

TRAFFIC

■ **Serge Daney**

après, avec ■



37

PRINTEMPS 2001



REVUE DE CINÉMA. P.O.L

Faksimile des
Covers der Serge
Daney (1944–
1992) gewidme-
ten Ausgabe von
Trafic

Im Dickicht der Film-Wörter

Zu Serge Daneys Begrifflichkeit*

Christa Blümlinger

*Ich lerne beschreiben, was ich sehe,
und da lerne ich alle möglichen Sprachspiele.*

(Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen
über die Philosophie der Psychologie*, § 980)

Serge Daney kann kein großer Koch gewesen sein. Zu diesem Schluss bin ich gekommen, als ich mich mit einer Metapher herumschlug, die hinkt und doch Früchte zeitigt. Daney vergleicht einen Text hindurch die Kino-Leinwand mit einer Teflon-Pfanne, um daraus Gedankenbilder wie «le feu du réel» (das Feuer des Realen) oder Wortspiele wie das unübersetzbare «saisir le signifiant» (den Signifikanten anbraten/ erfassen) zu gewinnen.¹ Ich hätte die Teflon-Pfanne ja gerne mit «Jenaer Pfanne» übersetzt, da diese aus feuerfestem Glas besteht und keine undurchsichtige Beschichtung trägt wie jede echte Teflon-Pfanne, die sich durch ihre Antihaf-Qualität auszeichnet. Weil ich aber kein blau-weiß-rotes Pendant zum Jenaer Glas kenne und sich mir eine derartige Germanisierung von Daneys zutiefst französischem Denken verbot, übersetzte ich textgetreu das Sprachbild, zumal es in dem Essay um den auch nicht gerade Metaphern-müden André Bazin geht.

* [Anm. d. Hg.:] Dieser Text erschien zuerst in französischer Übersetzung unter dem Titel «Des mots pour le dire» in: *Trafic* 37, Frühling 2001, S. 200-209 (Sondernummer «Serge Daney: Après, avec»). Für die vorliegende Ausgabe wurde er überarbeitet und aktualisiert.

1 Serge Daney: «Die Leinwand des Phantasmas» (Bazin und die Tiere) [frz. 1972], in: Daney 2000a, 68–77, hier S. 70f.

Ob Daney kochen konnte oder nicht, ist schließlich Nebensache. Dass dem Kritiker die schrägste Metapher recht war, um das passende Sinnbild für eine Idee zu finden, zeugt sowohl von seiner Lust am Schreiben als auch von seiner Liebe zum Kino. Oder anders gesagt: Verweist der fragliche Essay in seinem Titel auf die «Leinwand des Phantasmas», so treten im Textkörper die sprachlichen Spuren des (cinephilen) Phantasmas *von* der Leinwand zutage. Im Folgenden will ich an einigen weiteren Beispielen Daneys verbale Bilderrätselwelt beschreiben, wobei mir die Übertragung in eine andere Sprache nicht selten die entsprechenden Aufschlüsse abverlangt hat.

Für einen Berliner Verlag habe ich vor nunmehr zehn Jahren ein fast dreihundert Seiten umfassendes Buch zusammengestellt und ko-übersetzt, das weitgehend aus Texten und Interviews besteht, die auch in Frankreich bis dahin nicht in Buchform erschienen waren:² Eine erste umfassende Vorstellung des Daneyschen Denkens für den deutschen Sprachraum, konzentriert auf seinen weit gefassten, jedoch wesentlich in der Liebe zum Kino verankerten Bildbegriff. Daney ins Deutsche zu übertragen, das bedeutet nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine kulturelle Vermittlung. Es fängt schon mit dem in Frankreich gängigen, geschichtsträchtigen Wort *cinéphilie* an: Der «Cinephile» wurde im Deutschen zum «Cineasten», erst kürzlich hat man in einschlägigen Lexika auch die Bedeutung «Filmschaffender» für Cineast hinzugefügt; der «Cinephile» existiert offiziell aber immer noch nicht. Ich habe ihn kurzerhand eingeführt, wenngleich man zuweilen auch mit «Filmliebhaber», «Filmfan», «Filmenthusiast» oder dem etwas veralteten «Kinonarr» zurande käme, wollte man das deutsche «Cineast» in der Bedeutung von «cinophil» vermeiden. Da die Tradition der französischen Cinephilie einzigartig in der Welt ist, nicht zuletzt deswegen, weil sie in einer bestimmten historischen Periode Gegenstand ernsthafter Kritikerdebatten war, habe ich mich an diesen Neologismus im Deutschen gehalten. Für den französischen Begriff *cinéaste* gibt es naturgemäß ebenso wenig eine deutsche Entsprechung wie für die Idee der *mise en scène*, wie sie seit Alexandre Astruc die französische Filmkritik beschäftigt. Denn der deutsche «Filmemacher» ist eine späte Erfindung der Autoren des Neuen Deutschen Films und deshalb eher dem

2 Serge Daney (2000a) *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Aus dem Frz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig & Silvia Ronelt. Berlin: Vorwerk 8. Seither sind im Verlag P.O.L. (Paris) zwei (der vier geplanten) Bände der von Patrice Rollet chronologisch herausgegebenen Schriften erschienen: *La Maison cinéma et le monde 1* (Daney 2001) und *La Maison cinéma et le monde 2* (Daney 2002).

