Einleitung

»Das Kino hat niemals existiert. Es ist nur projiziert worden. […]
Das Kino hat nur Projekte.«[1]
Jean-Luc Godard, »Préface de Cinémémoire de Pierre Braunberger« (1987)

»Als würde das Kino uns eine Epoche wahrnehmen lassen, in der es nicht existiert hat.«[2]
Serge Daney, »Exil en Nostalghia« (1985)

Man sollte sich keine Illusionen machen: Es ist nicht mehr gesichert, dass es das Kino gibt[3]. Diesen Verdacht stellen, wie obenstehende Zitate andeuten, der französisch-schweizerische Filmemacher Jean-Luc Godard (1930–2022) und der französische Filmkritiker Serge Daney (1944–1992) Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in den Raum eines Medienwandels – der Ort des Kinos, der Saal, ist längst nicht mehr der exklusive Ort der Bewegtbilder, der kulturelle Bedeutungsverlust der Kunstform weit fortgeschritten. Die Statements Godards und Daneys fallen in eine Zeit, in der das Kino zunehmend konfrontiert, affiziert und unterminiert wird von den Bildlogiken des Fernsehens, der Werbung und der Videotechnik. Auch die Filmwissenschaft musste auf diesen Wandel des Kinos reagieren. Wurde Filmgeschichte lange auf der Grundlage eines Kanons von Künstler*innen und Werken definiert, so stellt die »New Film History« der späten

1 Jean-Luc Godard, »Préface de *Cinémémoire* de Pierre Braunberger« (1987), in: *T 2*. S. 208–210; 209f. »Le cinéma n'a jamais existé. Il n'a été que projeté. […] Le cinéma n'a que des projets.«

2 Serge Daney, »Exil en Nostalghia« (1985), in: *MCM 2*. S. 265–268; 268. »Comme si le cinéma nous donnait à percevoir une époque où le cinéma n'existait pas.«

3 Dieser erste Satz ist eine Abwandlung des ersten Satzes von Werner Hamachers Text »Freistätte – Vom Recht auf Forschung und Bildung« (2010), wo es heißt: »Man sollte sich keine Illusionen machen: Es ist nicht mehr gesichert, dass es Universitäten gibt.« (in: ders., *Sprachgerechtigkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2018. S. 283–322; 283). Hamachers Text steht inhaltlich mit dieser Arbeit in keinem Zusammenhang. Ich habe bei Hamacher in Frankfurt Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft studiert und 2012 bei ihm meine Magisterarbeit zu den Histoire(s) du cinéma geschrieben, aus der das Forschungsprojekt dieser Dissertation hervorgegangen ist. Das Zitat ist als Hommage an den 2017 verstorbenen Hamacher zu verstehen.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1970er, frühen 1980er Jahre diese traditionelle Kategorie in Frage und entwirft neue Genealogien, in denen technische, soziale und ökonomische Kontexte hineinspielen – ein Verfahren, das von medienarchäologischen Ansätzen fortgesetzt wird, in denen die Geschichte *des Kinos* nur noch eine Variante, oder, mit Siegfried Zielinski, ein »Zwischenspiel« im Feld der Genealogien verschiedener Medien darstellt[4]. Im digitalen Zeitalter, in dem Kino nicht mehr nur im Kinosaal, sondern »überall« ist (zu Hause, im Internet, auf portablen digitalen Geräten, in Galerien und Museen, im öffentlichen Raum) und die Möglichkeiten der Bildmanipulation so grenzenlos sind wie die Anzahl der Akteur*innen, die Filme machen, wird die Definition des »Kinos« immer schwieriger. Neben dem Kanon erodieren nun auch die Definitionskriterien Ort (Kinosaal) und Indexalität (Aufnahme einer äußeren Wirklichkeit auf einem materiellen Filmstreifen). Die Frage, *was* Kino ist, wird durch die Frage ersetzt, *wo* es ist[5]. In den Debatten zum Zustand des Films »nach dem Ende des Kinos«, den Post-Kino-Studien[6], wird dabei auch die Frage gestellt, wann noch von »Kino« gesprochen werden kann. Diese Frage wird oft anhand des Begriffs des *Dispositivs* diskutiert, das ab den 1970er Jahren in der filmtheoretischen Apparatus-Debatte die Anordnung von Elementen im Kinosaal und ihre psychologischen und ideologischen Effekte beschrieb. Im klassischen Kinodispositiv zeigt ein verborgener Projektor im Dunkeln sitzenden Zuschauer*innen auf einer Leinwand einen von einer Kamera außerhalb des Saals aufgenommenen Film, der die Zuschauer*innen einem illusorischen Realitätseindruck unterwirft[7]. In Post-Kino-Debatten wird die Bedeutung von »Kino« nun entweder tendenziell auf dieses traditionelle Dispositiv des Kinosaals eingeschränkt[8], das eine spezifische ästhetische Erfahrung ermöglicht, oder auf seine Vermischungen mit anderen Dispositiven, Medien und Orten ausgedehnt[9]. In der neueren Forschung wird »Post-Cinema« daher oft mit Transformationsprozessen im digita-

4 Vgl. Siegfried Zielinski, *Audiovisionen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Hamburg: Rowohlt, 1989.

5 Vgl. Malte Hagener, »Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz«, in: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*. Marburg: Schüren, 2011. S. 45–60.

6 Erstmals spricht Steven Shaviro von »Post Cinema« in seinem Buch *Post Cinematic Affect*. London: Zero Books, 2010, um im digitalen Zeitalter die zunehmende Bedeutung der digitalen Postproduktion gegenüber den tatsächlichen Dreharbeiten für die Gestaltung eines Films hervorzuheben.

7 Vgl. Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, in: *Communications*, no. 23, 1975. S. 56–72. Auf Deutsch: »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Robert Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte.* Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 41–62. Vgl. für die theoriegeschichtliche Aufarbeitung der französischen Apparatus-Debatte z.B. Guido Kirsten, »Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik«, in: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don C. Lorey, Andrea Nolte (Hg.), *Medien – Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren, 2007. S. 150–157.

8 Vgl. u.a. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012. Vgl. Raymond Bellour, »Querelle«, in: ders., *La querelle des dispositifs*. Paris: P.O.L., 2012. S. 13–47; insb. 14.

9 Vgl. Philippe Dubois, »Introduction/Présentation«, in: Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina. (Hg.), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement/ Forms and Spaces of the Moving Image*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2009. S. 7–8. Vgl. ders., »Présentation«, in: Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (Hg.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2010. S. 13–14.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

len Feld in Verbindung gebracht, deren Beschreibung einen Verzicht auf in die Krise geratene Kategorien wie Ort/Dispositiv, Index und Kanon ebenso erfordert wie eine Ausdehnung traditioneller, textbasierter akademischer Forschungsmethoden auf Praktiken der Artistic Reserach, zu denen der Podcast, der audiovisuelle Video-Essay, der Desktop Documentary (der ein Geschehen auf dem Computerbildschirm dokumentiert, welcher somit zur Kamera wie auch zur Leinwand wird) oder interaktive Websites gehören[10]. Um jenseits alter Konzeptualisierungen die Mannigfaltigkeit heutiger post-kinematischer Phänomene in den Blick zu bringen, haben Vinzenz Hediger und Miriam De Rosa Begriffe wie »solidification«, »liquefaction« oder »sublimation« ins Spiel gebracht, um den Methodenbaukasten für die Untersuchung von Bewegtbildpraktiken aufzustocken und um die vielfältigen Formen und Formate, die »Konfigurationen« (»configurations«) von Kino im digitalen Zeitalter als »lebendige Vielfalt« (»living multiplicity«) zu denken[11]. Dabei scheinen diese Vorschläge (gerade was die »Konfiguration« einzelner Elemente betrifft) begriffliche Implikationen des Dispositivs zu reproduzieren: Schon Gilles Deleuze analysiert Foucaults Dispositiv, verstanden als vielschichtiges und herrschaftssicherndes Ensemble aus Diskursen, Institutionen etc. nicht als stabiles Gefüge, sondern als heterogenen Werdensprozess[12].

Auch ich möchte in der vorliegenden Arbeit den Begriff des Kinos von seiner medienspezifischen Anbindung an ein betrauertes »Dispositiv« ablösen, diese Ablösung aber dadurch radikalisieren, dass ich von der Überlegung ausgehe, dass Kino in einer Zeit, in der es im Verhältnis zu anderen Medien, Orten und Dispositiven kein hegemonialer Ort der Bewegtbilder mehr ist, zu einem Problem der *Definition* geworden ist und somit als *Text*, als *Bedeutungszusammenhang* verstanden werden kann, der ausgelegt und erweitert werden muss. Dazu stütze ich mich auf ein zweiteiliges Korpus. Zum einen handelt es sich um Texte, Kritiken und Essays Serge Daneys von 1962–1992. 1964 beginnt Daney für

---

10 Vgl. Chloé Galibert-Laîné, Gala Hernández López (Hg.), *Post-cinéma. Pratiques de recherche et de création*, in: *Images Secondes. Cinéma et sciences humaines*, no. 3, 2022. Online am 16. Februar 2022. https://imagessecondes.fr/index.php/03-2022-post-cinema/, abgerufen am 12. Mai 2023. Für einschlägige Literatur zu jüngeren Post-Cinema-Positionen vgl. v.a. Shane Denson, Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, 2016. Vgl. Miriam De Rosa, Vinzenz Hediger (Hg.), *Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-medium/Post-cinema Condition*, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. Vgl. Elisa Linseisen, »Werden/Weiter/Denken. Rekapitulation eines Post-Cinema-Diskurses«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Band 10, Heft 18–1, 2018. S. 202–209.

11 Vgl. Miriam De Rosa, Vinzenz Hediger, »Post-what? Post-when? A Conversation on the ›Posts‹ of Post-media and Post-cinema«, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. S. 9–20; 15–18.

12 Vgl. Gilles Deleuze, »Qu'est-ce qu'un dispositif?«, in: *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Seuil, 1989. S. 185–195. Auf Deutsch: »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. Vgl. Michel Foucault, »Le jeu de Michel Foucault« (1977), in: ders., *Dits et écrits III*. Hg. v. Daniel Defert, François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. S. 298–329; 299. Auf Deutsch: »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, in: Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Übers. v. Jutta Kranz, Hans-Joachim Metzger, Ulrich Raulff, Walter Seitter, E. Wehr. Berlin: Merve, 1978. S. 118–175; 119f. Vgl. auch Ursula Frohne, Lilian Haberer, Annette Urban, »Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen«, in: Frohne, Haberer, Urban (Hg.), *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Paderborn: Fink, 2019. S. 9–58; 22.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die *Cahiers du cinéma* zu schreiben, unter dem Chefredakteur Jacques Rivette. Nach André Bazin, Éric Rohmer, Rivette sowie dem Duo Jean-Louis Comolli und Jean Narboni an der Spitze der Redaktion übernimmt Daney 1973 gemeinsam mit Serge Toubiana die Leitung. 1981 wechselt er als Filmredakteur zur Tageszeitung *Libération*, wo er neben Kino auch über Fernsehen und Tennis schreibt; gegen Ende der 1980er Jahre gründet er (gemeinsam mit Sylvie Pierre, Raymond Bellour, Patrice Rollet und Jean-Claude Biette) die im Winter 1991 erstmals erscheinende Filmzeitschrift *Trafic*. Zum anderen umfasst mein Korpus Godards zwischen 1988–1998 entstandene Videoserie HISTOIRE(S) DU CINÉMA (FRA/CH), eine in acht Episoden untergliederte Montagearbeit von über vier Stunden, in der Godard Fragmente der Film- und Kunstgeschichte, also Versatzstücke des Kinos mit solchen aus Musik, Malerei, Photographie und Literatur kombiniert, um mit den Mitteln des Kinos (und der anderen Künste) dessen Geschichte zu erzählen. Daney und Godard verstehe ich dabei als *Kritiker*, die in Form von schriftlicher Filmkritik (Daney) oder filmischer Montage (Godard) ausgehend von einzelnen Filmen Kino als Sinnzusammenhang interpretieren. Wie Daney schreibt auch Godard zunächst als Filmkritiker für die *Cahiers du cinéma* (seit 1952), bevor er zum Filmemachen übergeht und mit seinem ersten Langspielfilm À BOUT DE SOUFFLE (FRA 1960) zur Ikone der Nouvelle Vague wird, der großen Erneuerungsbewegung des französischen Kinos, in der der Qualitätsanspruch des französischen Studiokinos mit seinen literarischen Adaptionen dem spontanen, persönlichen Ausdruck junger Filmautor*innen weicht. Mit Vinzenz Hediger kann davon gesprochen werden, dass sich in der Nouvelle Vague und vor allem bei Godard Kritik und (Film-)Kunst miteinander verbinden, um das Kino zum Medium der Selbstreflexion, zu einer modernen Kunst zu erheben, wobei die HISTOIRE(S) DU CINÉMA eine späte Zuspitzung dieses Prozesses darstellen[13]. Jonathan Rosenbaum und Colin MacCabe haben sie als filmisches Äquivalent zu Joyces *Finnegans Wake* bezeichnet, wodurch das Kino der modernen Literatur ebenbürtig wird[14], Jacques Rancière hat von einem »ästhetischen Regime« der Geschichte romantischer Provenienz gesprochen, gemacht aus einer Welt reiner Bilder und ihrer Verbindungen[15], während Hediger in den HISTOIRE(S) die Vollendung einer romantischen Kunstkritik sieht, das Werk eines Künstler-Kritikers, der eine Geschichte des Kinos mit dessen eigenen Mitteln fabriziert, um das Kino zur Kunstform mit einer eigenständigen, von anderen Künsten unterschiedenen Geschichte zu machen[16].

