appelle le ›commentaire‹, interroge l'être brut du langage«. Entendons: il interroge l'énigme de son apparition, que l'on ne peut penser qu'à la condition de cesser de réduire le langage à une fonction représentative.«

48 Vgl. Foucault, »Das Denken des Außen«.

49 Vgl. ders., »Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung« (1978), in: *Bulletin de la Société française de Philosophie*, vol. 84, no. 2, avril-juin 1990. S. 35–63. Auf Deutsch: *Was ist Kritik?* Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve, 1992.

50 Aumont, *L'interprétation des films*, S. 214.

hinaus zu gehen, bezieht er sich doch auf einen größeren Primärtext, einen Wissensgegenstand – oder gar auf die Sprache selbst, die »vor jedem Diskurs« existiert. Parallel hierzu möchte ich über den einzelnen Film hinaus den Fokus auf das Kino lenken und dieses als großen, den Filmen vorgelagerten Primärtext verstehen.

Diese Verschiebung vom Werk zum Text wurde, zeitgleich zu Foucault, in der französischen Theorie prominent von Roland Barthes betrieben, der schon im September 1963 vom damals neuen *Cahiers*-Chefredakteur Jacques Rivette interviewt wurde⁵¹, ein Jahr, bevor sich Daney der Zeitschrift anschloss. Wie Foucault gehörte Barthes zu jenen Theoretiker*innen und Philosoph*innen, die in den *Cahiers du cinéma* der 1960er und 1970er Jahre rezipiert wurden. Anhand von Barthes Aufsatz »De l'œuvre au texte« (1971) kann mit Adrian Martin auch der Übergang von einer klassischen, werkbasierten zu einer modernen, textbasierten Ästhetik des Kinos nachgezeichnet werden, in der die Geschlossenheit von der Offenheit und die gesicherte Bedeutung von der Polysemie abgelöst wird: »Where the film-work tries to present itself (as much as it possibly can) as a homogenous, seamless, unified artistic object, the film-text declares its inherently heterogeneous, polyphonic, splintered character.«⁵²

Barthes stellt schon im *Cahiers*-Interview von 1963 Überlegungen zum Verhältnis von Film und Semiotik an, die, wie Guido Kirsten nachzeichnet, sich jedoch einreihen in ein für Barthes gescheitertes Unternehmen, den »analogischen und kontinuierlichen« Charakter des Films als »artikulierte Sprache« bzw. Zeichensystem zu denken – es ist Christian Metz, der ein Jahr später in seinem Aufsatz »Le cinéma: langue ou langage?«, erschienen in einer von Barthes herausgegebenen Ausgabe der Zeitschrift *Communications*, sich dieses Projektes annimmt und seine wissenschaftlich-systematische Ausarbeitung vorbereitet⁵³. Film als Text – das ist die Grundlage der metzschen »Filmsemiologie«, der »Film« als »langage« versteht, als Zeichensystem und Set von Codes, das in jedem Film arbeitet und dessen jeweilige Botschaft mitstrukturiert⁵⁴. Dieser textuelle Ansatz wurde insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren von David Bordwell und Kristin Thompson im Rahmen des von ihnen entwickelten Neoformalismus bzw. der Kognitiven Filmtheorie kritisiert, die sich von Metz' Filmsemiologie, der psychoanalytischen Kritik der Subjekte im Kinodispositiv und der interpretationsbasierten und Kanon-orientierten Filmkritik abwandte⁵⁵. Die maßgebliche theoretische Verschiebung besteht im Insistieren

51 Vgl. Roland Barthes, Michel Delahaye, Jacques Rivette, »Entretien avec Roland Barthes«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 147, septembre 1963. S. 20–30. Auf Deutsch: »Über den Film«, in: Barthes, *Die Krönung der Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 17–31.

52 Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 32f. Für Barthes vgl. »De l'œuvre au texte« (1971), in: ders., *Œuvres complètes II*. Hg. v. Éric Marty. Paris: Seuil, 1994. S. 1211–1217. Auf Deutsch: »Vom Werk zum Text«, in: Stephan Kammer, Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 40–51.

53 Vgl. Guido Kirsten, »Roland Barthes und das Kino. Ein Überblick«, in: *montage AV*, Band 24, Heft 1, 2015. S. 9–29; 9f. Für Metz vgl. »Le cinéma: langue ou langage?«, in: *Communications*, no. 4, 1964. S. 52–90.

54 Vgl. Metz, *Sprache und Film*.

55 Vgl. David Bordwell, »Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema«, in: *Iris*, vol. 1, no. 1, 1983. S. 5–18. Vgl. ders., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. Vgl. ders., *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. Vgl. Guido Kirsten, »Neoformalismus und Kognitive

auf dem Begriff der Form, der den Text ablöst, und auf der Vorstellung von Zuschauer*innen, denen nicht, wie bei Althusser und Baudry, eine passive Position zugewiesen wird, sondern die als mit dem Film interagierende Akteur*innen verstanden werden. Der Neoformalismus begreift sich als Instrument der material- und zuschauer*innennahen »Erklärung« und empirischen Erkenntnis, das, wie Kirsten resümiert, »die Gestaltung von Filmen im Kontext spezifischer Produktionssysteme und der in ihnen gültigen Normen ins Zentrum«⁵⁶ rückt; ein ausdifferenziertes »Vokabular zur Erfassung filmstilistischer Phänomene sowie narrativer Strukturen«⁵⁷ entwickelt; und metakritisch-kognitivistisch von einer »Anleitung der Zuschauerin (durch den Film) zur Ausführung einer beschränkten Zahl mentaler Operationen«⁵⁸ ausgeht.