angloamerikanischen *filmmaker* als dem französischen *cinéaste* verwandt. Letzterer ist nämlich keine Neuschöpfung junger Filmautoren, die auch ihre eigenen Produzenten sein wollten, sondern ein Begriff der Kritik, der laut *Grand Robert* aus dem Jahre 1922 stammt und einer Entlehnung aus dem Italienischen entsprungen ist. Stroheim kann deshalb ebenso als *cinéaste* gelten wie Straub – im Deutschen kann Stroheim aber kein Filmemacher sein, nicht einmal ein Filmer, von daher bleibt seine Bezeichnung meist *Régisseur*. Ich habe deswegen das Fremdwort «Cineast» ausschließlich in seiner zweiten, ursprünglichen Bedeutung verwendet und die Verschiebung durch den Gebrauch des Wortes «cinophil» in gewisser Weise korrigiert. Bleibt die Frage zu erläutern: «Qu'est-ce qu'un cinéaste?» Aber das würde hier zu weit führen. Soviel vielleicht, dass Daney in den von mir herausgegebenen Texten so gut wie nie den Begriff *réalisateur* oder *metteur en scène* bemüht, es sei denn in Zusammenhang mit dem Fernsehen. Neben dem Cineasten gibt es bei Daney natürlich auch den Autor. Dort, wo das gegenwärtige Kino (Autoren-)Filmer produziert, die Daney's cinephilem Filmverständnis nach weder der Bezeichnung *cinéaste* noch *auteur* würdig sind, weil sie zu sehr schon von der Werbung sich haben infizieren lassen, erfindet er neue Begriffe: Luc Besson und Jean-Jacques Annaud nennt er zum Beispiel *promoteurs* (Promotor-Autoren),³ ein für Daney typisches, aber leider kaum übersetzbares Wortspiel. Oder er greift zu drastischen Metaphern, wenn die Kunst der *mise en scène* im Kino seiner Einschätzung nach zugunsten eines «Neo-Naturalismus» verloren geht, wie beim amerikanischen *gore*, den er *cinécharcuterie* (Film-Schlachtereier) nennt.⁴

Wie aber den Ton beschreiben, der in Daney's Texten herrscht? Daney war ein Mann des *Wortes*, und zwar im Sinne des deutschen Ausdrucks, der die Bedeutungen von «parole» und «mot» zusammenfließen lässt, wie dies Georges-Arthur Goldschmidt (2006 [1996]) so treffend festgestellt hat. Was Daney schrieb, pflegte er gerne auch in Gesprächen zu erläutern, entsprechend seinem Verständnis von Cinophilie, das auf die jugendliche Vorliebe für das Erwecken der Lust auf einen Film abzielt. So kehren manche Gedanken, Begriffe, *Wörter* und *Worte* aus Interviews in Texten wieder oder sie werden in Essays variiert und ausgeführt: Zum Beispiel lässt sich in einem der drei Interviews, die die *Esprit*-Redaktion mit Daney geführt hat, eine stark verdichtete und kurioserweise klarere Form der zentralen Thesen eines Essays über den

3 «Was bleibt uns noch zu sehen? Ein Gespräch mit Serge Daney [frz. 1989]», in: Daney 2000a, S. 166–175, hier S. 171.

4 «Zehn Kinjahre, sechs Fluchtlinien» [frz. 1987], in: Daney 2000a, S. 20–31, hier S. 23.

Zusammenhang zwischen der Beweglichkeit des Zuschauers und der Bewegtheit der Bilder nachlesen, gemeint ist der wenig später publizierte Text «Du défilement au défilé». ⁵ In ebendiesem Interview findet sich aber auch ein kurzer Kommentar zu dem von ihm zur Legende erhobenen Rivette-Text «Über die Niedertracht» (1989 [1961]), ⁶ den Daney Jahre später unter anderem in seinem letzten Eingangstext für *Trafic* genauer ausarbeitete, wo er sich von neuem mit der schwierigen Frage der Moral einer Einstellung befasst (Daney 1992).

Die Varianten und Variationen eines Gedankens oder eines Begriffs entspringen augenscheinlich beim späten Daney weniger der berufsbedingten Redundanz des täglichen Schreibens als dem beständigen und aufrichtigen Bemühen, das *richtige* Wort zu finden. Bei *Libération* hatte er immerhin die Freiheit, über seine Bemühungen und Begriffe auch nachzudenken, diese nicht der Schnellebigkeit des journalistischen Alltags anheim fallen zu lassen. So begründet Daney in einem Fazit zu seinen Golfkriegskolumnen die begriffliche Unterscheidung zwischen «image» und «visuel» wie folgt:

Andererseits ging es nicht an, wieder den Pilgerstab des «Mister Bild» zu ergreifen. Um mir nicht weiterhin das Leben schwer zu machen, beschloß ich, eine klare Unterscheidung zwischen «Bild» und «Visuellem» zu treffen. ⁷

Eine der nachstehenden Definitionsversuche dieser Unterscheidung, die im übrigen in einer anderen Variante auch das Kasseler Documenta-Publikum beeindruckte, ⁸ lautet: «Si le visuel est une boucle, l'image est à la fois un manque et un reste» («Wenn das Visuelle eine Endlosschleife ist, so ist das Bild sowohl ein Defizit als auch ein Überrest»). ⁹ In diesem einen Satz liegt ein ganzer Ideen- und Sprachhorizont. Wie aber über diesen keineswegs expliziten Horizont entscheiden? «Le visuel», «l'image», «un manque», «un reste». Verweilen wir kurz bei den zentralen Wörtern dieses Satzes.