Mit Daney und Godard auf einen Post-Kino-Diskurs zu reagieren mag auf den ersten Blick nicht gerade naheliegend erscheinen, weil dieser kulturell, zum Teil auch historisch weit von ihnen entfernt liegt. Daney starb 1992 und hat die Digitalisierung nicht mehr miterlebt; Godard beendete die HISTOIRE(S) DU CINÉMA 1998, zu einer Zeit, in der

13 Vgl. Vinzenz Hediger, »Der Künstler als Kritiker«, in: Ruedi Widmer (Hg.), *Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*. Zürich: Diaphanes, 2014. S. 29–44.

14 Vgl. Colin MacCabe, *Godard – A Portait of the Artist at Seventy*. London: Bloomsbury, 2003. S. 315. Vgl. Jonathan Rosenbaum, »Bande-annonce pour les HISTOIRE(S) DU CINÉMA de Godard«, in: *Trafic*, no. 21, printemps 1997. S. 5–18.

15 Vgl. Jacques Rancière, »Une fable sans morale«, in: ders., *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001. S. 217–237; 226. Auf Deutsch: »Eine Fabel ohne Moral. Godard, das Kino, die Geschichten«, übers. v. Vinzenz Hediger, in: *montage AV*, Band 14, Heft 1, 2005. S. 153–177; 167.

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

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Kinosälen Filme noch analog projiziert wurden. Beide stammen aus einer filmkulturellen Tradition, in der Kino im Kinosaal statthatte, einen Bezug zur aufgenommenen Realität hatte und kanonisch über Meisterwerke definiert war, die überwiegend von weißen Männern geschaffen wurden. Godard und Daney entdeckten die großen Werke und Namen der Filmgeschichte in den zahlreichen Pariser Kinosälen und der von Henri Langlois geleiteten Cinémathèque Française der Nachkriegszeit; beide schrieben für die *Cahiers du cinéma*, deren »Politik der Autoren« darin bestand, Regisseur*innen wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks, die im klassischen Hollywoodstudiosystem arbeiteten, zu Künstler*innen zu erklären, die sich gegen den Normierungsdruck der Industrie eine eigenständige Handschrift bewahrten (Daneys widmet seine allererste Filmkritik von 1962 Hawks' Rio Bravo [USA 1959][17], Godard wird in der Episode 4a der Histoire(s) eine längere Passage der »Methode Alfred Hitchcock« widmen). Warum also gerade mit Daney und Godard auf das Problem der Definition eines unschärfer werdenden Kino-Begriffs im Post-Kino-Diskurs antworten?

Zunächst ist dabei auf die filmgeschichtliche und filmkulturelle Stellung von Daney und Godard zu verweisen. In seiner Studie *Serge Daney: écrits critiques 1962–1982. Exercices de relecture* (2017), die als erste große systematische Arbeit zu Daneys Leben und Werk betrachtet werden kann, bezeichnet der französische Forscher Pierre Eugène Daney als beinahe mythologische Vorbildfigur der Cinephilie und Filmkritik in Frankreich[18]. Dort liegt mittlerweile Daneys umfangreiches filmkritisches und journalistisches Werk vollständig in Buchform vor. Schon zu Lebzeiten Daneys erscheinen die Textsammlungen *La rampe* (1983), *Ciné journal* (1986) sowie Neuauflagen seiner *Libération*-Kolumnen in *Le salaire du zappeur* (1988) und *Devant la recrudescence des vols de sac à main*, (1991)[19]. Posthum erschienen nachgelassene Notizen und Tagebücher unter dem Titel *L'exercice a été profitable, Monsieur* (1993), eine Sammlung von Daneys Texten über Tennis (*L'amateur du tennis*, 1994)[20] sowie die kurz vor seinem Tod geführten Interviews mit Serge Toubiana (*Persévérance*, 1994) und Régis Debray (das Fernsehinterview Itinéraire d'un ciné-fils wurde erstmals 1992 ausgestrahlt, 1999 in Buchform sowie 2005 als DVD verlegt)[21]. Gerade diese letzten beiden Publikationen dienten, so Eugène, Daney der Selbstpopularisierung als exemplarischer Cinephiler, der seine Biographie aufs engste mit der Geschichte

17 Vgl. Serge Daney, »Un art adulte« (1962), in: *MCM* 1. S. 35–41.

18 Vgl. Pierre Eugène, *Serge Daney: écrits critiques 1962–1982. Exercices de relecture. Thèse de doctorat en études cinématographiques (lab. CRAE, Université de Picardie Jules Verne) sous la direction de Hervé Joubert-Laurencin (Université Paris-Nanterre). Soutenu à Amiens, le 7 décembre 2017*. Unveröffentlichte Dissertation. Paris: 2017. S. 6.

19 Unter dem Pseudonym Raymond Sapène hat Daney 1973 außerdem ein Buch über die haitianischen Diktatoren François und Jean-Claude Duvalier veröffentlicht: vgl. Daney alias Raymond Sapène, *Procès à Baby Doc, Duvalier père et fils*. Paris: S.E.F. Philippe Daudy, 1973. Vgl. Paul Grant, »›One More Effort, Americans…‹: A Report on ›Beyond Film Criticism: A Symposium in Homage to Serge Daney‹«, in: *Senses of Cinema*, Issue 31, April 2004. http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/serge_daney_symposium/, abgerufen am 12. Mai 2023.

20 Vgl. Serge Daney, *L'amateur du tennis*. Paris: POL, 1994.

21 Vgl. Serge Daney, Régis Debray, *Itinéraire d'un ciné-fils*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1999; auf DVD: Pierre-André Boutang, Dominique Rabourdin, Itinéraire d'un ciné-fils (FRA 2012). Frankreich: Éditions Montparnasse, 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Kinos im 20. Jahrhundert verbunden fühlte[22]. In seinen letzten Lebensjahren erhöht Daney seine mediale Präsenz, er macht Radio und taucht auf in Filmen über Filmemacher*innen[23]. Alle weiteren, in den bislang genannten Publikationen nicht enthaltenen Texte Daneys wurden nach seinem Tod systematisch und in chronologischer Reihenfolge ab 2001 in vier Bänden unter dem Namen *La maison cinéma et le monde* veröffentlicht (2001, 2002, 2012, 2015)[24]. Band 1 versammelt Daneys Texte aus seiner Zeit bei den *Cahiers* (1961–1981), Band 2 und Band 3 seine Texte für *Libération* (1981–1985, 1986–1991), Band 4 konzentriert sich auf die kurze Periode zwischen 1991–1992, auf Daneys Arbeit an (und Texte für) *Trafic*. Während im englischsprachigen Raum James S. Williams, Garin Dowd und Emilie Bickerton Daney als wichtige Figur der französischen Filmkultur präsentiert haben[25], konnte Jonathan Rosenbaum im Jahr 2001 noch einen Mangel an Daney-Übersetzungen in Buchform beklagen[26]; offenbar scheiterte in den 1990er Jahren eine geplante englische Edition von Daney-Texten durch das British Film Institute[27]. Dennoch sind Texte Daneys in den von Andrew Sarris zwischen 1966–1967 in den Vereinigten Staaten herausgegebenen zwölf englischen Ausgaben der *Cahiers du cinéma*, und später im dritten und vierten Band der bei Routledge erschienenen *Cahiers*-Anthologien (1990, 2000) erschienen[28]. Paul Grant hat *Persévérance* unter dem Titel *Postcards From the Cinema* (2007) ins Englische übertragen[29]. Schließlich bietet der von Laurent Kretzschmar betriebene Internet-Blog *Serge Daney in English* ein großes Sammelsurium von englischen Daney-

22 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 6.

23 Zu nennen wären hier die von Daney moderierte France-Culture-Radiosendung *Microfilms* (1985–1990; vgl. Daney, *Microfilms*. Paris: Ina Mémoire Vive, 2006, als CD) und sein Auftreten in Claire Denis' Dokumentation Jacques Rivette – Le veilleur (FRA 1990), in der Daney Jacques Rivette interviewt.

24 Erschienen ist diese Reihe beim Verlag P.O.L., der bis 2022 die von Daney 1992 mitgegründete, nunmehr eingestellte Zeitschrift *Trafic* herausgegeben hat.

25 Vgl. James S. Williams, »The Exercise was Beneficial, Monsieur Daney«, in: Michael Temple, Michael Witt (Hg.), *The French Cinema Book*. London: BFI, 2004. S. 265–272. Vgl. Garin Dowd, »Serge Daney«, in: Felicity Colman (Hg.), *Film, Theory and Philosophy: Key Thinkers*. Durham: Acumen Press, 2009. S. 122–133. Vgl. Emilie Bickerton, »A Message in a Bottle: Serge Daney's ›itinéraire d'un ciné-fils‹«, in: *Studies in French Cinema*, vol. 6, no. 1, 2006. S. 5–15.

26 Vgl. Jonathan Rosenbaum, »Jonathan Rosenbaum on Serge Daney«, in: *Senses of Cinema*, Issue 13, April 2001. http://sensesofcinema.com/2001/film-critics/daney/, abgerufen am 12. Mai 2023.

27 Vgl. Garin Dowd, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«, in: *New Review of Film and Television Studies*, vol. 8, no. 1, March 2010. S. 41–56; 56.

28 Vgl. etwa Serge Daney, Jean-Pierre Oudart, »Work, Reading, Pleasure«, übers. v. Diana Matias, in: Nick Browne (Hg.), *Cahiers du Cinéma in English, Volume 3, 1969–1972: The Politics of Representation*. London: Routledge, 1996. S. 115–136; im Original: »Travail, lecture, jouissance«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 222, juillet 1970. S. 39–51. Vgl. Daney, »Theorize/Terrorize (Godardian Pedagogy)«, übers. v. Annwyl Williams, in: David Wilson (Hg.), *Cahiers du Cinéma, Volume 4, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. London, New York: Routledge, 2000. S. 116–123; im Original: »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976), in: *La rampe*. S. 85–95.