Vor dem Hintergrund dieser Normativierung und Schematisierung von Prozessen des Verstehens und der kognitiven Informationsverarbeitung kann mein Ansatz daher als Rehabilitierung des Textbegriffs in der Filmwissenschaft verstanden werden. Wenn ich »Kino« als über den einzelnen Film hinausgehenden Bedeutungszusammenhang verstehe, dann nicht im metzschen Sinne eines linguistischen Systems, das in allen Filmen arbeitet⁵⁹, sondern als Text, der – durch einen fortlaufenden Kommentar – stets weiter auszulegen ist. In diesem Sinne hat schon Fairfax mit Bezug auf die linguistisch-semiologischen Prägungen der *Cahiers* zwischen 1968 und 1973 betont:

»Although they often deployed Sausurrean vocabulary, the *Cahiers* critics never unconditionally adopted a linguistic or semiological model for understanding the cinema. Instead, film was conceived of as a form of *écriture*, a mode of writing capable of undoing and subverting processes of signification and representation.«⁶⁰

Auch dem Kommentar liegt jede Art von semiotischer Systematisierung fern, denn er affirmiert systematisch das Geheimnis – das »Geschriebene« – des Primärtextes. Hierin liegt auch die Verwandtschaft des Kommentars mit Derridas *Supplément*, das den unabschließbaren Mangel an Sinn in der Bewegung der Schrift, der »écriture«, markiert. Der Kommentar stellt die kulturelle Relevanz und den Sinnreichtum eines (Primär-)Textes erst her, während auch das *Supplément* ein endloses Spiel von differentiellen Verweisen und weiteren *Suppléments* betreibt, die den Sinn des Textes herstellen und weiter auf-schieben, uneinholbar bleiben lassen. Hat jedoch der Kommentar der Kritik gegenüber

Filmtheorie«, in: Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer VS, 2016. S. 1–18.

56 Kirsten, »Neoformalismus und Kognitive Filmtheorie«, S. 2.

57 Ebd. S. 6.

58 Ebd. S. 8. – Bei aller theoretischen Abgrenzung sind Bordwell und Thompson dennoch in Rosens schon erwähntem Theorie-Reader *Narrative, Apparatus, Ideology*, der Übersetzungen von französischen Beiträgen sowie angloamerikanische Beiträge zur Apparatus-Debatte und zur psychoanalytischen Filmtheorie versammelt, präsent – in der Sektion »Structures of Filmic Narrative«. Für die Kritik am Neoformalismus in der Forschung u.a. mit Bezug auf eine abstrakte Zuschauer*innenidentität, die soziokulturelle Differenzen wie Geschlecht, Hautfarbe oder soziale Klasse ausblendet, vgl. Kirsten, »Neoformalismus und Kognitive Filmtheorie«, S. 11–14.

59 Das Interesse des Neoformalismus für narrative Prozesse verweist ohnehin auf eine Schnittmenge mit Ansätzen von Metz, der die imaginären Effekte von Diegese und Narration auf die Zuschauer*innen untersuchte. Vgl. Metz, »Le film de fiction et son spectateur«.

60 Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume I*, S. 29. Hervorhebung im Original.

eine ent-grenzende, so hat er gegenüber dem Supplément eine eingrenzende Funktion. Im Gegensatz zum Supplément visiert der Kommentar mit dem zu vollendenden Primärtext jene Totalität an, die Derrida in seiner Theorie des Suppléments in *De la grammatologie* durch die Bewegung einer gegen die Geschlossenheit des Werkes arbeitenden Schrift überwinden wollte⁶¹. Dieser Aspekt des Kommentars erlaubt es, zwischen dem Werk und der endlosen Bewegung der Schrift auf den Wissensgegenstand Kino Bezug zu nehmen, der ausgehend von Werken (Filmen) gedacht wird und fortlaufend supplierbar ist.

1.3.5 Archäologie vs. Paläontologie

Wird bei Foucault der Kommentar mit der archäologischen (später bei Foucault: »genealogischen«) Diskursanalyse konfrontiert, die hinter jeder Idee von Einzelursprünglichkeit und Geschlossenheit eines Textes oder Diskurses heterogene und konkrete historische Ursprünge aufdeckt, die die Autorität dieser Diskurse erst ausbilden, so lässt sich eine ähnliche Spannung zwischen zwei Zugängen zur Filmgeschichte in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA ausmachen. Einerseits verankert Godard sein Projekt archäologisch im Kontext anderer Künste und Medien. Gleichzeitig ist es das Bestreben Godards, eine Geschichte *nur* des Kinos zu erzählen, das Kino zu einem fundamentalen, autoritären Primärtext zu verwandeln, der seinen Ursprung und seine Geschichte nur in sich selbst hat. So insistiert Vinzenz Hediger auf Godards Begehren, die Geschichte des Kinos nur aus sich selbst heraus beginnen zu lassen: »Die Regisseure der Nouvelle Vague [...] schreiben Filmgeschichte im Modus der Paläontologie: Sie fragen nach ihren Vorfahren und rekonstruieren ihre Abstammung von den Urmenschen des Kinos.«⁶²

Dieser »paläontologische« Ansatz steht im Gegensatz zum »archäologischen« Modell, das Sergei Eisenstein in seinen *Notizen zu einer Allgemeinen Geschichte des Kinos* (1946) verfolgt, in denen er die Geschichte des Kinos in die Geschichten anderer Künste und Kulturtechniken hinein ausdehnt. Dem paläontologischen Modell liegt hingegen das Vorhaben zugrunde, dem Kino eine eigene, von den anderen Künsten unabhängige Geschichte zu verleihen⁶³. Hedigers Gewährsmann ist Stanley Cavell, der die Moderne als Zustand der Kunst beschrieben hat, in dem diese sich eine eigene Geschichte aneignen muss, um sich (gegen andere Künste) zu definieren. An Cavell anschließend argumentiert Hediger, dass sich das Kino in den HISTOIRE(S) zwar durchaus über andere Künste und deren Geschichte bestimme – aber eher im Modus der Abgrenzung, um zu einer Kunst eigener Provenienz zu werden⁶⁴. Wenn Godard, so Hediger, Fritz Lang in *LE MÉPRIS* (FRA/ITA 1963) seine eigene Rolle spielen lässt, dann führt Godard

61 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 35.

62 Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, S. 31.

63 Vgl. ders., »Archaeology vs. Paleontology«. Hedigers Text erschien 2016 in der schon erwähnten, von Naum Kleiman und Antonio Somaini herausgegebenen Edition von Eisensteins *Notes for a General History of Cinema*, einer aus größeren und kleineren Textfragmenten und Zeichnungen bestehenden Notizsammlung des Filmemachers, die in dem Sammelband kommentiert wird.