5 «Was bleibt uns noch zu sehen?» (op cit.) sowie «Vom défilement zum défilé» [frz. 1989], in: Daney 2000a, S. 267–274.

6 Rivette begründet in diesem Text beispielhaft die Verwerflichkeit einer leicht rekadrierenden Zufahrt auf ein totes KZ-Opfer, eine Einstellung aus dem Spielfilm *Kapò* (Italien/Frankreich/Jugoslawien 1961) von Gillo Pontecorvo.

7 «Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen» [frz. 1991], in: Daney 2000a, S. 198–210, hier S. 205.

8 Im Katalog der von Catherine David geleiteten Documenta X wurde u.a. folgender Text von Daney abgedruckt: «Before and After the Image»; Daney 1997 [frz. 1991].

9 «Montage unerlässlich», op. cit., S. 207.

Le visuel

Das «Visuelle» sagt im Deutschen nicht viel, es ist die holprige Substantivierung eines adjektivischen Fremdwortes, dessen Bedeutung laut Duden «das Sehen oder den Gesichtssinn betreffend» oder auch «mit dem bloßen Auge wahrgenommen» ist, in etwa entsprechend dem Französischen «qui a rapport/fait appel au sens de la vue», so im *Grand Robert*. Daney erklärt in dem Katalog zur Documenta X wieder abgedruckten Text «Avant et après l'image», dass seine pragmatische Entscheidung für dieses Wort auch in dessen Verflachung im Gebrauch durch Presse und «art directors» begründet liege. Das «Visuelle» kann als so etwas wie die mediale Ausformung des (post-)modernen Klischees begriffen werden (vgl. Blümlinger 2000, 15f). In einem anderen Zusammenhang¹⁰ führt Daney dieses Wort denn auch explizit als substantiviertes Adjektiv ein, das die Ablösung von einem bestimmten Bildbegriff darstellt, in dem Sinne, in dem man nunmehr auch statt von «Tönen» («sons») vom «Akustischen» («sonore») sprechen könnte. Was dem französischen Substantiv «le visuel» außerdem anhaftet, das schwingt bei Daney ungesagt mit und geht in der Übersetzung verloren, weil es als Bedeutungsfeld im Deutschen nie existiert hat: Einerseits bezeichnet das substantivische Wort nämlich den Mittelpunkt, das «Schwarze» einer Zielscheibe, andererseits eine «Vorrichtung zur Anzeige auf einer Leinwand oder auf einem Bildschirm». Daney hat also mit dem Begriff des «Visuellen» intuitiv zwei wesentliche Komponenten des Golfkriegs erfasst, das Zielen und das Fernsehen.

Le manque

Ist mit «manque» der psychoanalytische Begriff gemeint, der Lacan'sche Spalt zwischen Signifikant und Signifikat, oder ganz einfach ein (audio-)visuelles (Informations-)Defizit? Daney schreibt im fraglichen Essay hauptsächlich von «Mangel» (z.B. «die Dinge, die in der Fernsehinformation mangelten»), aber er spricht dann ausgerechnet an einer Stelle von «Defizit», die sehr «lacanianisch» argumentiert:

Vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Fernsehens hat das Schwinden [*raréfaction*] der Bilder zugunsten des rein Visuellen ein Vorstel-

10 «Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien», op. cit., S. 25.

lungsdefizit [*déficit d'imagination*] hervorgerufen, das auszugleichen immer schwerer wurde.¹¹

Bei Lacan heißt es nur zum Vergleich:

Was [das Subjekt] an diese Stelle setzen wird, ist sein eigener Mangel in der Form des Mangels [*manque*], den es beim Anderen im Falle seines eigenen Verschwindens [*disparition*] erzeugen würde (1966, 84; Übers. CB).¹²

«Déficit» und «raréfaction» also statt «manque» und «disparition» – vielleicht kann diese Verschiebung als Paraphrasierung verstanden werden, zumal Daney in einem anderen Essay über den Golfkrieg die Alterität als *sine qua non* des Bildes definiert (Daney 1997). Wie dies dem nachdenklichen Leser vermitteln? Diese Frage mündet in weitere Probleme: Wo zum Beispiel liegt die Stelle des Zuschauers, von der Daney auch in diesem Zusammenhang spricht? Im Spalt zwischen dem Bild und dem Visuellen (dem raren Bild *im* Visuellen), zwischen *Hier* und *Anderswo* (zwischen uns und «dem Feind»)? Ist sie eine Frage des Dispositivs, gebunden an das Bild/das Kino *oder* an das Visuelle/das Fernsehen? Solche Fragen aber sprengen das Übersetzungsproblem. Es ist unmöglich, die lacanianischen Apparatus-Debatten zur *Suture* und zum Verhältnis von Schuss/Gegenschuss, die hier von Ferne anklingen, mit zu übersetzen. Wie soll man einen theoretischen Hintergrund vermitteln, der als solcher nur bruchstückhaft im Deutschen vorliegt und der bei Daney zudem im Lauf der Jahrzehnte sich wandelte und zu einer Art durchschimmernden Bodensatzes seines Schreibens wurde?