29 Vgl. ders., *Postcards From the Cinema*. Übers. v. Paul Grant. Oxford, New York: Berg Publishers, 2007. Im Original: *PSV*.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Übersetzungen[30], bis 2022 der erste *La maison cinéma et le monde*-Band in einer Übersetzung von Christine Pichini auf Englisch erschien[31]; für 2023 ist außerdem Nicholas Elliotts Übertragung der Textsammlung *La rampe* unter dem Titel *The Footlights* angekündigt[32]. Für den deutschen Sprachraum ist neben dem von Johannes Beringer übertragenen Toubiana-Gespräch (erschienen 2000 unter dem Titel *Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik*)[33] vor allem die editorische Arbeit Christa Blümlingers hervorzuheben, die, noch vor der systematischen Edition der P.O.L.-Bände in Frankreich, mit der Anthologie *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (2000, wiederaufgelegt 2016) eine Auswahl von Texten aus der Zeit der 1970er, 1980er und 1990er Jahre herausgegeben und mit einem Vorwort versehen hat. Darin beschreibt Blümlinger Daneys Werdegang als den eines Cinephilen und Kritikers, der durch die »Cinephilie der 50er und 60er Jahre« das Kino entdeckte und »das Vergnügen am (amerikanischen) Erzählkino, sodann das ›pädagogische‹ Vermögen des (europäischen) Nachkriegskinos für einen ›neuen‹, erwachsenen Zuschauer verteidigte«[34]. Es folgt eine »Abkehr von den Bildern in die politischen Ideologien der 70er Jahre, bis hin zum Angriff des nunmehr regierenden, komplexen (Audio-)›Visuellen‹«[35] in den 1980er und 1990er Jahren mit seinen vereinheitlichenden Formen, denen das Kino als widerständige Ästhetik entgegengestellt wird. Blümlinger versammelt Texte, in denen die Problematik des Realismus und der Darstellung des Realen verhandelt wird; Interviews, in denen Daney seine Cinephilie sowie Fragen der Bildlichkeit erörtert; Texte zu Fernsehen und Werbung; sowie Texte, in denen eine Rückbindung dieser Diskurse ans Kino deutlich wird. Die Übertragung vollständiger, von Daney gewissenhaft komponierter Textsammlungen ins Deutsche steht noch aus – selbst ein filmkulturell und theoriegeschichtlich so wichtiges Werk wie *La rampe* ist bislang unübersetzt geblieben. Ein weiterer Aufsatz Blümlingers liefert erhellende Erkenntnisse über die Schwierigkeiten der Übertragung daneyscher Begrifflichkeiten ins Deutsche[36].

Die durch Blümlinger getroffene Textauswahl und ihr Vorwort machen die Vielschichtigkeit von Daneys Denken und Schreiben deutlich, das seit seinem Tod 1992 eine Vielfalt von Auseinandersetzungen auf sich gezogen hat. Noch in seinem Todesjahr erschien eine Sonderausgabe der *Cahiers du cinéma*, in der zahlreiche Weggefährt*innen, Freund*innen und Kolleg*innen Daneys Schreibstil, seine ästhetischen Urteile und das

30 Vgl. Laurent Kretzschmar (Hg.), *Serge Daney in English*. Undatiert. http://sergedaney.blogspot.de, abgerufen am 12. Mai 2023. Eine Liste mit Übersetzungen von Daney-Texten bis 2017 findet sich bei Eugène, *Serge Daney: écrits critiques (Annexe)*, S. 4f.

31 Vgl. Serge Daney, *The Cinema House & the World: The Cahiers du Cinéma Years 1962–1981*. Hg. v. Patrice Rollet, Jean-Claude Biette, Christophe Manon. Übers. v. Christine Pichini. South Pasadena, CA: Semiotexte(s), 2022.

32 Vgl. ders., *The Footlights*. Übers. v. Nicholas Elliott. South Pasadena, CA: Semiotexte(s), 2023. Angekündigt.

33 Vgl. ders., *Im Verborgenen. Kino – Reisen – Kritik*. Übers. v. Johannes Beringer. Wien: PVS, 2000. Im Original: *PSV*.

34 Christa Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney«, in: *VWB*. S. 7–17; 15.

35 Ebd.

36 Vgl. dies., »Des mots pour le dire«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 200–209. Auf Deutsch: »Im Dickicht der Film-Wörter. Zu Serge Daneys Begrifflichkeit«, in: *montage AV*, Band 19, Heft 2, 2010. S. 167–182.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

theoretische Potenzial seiner Texte erörtern[37]. In diesem Geist steht auch eine Daney-Spezial-Ausgabe von *Trafic* (Nr. 37, Frühjahr 2001). Einen Platz findet Daney auch in Arbeiten zur Geschichte der *Cahiers du cinéma* wie jenen von Antoine de Baecque oder Emilie Bickerton, und zuletzt in Daniel Fairfax' zweiteiliger Studie zur maoistischen Periode der Zeitschrift, den *Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973)* von 2021, dort jedoch als Teil einer größeren Gruppe von Kritiker*innen und Redakteur*innen[38]. Fairfax zeichnet dabei, ebenso wie Eugène, Blümlinger und die meisten anderen Kommentator*innen, Daney als »ciné-fils«, Kino-Sohn, Inkarnation und besonderen Erben der (französischen) Cinephilie, der über die 1970er Jahre hinaus ebenso die Leidenschaft fürs Kino verkörpert wie Zweifel und Pessimismus bezüglich der Rolle des Kinos inmitten zukünftiger Medienregime[39]. Die erste der beiden längeren Arbeiten, die in Frankreich bis dato zu Daney entstanden sind, Jean-François Pigouillés Monographie *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils* (2006), stellt Daneys Ethik in den Mittelpunkt[40]. Durch seinen Bezug zur Welt und zum Wirklichen erhält das Kino seine ethische Mission, die Daneys »Moral« als Kritiker wesentlich bestimmt hat. Wie Daney vor allem in einem seiner letzten Texte, »Le travelling de Kapo« (1992), mit Bezug auf die Zulässigkeit von Fiktionen und die Filmbarkeit des Todes nach dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah zeigt, kann das Kino die Welt nicht einfach »irgendwie« zeigen, übernimmt es für das »Wie« des Zeigens immer auch die Verantwortung[41]. Allerdings nimmt Pigouillé einen Großteil des daneyschen Werkes nicht wahr – sein Text datiert vor der Publikation der letzten beiden Daney-Bände bei P.O.L., aber auch nach der Publikation der ersten beiden. Außerdem behandelt er Daneys Texte nicht in ihrem komplexen historischen, biographischen und intellektuellen Kontext. Darauf weist Pierre Eugène zu Beginn seiner schon genannten, voluminösen Studie *Exercices de relecture* hin, die diese Kontextualisierung leisten wird. Nach kürzeren Texten zu Daney[42] kommentiert Eugène in seiner Doktorarbeit quasi alle Artikel Daneys zwischen den ersten Publikationen im Jahr 1962 und 1982, dem Jahr der Fertigstellung der 1983 erschienenen ersten Textsammlung Daneys, *La rampe*. Eugène arbeitet die historischen und biographischen sowie die ideengeschichtlichen und theoretischen Kontexte heraus, die Daneys Schreiben zu bestimmten Momenten beeinflusst haben. Auch untersucht er die Texte im Kontext ihrer Publikation, vor allem im Rahmen der Geschichte der *Cahiers du cinéma*, und arbeitet die zahlreichen nachgelassenen,

37 Vgl. Olivier Assayas et al., *Serge Daney*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

38 Vgl. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue, Tome II: Cinéma, tours détours, 1959–1981*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991. Vgl. Emilie Bickerton, *A Short History of Cahiers du Cinéma*. London, New York: Verso, 2009. Vgl. Daniel Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973) Volume I: Ideology and Politics* und *Volume II: Aesthetics and Ontology*. Amsterdam: AUP, 2021.

39 Vgl. Fairfax, *The Red Years of Cahiers du Cinéma Volume II*, S. 597–624.

40 Vgl. Jean-François Pigouillé, *Serge Daney ou la morale d'un ciné-fils*. Paris: Aléas, 2006.

41 Vgl. Serge Daney, »Le travelling de Kapo«, in: *Trafic*, no. 4, automne 1992. S. 5–19. Auf Deutsch: »Das Travelling in Kapo«, in: Daney, *Im Verborgenen*, 2000. S. 15–37.

42 Vgl. z.B. Eugènes Rezensionen zu Band 3 und 4 der gesammelten Schriften bei P.O.L: »Serge Daney, le voyeux«, in: *Artpress*, no. 391, juillet-août 2012. S. 78–79; »Mobilis in mobili: l'émotion de l'histoire chez Serge Daney«, in: *Critique*, no. 814, 2015. S. 178–190; »Serge Daney. À la lumière des derniers feux«, in: *Artpress*, no. 429, janvier 2016. S. 80. In »Apparitions de Serge Daney« (in: *Trafic*, no. 82, été 2012. S. 94–102) behandelt Eugène einige öffentliche (Fernseh-)Auftritte Daneys.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bislang unveröffentlichten Notiz- und Tagebücher Daneys auf. Diese empirisch orientierte Arbeit[43] entwickelt in einem chronologischen Durchlauf durch Daneys Texte eine intellektuelle Biographie. Eugènes Leitidee besteht darin, dass Daney periodisch auf die Vergangenheit seines eigenen Schaffens, des Kinos und der *Cahiers* zurückkommt und sie einer konstanten Neubewertung, einer »Relektüre« unterzieht, wobei die dadurch zustande gekommene Periodeneinteilung Blümlingers Zeitstrahl verfeinert. Die erste, cinephile Periode (1962–1969), in der Daney der »Politik der Autoren« der *Cahiers du cinéma* folgend die Werke wichtiger Filmemacher*innen verteidigt, wird 1969 von einer zweiten Periode der Politisierung und des Theoriekonsums abgelöst, in der die *Cahiers* qua Semiologie die Bilder und Sujets des klassischen Hollywoodkinos dekonstruieren und sich dem Maoismus zuwenden. 1973, als Daney mit Toubiana die Leitung der Redaktion übernimmt, verbinden sich Politik und Ästhetik erneut miteinander. Die Phase von 1978–1982 steht im Zeichen einer Auseinandersetzung mit (film-)historischen Paradigmen und des Übergangs Daneys von den *Cahiers* zu *Libération*, wo sich der Kritiker neue Horizonte für sein Schreiben erschließt (wie Fernsehen oder Tennis). Die Textsammlung *La rampe* (1983), in der zentrale *Cahiers*-Texte Daneys wieder aufgenommen und von Daney eingeordnet und kommentiert werden, wird schließlich zum Inbegriff dieser Relektüre-Praxis, in der sich eine persönliche, intime Reflexion über den eigenen intellektuellen Werdegang mit einer Reflexion über die Filmgeschichte verbindet[44].

Über diese Forschungen hinaus belegen zahlreiche kulturelle und akademische Veranstaltungen, dass Daneys Nachdenken übers Kino noch lange nach seinem Tod fasziniert[45], während angekündigte Bücher von Pierre Eugène und Emmanuel Burdeau[46] sowie kommende Übertragungen der Bände von *La maison cinéma et le monde* ins Englische die zukünftige Daney-Forschung weiter voranbringen werden.

In der Godard-Forschung wiederum wird ein ohnehin nie zu erfüllender Anspruch auf Vollständigkeit bei der Berücksichtigung von Sekundärliteratur noch dadurch verunmöglicht, dass nicht zuletzt sein überraschender, in die Überarbeitungsphase der vorliegenden Arbeit fallender Tod im September 2022 zu einer Flut von Nachrufen, Kommentaren und anderen Publikationen geführt hat und weiterhin führen wird[47], welche

---

43 Eugène ist auch der Autor einer Daney-Datenbank und Suchmaschine im Internet (https://www.daney.net, abgerufen am 12. Mai 2023), die für meine Arbeit wichtige Dienste geleistet hat und für die zukünftige Daney-Forschung ein unverzichtbares Instrument bilden wird.

44 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 12–15.

45 So wurde zuletzt Daneys Schaffen im Rahmen des Forschungsprojektes »Serge Daney and Queer Cinephilia« aus queer-feministischer Perspektive beleuchtet. Die Publikation einer Sammlung von Texten und Vorträgen, die bei Workshops in Paris, Mainz und Birmingham gehalten wurden – Pierre Eugène, Kate Ince, Marc Siegel (Hg.), *Serge Daney and Queer Cinephilia*. Lüneburg: Meson Press – ist für 2023 angekündigt.

46 Die Buchpublikation von Pierre Eugènes Doktorarbeit ist beim Verlag L'Extrême Contemporain (Paris) unter dem Titel *Serge Daney, exercice de relectures – exercices de relecture* angekündigt, zum Zeitpunkt der Schlussredaktion der vorliegenden Arbeit aber noch nicht erschienen. Die Information über das Buchprojekt des französischen Filmkritikers Emmanuel Burdeau, der wie Daney Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* war (von 2003 bis 2009), entnehme ich dessen Facebook-Auftritt.