64 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 348. Vgl. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S. xxxvi, zitiert nach Hediger.

seinen eigenen Ursprung auf jemanden zurück, der im selben Medium gearbeitet und es durch seine Praxis maßgeblich definiert hat⁶⁵. Untersucht die Wissenschaft der Paläontologie die Vergangenheit anhand von Fossilien früherer Erdzeitalter, so hat sich Hediger von André S. Labarthes Dokumentation *LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, DIALOGUE EN HUIT PARTIES ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD* (FRA 1967) inspirieren lassen (entstanden im Rahmen der von Janine Bazin und Labarthe produzierten Sendereihe *CINÉASTES DE NOTRE TEMPS*), einem Gespräch zwischen Lang und Godard, dem Dinosaurier und dem »Baby«, das die Knochen seiner direkten Vorfahren ausgräbt⁶⁶. Dieser paläontologische Erklärungsansatz kann auch als Revision oder Zuspitzung von Rancières Idee verstanden werden, in den Montagen der *HISTOIRE(S)* ein »ästhetisches Regime« der Geschichte im Sinne einer romantischen Universalpoesie zu sehen, die sich aus allen möglichen Bildern und auch jenen der Kunstgeschichte speist; eine Idee, die Hediger als paläontologisches Modell der Geschichte des Kinos fortführt, in dem alle Bilder *des Kinos* untereinander verbunden sind, auseinander hervorgehen und immer wieder aufeinander zurückkommen, auch wenn sie ihren Ursprung anderswo haben. So verortet Godard in der Episode 3a einen Ursprung des Kinos in der modernen Malerei, bei Édouard Manet, und seiner »Form, die denkt«; Manets Figuren sind für Godard schon Figuren des Kinos, da sie für ihn echte, denkende Menschen aus Fleisch und Blut sind, Figuren, wie sie eine Kamera aufnehmen und filmen kann. Diesbezüglich merkt Hediger an, dass Manet hier nur genannt werde, um von Godard als Vorgänger von Griffith, also eines Filmemachers zitiert zu werden⁶⁷. Dass Godard das Kino als Kunst mit eigener Geschichte zu denken versucht, unterstreicht Hediger mit dem Verweis auf die Bedeutung, die Henri Langlois und André Bazin für Godard hatten: zwei Vordenker des Kinos als Kunst mit einer Geschichte eigenen Rechts⁶⁸.

Hedigers Ansatz möchte ich hinzufügen, dass Godard diese Vorstellung mit Daney teilt. Auch Daney hat immer wieder betont, dass für ihn das Kino keine Kunstform wie die Malerei oder die Literatur sei, die beide älter seien und ein größeres avantgardistisches Potenzial hätten⁶⁹. Die Hervorhebung des Kinos als eigenständige Kunstform lässt sich auch Daneys Ausführungen zur »Politik der Autoren« der früheren *Cahiers du cinéma* und der Nouvelle Vague ablesen. In dieser, wie Blümlinger betont, oftmals missverstandenen »Politik« wurden gewisse Regisseur*innen, im Gegensatz zur Literatur und zur Malerei, nicht als souveräne Demiurg*innen verehrt, sondern z.B. Hawks oder Hitchcock wurden zu (Film-)Künstlern ernannt, da sie in einem Widerstandsverhältnis zum Studiosystem sich *dennoch* eine persönliche Handschrift bewahrten⁷⁰. Weiterhin wird für Daney der Kunst-Charakter des Kinos durch Langlois und Bazin bestimmt, deren Bedeutung für Daney Gilles Deleuze in seiner »Lettre à Serge Daney« herausgestellt hatte. Während Langlois die Schätze des Kinos in der Filmsammlung der Cinémathèque Française anhäuft und »konserviert«, betrachtet Bazin den Film als Medium der »Konservie-

65 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 350.

66 Vgl. ebd. S. 349.

67 Vgl. ebd. S. 354.

68 Vgl. ebd. S. 348.

69 Vgl. z.B. Daney, Henric, Païni, »Dans la lumière«, in: *MCM* 4, S. 223.

70 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 11.

runge«, der Einbalsamierung des Wirklichen (vgl. I.1.3). Während Deleuze vom »Konservieren« spricht (»conserver«), spricht Hediger von der »Präservation« der Filme, so der fachlich korrekte Begriff für die Bewahrung und Restauration von Filmmaterial, den der Philosoph nicht unbedingt kennen musste⁷¹. Dieses Konservieren bzw. Präservieren ist die Grundlage der paläontologischen Filmgeschichtsschreibung, in der das Kino seinen Ursprung in sich selbst »aufbewahrt«.

Gleichzeitig hat Deleuze die konservierende Funktion der Kritik bei Daney in Abgrenzung zu Langlois und Bazin als Wacht über ein Supplément bestimmt, also als Bewahrung einer ursprünglichen Offenheit und zukünftigen Ergänzbareit des Werkes durch Kritik. Damit wird das Konservieren im paläontologische Filmgeschichtsmodell an ein Alterieren gebunden. Diese Mischung aus Konservieren und Ergänzen/Alterieren hat Daney auch Godard zugeschrieben. In »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976) betont Daney schon vor Hediger den »anti-archäologischen« Charakter der Arbeit Godards, dem es weniger um eine archäologisch freizulegende Wahrheit in kinofremden Diskursen, als um eine permanente Alterierung der Bilder und Töne geht, die den Reiz des Kinos ausmachen und bewahren:

»Seine Methode ist so anti-archäologisch wie nur möglich. Sie besteht darin, zur Kenntnis zu nehmen, was gesagt ist (und was man nicht ändern kann), um sogleich die *andere* Aussage zu suchen, den anderen Ton, das andere Bild, die imstande wären, ein Gegengewicht herzustellen, dieser Aussage, diesem Bild, diesem Ton zu widersprechen (sie zu dialektisieren?). [...] Dem, was der andere sagt [...], antwortet er immer mit dem, was ein *anderer* anderer sagt.«⁷²

Das Kino kann nur *bewahrt* werden und seinen Ursprung in sich selbst erhalten, wenn die (Film-)Kritik immer *erneut* auf die schöpferische Kraft des Kinos in immer anderen Filmen, die Montage immer *erneut* auf das schiere Faktum der immer »anderen« Bilder und Töne zurückkommt. Somit kann Hedigers paläontologischer Ansatz mit Foucaults Logik des Kommentars weitergedacht werden: Der Kommentar schafft und vollendet den Primärtext (des Kinos), er konserviert ihn und verlagert seinen Ursprung in ihn selbst – indem er seinen Bedeutungsreichtum offenlegt und die Vollendung des Primärtextes mit seiner Alteration zusammenfallen lässt.