Image

Die Übersetzung des Wortes «image» ins Deutsche bereitet an sich kein Problem, doch auf welche Bildbegriffe Daney hier rekurriert, das ist eine andere Frage. Was bedeutet «Bild», wenn es als Gegensatzbegriff zum Visuellen nicht an das Fernsehen, sondern an den Film gebunden wird? Die Paare Bild/Film/Leinwand versus Visuelles/Fernsehen/Bildschirm können im Deutschen nicht wie im Französischen abgeleitet werden. Denn was Daney an anderer Stelle über die Leinwand schreibt, die er dem Bild zuordnet, trifft im Deutschen so nicht

¹¹ «Montage unerlässlich», op. cit., S. 209.

¹² «Ce que [le sujet] va y placer, c'est son propre manque sous la forme du manque qu'il produirait chez l'Autre de sa propre disparition.»

zu: Die Filmleinwand wird im Französischen «grand écran» genannt und hat nichts mit dem Bildträger der Malerei gemein (wie im Deutschen), während der Bildschirm als «petit écran» bezeichnet wird. «Ecran» bedeutet auch «Schirm» im Sinne von «Trennwand». Der folgende Satz ist also ein genuin französisch gedachter, soll er sich auf das Kino beziehen: «Das Bild schützt vor dem Realen (Bildschirm) [*écran*] hat einen doppelten Sinn).»¹³ Kommen wir aber auf die Bedeutung von «image» im oben erwähnten Satz zurück. Geht es hier letztlich um eine Ontologie des fotografischen Bildes à la Bazin, oder geht es um das Lacansche Bild (vom Anderen)? Der Titel des Textes, «Montage obligé» («Montage unerlässlich»), verweist auf Bazins (damals noch unübersetzten) Essay «Montage interdit» («Schneiden verboten!»).¹⁴ Daney hat diesem Problem zwei Jahrzehnte vor «Montage obligé» einen kritischen Essay gewidmet, und zwar wie eingangs erwähnt, «L'Ecran du phantasme. Bazin et les bêtes». Darin bindet er das Bazinsche Verbot der Fragmentierung an die *Natur* dessen, was gefilmt wird. Bazins berühmtes moralisches Argument gegen die Schuss/Gegenschuss-Inszenierung einer Jagd dreht Daney mit seinem späteren, nun nicht mehr «kritisch-exorzierenden»¹⁵ Bonmot keineswegs um. Wenn Bazin das «Montageverbot» in bestimmten Fällen an die Möglichkeit, den Tod zu filmen, bindet, so will Daney mit seinem «Montagegebot» auf die «fehlenden Bilder» von den zivilen Opfern dieses Krieges verweisen, die er sich im Kopf zusammenschneiden und vorzustellen verpflichtet sah, als es nicht mehr entscheidbar war, ob diese fehlenden Bilder tatsächlich verboten wurden oder nur zufällig abgingen. Ganz wie bei John Ford liest Daney zu diesem Behufe in der Tiefe und an den Rändern der televisuellen Einstellungen, um zum Eigentlichen vorzudringen und dem «Visuellen» ein «Bild» abzurufen. Zwei gleichzeitig «bazinianische» und «lacanianische» Texte aus den Jahren 1972 und 1991 sind also in *Von der Welt ins Bild* versammelt; zwischen ihnen liegen mehr als

13 «Zehn Kinjahre, sechs Fluchtlinien», op. cit., S. 25.

14 Die deutsche Übersetzung der gesamten von Truffaut im Jahr 1975 herausgegebenen Auswahlanthologie der ursprünglichen vier Bände von Bazins Schriften aus den Jahren 1958–1962, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin 2004), wurde erst nach Erscheinen von Daney's *Von der Welt ins Bild* vorgelegt. Vgl. auch das Themenheft «Warum Bazin», *Montage AV* 18,1, 2009.

15 Daney kommentiert seinen Versuch aus den 70er Jahren, den Idealismus Bazins mit materialistischen Argumenten zu kritisieren, in einem Interview folgendermaßen: «In Wirklichkeit war ich Richter in eigener Sache, weil ich den Faden exorzierte, der mich selbst mit dem Kino verband, einen Faden, der eher über Bazin verläuft als über Eisenstein» («Bilderleidenschaft. Von den Cahiers du cinéma zu Libération. Ein Gespräch mit Serge Daney» [frz. 1983], in: Daney 2000a, S. 136–165, hier S. 147).

hundert Seiten, und es obliegt dem aufmerksamen Leser, sie aufeinander zu beziehen, den späten Daney unter Kenntnis des frühen Daney zu verstehen. Soviel oder sowenig zum Problem Bild/Visuelles.

Reste

Was will Daney schließlich mit «Rest» ausdrücken? Geht es um das Verhältnis zum Realen, um so etwas wie den Freudschen «Tagesrest» im Traum, dessen vordergründige Harmlosigkeit die Zensur vereitelt? Geht es um die Spur des Realen im psychoanalytischen oder aber im phänomenologischen Sinn? Meint er mit «Rest» die Bazinsche Idee vom fotografischen Bild als Mumie oder dessen Idee von der Begrenzung des *cadre* (des Bildfelds) durch den *cache* (den Rahmen), den Verweis auf das *hors champ*, das visuelle Off? Die theoretischen Referenzen, bis hin zur Bazin-Anspielung im Titel, liegen im Unterschied zu den Texten aus den siebziger Jahren hier im Dunkeln. Die theoretische Unterscheidung zwischen Rahmen und Bildausschnitt ist den deutschsprachigen Lesern ohnehin kaum geläufig – auch Bazins Text «Peinture et cinéma» war in der lange vergriffenen deutschen Bazin-Übersetzung nicht eingeschlossen und lag zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Von der Welt ins Bild* auf Deutsch noch nicht vor.¹⁶ Von dem im Deutschen nicht existierenden Begriff des *hors champ* (Off-Screen) und weiterhin nicht übersetzten Büchern von Noël Burch (1969) und Pascal Bonitzer (1982) ganz zu schweigen.