47 Vgl. zu jüngeren Publikationen etwa die Godard gewidmete Ausgabe Nr. 791 der *Cahiers du cinéma* vom Oktober 2022; Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard*. Cherbourg-en-Cotentin: De l'incidence éditeur,

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die ohnehin schon unübersichtliche Literatur zu Godard noch weiter anwachsen lassen. Auch mit Bezug auf Arbeitsmaterialien, Bild-Text-Collagen, Skizzen und andere Dokumente rund um seine Filmarbeit ist Godards Schaffen so gut dokumentiert wie das weniger anderer Filmemacher*innen[48]. Die Faszination, die dabei von den besonders oft kommentierten HISTOIRE(S) ausgeht, liegt möglicherweise darin, dass gerade sie jene kritische Reflexion über das Kino, seine Geschichte(n) und Transformationen verkörpern, die das godardsche Schaffen von Anfang an bestimmt. Die ersten Monographien zu Godard, die schon in den 1960er Jahren veröffentlicht werden (1963 erscheint Jean Collets *Jean-Luc Godard*, 1967 legt der amerikanische Filmkritiker Richard Roud mit *Godard* die erste englischsprachige Publikation vor), feiern Godard als modernen Autorenfilmstar, der in seinen Filmen über Filmgeschichte reflektiert und radikal mit klassischen filmischen Konventionen bricht[49]. Die nächste Phase der Godard-Literatur – etwa der von Royal S. Brown herausgegebene Sammelband *Focus on Godard* (1972) oder James Roy MacBeans Aufsatzsammlung *Film and Revolution* (1975) – begleitet die »politische« Phase Godards, der im Zuge der Ereignisse des Mai 68 mit dem kommerziellen Filmemachen bricht und fortan im Filmemacher*innenkollektiv Dziga-Vertov arbeitet[50]. In diesen Publikationen wird Godards Kino als künstlerisch-politisch-theoretisches Reflexionsinstrument untersucht. Dass sich Godards Anspruch dieser Zeit nicht nur auf politische Inhalte, sondern auch auf eine Dekonstruktion der Semiotik bezieht, in der diese Inhalte codiert sind, hat Peter Wollen in seinem Aufsatz »The Two Avant-Gardes« (1975) hervorgehoben, in dem er Godards Disjunktionen semiotischer Prozesse zum Merkmal einer europäischen, von Eisensteins Montagetheorie und den Ideen des Marxismus geprägten Avantgarde macht[51]. In Phil Rosens Theorie-Reader *Narrative, Apparatus, Ideology*

2023; sowie Youssef Ishaghpour, *Jean-Luc Godard, une encyclopédie*. Paris: Exils, 2023 (posthum erschienen nach Ishaghpours Tod 2021).

48 Eine erste Sammlung von Godards Texten gibt Jean Narboni 1968 heraus: Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: articles, essais, entretiens*. Hg. v. Jean Narboni. Paris: Belfond, 1968. Tom Milne überträgt diese Sammlung 1972 ins Englische: *Godard on Godard: Critical Writings*. Hg. u. übers. v. Tom Milne. London: Secker & Warburg, 1972. Alain Bergala hat Handbücher mit Godards gesammelten Texten, Interviews und weiteren Materialien herausgegeben: Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1*. Hg. v. Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma, 1985, sowie *T 2*. Anlässlich von Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006* im Centre Pompidou in Paris wurden in einem Katalog Arbeitsmaterialien Godards aus allen Phasen seiner Karriere – unter anderem zu den HISTOIRE(S) DU CINÉMA – präsentiert und kommentiert: Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, Michael Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

49 Vgl. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1963. Vgl. Richard Roud, *Godard*. London: BFI/Macmillan, 2010. Vgl. Susan Sontag, »Godard«, in: *Partisan Review*, no. 35, Spring 1968. S. 290–313. Für eine ausführliche Bibliographie bis 2010 vgl. Michael Temple, »Foreword to the Third Edition«, in: Roud, *Godard*, 2010. S. viii–ix.

50 Vgl. Royal S. Brown (Hg.), *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972. Vgl. James Roy MacBean, *Film and Revolution*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1975. Auf diese maoistisch-militante Schaffensphase kommt in jüngerer Zeit auch David Faroult zurück, in *Godard. Inventions d'un cinema politique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

51 Vgl. Peter Wollen, »The Two Avant-Gardes«, in: *Studio International*, vol. 190, no. 978, November-December 1975. S. 171–175. Auf Deutsch: »Die zwei Avantgarden«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino. Jahresring 48. Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln: Oktagon, 2001. S. 164–176.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(1986), der Übersetzungen zentraler französischer und englischsprachige Beiträge zur Apparatus-Debatte enthält, findet sich ein weiterer Text von Wollen, »Godard and Counter Cinema: Vent d'Est«[52]. Hier erklärt Wollen Godard zum Prototyp eines »Gegen-Kinos«, welches die im Rahmen der Apparatus-Debatte kritisierten unbewussten Effekte des Kinodispositivs auf die Produktion des Zuschauer*innensubjekts ideologiekritisch verhandelbar macht, da sich Godards Kino den Konventionen des Erzählkinos entzieht. Den Übergang von Godards politischer Phase zu seiner Kollaboration mit Anne-Marie Miéville und ihren gemeinsamen Experimenten mit Fernsehen und Video im Rahmen ihrer Produktionsfirma Sonimage ab Mitte der 1970er Jahre hat Colin MacCabe in *Godard: Images, Sounds, Politics* (1980) nachgezeichnet[53]. Im Zentrum der Forschung steht fortan Godards Umgang mit Video, das der Filmemacher (parallel zu den Kinofilmen, die er ab 1980 wieder zu machen beginnt) als Instrument der (Selbst-)Reflexion über die eigenen Bilder und Töne benutzt – eine Entwicklung, die sich im Video-Großprojekt Histoire(s) du cinéma vollendet. Deren Entstehung führt Michael Witt, der in seiner großen, den Histoire(s) gewidmeten Studie *Jean-Luc Godard Cinema Historian* (2013) die Produktionsgeschichte der Histoire(s) genau nachgezeichnet und die Videoserie ausführlich kommentiert hat, bis in die späten 1960er Jahre zurück[54]. Im Zuge seiner Abkehr vom klassischen kommerziellen Filmemachen wollte Godard seine Arbeit mit jener seiner Vorgänger*innen vergleichen, um das eigene Schaffen zu hinterfragen und radikal zu erneuern. So reichte er nach dem Ende der Dreharbeiten zu Vent d'est (FRA/ITA/BRD 1970, gemeinsam mit Jean-Pierre Gorin und Gerard Martin) um 1969 gemeinsam mit Gorin beim italienischen Fernsehsender RAI ein Dossier zu einem entsprechenden Projekt zur Geschichte des Kinos ein[55]. Eine Bild-Text-Collage zu den *Histoire(s) du cinéma et de la télévision* entstand in Kollaboration mit Anne-Marie Miéville zwischen 1974 und 1976. 1976 kündigten Henri Langlois und Godard ein gemeinsames Projekt an: eine audiovisuelle – also nicht in Textform vorliegende – Geschichte des Kinos. Gerade der Einfluss von Langlois auf die Histoire(s) ist von großer Bedeutung. Langlois' Programme in der Cinémathèque Française waren selbst »Montagen« von Filmen, in denen Filmgeschichte »mit ihren eigenen Mitteln« gemacht wurde; ein weiterer wichtiger Einfluss ist André Malraux' Essay *Le musée imaginaire* (1947), in dem die Geschichte der Formen in der Kunst u.a. anhand photographischer Reproduktionen von Werken erzählt wird[56]. Nach Langlois' Tod im Januar 1977 verfolgte Godard das Projekt alleine weiter – vor allem im Rahmen einer Vorlesungsreihe an der Universität von Montréal 1978. Wie vor ihm Langlois führte Godard vergleichend Filme vor, um sie mit den Studierenden zu diskutieren. Die Vorlesungsreihe in Montréal und die dort erprobte Idee einer Kinogeschichte mit den Mitteln des Kinos, zustande gekommen durch Montage verschiedener Filme und

52 Vgl. Peter Wollen, »Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est«, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader.* New York: Colombia University Press, 1986. S. 120–129.

53 Vgl. Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: BFI/Macmillan, 1980.

54 Vgl. Michael Witt, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2013. Vgl. für den folgenden Überblick über die Genese der Histoire(s) ebd. S. 10–22, sowie S. 86–88.

55 Vgl. hierzu auch ders., »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, in: Brenez, Faroult, Temple, Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard Documents*, 2006. S. 265–280; 269.

56 Vgl. André Malraux, *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire*. Paris: Skira, 1947.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihrer Bilder und Töne, fand 1980 in der Publikation des Buches *Introduction à une véritable histoire du cinéma* einen ersten Niederschlag[57]. Für die ursprünglich anvisierte, genuin filmische Formatierung dieser Geschichte hatte Godard feststellen müssen, dass sich die technischen Projektionsapparate des Kinos als untauglich erwiesen. Daher betont Witt die Rolle der Videoarbeiten von Godard und Miéville aus den 1970er Jahren als Vorarbeiten zu den (dann auch auf Video verfertigten) HISTOIRE(S)[58]. So sind die Episoden der HISTOIRE(S) ebenso nummeriert wie jene der mit Miéville fürs Fernsehen gedrehten Filmessayserie SIX FOIS DEUX/SUR ET SOUS LA COMMUNICATION (FRA 1976): in 1a, 1b, 2a, 2b, usw. Auf Video – auf VHS und später DVD – sind die HISTOIRE(S) auch herausgebracht worden, während Witt darüber hinaus eine umfangreiche Auflistung all der anderen Fassungen und Formate (Bücher, CD etc.) vorlegt, auf denen das Opus Magnum Godards erschienen ist[59].

In seiner Studie über den »Kino-Historiker« Godard hält Witt fest, dass Daney wie Godard im Laufe ihrer Karrieren stets die Transformationen des Kinos zwischen Fernsehen und Video im Blick hatten[60] – was sie für die Diskussion von Post-Kino-Diskursen nicht ungeeignet erscheinen lässt. Nachdem Gilles Deleuze 1976 in einem Interview mit den *Cahiers* SIX FOIS DEUX ausgiebig kommentiert[61] und 1985 in seinem zweiten Kino-Buch *L'image-temps* (*Das Zeit-Bild*) ausgehend von Godards Videoarbeiten dessen Vorgehen als »méthode de l'ENTRE«/»Methode des ZWISCHEN«[62] beschrieben hat, welche die Differenzen und Dissoziationen, das »Dazwischen« der Bilder und Töne hervorhebt, haben seit Ende der 1980er Jahre in Frankreich Philippe Dubois, Jean-Louis Leutrat, Jacques Aumont und Raymond Bellour Godards Umgang mit Video im Span-

57 Vgl. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1980. 2014 wurde das Buch auf Englisch verlegt, ergänzt um eine neue Transkription der Audioaufnahmen von Godards Vorlesungen und um andere Materialien, die nicht im französischen Original enthalten sind: Godard, *Introduction to a True History of Cinema and Television*. Hg. u. übers. v. Timothy Barnard. Montreal: Caboose, 2014.

58 Vgl. Witt, »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, S. 270.

59 Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 3–6. Vgl. ders., »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, S. 265f. – Die HISTOIRE(S) erschienen bis heute auf DVD in Japan bei Imagica (2001), in Spanien bei Intermedio (2006), in Frankreich bei Gaumont (2008, auf diese Fassung beziehe ich mich in dieser Arbeit), in Großbritannien bei Artificial Eye (2008), in den USA bei Olive Films (2011) und in Australien bei Madman (2011). Witt nennt nicht die deutsche Edition bei Suhrkamp (2009). Nach früheren Präsentationen aller möglichen Fassungen des Gesamtprojekts (so wurden die ersten beiden Episoden in einer vorläufigen Fassung 1988 bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt) erschienen die HISTOIRE(S) 1998 bei Gaumont auf VHS. 1998 veröffentlichte Godard sein Projekt bei Gallimard als vierbändiges Kunstbuch (Godard, *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998). Auf CD erschien das Projekt 1999 bei ECM Records. Im selben Jahr wurde die Serie bei Canal+ im Fernsehen ausgestrahlt, 2001 folgte eine stark gekürzte Kinofassung: MOMENTS CHOISIS DES HISTOIRE(S) DU CINÉMA auf 35 mm (FRA, im Vertrieb von Gaumont). Auch hatte Godard die Idee, die HISTOIRE(S) als Theaterstück sowie als interaktive CD Rom aufzubereiten.