1.3.6 Godard als Kommentator bei Daney: Repetition und Reform der Gegenwart des Kinos

Gerade dieses Zusammenspiel aus Vollenden und Alterieren führt dazu, dass sich anhand von Daneys »Le thérrorisé« meine These von Godard als Kommentator des Kinos im Sinne Foucaults auf vielfache Weise darstellen lässt. In seinem Text beschreibt Daney, wie Godard als Lehrer/»Repetitor« (im Original: »répétiteur«) das Kino zur Schule, zu einem Ort der »Repetition« macht, an dem ausschließlich zitiert, repetiert und (re-)zitiert

71 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 347.

72 Daney, »Der Terrorisierte«, in: VWB, S. 87f. Hervorhebungen im Original.

wird, was andere schon gesagt haben⁷³. Dabei geht es Godard nicht um die Ausgabe einer Bedeutung, eines ideologischen Inhalts oder einer politischen Position, sondern um deren »Zurückhalten«, und überhaupt ums Zurückhalten von Bedeutung. Zurückgehalten werden dadurch auch die Zuschauer*innen an diesem Ort, der Schule bzw. dem Kino, wo sie lernen müssen, den Bildern nicht zu schnell (und nie endgültig) eine Bedeutung zuzusprechen. In diesem Rahmen spricht Daney auch davon, dass bei Godard die Bilder und Töne fortwährend »kommentiert« werden.

»Ein Schülerpublikum hüten, um den Augenblick hinauszuzögern, in dem sie Gefahr laufen, zu schnell von einem Bild zum anderen zu gehen, von einem Ton zum anderen, zu schnell zu sehen, sich vorschnell äußern, denken, meinen, alles über das Kino zu wissen, während sie weit davon entfernt sind zu errahnen, in welchem Maße diese Anordnung dieser Bilder und dieser Töne eine komplexe, ernste, keineswegs unschuldige Angelegenheit ist. [...] Genau deshalb besteht die Godard'sche Pädagogik darin, nicht aufzuhören, auf Bilder und Töne zurückzukommen, sie zu bezeichnen, zu verdoppeln, zu kommentieren, selbstreferentiell einzusetzen, sie wie so viele andere unergründliche Rätsel zu kritisieren: sie nicht aus den Augen zu verlieren, sie im Blick zu behalten, sie zu *hüten*.«⁷⁴

Nach Foucault gibt der Kommentar das neu oder anders Gesagte als Wiederholung aus, erklärt es zur ständigen Bedeutungserweiterung eines ursprünglichen Textes. Dies ähnelt Daneys Beschreibung von Godards Vorgehen, der das Kino bewahren, es zu einem Ort der Wiederholung machen will, an dem sich durch ständige Verschiebungen und Alterationen die endgültige Bedeutung nie ganz einstellt. Dem Bewahren und Weitergeben eines Heiligen Textes durch den Kommentar bei Foucault entspricht das Zurückhalten des Publikums in der »Schule« bei Godard, da in beiden Fällen keine klare Botschaft vermittelt, sondern der Sinn des Vermittelten problematisiert, in »unergründliche Rätsel« verwandelt wird. Die Schule kann nie verlassen werden, da Godard, wie Daney betont, jede »Spezifität« des Kinos aussetzt bzw. aufschiebt⁷⁵. Wenn das Kino in »Le thérorisé« noch der Ort des Kinosaals ist, dann wird dieser Ort in der Krise zum Ort, an dem mit der Bedeutung des Vermittelten auch die Bedeutung des Ortes, die Spezifität des *Kinos als Ort* problematisiert, zurückgehalten, aufgeschoben wird. Die Spezifität des Kinos besteht damit fortan eher in einer »Idee« des Kinos, im Kino als Bedeutungszusammenhang, der offen und veränderbar bleibt und als ein solcher bewahrt und »zurückgehalten« wird, da man mit seiner Interpretation an kein Ende gelangen kann. Sollen die Leute »im Kino« zurückgehalten werden, dann nicht einfach im Kinosaal, sondern in einer Exegese des Sinns der Bilder und Töne.

Lange vor Didi-Huberman setzt sich Daney in diesem Text auch mit der »Autorität« des »Repetitors« Godard auseinander, welche der Autor von *Passés cités par JLG* dem

73 Vgl. ebd. S. 89. Im Original: »Le thérorisé«, in: *La rampe*, S. 90.

74 Ders., »Der Terrorisierte«, in: VWB, S. 90. Hervorhebung im Original.

75 Vgl. ebd. S. 91: »Der Vorsprung von Godard gegenüber den anderen Bearbeitern von Bildern und Tönen hängt also mit seiner absoluten Verachtung gegenüber jedem Diskurs zusammen, der dazu neigt, eine »Spezifität« des Kinos zu definieren und zu bewahren.«