Während der frühe Daney fröhlich die in den 70er Jahren recht «frische» Lektüre von Lacan, Nietzsche, Lyotard oder Derrida zitiert, verleiht der späte Daney seinen Texten das ein, was ihm aus den Jahren der stark theoretisierenden «revolutionären Kulturfront» bei den *Cahiers* in Erinnerung geblieben ist, was gehalten hat.¹⁷ Daney geht mehr und mehr zum impliziten Schreiben über, das sich vor allem in die Wortwahl und in die Wortschöpfungen einschreibt. Ich will meine gezwungenermaßen beschränkten Kommentare mit einem kurzen und willkürlichen, doch wie mir scheint, exemplarischen Glossar an

16 Der Text «Malerei und Film» findet sich in der erwähnten Bazin-Neuauflage *Was ist Film?* (2004).

17 Daney kommentiert diese «wilde» Zeit rückblickend in einem Gespräch wie folgt: «Als wir begonnen haben, Lacan zu lesen, mußten wir ihn sofort in einer kleinen Anmerkung über einen total nebensächlichen bulgarischen Film anbringen. Das hat – mit Recht – die wirklichen Universitätsprofessoren schockiert» («Bilderleidenschaft. Von den Cahiers du cinéma zu Libération», op. cit., hier S. 149).

Begriffen abschließen, die mir für den Denkstil Daney's wie auch für die Grenzen seiner Übersetzbarkeit symptomatisch erscheinen.

Arrêt-sur-l'image

Die in Frankreich stets lebendige Diskussion einerseits über das Einzelbild («le photogramme»), andererseits über das «arrêt-sur-image», das *freeze frame*, dem man im Deutschen mit den Begriffen «Stehkader» oder «Stoppbild», üblicherweise aber mit dem englischen Fachwort beikommt, hat kein Pendant jenseits des Rheins. Barthes' Text über den «dritten Sinn» («Le troisième sens») wurde erst in den 1990er Jahren ins Deutsche übertragen (Barthes 1990), die dazugehörige *Cahiers*-Diskussion ist so gut wie unbekannt, das (unübersetzbare) «défilement» ein theoretisches Problem, das im deutschen Sprachraum einzig dem *Expanded Cinema* (Hans Scheugl, Ernst Schmidt Jr. u.a.) vorbehalten blieb, der gleichnamige Text von Thierry Kuntzel (1973) wurde bisher nur ins Englische übersetzt und blieb weitgehend unkommentiert. Daney hat der Reflexion über den Zusammenhang zwischen Stillstand und Bewegung im Film zumindest zwei zentrale Texte beigelegt, «Vom défilement zum défilé» und «Das letzte Bild». Meine Daney-Ausgabe schließt mit diesen beiden Texten.¹⁸ Wenn Daney in diesen Essays einerseits das weite Konnotationfeld des *arrêt-sur-image* (*freeze frame*) aufrollt (vom «arrêt de mort», dem Todesurteil, über die «arrestation», die Festnahme, bis zu den angloamerikanischen Metaphern aus der Kryogenik), so analysiert er andererseits das *arrêt-sur-image* als filmgeschichtliches Symptom, als Moment einer cinephilen Empfindsamkeit bei Truffaut, als leidenschaftliche Erstarrung bei Godard oder als für die Werbung bestimmtes Abzieh- und Automatenbild bei Besson. Interessanterweise nimmt Daney teilweise bereits im ersten, durchgängig jedoch erst im zweiten Text eine kleine begriffliche Veränderung vor: Er setzt vor «Bild» einen bestimmten Artikel und macht aus dem üblichen «arrêt-sur-image» ein besonderes «arrêt-sur-l'image». Aus dem Innehalten des Laufbildes auf einem Einzelbild wird also ein Innehalten auf dem (einen) Bild. Man kann diese Verschiebung im zweiten Fall mit dem von Daney selbst gegebenen Hinweis erklären, dass es sich bei diesem Text ausschließlich um das Innehalten auf einer bestimmten Kategorie von Bild, nämlich dem letzten Filmbild, handelt. Vielleicht sagt der kleine Zusatz aber vor allem etwas über Daney's

18 «Vom défilement zum défilé» [frz. 1989] und «Das letzte Bild» [frz. 1990], in: Daney 2000a, S. 267–274 bzw. 275–282.

eigentliches Interesse, das sich weniger auf das Einzelbild und dessen Vervielfältigung als Möglichkeit eines imaginären Innehaltens des Bewegungsbildes richtet als auf die ästhetischen Konsequenzen dieses Innehaltens für den auratischen Status des filmischen Bildes, das für Daney immer «das Bild» ist.¹⁹