60 Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 177f.

61 Vgl. Gilles Deleuze, »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 271, novembre 1976. S. 5–12.

62 Ders., *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985. S. 234f. Auf Deutsch: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. S. 234. Majuskeln im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nungsfeld *zwischen* Kino, Video, Malerei und Literatur weiter erforscht[63]. Mit Bellour erlaubt gerade die durch Video ermöglichte Dekomposition der filmischen Bewegung in Einzelbilder Godard eine Erforschung der Verhältnisse des Kinos zu anderen Künsten und Medien[64]. Auch Daney setzt sich in den 1980er Jahren verstärkt mit dem Fernsehen und dem »Zerfall« des Bewegtbildes in Einzelbilder auseinander. Die multiplen medialen Publikationsformate der Histoire(s) lassen Godard als multimedial arbeitenden, philosophisch orientierten Künstler erscheinen, für den das Kino im Sinne des Post-Kino-Zeitalters nicht mehr im Zentrum steht, dessen künstlerische Praxis die Migration des Kinos in andere Kontexte wie Galerien, Museen und Videoinstallationen nachvollzieht[65] und dessen Hauptwerk in seinem Quellenreichtum den Rahmen der bloßen Filmgeschichte sprengt. Dies wird gerade durch Céilne Scemamas detaillierte Transkription oder »Partition« der Histoire(s) deutlich, in der sie fast alle von Godard verwendeten Zitate aus Film, Literatur, Malerei, Musik usw. identifiziert[66]. Auf diese ästhetischen und philosophischen Ausweitungen des Kinos antworten seit der Publikation der Histoire(s) in der Godard-Forschung die Biographien von Colin MacCabe (2003), Richard Brody (2008) und Antoine de Baecque (2010)[67] sowie gesamtwerkbezogene Monographien, wie jene von Alain Bergala (1999), Suzanne Liandrat-Guiges & Jean-Louis Leutrat (*Godard simple comme bonjour*, 2004) oder Douglas Morrey (2005)[68]. Zwei längere, den Histoire(s) gewidmete Essays von Aumont (*Amnésies*, 1999) und Leutrat (»Retour sur Histoire(s)«, 2009–2010) bleiben nah an ihrem Material, das von Aumont mit Hinblick auf den Zusammenhang von Gedächtnis und Vergessen sowie die Entstellung von Geschichte durch Fiktion untersucht wird, während Leutrats mäandernder Text durch seine permanente »Rückkehr« auf das Werk und dessen zahlreiche Versionen und Variationen die Vielfalt seiner Quellen, Assoziationen und Verdichtungen offenbar werden lässt[69]. Die Histoire(s) stehen, als Hauptwerk Godards und Zuspitzung seines

63 Vgl. u.a. die Beiträge der Genannten in der *Revue belge du cinéma*, no. 16, 1986, sowie der no. 22–23, 1988. Vgl. auch den von Bellour und Mary Lea Brandy anlässlich einer Godard-Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art herausgegebenen Katalog *Jean-Luc-Godard: Son + Image, 1974–1991*. New York: Abrams, 1992.

64 Vgl. Raymond Bellour, »L'entre-images«, in: ders., *L'entre-images. Photo – cinéma – vidéo*. Paris: La Différence, 1990. S. 9–15, mit Bezug auf Godard: S. 13.

65 In »Shapeshifter: Godard as Multimedia Installation Artist«, in: *New Left Review*, no. 29, September-October 2004. S. 73–89, beschreibt Michael Witt Godard in diesem Sinne als Medienkünstler.

66 Vgl. Céline Scemama, »La ›partition‹ des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard«, in: *cri-image.univ-paris1.fr*. Undatiert. http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html, abgerufen am 3. Oktober 2019. Link inaktiv zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Buches (Stand 12. Mai 2023).

67 Vgl. MacCabe, *Godard*. Vgl. Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books, 2008. Vgl. Antoine de Baecque: *Godard*. Paris: Grasset, 2010.

68 Vgl. Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999. Vgl. Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*. Paris: L'Harmattan, 2004. Vgl. Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

69 Vgl. Jacques Aumont, *Amnésies*. Paris: P.O.L., 1999. Vgl. Jean-Louis Leutrat, »Retour sur Histoire(s) (1–7)«: (1) in: *Trafic*, no. 70, été 2009. S. 52–62; (2) in: *Trafic*, no. 71, automne 2009. S. 129–130; (3) in: *Trafic*, no. 72, hiver 2009. S. 96–116; (4) in: *Trafic*, no. 73, printemps 2010. S. 77–94; (5) in: *Trafic*, no. 74, été 2010. S. 78–90; (6) in: *Trafic*, no. 75, automne 2010. S. 98–106; (7) in: *Trafic*, no. 76, hiver 2010. S. 68–82.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

interdisziplinären Schaffens, im Zentrum mehrerer internationaler Sammelpublikationen und Gespräche, die den Fokus von einer gesamtwerkbezogenen Lesart hin zu einer Auffächerung der philosophischen, ästhetischen, medialen und kunstgeschichtlichen Resonanzräume verschieben, die von der Videoserie geöffnet werden; der 2004 von Michael Witt, Michael Temple und James S. Williams herausgegebene Band zu einer Godard-Konferenz in London, *For Ever Godard*, mit Beiträgen von u.a. Blümlinger, Rancière und Hediger, ist hier besonders hervorzuheben[70]. Von Daniel Morgan wurde in *Late Godard and the Possibilities of Cinema* (2013) der Rahmen der Reflexion bis zur Philosophie Immanuel Kants ausgedehnt[71]. Im deutschsprachigen Raum nahm die Godard-Rezeption ihren Weg über die Medientheorie, die Theorie der Intermedialität[72] sowie die Beziehungen zwischen Film, Philosophie und Bild-Theorie – gerade mit Bezug auf Deleuze und seine Auseinandersetzung mit Godard –, um auch hier Godard als filmisch arbeitenden Philosophen, Denker und Theoretiker des Kinos zu präsentieren; so etwa in den Arbeiten von Elisabeth Büttner und Volker Pantenburg[73]. Eine international besetzte Ringvorlesung (u.a. mit Jacques Aumont, Georges Didi-Huberman, Adrian Martin, Michael Witt, Volker Pantenburg, Nicole Brenez u.a.) im Filmmuseum Frankfurt a.M. von 2012–2013 hat Godard als Filmphilosophen porträtiert, der immer auch kritisch über seine Arbeit, die besondere historische Rolle des Kinos und die Zukünfte des Films »nach« der Geschichte des Kinos reflektiert hat[74], während zuletzt Bert Rebhandl in einer biographischen Monographie, der ersten ihrer Art auf Deutsch, Werk und Leben eines »permanenten Revolutionärs« nachzeichnet[75].

---

70 Vgl. Michael Temple, John S. Williams, Michael Witt (Hg.), *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2007. Vgl. auch das Histoire(s)-Dossier in *Screen*, vol. 40, no. 3, Autumn 1999; Michael Temple, James S. Williams (Hg.), *The Cinema Alone. Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam: AUP, 2000; sowie den Sammelband zu einer Godard-Konferenz in Cérisy: Gilles Delavaud (Hg.), *Godard et le métier d'artiste*. Paris: L'Harmattan, 2001. Publikationen in dialogischer Form wären: Harun Farocki, Kaja Silverman, *Speaking about Godard*. London, New York: New York University Press, 1998, und Youssef Ishaghpours ausführliches Gespräch mit Godard: Ishaghpour, Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.

71 Vgl. Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2013.

72 Vgl. Joachim Paech, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt a.M.: Filmmuseum, 1989. Vgl. ders., »Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du cinéma«, in: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg: Rombach, 2002. S. 275–295; 287ff. Vgl. Trias-Afroditi Kolokithas, *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*. Bielefeld: transcript, 2005. Vgl. Volker Roloff, Scarlett Winter (Hg.), *Godard intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.

73 Vgl. Elisabeth Büttner, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze*. Wien: Synema, 1999. Vgl. Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript, 2006. Vgl. Heinz B. Heller, »Godard vu par Deleuze«, in: *Hefte zur Marburger Medienwissenschaft*, Nr. 34, 2003. S. 38–48.

74 Für Juli 2023 ist das Erscheinen eines von Vinzenz Hediger und Rembert Hüser herausgegebenen Sammelbandes angekündigt: *Jean-Luc Godard. Film denken nach der Geschichte des Kinos*. Paderborn: Brill/Fink, 2023.

75 Vgl. Bert Rebhandl, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*. Wien: Zsolnay, 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn mit Daney und Godard auf das Problem der Definition des Kinos im Post-Kino-Diskurs geantwortet werden kann, dann aber nicht nur, weil sie einen weiten und sich transformierenden, sondern vor allem, weil sie einen *starken* Kino-Begriff vertreten. Mit *Trafic* wollte Daney das Kino in einem größeren medialen Feld diskutieren, um es zur Bastion gegen die Übermacht des Fernsehens und Audiovisuellen zu machen; Raymond Bellour hat Daney im Rahmen der Hybridisierungen zwischen Kino und Gegenwartskunst zum Gewährsmann eines spezifischen Kino-Dispositivs erklärt[76]. Auch Godard benutzt, wie Hediger schreibt, in den Histoire(s) den Dialog des Kinos mit anderen Künsten zuvorderst dazu, das Kino über seine *eigene* Geschichte reflektieren zu lassen[77]. Als Kritiker suchen Daney und Godard den medialen Wandel des Kinos – und damit die Grenze des Kinos – *noch im Kino selbst*, das für sie weniger ein Ort oder ein Dispositiv, als Gegenstand einer fortlaufenden Auslegung ist. Gerade als auszulegender Text, der auf einen fortlaufenden Definitionsprozess und einen niemals geschlossenen Bedeutungshorizont verweist, lässt sich mit Daney und Godard dem »Kino« im Post-Kino-Zeitalter eine neue Schärfe verleihen. Gehen Godard und Daney davon aus, dass es nicht gesichert ist, dass es noch »Kino« gibt, so ist ihr Glaube an die Einzigartigkeit, die Besonderheit und die schöpferische Kraft von »Kino« unerschüttert. Jenseits des Niedergangs von Ort, Dispositiv oder Kunstform ist es immer noch *das Kino*, das nur Projekte kannte, sich also auch weiterhin (in die Zukunft) projiziert. Auf diese Weise vollendet sich Kino zum Gegenstand einer fortgesetzten kritischen Beschäftigung, durch die es entsteht und weitergeht, definiert und weiter definiert werden muss.

Dies lässt sich vor allem zeigen, indem man Daney und Godard zusammendenkt, als Paar, die sich in ihrer Arbeit immer wieder aufeinander bezogen und sehr geschätzt haben. Beide haben sich als mit dem Kino besonders verbundene Personen betrachtet, als Bewahrer der Kunstform und der Leidenschaft für sie. Daney hat über Godard geschrieben, sein Name verkörpere die »Leidenschaft für das Kino«, Godard hat in seinem Nachruf auf Daney diesen als »ciné-fils«, als »Kino-Sohn« bezeichnet[78]. Nicht zuletzt ist es Daney, der als einziger Gesprächspartner von Godard in den Histoire(s) auftaucht. In einem 1988 mit einer Videokamera aufgezeichneten, fast zweistündigen Gespräch, das Godard ausschnittsweise in die Episode 2a integriert und Daney in gekürzter Form am 26. Dezember 1988 in *Libération* publiziert, diskutieren die beiden über das damals begonnene Projekt der Histoire(s) du cinéma, wobei die Tatsache, dass sie zusammen in einer Einstellung zu sehen sind, die Nähe und Gemeinsamkeit zwischen ihnen unterstreicht[79]. Bislang finden sich in der Forschung nur kleinere Erwähnungen ihres Verhältnisses, und dies auch nur im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem Werk des einen

76 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 14.

77 Vgl. Vinzenz Hediger, »Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's Notes for a General History of Cinema«, in: Sergei M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*. Hg. v. Naum Kleiman, Antonio Somaini. Amsterdam: AUP, 2016. S. 347–356.

78 Vgl. Serge Daney, »Le Godard« (1985), in: *MCM 2*. S. 505–510; 505. Vgl. Jean-Luc Godard, »Le ciné-fils« (1992), in: *T 2*. S. 252.