Filmemacher zum Vorwurf gemacht hat. Dieser von Didi-Huberman bei Godard ausgemachte autoritäre Gestus muss gar nicht als Haltung eines autoritären und ideologisch verblendeten Autoren-Künstlers, sondern kann auch als (bewusst gewählte) Kommentar-Strategie verstanden werden, die es erlaubt, durch Widersprüchlichkeiten die Autorität des Kinos für zukünftige Kommentare und Exegesen zu bewahren. Kritisiert etwa Didi-Huberman Godard für die berüchtigte, in der Tat hochproblematische Collage von Golda Meir und Adolf Hitler in einem Bild aus *ICI ET AILLEURS* (1976), also dafür, dass hier das Spiel mit der Unvereinbarkeit beider Elemente die Collage gegen jeden Widerspruch absichert und somit unter der Hand Hitler und Meir miteinander gleichsetzt⁷⁶, so lässt sich mit Daney darauf antworten, dass dieser Vergleich keineswegs in einer Gleich-Setzung oder ideologischen Aussage münden muss. Eher unterrichtet die schiere Repetition, das Zitieren und »Wiederholen« von bereits bestehendem und höchst unterschiedlichem Bildmaterial über die immer komplexe, ideologisch mitunter hochproblematische Sinnproduktion durch Bilder und Töne, die sich, selbst scheinbar »vereint«, nicht immer einfach zu einer semantischen Summe aufrechnen lassen, auch getrennt und differenziert bleiben können. Keine Bedeutung kann ihnen zugesprochen werden, die sie nicht außerhalb einer *wiederholten* Betrachtung finden würden, außerhalb der *wiederholten* Antworten durch immer andere Bilder und Töne, die auch dann noch weitergehen, wenn die Zuschauer*innen glauben, bereits die richtigen Antworten gefunden zu haben. Diese von Daney festgehaltene Infrastruktur der Repetition, welche die godardschen Bilder und Töne und ihren Bedeutungsaufschub organisiert, wurde auch von Deleuze vermerkt, der in *L'image-temps* dieselbe Collage aus *ICI ET AILLEURS* zitiert und vorschlägt, die »nicht zu ertragen[den]« Bilder so zu verstehen, dass sie in ihrem Zusammenhang *noch nicht* verstanden bzw. »gelesen«⁷⁷ werden können – für Didi-Huberman ein »unnützer Versuch, diese Montage zu »retten«⁷⁸. Ich möchte eher argumentieren, dass Deleuze hier die Notwendigkeit weiterer Montagen und Kommentare unterstreicht, um diese Montage *besser* zu verstehen – ohne dass sie dadurch jemals »endgültig« verstanden werden könnte, und keineswegs mit dem Ziel, sie zu »retten« oder zu rechtfertigen. Die von Didi-Huberman bemerkte »Autorität« dieser Stelle kann nicht *nur* in einem geschickt abgesicherten, unerträglichen Vergleich gesehen werden, der eine dogmatische, ideologische (und falsche) Botschaft vermittelt. Sondern auch in der Verordnung, *jetzt* noch nicht verstanden werden zu können, um weiteres Verstehen, weitere Kommentare notwendig zu machen.

Dieses wiederholte Kommentieren (in der Montage der gezeigten Bilder und der Reaktion der Zuschauer*innen) ist im Kontext von Daney's »Le thérorisé« um so wichtiger,

76 Vgl. für den gesamten Kontext Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 89–119, für die hier angesprochene Stelle insb. 106f. Die prinzipielle von Didi-Huberman aufgegriffene Frage lautet, inwieweit Godard qua Montage das Verhältnis zwischen Nazis und Juden mit jenem zwischen Israelis und Palästinenser*innen historisch unzulässigerweise vergleicht oder gleichsetzt. Damit stellt sich auch die Frage nach einem möglichen Antisemitismus Godards, die seit seinem pro-palästinensischen Engagement in den 1970er Jahren von vielen Kommentator*innen kontrovers diskutiert wurde. Huberman resümiert diese Debatte, zu der sich u.a. Jean Narboni, Alain Fleischer, Bernard-Henri Lévy oder Daniel Cohn-Bendit geäußert haben.

77 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 234.

78 Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, S. 106: »un effort inutile en tentant de »sauver« ce montage«.

als dass es in dem Text darum geht, wie Godard durch sein repetierendes (kommentierendes) Vorgehen in seinen Filmen und Videoproduktionen der 1970er Jahre auf eine Krise des Kinos antwortet und diese abzuwehren versucht. Diese Krise besteht im Verlust an Glaubwürdigkeit, den der Kinosaal nach 1968 im Zuge der Apparatus-Debatte erfahren hat, in der er als »verrufener« Ort der bürgerlichen Ideologie, der Verführung durch Repräsentationen, Illusionen und Voyeurismen denunziert wurde (vgl. I.1.4). Auch im zweiten wichtigen Text Daneys zu Godard, »Le paradoxe de Godard« (1986), beschreibt der Kritiker Godards Poetik als Reaktion auf eine Krise des Kinos. Als Kennzeichen dieser Krise nennt er den Niedergang des klassischen (Hollywood-)Kinos und seines Studiosystems in den 1950er Jahren sowie die Ablösung des Kinos durch andere Medien wie Fernsehen und Video. Abermals präsentiert Daney Godards Vorgehen als Kommentarovorgang: als Erhaltung des Selben (des Kinos) durch Wiederholung und Alteration. Nachdem er Godard in »Le thérrorisé« als *Repetitor* bezeichnet hat, macht er ihn nun zum *Reformer* des Kinos. Da seit Beginn von Godards Karriere das Kino »zu Ende« sei und sich in seinen klassischen Formen (z.B. bei Hawks) vollendet habe, könne es für Godard fortan nicht mehr verbessert, sondern nur noch wiederholt und höchstens reformiert werden. Reformieren heißt Erhalten, heißt, dass sein Verenden und Übergehen in etwas Neues noch in ihm selbst stattfinden muss. Für Daney ist Godard kein »Prophet«⁷⁹ des Todes des Kinos und einer neuen Medienlandschaft, in der es nunmehr aufgehen würde. Damit setzt sich Daney von Aumont, Leutrat, Dubois und Bellour ab, die in den 1980er Jahren Godards Videoarbeiten und Filme mit Hinblick auf eine Öffnung des Kinos auf andere Künste und die Videokunst diskutierten (vgl. I.2.1). Für Daney spricht aus Godards Arbeit hingegen eine »Leidenschaft für das Kino« und *nur* für das Kino *allein*. In *La querelle des dispositifs* betont Bellour später mit Bezug auf ihr gemeinsames Auftreten in der Episode 2a der HISTOIRE(S), »Seul le cinéma«, dass Godard und Daney diese Wertschätzung *nur* für das Kino geteilt haben (das bedeutet für Bellour: für das Dispositiv der Projektion »de l'image et du son en mouvement«⁸⁰, inmitten anderer konkurrierender Dispositive); für Daney sei jeder »Wechsel im Leben der Bilder« nur *innerhalb* des Kinos von Interesse gewesen⁸¹. Analog dazu führt in »Le paradoxe« für Daney Godards Leidenschaft für das Kino dazu, dass der Filmemacher noch die Abschaffung oder die Veränderung des Kinos *aus ihm selbst heraus* erwartet, so dass das Kino, im Moment seiner klassischen Vollendung bzw. seiner Ablösung oder Bedrängung durch Konkurrenzmedien, auf sein Unbekanntes in sich selbst geöffnet werden muss:

»Die Liebe zum Kino will nur das Kino; die Leidenschaft ist dagegen exzessiv: Sie will das Kino und sie will, daß dieses etwas anderes wird, sie will sogar den Horizont, an dem das Kino sich im Zuge seiner Verwandlungen abschaffen wird, sie führt ihren Gegenstand auf das Unbekannte hin. [...] Er [Godard, Anm. P.S.] ist erneut derjenige par excellence, der alles vom Kino erwartet, sogar, um Meister Eckhart zu paraphrasieren, daß ›ihn das Kino vom Kino lossagt.«⁸²

79 Daney, »Godards Paradox«, in: VWB, S. 132.

80 Bellour, »Querelle«, S. 21. Hervorhebung im Original.

81 Vgl. ebd. S. 27f.

82 Daney, »Godards Paradox«, in: VWB, S. 131f.

Wenn noch das Ende des Kinos aus diesem selbst erwartet wird, heißt dies, dass die Transformation des Kinos immer wieder auf das Kino zurückverweist, es weiter ausdehnt und ausdeutet, die Grenzen in ihm überschreitet und dabei auf das in ihm unbekannt Gebliebene hinweist. Der Vorgang des Reformierens und der Vorgang des Aufschiebens des Endes des Kinos ist daher auch ein Vorgang der fortlaufenden Auslegung. Wie Godards Arbeit als »Repetitor« entspricht auch seine »reformatorische« Tätigkeit der Arbeit des Kommentators nach Foucault, der etwas Neues unter der Maske der Wiederholung sagt. Auch der Kommentar »reformiert« einen Primärtext und bewahrt ihn vor dem Ende, in dem er die Hinzugabe von Neuem, Ungesagtem und Unbekanntem als Wiederholung tarnt und ihn dadurch »reformiert«, ihn in seiner und durch seine Veränderung erhält und seiner definitiven Vollendung entzieht. Gefangen zwischen dem Alten und dem Neuen, so Daney, betätige sich Godard, »zur Gegenwart verurteilt«⁸³, damit als Reformierender einer permanenten (und hochgradig paradoxen) *Gegenwart* des Kinos.

»Man hat derart leichtfertig von Godard als ›Enfant terrible‹ gesprochen, als ›Avantgardist‹, als ›Zerstörer‹, ›Revolutionär‹, daß man nicht gesehen hat, daß er von Beginn an die Spielregeln akzeptiert hat (im Gegensatz zu Truffaut). Wenn ihn etwas beunruhigt, dann ist es das Fehlen einer Regel. Bei Godard gibt es nichts Revolutionäres, sondern einen *radikalen Reformismus*. [...] Seine Utopie besteht darin, daß die Leute sich offen gegenüber der Möglichkeit zeigen, es ›anders‹ zu machen, während sie genau das machen, was sie machen. Die Utopie besteht nicht darin, etwas anderes zu machen, sondern es anders zu machen.«⁸⁴

Nichts könnte von Bert Rebhandls Charakterisierung Godards als »permanenter Revolutionär«⁸⁵ weiter entfernt sein als diese Stelle, deren Ziel darin besteht, das zum Klischee erstarrte Bild von Godard als Kino-Revoluzzer, Innovator und Avantgardist zu dekonstruieren. Die Reform des Kinos besteht nicht im Machen von etwas anderem als Kino, sondern im »anders machen« (immer noch) von Kino. Es ist somit die »Gegenwart« des Kinos, die reformiert wird, und als durch den Kommentar immer wieder aktualisierte Gegenwärtigkeit eines weiter zu ergänzenden Primärtextes verstanden werden kann. Daney selbst hat das Kino immer wieder als »Kunst der Gegenwart« (»l'art du présent«⁸⁶) bezeichnet, was seine Solidarität mit dem im »Paradoxe« vorgetragenen godardschen Reformismus der Gegenwart des Kinos nahelegt. Da für ihn Kino eine Kunst der Gegenwart ist, schreibt er in seinem Todesjahr 1992, glaube er an kein vergangenes »goldenes Zeitalter« des Kinos, deren Wert für die Ewigkeit bestimmt sei und an dem die Zeit nagen würde⁸⁷. Denn die Präsenz des Kinos, so muss man hinzufügen, ist immer wieder herzustellen – so wie der Primärtext durch den Kommentar. Geschichte des Kinos, als Geschichte der Kunst der Gegenwart, ist die sich permanent verändernde und weiter

83 Ebd. S. 133. Hervorhebung im Original.

84 Ebd. Hervorhebung im Original.

85 Vgl. Rebhandl, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*.

86 Z.B. in Serge Daney, Olivier Mongin, »Die Liebe zum Kino«, in: VWB. S. 176–190; 184. Im Original: »L'amour du cinéma« (1992), in: MCM 4. S. 7–19; 14.

87 Vgl. Serge Daney, »Journal de l'an présent« (1992), in: MCM 4. S. 98–119; 109.

vollendende Gegenwart des Kinos selbst. Sie kennt kein historisches Ende, keine Nostalgie nach einem vergangenen goldenen Zeitalter, keine Ablösung durch andere Medien. Denn sie existiert nicht außerhalb des Kommentars, der sie immer erneut als Gegenwart des Kinos hervorbringt, und auf weitere Kommentare hin offenhält.

I.3.7 Daney als Kommentator bei Godard: Kommentieren als Duell zwischen Vollenden und Neuöffnen

Taucht Godard bei Daney als Kommentator des Kinos auf, so wird auch Daney in ihrem gemeinsamen, 1988 aufgezeichneten Gespräch, das Godard ausschnittsweise in die Episode 2a der HISTOIRE(S) DU CINÉMA übertragen hat, ebenfalls zum Kommentator einer Geschichte des Kinos, indem er Godard über das eben begonnene Vorhaben Fragen stellt und auf diese Weise sein erster Zeuge und Exeget wird.