Cinégénie

Daney hat viel für Sprachspiele übrig. Er dehnt die Wörter gerne bis ans Äußerste ihrer Bedeutung, lässt die Polysemie zur Geltung kommen, und wenn es ein Wort nicht tut, dann bildet er eben ein neues. So geschehen zum Beispiel in einem pointierten kleinen Text über Pausenfüller im Fernsehen, der Anfang der 1980er Jahre in den *Cahiers du cinéma* erschien. Daney spricht dort von einer Zeit, in der die Cineasten noch von der Sorge um das *photogénie* der Objekte, Körper und Landschaften getragen waren, und er fügt hinzu: «Um ihr *cinégénie* (Epstein oder Vertov wieder lesen)».²⁰ Man kennt im deutschen Sprachraum zwar die Vertovsche Idee des auf Bewegung konzentrierten *kinoglaz* (Kinoauges), doch Epstein, Delluc und deren Idee des *photogénie* gehörten lange Zeit zu den blinden Flecken des deutschsprachigen Denkens über Film (oder besser: Schreibens, denn der Experimentalfilm hat sehr wohl an Epstein angeknüpft).²¹ Das deutsche Wort «Photogenität» bezieht sich ganz banal auf die Bildwirksamkeit eines Schauspielers oder einer Person und reduziert sich im Allgemeinen auf das Gesicht. Der Aspekt der Bewegung, den Epstein zusammen mit anderen Kategorien der figürlichen Darstellung wie Kadrage und Lichtsetzung als für das *photogénie* konstitutiv gedacht hat, wird bei Daney durch den Begriff des *cinégénie* unterstrichen. Gleichzeitig zielt Daney's Wortschöpfung wohl auch auf die Montage ab, auf die Zeit des Stummfilms, auf eine Zeit vor dem (Bazinschen) Verbot:

«Die Voraussetzung war, daß es keinerlei Tabu gab, das verboten hätte, diesen Körper zu zerlegen [...] und ihn mit anderen Typen von Körpern korrespondieren zu lassen. Das war die Zeit der Bestiarie und Landschaften».²²

¹⁹ Zur Theorie des Bildstillstands bei Daney vgl. insbesondere auch Bellour 2001.

²⁰ «Pausenfüller» [fz. 1981], in: Daney 2000a, S. 223–227, hier S. 225.

²¹ Eine Ausnahme bilden etwa Kessler (1996) und Fahle (2000, bes. 33–80). Epsteins Photogénie-Text wurde erstmals von Frieda Grafe in *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* übersetzt (Blümlinger/Sierek 2002).

²² «Pausenfüller», op. cit., S. 225.

Prélèvement

Die Möglichkeit der «Versöhnung» mit dem Kino liegt bei Daney in der Projektion, die der Aufnahme folgt. In einem langen Gespräch mit Serge Toubiana sagt er:

Der Film hat sehr wohl diese Fähigkeit – das war das Phantasma von Bazin –, Bücher durch Bilder, das Fleisch der Realität, aufzuschneiden – und das tut weh –, aber er hat auch die Fähigkeit, das, was in dieser Weise kadriert, aufgehoben [*prélevé*], ins Licht gehoben worden ist, wieder freizusetzen (Daney 2000b [1994], 76).

Der Begriff des (filmischen) Bildes wird bei Daney also immer wieder an den Begriff des Realen zurückgebunden und spaltet sich dort in zwei theoretische Spuren: Bazin einerseits und Lacan andererseits. Bazin entspricht bekanntlich einem Bildverständnis, das über die ontologische Beziehung zur Realität definiert ist, während Lacans metapsychologischer Ansatz auf das Reale in seinem Verhältnis zum Symbolischen abzielt. Daney situiert das Kino an diesen beiden Polen, in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Bazinschen Realen und dem Lacanschen Imaginären:

Das Kino [...] ist ein verrufener Ort, der Ort eines Verbrechens und einer Magie. Das Verbrechen: daß die Bilder und Töne lebenden Wesen *abgenommen* [*prélevé*] werden (entrissen, gestohlen, abgenötigt, weggenommen). Die Magie: daß sie auf einem anderen Schauplatz ausgestellt werden (dem Kinosaal), um dort die Lust desjenigen auszulösen, der sie sieht.²³

Einerseits werden die Bilder also als Abdruck des Realen begriffen, andererseits schwingt hier mit dem «anderen Schauplatz» Freuds Traumdeutung und die psychoanalytische Filmtheorie vom imaginären Signifikanten (Christian Metz) mit. Daney setzt an anderer Stelle den Begriff «*prélèvement*» (Entnahme, Abnahme) in eine diskursgeschichtliche Reihe mit den Begriffen «Spur» und «Analogie», um diese als «metaphysisch» zu kritisieren. Weil er damit von der traditionellen Unterscheidung zwischen fotografischem und digitalem Bild («*image de synthèse*») über den (bazinianischen) Realitätsbezug Abstand nimmt, kann er dem digitalen Bild die Fähigkeit zugestehen,

23 «Der Terrorisierte. Godard'sche Pädagogik» [frz. 1976], in: Daney 2000a, S. 85–93, hier S. 91.