79 Ich beziehe mich in dieser Arbeit sowohl auf die komprimierte schriftliche Fassung des Gesprächs: Serge Daney, Jean-Luc Godard, »Histoire(s) du cinéma – Godard fait des histoires« (1988), in: *T 2*. S. 161–173, als auch auf die vollständige Videoaufzeichnung Gespräch Daney/Godard.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder des anderen. In einer editorischen Notiz zum ersten Band von Daneys gesammelten Schriften hat der Herausgeber Patrice Rollet darauf hingewiesen, dass für Daney und Godard in seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA »das Kino in seinem Verschwinden erscheint« (»dans sa disparition le cinéma apparaît«[80]), womit für beide der mögliche »Tod« des Kinos aufgeschoben wird. Eugène hat, gestützt auf ein Radiointerview Godards von 1995, in dem dieser auf Daney Bezug nimmt, letzteren als »›reinen‹ Kritiker« (»un ›pur‹ critique«[81]) eingeführt. Und Michael Witt hat in seinem *Cinema Historian* den Platz Daneys in den HISTOIRE(S) analysiert und die Episode 2a, in der Daney auftaucht, als Hommage Godards an Daney verstanden[82].

In dieser Studie möchte ich die Bezüge zwischen Daney und Godard anhand ihres langen Gesprächs und zweier Texte Daneys zu Godard vertiefen. In seinem Aufsatz »Le thérrorisé (pédagogie godardienne)« (1976) analysiert Daney Godards Praxis des Zitierens als Repetieren (als Tätigkeit eines »Repetitors« in der Schule) vor jeder Bedeutungsausgabe, wodurch die Zuschauer*innen im Kinosaal »zurückgehalten« werden sollen. In einer Zeit, in der der Kinosaal nach dem Mai 68 aus politischen und ideologischen Gründen unbrauchbar, ein Ort der Illusion und Täuschung geworden ist, verwandelt Godard die Bilder durch ihre schiere Repetition in ein unentschlüsselbares Geheimnis, auf das in der Zukunft immer wieder zurückgekommen werden muss, womit das Ende des Ortes des Kinos durch ein »Zurückhalten« der Bedeutung der Bilder aufgeschoben wird; die Spezifizität von »Kino« liegt damit nicht mehr in einem Ort, sondern in einem Bedeutungsaufschub[83]. In den 1980er Jahren, in denen Daney für *Libération* arbeitet und Godards Filme ausführlich begleitet und kommentiert[84], greift er in »Le paradoxe de Go-

80 Vgl. Patrice Rollet, »Préface« (2001), in: *MCM 1*. S. 7–15; 11.

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

82 Vgl. Witt, *Jean-Luc Godard*, S. 38–41.

83 Vgl. Daney, »Le thérrorisé«, in: *La rampe*, S. 92. Auf Deutsch: »Der Therrorisierte. Godard'sche Pädagogik«, in: *VWB*. S. 85–93; 91. In derselben *Cahiers*-Ausgabe wie »Le thérrorisé« erschien außerdem Daneys Text »Le son (Elle), L'image (Lui)/La voix (Elle), L'œil (Lui)« (no. 262–263, janvier 1976. S. 40), über das Verhältnis von Stimme, Bild und Geschlecht in Godards Videoarbeiten dieser Zeit. Wiederaufgenommen in: *MCM 1*. S. 164–166; auf Deutsch: »Der Ton (Sie), Das Bild (Er)/Die Stimme (Sie), Das Auge (Er)«, in: *VWB*. S. 94–96. In »Sur Salador« von 1970, in: *La rampe*, S. 16–28, schreibt Daney u.a. über Godards LE MÉPRIS (FRA/ITA 1963) (vgl. II.2.4).

84 1982 schreibt Daney in *Libération* und den *Cahiers* Kritiken zu Godards PASSION (FRA/CH 1982) (»Petit Bagage pour PASSION«, in: *CJ 1*. S. 142–151, und »PASSION onze-quatorze«, in: *MCM 2*. S. 352–353). Er führt ein Interview mit Godard (»Propos de Jean-Luc Godard autour de PASSION: le chemin vers la parole«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 336, mai 1982. S. 9) sowie ein weiteres mit Godard und Michel Piccoli (»Jean-Luc, où est l'acteur?«, in: *Libération*, 25.5.1982. S. 19). In *Libération* erscheinen weiterhin: zwei Texte zu Godards PRÉNOM: CARMEN (FRA 1983) (»Prénom: Buster« [1983], in: *MCM 2*. S. 711–713 und »Jean-Luc aime Carmen« [1984], in: *MCM 2*. S. 209–211); ein Portrait des Filmemachers (»J.L.G et son public« [1984], in: *MCM 2*. S. 396–397); Reportagen zu den Dreharbeiten zu DÉTECTIVE (FRA 1984) (»Godard-Sarde en double« [1984], in: *MCM 2*. S. 353–355, sowie »Dialogue de non-fous« [1984], in: *MCM 2*. S. 355–357); eine Reportage zu den Dreharbeiten zu GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DU CINÉMA (FRA/CH 1986) (»Godard série noire« [1986], in: *MCM 2*. S. 180–184); kurze Glossen zu Fernsehausstrahlungen von LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ (FRA 1967, Regie: André S. Labarthe, die Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen Godard und Fritz Lang), und von LE MÉPRIS, in dem Godard Lang seine eigene Rolle spielen lässt (»LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ« [1984], in: *MCM 2*. S. 890–891, und »L'un des dix plus beaux films du monde« [1984], in: *MCM 2*.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dard« (1986) diesen Gedanken wieder auf. Aus dem »Repetitor« ist ein »Reformer« geworden, dessen Wunsch nach Metamorphose und Transformation des Kinos nicht dazu führt, es in andere Medien und Künste zu überführen, sondern dazu, es immer weiter zu »reformieren« und im Moment seines Endens auf ein Unbekanntes in sich selbst zu öffnen, so dass die Entledigung vom Kino noch aus ihm selbst heraus erwartet und zu einer unendlichen Angelegenheit wird[85]. Diese Charakterisierung des Filmemachers, die von Blümlinger im Vorwort zur Daney-Textsammlung erwähnt wird[86], in der Sekundärliteratur zu Godard jedoch meines Wissens nach keine Beachtung gefunden hat, ist umso gewichtiger, als dass sie die von Daney beklagte, bis heute in Journalismus und Wissenschaft geläufige Darstellung Godards als »›Avantgardist‹, als ›Zerstörer‹, ›Revolutionär‹«[87], sowie als »Philosoph, Wissenschaftler, Prediger, Erzieher«[88] konterkariert: noch als »Erfinder«, unterstreicht Daney, habe Godard immer auch »Rückschritte«[89] gemacht, den Diskursen habe er sich stets als »Amateur«[90] genähert. Wie sehr das Godard-Bild als Revoluzzer und Kino-»Rebell«[91], von dem ich mich mit Daney in dieser Arbeit absetzen will, bis heute vorherrscht, lässt sich gerade den zahllosen Nachrufen ablesen, die anlässlich seines Todes im September 2022 erschienen sind. Vielmehr folge ich Daney in seiner Darstellung Godards als Reformer des Kinos, der die »neuen« Formen stets auf Basis der »alten« Formen des klassischen Kinos erfunden hat.

Um die Spannung aus Vollenden und Neuöffnen des Kinos abbilden und als fortlaufende Arbeit an einem Definitions- bzw. Textzusammenhang interpretieren zu können, schlage ich eine Methodentrias vor. Die (Film-)Kritiken von Daney und die Montagen in den Histoire(s) du cinéma werde ich als *Kritiken* im Sinne Maurice Blanchots und vor allem als *Kommentare* im Sinn Michel Foucaults interpretieren, die über ein *Supplément* im Sinne von Jacques Derrida wachen. Dazu folge ich zunächst Hediger, der seine These von der Vereinigung von Kunst und Kritik in der französischen Tradition der Filmkultur (s.o.) anhand des Kritik-Begriffes von Maurice Blanchot dargelegt hat. Der intellektuelle Einfluss, den Blanchot auf Daney hatte, wurde von Bellour und Eugène herausgestellt[92]; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Bellour und Leslie Hill haben Godards Montagen mit einem fragmentarischen Schreibprozess verglichen, der von Blanchot oft

---

S. 335–336); eine Rezension des von Alain Bergala herausgegebenen ersten Bandes von Godards gesammelten Texten, Interviews und Materialien (vgl. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1*; vgl. für Daneys Besprechung »Le Godard«, in: *MCM 2*, S. 505–510); sowie eine Kritik zu Godards King Lear (USA/FRA/CH 1987) (»Dernière heure: Godard va lire Lear« [1987], in: *MCM 3*. S. 444–445).

85 Vgl. ders., »Le paradoxe de Godard« (1986), in: *MCM 3*. S. 191–193. Auf Deutsch: »Godards Paradox«, in: *VWB*. S. 131–133.

86 Vgl. Blümlinger, »Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder«, S. 8.

87 Daney, »Godards Paradox«, in: *VWB*, S. 133.

88 Ebd. S. 132.

89 Ebd. S. 133.

90 Ebd. S. 132.

91 Vgl. Fritz Göttlers Godard-Nachruf: »Der Rebell«, in: *Süddeutsche Zeitung*. Online am 13. September 2022. https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/jean-luc-godard-nachruf-e847549/, abgerufen am 22. Mai 2023.

92 Vgl. Raymond Bellour, »L'autre« (1992), in: Assayas et al., *Serge Daney*, 2005. S. 100–107; 105f. Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 100, 110f.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

thematisiert wurde[93]. »Kritik« existiert nach Blanchot nur in Abhängigkeit vom Kunstwerk und vollendet dieses, indem sie zur Erscheinung bringt, was in ihm enthalten, aber noch nicht manifest ist. Auf diese Weise wiederholt sie, was sich am Werk niemals ganz realisiert, und hält dessen weitere Vollendbarkeit offen[94]. Auch Eugène bringt Daney mit Blanchots Kritik in Verbindung, um Daney als Kritiker zu beschreiben, der sich in den Dienst der Werke stellt, führt den Vergleich jedoch nicht weiter aus[95]. Ich will Blanchots Kritik-Begriff hingegen methodisch benutzen, um Daneys Kritiken als ständige Neuöffnung der besprochenen Filme und Godards Montagen als Offenhaltung des Werkes Histoire(s) du cinéma zu interpretieren, als Kritiken, die einen unergänzbaren Mangel an Bedeutung bewahren. Dafür orientiere ich mich auch an Gilles Deleuze, der mit Daney in einem etwa von Dork Zabunyan und Garin Dowd kommentierten intellektuellen Austausch stand[96]. Deleuze hat in seinem Vorwort zu Daneys *Ciné journal* mit dem Titel »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney« von 1986 mit Verweis auf Jacques Derrida davon gesprochen, dass Daneys Kritik das Supplément eines Films bewahrt: die »ästhetische Funktion« des Kinos, ein schöpferisches Potenzial, die Notwendigkeit der Bedeutungserweiterung des Films durch (Film-)Kritik[97]. Bei Derrida meint das Supplément die stete Ergänzung der sprachlichen Zeichen um einen Mangel an Bedeutung, der die Bewegung der Schrift zur unendlichen Kette aus Suppléments macht, in dem jeder ursprüngliche Sinn übertreten und weiter aufgeschoben wird: Das Supplément markiert einen irreduziblen Bedeutungsausstand und die fortlaufende Ergänzbarkeit eines Sinns, der nie endgültig ergänzt werden kann[98]. Eugène arbeitet die Spuren von Derridas (Schrift-)Theorie bei Daney als zeitspezifischen Theorieeinfluss in den

93 Vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, »Totalité et fragmentaire: La réécriture selon Godard« (1988), in: *Open Edition Books*. https://books.openedition.org/puv/131?lang=de, abgerufen am 12. Mai 2023. Vgl. Raymond Bellour, »(Not) Just Another Filmmaker«, in: Bellour, Brandy (Hg.), *Jean-Luc-Godard: Son + Image*, 1992. S. 215–231; 220f. Auf Französisch: »L'autre cinéaste: Godard écrivain«, in: Bellour, *L'entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L., 1999. S. 113–138. Vgl. Leslie Hill, »›A Form That Thinks‹: Godard, Blanchot, Citation«, in: Temple, Williams, Witt (Hg.), *For Ever Godard*, 2007. S. 396–415.