Die beiden sitzen in Godards Arbeitszimmer am Schreibtisch. Daney sitzt in der Mitte der halbnah kadrierten Einstellung im Hintergrund, während Godard am vorderen linken Bildrand angeschnitten wird, einige Mappen mit Dokumenten vor sich liegend. Dadurch – wie immer auch mit Textarbeit beschäftigt – kann Godard ebenfalls als Kommentator interpretiert werden: Platziert am Rand der Einstellung scheint er deren Rahmen zu markieren. Auf diese Weise zieht Godard um den Kommentator Daney einen Rahmen, den er selbst bestimmt und der wiederum Daney kommentiert, ihn zum Kommentator erst macht. Dieser Rahmen lässt sich auch im technischen Gerät ausmachen, das zu sehen ist. Auf der rechten Seite des Bildraums sind ein Mikrophon und eine Lampe auf einem Stativ befestigt und auf den Filmkritiker im Zentrum gerichtet, den sie auf diese Weise einfassen; links oberhalb von Daney steht auf einem Regal im Hintergrund ein laufender Fernsehapparat, darunter sind schwarze Geräte zu sehen, eventuell Videorekorder, was als Hinweis darauf zu verstehen wäre, dass Godard seine HISTOIRE(S) mit Videomaterial fabriziert. Deuten die Gerätschaften auf die technische Produktion dieser Gesprächs- und Kommentar-Szene, weisen sie Daney einen Platz und eine Rolle im Bild zu, so verweisen die zahlreichen Bild- und Toneffekte sowie die Auswahl nur weniger kurzer Ausschnitte aus dem zweistündigen Gespräch auf ihre nachträgliche Bearbeitung, womit die Effekte und Montage-Eingriffe ebenso viele Kommentare (Godards) zu ihr darstellen. Diese assoziieren Daney eng »mit dem Kino«: Godard verwendet nur einen Bildausschnitt der Originalaufnahme (im Kastenformat), der wie eine Imitation des Breitwandformates der »großen« Cinemascope-Filme des Kinos wirkt, und wenn er zum ersten Mal das Gespräch einmontiert, wird Daney von dem Text »Seul le cinéma« (dem Titel der Episode) umrahmt⁸⁸. Godard erteilt ihm schon vor dieser Ersteinblendung das Wort, wenn nur die Audiospur vom Anfang der Aufnahme des Gesprächs zu hören ist (Godard sagt zu Daney: »quand tu veux«, »fang an, wann du magst«) und zwei ineinander überblendende Porträts Godards zu sehen sind, über die er einen anderen Text legt: »Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien.«⁸⁹ Eine exakte Beschreibung dessen zu machen, was niemals stattgefunden hat, darin besteht

88 Vgl. HDC 2a, 2:46.

89 Vgl. HDC 2a, 1:51-2:19.

die Aufgabe des Filmhistorikers Godard. Mit der Logik des foucaultschen Kommentars, der auch eine historiographische Funktion haben kann, lässt sich der Satz so interpretieren, dass das Kino und seine Geschichte einen Primärtext bilden, der niemals außerhalb des fortlaufenden Kommentars stattgefunden hat, nur durch diesen zustande kommt, immer schon mit einem Kommentar begonnen hat und immer noch einen weiteren benötigt. Von Anfang an erteilt der Kommentator Godard dem (extern hinzugekommenen, zentral platzierten) Kommentator Daney und damit dem Kommentar selbst das Wort, während er sich mit der Rolle des Filmhistorikers ebenfalls die Rolle eines Kommentators zuschreibt. So macht der Kommentar (Godards) zu einem Kommentar (Daneys) deutlich, dass es sich bei der Gesprächsszene um einen Kommentar zu den HISTOIRE(S) handelt (nicht zuletzt dank der gezeigten Videogeräte, welche die technische Produktion der Videoserie kommentieren), und bei den HISTOIRE(S), deren Teil die Szene ist, um einen Kommentar zum Kino und seiner Geschichte, der sich wiederholt (kommentiert), nur aus Kommentaren besteht und aus einem (Sich-selbst-)Kommentieren hervorgeht, und dabei immer mindestens einen weiteren Kommentar auf sich zieht, um den Primärtext Kino hervorzubringen und diesen von sich selbst – dem Kommentar/Sekundärtext HISTOIRE(S) DU CINÉMA – ununterscheidbar zu machen. Vor allem in dieser Werkstattsszene, die die beiden aufeinander bezogenen Kommentatoren in derselben Einstellung zeigt.

Dieser gemeinsame, doppelte Kommentar Daneys und Godards folgt einem steten Spiel aus Vollendung und Neuöffnung. Daney sagt zu Anfang, nur jemand aus der Generation der Nouvelle Vague wie Godard hätte die HISTOIRE(S) machen können⁹⁰, da es nur zu deren Zeit bereits genug, aber noch nicht zu viele Filme gegeben habe, um sich einen Überblick über die Filmgeschichte zu verschaffen. Auf diese Weise verleiht er Godards Filmserie jene Autorität, welche der Kommentar bei Foucault dem Primärtext zu verleihen hat. Kurz vor Daneys Replik schneidet Godard aber vom Gespräch auf eine Photographie von Georges Méliès, der ein Gegenüber mit einem Degen durchbohrt⁹¹. Godard kommentiert Daneys Kommentar und macht damit klar, dass man sich ab sofort, wie auf der Photographie, in einem Duell befindet, in dem einer den anderen kommentiert, aber dabei auch durchbohrt, unterbricht, in Frage stellt, so dass hier alles Vollendete unterbrochen, hinterfragt, neu geöffnet werden muss. Godard braucht einerseits Daneys Kommentar, um sich als Vertreter der Nouvelle Vague, als einzig legitimer Kinohistoriker und -kommentator vollenden zu lassen; gleichzeitig kommentiert er Daney, indem er ihn exakt in den Momenten unterbricht, in denen Daney ihn legitimiert, um Daney und sich selbst immer auch zu delegitimieren. Zweimal betont Daney, dass es sich für die Nouvelle Vague um ein »außerordentliches Privileg« gehandelt habe, genau zur Mitte des 20. Jahrhunderts und damit zur »Mitte des Kinos« zu kommen; zweimal unterbricht Godard ihn dabei⁹². »Vollenden« und »autorisieren« kann sich diese »Geschichte des Kinos« nur durch einen Kommentar, der kein »historisches Privileg« endgültig sein