ein Reales hervorzubringen.²⁴ Gänzlich doppeldeutig wird der Begriff, wenn Daney ihn in Zusammenhang mit den Effekten der Werbung diskutiert, um den sogenannten Manierismus als «bereits lange <Geschichte der Entnahme> (alle nur möglichen Arten des Transplantierens, Zitierens, Zweckentfremdens und Einnistens)» zu begreifen, «die darauf abzielt, die natürliche Solidarität der Körper mit ihrer Umgebung zu zerstören».²⁵ Es handelt sich hier um eine ästhetische Kategorie der Disjunktion, die Daney symptomatisch an Kriterien der Gestaltung festmacht – hier etwa an der Disjunktion von Gestalt und Hintergrund. In den Tagebuchnotizen verdeutlicht Daney seinen Manierismusbegriff mit der Enttäuschung des Kindes, das sein Spielzeug kaputtgemacht hat, um dessen Inneres zu betrachten: «Man begibt sich in den Manierismus, wenn man (von innen) entnimmt und man verlässt ihn, wenn man wiederbelebt (von außen)» (Daney 1993, 334; Übers. CB). Mit «prélèvement» (Entnahme) vollzieht Daney also eine theoretische Gratwanderung: Er liest das Bild sowohl bazinianisch darüber, was es als Spur mit dem Vorfilmischen verbindet («prélever» im medizinischen Sinne), als auch lacanianisch darüber, was es als Mangel vom Vorfilmischen trennt («prélever» im Sinne von «enlever», von stehlen). Der Umstand, dass die deutsche Sprache für «prélever» zwei Wörter mit je unterschiedlichen Präfixen (ent- oder ab-nehmen) bereitstellt, verweist auf genau diese begriffliche Dualität.

-iste , -isme

Diese beiden Suffixe gehören in das Begriffsgepäck eines jeden Theoretikers. Es wäre also nicht lohnend, zum Beispiel die Substantiva «Elitismus», «Akademismus», «Laxismus» oder aber die Adjektive «intellektualistisch», «konformistisch» und «irredentistisch» als für Daney typische Begriffe hervorzuheben. In der deutschen Übertragung springt das eine oder andere Wort freilich als Neubildung ins Auge («Elitismus» oder «Laxismus» gibt es eigentlich im Deutschen nicht). Interessant werden die Begriffe vor allem dort, wo sie im übertragenen Sinn verwendet werden oder wo die Suffixe bevorzugte Ingredienzien für Neologismen im Französischen sind. Mit der «position irrédentiste» bezeichnet Daney nicht etwa eine politische Haltung, sondern eine gewissermaßen fundamentalistische Beziehung des klassischen Kinogängers zum Film, eine mystische Position «zwischen dem Seher und

²⁴ Vgl. «Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien», in: Daney 2000a, op. cit., hier S. 25f.

²⁵ «Kind sucht Bad» [frz. 1991], in: Daney 2000a, S. 236–245, hier S. 238.

dem *Voyeur*,²⁶ die im Gegensatz zum neuen Typus des *Lesers* im Zeitalter des Videorekorders steht. Auf der Suche nach begrifflichen Nuancierungen zur Beschreibung eines aktuellen Zustands des Kinos oder des Fernsehens greift Daney vorzugsweise im Gespräch zu meist pejorativ gewichteten Neologismen: So bezichtigt er etwa Blier und Berri eines arroganten «Poulidorismus»,²⁷ analysiert Spielbergs E.T.: THE EXTRA-TERRRESTRIAL (USA 1982) (wohl im Geiste von Deleuze/Guattari) als «familialistische» Fiktion,²⁸ oder beschreibt die Lage des Zuschauers eines Doku-Dramas als die eines «Überlebenden-und-Voyeurs» eines ihn über eine «demokratistische» Ideologie²⁹ scheinbar betreffenden Dramas. Wenn es schließlich um die Kritik an der eigenen Zukunft geht, um die lineare Filmgeschichtsschreibung, mit der die *Cahiers* an den Zeichen der Zeit vorbeizogen, bildet Daney das Adjektiv «ironiste» im Sinne von manieristisch, um es der besseren Verständlichkeit halber im selben Zuge zu erläutern: «[...] man muß ironischer [*plus ironiste*] sein, eher wie Ruiz, kurz, barocker, und sich sagen, daß es Spiralen gibt.»³⁰

Chaîne

Ob er die Vorliebe für das Wort «chaîne» («Kette») von Godard oder Lacan hat, muss dahingestellt bleiben. Sie durchzieht als Spiel mit der Polysemie jedenfalls so manchen Text und steht exemplarisch für seine parataktische Form zu schreiben, mentale Bilder und Gedanken aneinanderzureihen. Daney mag Kettenreaktionen. Dem Übersetzer bleibt hier oftmals nur die Wahl zwischen Struktur und Bedeutung, zwischen einem einzigen Wort (oder einer Wortreihe) und vielen verschiedenen Entsprechungen. Über Godards WEEK END (F/I 1967) schreibt Daney zum Beispiel: «[...] in diesem schönen und vorausblickenden Film finden sich Verkettungen aller Art: Bilderketten, Fließbänder, Autoschlangen [*chaînes d'images, chaînes d'usines, chaînes de voitures*]». ³¹ In einem an-

26 «Was bleibt uns noch zu sehen?», in: Daney 2000a, op. cit., S. 174.

27 «Die Liebe zum Kino. Ein Gespräch mit Serge Daney. Es leben die Zeitschriften!» [frz. 1992], in: Daney 2000a, S. 176–190, hier S. 180. Raymond Poulidor war ein französischer Radrennfahrer, der als ewiger Zweiter in die Geschichte der Tour de France einging.

28 «Bilderleidenschaft», in: Daney 2000a, op. cit., S. 153 (hier übersetzt mit «Fiktion von Familie»).

29 «Das amerikanische Doku-Drama» [frz. 1981], in: Daney 2000a, S. 228–232, hier S. 232.

30 «Bilderleidenschaft», in: Daney 2000a, op. cit., S. 163.