94 Vgl. Maurice Blanchot, »La condition critique« (1950), in: *Trafic*, no. 2, printemps 1992. S. 140–142. Vgl. Blanchot, »Qu'en est-il de la critique?«, in: ders., *Lautréamont et Sade*. Paris: Éditions de Minuit, 1963. S. 9–14.

95 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 21, 22.

96 Vgl. Dork Zabunyan, »Daney – Deleuze: lectures croisées, écritures sous influence« (FRA 2012), in: *CanalU*. Online am 22. Juni 2012. https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/daney_deleuze_lectures_croisees_ecritures_sous_influence_conference_de_dork_zabunyan.9957, abgerufen am 12. Mai 2023. Vgl. Dowd, »Pedagogies of the Image Between Deleuze and Daney«.

97 Vgl. Gilles Deleuze, »Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney« (1986), in: *CJ 1*. S. 9–25; 16.

98 Vgl. Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967. S. 226, 398. Auf Deutsch: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. S. 272, 482. Vgl. Derrida, »La structure, le signe et le jeu«, in: ders., *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. S. 409–428. Auf Deutsch: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976. S. 422–442.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1970er Jahren auf[99], wobei er die Vervielfältigungen der Suppléments bei Derrida mit Daneys Reinterpretation des klassischen Hollywoodkinos als unabschließbare Zeichenkette in Verbindung bringt[100], während er Deleuzes Idee von Daneys Kritik als Wacht über ein Supplément in den Filmen auf Daneys Textsammlung *La rampe* bezieht[101]. In dieser ersten Buchpublikation Daneys sieht Eugène den Versuch der (nie ganz realisierbaren) Ergänzung des eigenen kritischen Werkes um die schwer zu greifende, ephemere Zeit und Arbeit der Kritik selbst; Deleuzes Weiterverweis auf Derrida folgt Eugène in diesem Zusammenhang nicht. Ich möchte hingegen Daneys kritisches Schaffen systematisch mit Derridas Supplément lesen. Daneys Texte und Godards Montagen in den Histoire(s) sind dann, mit Blanchot, Kritiken, die, mit Deleuze und Derrida, über ein Supplément in den Werken wachen.

Warum diese dreifache Methode, bestehend aus Kritik, Supplément und Kommentar? Der Kommentar, so wie Foucault ihn in *La naissance de la clinique* (1963), *Les mots et les choses* (1966) und *L'ordre du discours* (1971) beschreibt, vollendet einen autoritären Primärtext, indem er ihn wiederholt, fügt ihm dabei jedoch etwas Neues und Ungesagtes hinzu und bewahrt so sein Bedeutungspotenzial, also die Notwendigkeit neuer Kommentare und die Autorität dieses Textes für die Zukunft[102]. Die Kritik betont zunächst die werksbezogene, am Film ansetzende, *philologische* Dimension der Arbeit von Daney und Godard. Das Supplément, das als Bedeutungsmangel zum Werk hinzukommt und nicht auf dieses reduziert werden kann, markiert dann über das Werk hinausgehend die *systematische* Wiedereinschrift eines *Suppléments des Kinos* überhaupt, womit »Kino« zum offenen Bedeutungszusammenhang, zum Text wird. »Kino« verstehe ich hier als definiert über dieses Supplément, das es zum Gegenstand fortlaufender Interpretation und Kritik macht. Dieses Supplément des Kinos werde ich bei Daney und Godard in verschiedenen Formen untersuchen. Der Kommentar nach Foucault erlaubt es, diesen »Text« als nie ganz vollendeten Primärtext und *historisches Wissensobjekt* zu betrachten.

Indem ich Daney und Godard als *Kommentatoren* im Sinne Foucaults verstehe, gehe ich über die bisherigen spärlichen Annäherungen zwischen ihnen und Foucault hinaus. Daney hat, wie auch Eugène berichtet, Foucault in den 1970er Jahren immer wieder zitiert und auch für die *Cahiers* interviewt, allerdings eher mit Bezug auf Macht, Herrschaft und Möglichkeiten des politischen Widerstands[103], während Georges Didi-Huberman

99 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 131, 145–147, 183–186.

100 Vgl. ebd. S. 207f.

101 Vgl. ebd. S. 631f.

102 Ich verbinde in meiner Arbeit verschiedene Aspekte des foucaultschen Kommentar-Begriffs. Vgl. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*. Paris: PUF, 1963 (für den Bedeutungsüberschuss); *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966 (für die Wiederholung, das Zum-Sprechen-Bringen eines Primärtextes); *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971 (für die »maskierte« Wiederholung, die in Wahrheit immer auch etwas hinzufügt und den Primärtext daher »weiter« vollendet). Für die deutschen Übersetzungen vgl. *Die Geburt der Klinik*. Übers. v. Walter Seitter. München: Hanser, 1973. *Die Ordnung der Dinge*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Fischer, 2014.

103 Vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 298ff. Vgl. Pascal Bonitzer, Michel Foucault, Serge Toubiana, (Serge Daney), »Entretien avec Michel Foucault«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 251–252, août 1974. S. 6–15.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in seinem Buch *Passés cités par JLG. L'œuil de l'histoire* (2015) Godards Spiel mit Autorität und Autor*innenschaft mit Foucaults Kritik am traditionellen Autor*innensubjekt verglichen hat[104]. Bezüglich der Auffassung Godards als Kommentator ist festzuhalten, dass schon Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges vorgeschlagen haben, die HISTOIRE(S) als »Kommentar« zur Geschichte des Kinos zu verstehen. Dabei haben sie Godard mit Michel de Montaigne verglichen, dessen Essais aus Glossen bzw. Marginalien entstanden, die Montaigne an den Seitenrand von Büchern schrieb. Für Leutrat und Liandrat-Guiges steht dabei die »Form, die denkt« im Vordergrund, ein Reflektieren des Films über sich selbst und seine Form als filmischer Essay[105]. Diese Verwischung zwischen Zentraltext und Glosse, Primär- und Sekundärtext steht jedoch auch für die Logik des Kommentars bei Foucault. Auch mit Blümlingers späterem Kommentar zu Leutrat und Liandrat-Guiges, das Kino sei hier, »so ihre These, der unausgesprochene Haupttext des godardschen Kompendiums von Auslegungen«[106], lässt sich eine Brücke zu Foucault schlagen, bei dem der Primärtext aus dem auslegenden Kommentar erst hervorgeht. Dass man es bei den HISTOIRE(S) mit einem Kommentar im Sinne Foucaults zu tun hat, lässt sich auch mit Didi-Hubermans *Passés cités par JLG* darlegen, der die godardsche Praxis des Zitierens des Vergangenen mit Rückgriff auf Foucault untersucht. Die HISTOIRE(S) bestehen fast ausschließlich aus Zitaten, d.h. aus Wiederholungen – auch bei Foucault zitiert, also »wiederholt« der Kommentar den Primärtext und konstruiert ihn durch diese Wiederholung (indem er seinen Sinn weiter auslegt und vertieft). Didi-Huberman legt den Fokus auf den mitunter autoritären Gestus, den Godards Praxis der Zitatmontage dort annehmen kann, wo ihre Bedeutung unbestimmt bleibt und sich so gegen Widerspruch absichert – ebenso schreibt Foucault dem Primärtext eine Autorität zu, da der ihn herstellende Kommentar ein Geheimnis in ihm verankert, das ihn überhaupt kommentar- und auslegungswürdig macht. Trotz der offensichtlichen Ähnlichkeiten sucht man eine explizite Nennung von Foucaults Kommentar-Begriff und seine Anwendung auf die HISTOIRE(S) bei den genannten Autor*innen vergebens. Ansonsten wurde in der Filmwissenschaft Foucaults Kritik an traditionellen, ursprungsbasierten und linearen Geschichtsnarrativen bislang vor allem von der »New Film History« und der Medienarchäologie aufgegriffen[107]. Auch wurde Foucaults Dispositiv-Begriff auf das Ki-

104 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5. Paris: Éditions de Minuit, 2015. S. 29f.

105 Vgl. Leutrat, Liandrat-Guiges, *Godard simple comme bonjour*, S. 214–218.

106 Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand – Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk, 2009. S. 192.

107 Vgl. Paul Kusters, »New Film History – Grundzüge einer neuen Filmwissenschaft«, in: *montage AV*, Band 5, Heft 1, 1996. S. 39–60. Vgl. Thomas Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«, in: *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2–3, 2004. S. 75–117.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

no-Dispositiv bezogen[108], nicht zuletzt, um dessen vielfältige Transformationen im digitalen Zeitalter zu beschreiben[109].

Indem ich hingegen Daney und Godard als *Kommentatoren* im Sinne Foucaults verstehe, die das Kino als weiter zu kommentierenden und auszulegenden Wissensgegenstand und Primärtext entwerfen, möchte ich im Feld heutiger Post-Kino-Studien eine Abwendung vom Dispositiv-Begriff vollziehen.

Meine zentrale *Arbeitshypothese* lautet daher, dass Daneys Filmkritiken und Godards Montagen in den Histoire(s) du cinéma wie Kritiken im Sinne Blanchots funktionieren, die über ein Supplément des Kinos im Sinne Derridas wachen, und wie Kommentare im Sinne Foucaults das Kino als Primärtext vollenden *und* einer ständigen Neuöffnung unterziehen, um es seinem historischen »Ende« zu entziehen. Die Begrifflichkeiten von Blanchot, Derrida und Foucault interessieren mich weniger mit Hinblick auf eine konkrete Rezeption dieser Denker durch Daney und Godard, sondern als Methoden, um ihre Werke zu interpretieren und für das Feld der Post-Kino-Studien aufzubereiten. Das im digitalen Zeitalter in Wandlung begriffene Objekt »Kino«, das mit seiner räumlichen Ausdehnung und medialen Verstreuung in der Welt den Verlust alter Privilegien und Orte erfährt, wird so wieder aufgewertet. Anders als in bisherigen Beiträgen zur Post-Kino-Debatte, jenseits der (engen oder weiten) Definition des Kinos durch Dispositive, Orte und Medien, wird »Kino« als weiter zu definierender Text denkbar. Als ein solcher wird Kino gegen andere Formate des Audiovisuellen abgrenzbar – exemplarisch etwa gegen das »Fernsehen«, dem bei Daney und Godard diese Ergänzbar- und Kritikwürdigkeit nicht zu eigen ist.

Da ich mit dieser Arbeit einen Beitrag zur Post-*Kino*-Debatte vorlege und »Kino« als Primärtext stark machen möchte, werde ich nicht, wie im Deutschen sonst üblich, vom »cinéma« (im Sinne der Kunstform) als »Film« sprechen, sondern mit »Kino« übersetzen, um diesem Begriff eine stärkere, nicht nur auf den Ort des Kinosaals beschränkte Konnotation zu verleihen. Dabei folge ich Hedigers Aufsatz »Der Künstler als Kritiker«, der vom »Kino« als Kunst im Sinne der französischen Filmkritik spricht. Zwar werde ich den deutschen Terminus »Filmgeschichte« beibehalten, diese ist aber, gerade mit Bezug auf Godard, als »Geschichte des Kinos« im Sinne einer eigenständigen Kunstform zu verstehen. »Kino« ist in diesem Kontext eine begriffliche Präzisierung, da ich Daney und Godard als Kommentatoren zu einem Primärtextes des *Kinos* verstehe – verstanden als über das einzelne *Film*objekt hinausgehender Wissensgegenstand. Spreche ich über den einzelnen »Film« oder über den Ort des Kinos, den Kino-Saal, werde ich dies kenntlich machen.

Das *Supplément des Kinos* untersuche ich in verschiedenen Formen, zunächst in Daneys Texten der 1960er Jahre in der *Mise en Scène*. Diese wurde in Daneys intellektuellem Umfeld der *Cahiers du cinéma* (z.B. bei Alexandre Astruc oder Michel Mourlet) als

108 Vgl. Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer: »Apparatus« – Semantik – Ideologie*. Heidelberg: Carl Winter, 1992 und ders., »Flogging a dead horse? Zum Begriff der Ideologie in der Apparatusdebatte bei Bolz und bei Kittler«, in: Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat*, 2003. S. 217–236; 220.