90 Vgl. HdC 2a, 3:12-3:17.

91 Vgl. HdC 2a, 3:08.

92 Vgl. HdC 2a, 3:37-4:03.

lässt⁹³. Dies spitzt sich dort zu, wo Daney die Zahl der schon gemachten Filme zur Zeit der Nouvelle Vague zur Grundlage des »historischen Privilegs« dieser Generation und damit Godards macht, Kinohistoriker sein zu dürfen. Godard widerspricht. Der Grund dafür, dass Geschichte des Kinos hätte gemacht werden können, sei nicht, dass es irgendwann »zu viele« Filme gegeben hätte: »La seule façon de faire de l'histoire [...] c'est pas parce qu'il y avait trop de films. Il y en a très peu et de moins en moins.«⁹⁴ »Die einzige Art, Geschichte zu schreiben, besteht nicht darin, dass es zu viele Filme gab. Es gibt wenige, und immer weniger.« Nimmt man den letzten Satz ernst, muss man ihn dahingehend verstehen, dass es »generell immer weniger und weniger Filme gibt«. Dies würde ich so interpretieren, dass hier nicht nur ein polemisches Urteil über den Verfall der Filmkultur gefällt wird, der zu immer weniger »wahren, richtigen, guten« Filmen führt. Eher möchte ich den Satz folgendermaßen auffassen: Filme sind endlich, Filme haben ein Ende – daher gibt es immer weniger. Die Möglichkeit, eine Geschichte des Kinos zu machen und zu vollenden, bedarf daher stets eines Hinausgehens über Filme – über *endliche* Filme, die irgendwann an ein Ende kommen und mit denen diese Geschichte *immer schon* vor ihr Ende gestellt war. Um dies zu unterstreichen unterlegt Godard seine Aussage mit dem Standbild eines Totenkopfs aus QUE VIVA MEXICO! (USA/MEX 1932), Sergei Eisensteins 1931 begonnenem, nie beendetem Filmprojekt. Damit erhellt Godard ebenso das Ende und Beendete der Filme, das Geschichte des Kinos verunmöglicht, welche immer auch in unvollendeten oder gar verschollenen Filmen besteht. Er erhellt aber auch das über dieses Ende Hinausgehende, das zur Bedingung einer (lebendigen) Geschichte des Kinos wird. Denn Eisensteins unvollendeter, Ruine gebliebener Film kann einerseits als Nicht-Film, als »immer schon zu Ende« angesehen werden. Gleichzeitig ist er gerade als unbeendeter Film viel mehr als ein abgeschlossener Film, da er sich jedem Ende und jeder Vollendung widersetzt. Geschichte des Kinos, so deutet sich an dieser Stelle an, lässt sich nur vollenden, wenn sie – Eisensteins unvollendetem Film folgend – jedem Ende eines abgeschlossenen, vollendeten Films widersteht und in den größeren Rahmen des Kinos gesetzt wird. Daher sind Daney und Godard nicht nur Kritiker im Sinne Blanchots, die sich auf einzelne, immer auch beendete Film-Werke beziehen und diese weiter vollenden. Das Kino wird hier zum historischen Wissensgegenstand der Kommentatoren Daney und Godard, die ihn, über jedes Werk und jedes Ende hinausgehend, nur immer weiter vollenden können.

Der Dialog zwischen Godard und Daney zeigt die Verbundenheit der beiden Kommentatoren des Kinos an, die das Kino als und zur Kunstform mit eigener Geschichte vollenden wollen und sich dazu auch auf die Idee des Endes des Kinos beziehen. Dies hat Daney in seinem letzten großen Interview mit Serge Toubiana so formuliert: »Godard ist

93 So wird Godard zeitliche Verschiebungen vornehmen, die die Datierbarkeit dieses »historischen Privilegs« fragwürdig erscheinen lassen. Er weist darauf hin, dass es »immer eine Verschiebung« (HdC 2a, 4:03) gibt und das Kino eine Angelegenheit des 19. Jahrhunderts gewesen sei, die sich im 20. Jahrhundert erst »realisiert« habe (HdC 2a, 4:08). Auch wird er erwidern, er habe lange gebraucht, um sich einen Begriff von einem »Vor und Nach« der Nouvelle Vague zu machen (HdC 2a, 5:26-5:47). Zu nennen wäre außerdem der Echoeffekt, in dem sich die Stimmen Godards und Daney in dieser Sequenz oft verlieren und der dadurch den Anfangs- und Endpunkt ihrer Aussagen verschwimmen lässt.

94 HdC 2a, 7:35-7:48.

vielleicht der letzte große Cineast, ich bin vielleicht der letzte Kritiker [...] Dieser Ehrgeiz, einen Endzustand darstellen zu wollen oder so etwas wie ein legendäres Gedächtnis zu sein, ist gesellschaftlich schwer zu vermitteln [...].⁹⁵ Analog dazu hat interessanterweise auch Godard in einem Gespräch mit dem Dichter Jean Daive von 1995 Daney in eine Reihe mit Diderot, Élie Faure, Malraux, Bazin und Truffaut gestellt und als »letzten Kritiker« bezeichnet, wobei er möglicherweise auf Daneys frühere Aussage antwortet⁹⁶. An anderer Stelle hat Daney über die HISTOIRE(s) gesagt, dass mit ihr das Ende des Kinos und die Trauer darum »hinter uns« liegen würden und es nun gälte, wie Godard, eine »Filmgeschichte« zu machen⁹⁷. Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA setzen folglich das »Ende« des Kinos aus, verlassen es, machen es obsolet. Womit sie weniger ein endgültiges »Ende« des Kinos markieren, als dass sie zum fortlaufenden Kommentar werden, der das Kino und seine Geschichte weiter vollendet.

95 Daney, *Im Verborgenen*, S. 135. Im Original: PSV, S. 155.

96 Vgl. Jean Daive, Jean-Luc Godard, »Jean-Luc Godard interviewé par Jean Daive sur France Culture dans le cadre de l'émission *Le Bon plaisir*« (1995), in: *T 2*. S. 305–322; 320.

97 Vgl. Daney, Mongin, »Was bleibt uns noch zu sehen?«, in: *VWB*, S. 166.