31 «Vom défilement zum défilé», in: Daney 2000a, op. cit., S. 269f.

deren Text, der sich den Reality Shows widmet, lässt Daney das Wort «chaîne» in der Bedeutung von TV-Sender und Kette schwingen:

Unter welchen Umständen arbeiten die Fernsehsender [*les chaînes*] schon heute an neuen Formen der sozialen Kontrolle, um ihre Zuschauer [*mail-lons*, Kettenglieder] von morgen (Leute wie Sie und mich, aber in gefügigeren, weniger nörglerischen Ausführungen) zu bilden?³²

Später verdichten sich die Fabrik und das Fernsehen zu einem ähnlich gelagerten Wortwitz: «Es ist, als habe das Fernsehen mit einem Schlag ein ganzes Volk auf den Diwan eines Psychoanalytikers gesetzt, der «am Fernseh-Fließband» [*à la chaîne*] arbeitet [...]».³³ Das Spiel mit dem Wort «chaîne» treibt Daney bis in die Reihen, die er selbst bildet. So schreibt er beispielsweise in Zusammenhang mit einer Aufzählung der vielfältigen Verbindungen zwischen Gesetz und Doku-Drama, dass der Rechtsanwalt – ob als Figur oder Experte – schöpferisches Glied in der Kette/dem Sender des Doku-Dramas werden könnte.³⁴ Dieses permanente virtuose Springen zwischen Zeichen und Bedeutung, dieses Suchen und Abklopfen der Wörter in Daney's Schreiben könnte man schließlich frei nach Lacan als einen analytischen Prozess beschreiben, in dem jedes Wort sich mit einem anderen verkettet. Man könnte aber auch frei nach Wittgenstein sagen, dass Daney fortwährend *alle möglichen* Sprachspiele durchspielt, um zur bestmöglichen Beschreibung dessen zu kommen, was er sieht.

32 «Vermarktung des Individuums und Auslöschung der Erfahrung» [frz. 1992], in: Daney 2000a, S. 217–222, hier S. 217.

33 Ibid., S. 220.

34 «Das amerikanische Doku-Drama», in: Daney 2000a, op. cit., S. 228, Anmerkung 1.

Literatur

- Barthes, Roland (1990) Der dritte Sinn. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 47–66.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander. [Frz.: *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958–1962]. Paris: Éd. du Cerf 1975.]
- Bellour, Raymond (2001) L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort. In: *Trafic*, Nr. 37, S. 75–86.
- Blümlinger, Christa (2000) Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney. In: Daney 2000a, S. 7–17.
- Bonitzer, Pascal (1982) *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard.
- Burch, Noël (1969) *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard. [Engl. als: *Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press 1981.]
- Daney, Serge (1992) Le travelling de Kapo. In: *Trafic*, Nr. 4, S. 5–19. [Wiederabgedr. in: *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L. 1994, S. 15–39; dt. in Daney 2000b.]
- Daney, Serge (1993) *L'Exercice a été profitable, Monsieur*. Hg. v. Jean-Claude Biette & Emmanuel Crimail. Paris: P.O.L.
- (1997) Before and After the Image [frz. 1991]. In: *Documenta X – The Book. Politics, Poetics*. Hg. v. Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH. Idee und Konzeption Catherine David & Jean-François Chevrier. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 610–620.
- (2000a) *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Aus dem Frz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig & Silvia Ronelt. Berlin: Vorwerk 8.
- (2000b [gedr. 2001]) *Im Verborgenen. Kino. Reisen. Kritik*. Aus dem Französischen v. Johannes Beringer. Wien: PVS-Verleger.
- (2001) *La Maison cinéma et le monde 1. Le Temps des Cahiers 1962–1981*. Hg. v. Patrice Rollet (mit Jean-Claude Biette & Christophe Manon). Paris: P.O.L.
- (2002) *La Maison cinéma et le monde 2. Les Années Libé, 1981–1985*. Paris: P.O.L.
- Epstein, Jean (2002) Photogénie des Unwägbareren [frz. 1935]. Aus dem Frz. v. Frieda Grafe & Enno Patalas. In: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Hg. v. Christa Blümlinger & Karl Sierek. Wien: Sonderzahl, S. 263–268. [Neuübers. in: Jean Epstein (2008) *Bonjour cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Österreichisches Filmmuseum, S. 75–79.]
- Fahle, Oliver (2000) *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender.

- Goldschmidt, Georges-Arthur (1996) *Quand Freud attend le verbe. Freud et la langue allemande II*. Paris: Buchet Chastel. [Dt. als: *Freud wartet auf das Wort. Freud und die Deutsche Sprache II*. Zürich: Ammann 2006.]
- Kessler, Frank (1996) Photogénie und Physiognomik [frz. 1989]. In: *Geschichten der Physiognomik*. Hg. v. Rüdiger Campe & Manfred Schneider. Freiburg: Rombach, S. 515–534.
- Kuntzel, Thierry (1973) Le Défilement. In: *Cinéma: Théories, Lectures*. Hg. v. Dominique Noguez. Paris: Klincksieck, S. 97–110.
- Lacan, Jacques (1966) Position de l'inconscient. In: Ders.: *Ecrits*. Paris: Seuil, S. 829–850. [Dt. als: Die Stellung des Unbewußten. In: Ders. (1975): *Schriften III*. Weinheim/Berlin: Quadriga 1975, S. 205–230.]
- Rivette, Jacques (1961) De l'abjection. In: *Cahiers du Cinéma* 120, Juni 1961, S. 54–55. [Dt. als: Über die Niedertracht (КАРО). In: *Cicim* 24/25, 1989 («Jacques Rivette. Schriften fürs Kino»), S. 147–150.]