109 Vgl. Adrian Martin, *Mise en Scène and Film Style*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. S. 190.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

künstlerische Organisation von Zeit und Raum durch die Regie verstanden[110]. Filmwissenschaftlich wird, mit Guido Kirsten, der Begriff bis heute für die »Organisation jener Parameter« benutzt, »die die profilmische Situation visuell strukturieren«[111] (nach bildgestalterischen und narrativen Gesichtspunkten), wobei er mit anderen Gestaltungsebenen (Montage, Découpage, Postproduktion) zusammenwirkt. Ich werde hingegen zeigen, dass Daney unter Mise en Scène keine künstlerische Organisationsform, sondern eine »Artikulation von Leerstellen« versteht, die als Konstruktionsmodalität eines bedeutungsoffenen Kino-Textes gedeutet werden kann. Dabei zeichnet sich hier schon eine Bezugnahme auf Derridas Theorie der differenziellen Schrift ab, in deren Rahmen Derrida vom Supplément spricht, und die Daney, wie Eugène darlegt (s.o.), in den frühen 1970er Jahren rezipiert, um die Logik der naturalistischen Repräsentation im klassisch-realistischen Kino zu kritisieren. Mit Blümlinger gibt Daney in dieser Zeit im Gegensatz zur französischen Apparatus-Theorie, die kritisch eine Distanz zum filmischen Objekt schafft, seine »affektive Nähe« zum Kino nie auf[112]. So untersuche ich für diese zweite Phase die differenzielle Schrift als Supplément des Kinos bei Daney: als Dynamik einer nie schließbaren Differenz zwischen Wirklichem und Darstellung, die das Kino weiter lebendig und »auslegbar« hält. In den 1980er Jahren kann Daney diese Lebendigkeit nur bewahren, indem er das Kino als Ganzes zu einem ästhetischen Widerstand gegen das Fernsehen erklärt, dem er sich in dieser Zeit verstärkt zuwendet und das für ihn zum Ausdruck eines geschlossenen, nur auf sich selbst verweisenden »Visuellen« wird, das die Differenzen zwischen den Bildern auslöscht, alle Bilder homogenisiert. Wie Blümlinger und andere darlegen, ist für Daney hingegen das »Bild« (des Kinos) mit anderen Bildern montierbar und auf unplanbare Begegnungen mit dem »Anderen« und der »Welt« geöffnet[113]. Mit Dork Zabunyan wird das Kino für Daney auch zum Medium der Kritik des Fernsehens[114], während es mit Bellour zum Medium der Auseinandersetzung mit dem »arrêt sur image« (Stehkader, »freeze frame«), also dem technisch angehaltenen Bild

110 Vgl. Alexandre Astruc, »Qu'est-ce que la mise en scène?«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 100, octobre 1959. S. 13–16. Vgl. Michel Mourlet, »Sur un art ignoré« (1959), in: ders., *Sur un art ignoré. La mise en scène comme langage*. Paris: Ramsey, 2008. S. 33–56.

111 Guido Kirsten, »Mise en Scène«, in: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, 2017. S. 1–18.

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

113 Vgl. ebd. S. 13 und dies., »Im Dickicht der Film-Wörter«, S. 171–172. In der Folge von Blümlinger hat Michael Wetzel diesen Widerstand des Bildes gegen das Visuelle in der Mediendifferenz zwischen Kino und Fernsehen mit Marcel Duchamps »Infra« und Walter Benjamins »dialektischem Bild« verglichen, um so ein Erkenntnismoment jenseits des Sichtbaren zu beschreiben (Michael Wetzel, »Der Widerstand des Bildes gegen das Visuelle. Serge Daney und Georges Didi-Huberman als Verfechter einer Inframedialität«, in: Stefan Majetschak [Hg.], *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Fink, 2005. S. 137–154). Garin Dowd und François Bucher verweisen darauf, dass für Daney das Abschreckende des Regimes des »Visuellen« darin besteht, dass das Fernsehen weniger eine Defizienz als eine Perfektion verkörpert, die keinen Platz für das Denken und sonstige »Reste« lässt. Vgl. Dowd, »Serge Daney«, S. 128f; vgl. François Bucher, »Television (an Address)«, in: *Journal of Visual Culture*, vol. 4, no. 1, 2015. S. 5–15; 13.

114 Vgl. Dork Zabunyan, »Morale modeste, nouvelle critique: ›Ginger et Fred‹ de Serge Daney, 1986«, in: *Trafic*, no. 100, hiver 2016. S. 161–166.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bzw. der Dekomposition der Bewegung in Einzelbilder wird[115], wodurch sich das Kino ebenso auf andere Bildregime öffnet, wie es sich von ihnen abgrenzt. In dieser Zeit der 1980er und 1990er Jahre möchte ich untersuchen, wie das Fernsehen, das »Bild« sowie der »arrêt sur image« – verstanden nicht als technisch angehaltenes Bild, sondern als entzogenes, von der (Film-)Kritik immer noch zu ergänzendes »Urbild« des Kinos – als Suppléments des Kinos fungieren, die das Kino im Gegensatz zum »vollendeten« Fernsehen auszeichnen: Das Supplément des Kinos ist in dieser Zeit das Kino selbst, es bleibt immer noch zu ergänzen.

Der Wechsel zu Godard erlaubt es, zu untersuchen, wie dieses Supplément des Kinos nicht nur durch Filmkritik, sondern auch auf filmische Weise, durch *Montage* produziert werden kann. Auf diese Weise kann ich einer zentralen Frage der Histoire(s)-Forschung eine neue Wendung geben. Rancière hat angemerkt, dass in den Augen Godards das Kino seine Aufgabe verraten habe, da es nicht das Wirkliche (vor allem die Gräuel des 20. Jahrhunderts) gezeigt und stattdessen Geschichten erzählt hat – die Herauslösung der Bilder aus ihren ursprünglichen narrativen Kontexten und ihre Neu-Montage ist damit auch ein Akt der Wiedergutmachung[116]. Nun ist, wie Christa Blümlinger zusammenfasst, vielfach diskutiert worden, ob Godards Montage als spekulative, rettende Kraft, oder nur als ästhetische Spur dieser Erlösung zu verstehen ist: Geht Rancière *kritisch* vom Bild als spekulativem Objekt aus, dann macht Georges Didi-Huberman in *Images malgré tout* (2004) *affirmativ* den von Godard eingefangenen ästhetischen Bruch und die Vorstellung des Bildes als poröse Spur des Verschwundenen stark[117]. Ich möchte hingegen annehmen, dass Godards Montagen ihren Sinn aufschieben, und so auch den Sinn dessen, was »Montage« selbst überhaupt bedeutet. Hier folge ich einer in der Forschung nur stellenweise erwähnten, kaum ernstgenommenen Hypothese, die Godard in der Zeit der Produktion der Histoire(s) geäußert und auch im Gespräch mit Daney formuliert hat: »Montage« ist ein unrealisiert gebliebenes Vermögen des Kinos[118]. Godards Montagen wachen dann über die Montage als Supplément, als intimste, niemals ganz offenbarte »Bedeutung« des Kinos. In diesem Sinne sind sie Kritiken im Sinne Blanchots, die das (Montage-)Werk Histoire(s) du cinéma ihrer Vollendung entziehen; und Kommentare im Sinne Foucaults, die das Kino als Primärtext, der in der »Montage« (als Wesen des Kinos) besteht, ebenso vollenden, wie sie die Montage als Mangel, Ausstand, Supplément bewahren, um den Primärtext des Kinos weiter vollend-, bzw.: montierbar zu halten.

---

115 Vgl. ders., »L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort«, in: *Trafic*, no. 37, printemps 2001. S. 75–86.

116 Vgl. Rancière, »Eine Fabel ohne Moral«.

117 Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 192f. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2004. Auf Deutsch: *Bilder trotz allem*. Übers. v. Peter Geimer. München: Fink, 2007.

118 Vgl. Gespräch Daney/Godard, 00:33:50-00:33:55, 00:35:44. Vgl. Jean-Luc Godard, »Le montage, la solitude et la liberté« (1989), in: *T 2*. S. 242–248; 242: »Mais son originalité qui n'aura jamais vraiment existé, comme une plante qui n'est jamais vraiment sortie de la terre, c'est le montage«. – »Sein originales Wesen, das nie wirklich existiert hat, wie eine Pflanze, die niemals wirklich aus der Erde gedrungen ist, ist die Montage.« In der Forschung wird diese Idee Godards von Michael Witt zwar registriert, aber nicht weiterinterpretiert oder -entwickelt. Vgl. Witt, »On Gilles Deleuze and Jean-Luc Godard: an Interrogation of ›la méthode de l'ENTRE‹«, in: *Australian Journal of French Studies*, vol. 36, no. 1, 1999. S. 110–124; 123f. Vgl. ders., *Jean-Luc Godard*, S. 28.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im *ersten Teil* dieser Arbeit werde ich die hier aufgeworfenen Forschungsfragen und skizzierten Forschungsfelder und -stände vertiefen und zeigen, wie Blanchots Begriff der Kritik sowie Derridas Begriff des Suppléments eine konzeptuelle Klammer bilden, die es erlaubt, Filmkritik bei Daney und Montage bei Godard als gemeinsames theoretisches Projekt zu rekonstruieren. Dabei werden Begriffe geklärt, auf die zurückgekommen werden soll, wie »Mise en Scène« oder »Dispositiv«. Das gemeinsame Projekt von Daney und Godard werde ich, orientiert an Foucault, als Kommentar-Projekt zu einem Primärtext des Kinos weiterformulieren. Schließlich werde ich diesen Kommentar-Ansatz in den Forschungsfeldern zur Filmgeschichte (»New Film History«, Medienarchäologie), zur Cinephilie/Filmkultur und zum Post-Kino positionieren.

In einem *zweiten Teil* werde ich mich den Schriften Serge Daneys zuwenden und eine Auswahl von Texten von 1962–1992 mit der Methodentrias Kritik, Supplément und Kommentar untersuchen. Ein erstes Kapitel handelt von den Texten der 1960er Jahre, ein zweites von solchen der frühen 1970er Jahre und ein drittes setzt den Fokus auf die 1980er und 1990er Jahre. Ich werde analysieren, wie Daneys Kritik in diesen drei Epochen ein Supplément des Kinos bewahrt, das unter verschiedenen Formen auftaucht: Die Mise en Scène (60er Jahre), die differenzielle Schrift (70er Jahre) und das Kino selbst im Gegensatz zum Fernsehen (80er und 90er Jahre) werden als Suppléments interpretierbar, die Daneys Kritik den Filmen hinzufügt, um deren fortlaufende Auslegbarkeit und die fortlaufende Auslegbarkeit des Kinos als Primärtext zu garantieren.

Im *dritten* und letzten Teil untersuche ich mit der Methodentrias Kritik, Supplément und Kommentar bestimmte Teile von Jean-Luc Godards Histoire(s) du cinéma. In einem ersten Kapitel lege ich dar, wie Godard in den Histoire(s) die Montage zum Grundelement des Kinos als eigenständiger Kunstform erhebt. Wie bei Daney verfolge ich daraufhin auch hier ein Supplément des Kinos in verschiedenen Formen. Zunächst in der Vollendung des Kinos zur eigenständigen Kunst durch die Nouvelle Vague, die ein fortlaufender Prozess bleibt. Dann interpretiere ich das Motiv der Projektion als Supplément des Kinos, insoweit die Projektion weniger auf einen konkreten Ort oder ein Dispositiv verweist, sondern als Metapher auf den Vorentwurf eines immer weiter zu realisierenden »Projektes« des Kinos – verstanden als weiter fortzuschreibender Text. Dieses Projekt interpretiere ich schließlich als niemals ganz realisiertes »Projekt der Montage« – das ultimative Supplément des Kinos bei Godard ist die Montage, als niemals realisiertes, immer noch zu ergänzendes Wesen des Kinos. So möchte ich Godard als Kommentator präsentieren, der Montage als Kommentar benutzt und die aus Montagen bestehenden Histoire(s) zu einem großen Montage-Kommentar macht, um einen weiter zu vervollständigenden Primärtext des Kinos in Form eines »Projektes der Montage« zu entwerfen.

https://doi.org/10.14361/9783839467954-002 - am 13.02.2026, 21:58:41. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -