

Das Filmische ohne den Film

Am Nullpunkt des Films mit Barthes

Matthias Wittmann

*[D]enn obschon romantisch, war er doch auch einzigartig
methodisch und verabscheute nichts sosehr wie ein Knäuel
Schnur auf dem Boden [...].
(Virginia Woolf, Orlando)*

Es ist viel geschrieben worden über Roland Barthes' Entscheidung, das «PHOTO gegen das Kino» zu lieben, wie es in *Die helle Kammer* heißt (Barthes 1985 [1980], 11). Besonders notorisch wird diese Präferenz in dem postum erschienenen Vorlesungsmanuskript *Die Vorbereitung des Romans*, wo Barthes wiederholt, lapidar und formelhaft betont, dass die Fotografie auf keinen Fall mit dem Film gleichzusetzen sei: «Photographie (≠ Film)», ist dort immer wieder zu lesen (2008 [2003], 132). Barthes' in *Die helle Kammer* geäußerte Einschätzung, dass die Fotografie vom «Sinngesamt» (*noema*) des «Es-ist-so-gewesen» lebe und uns in Kontakt mit dem *Dort und Damals* des Aufzeichnungsmoments zu bringen vermöge, während die «Gefräßigkeit» des Films einen gleitenden Referenten schaffe (Barthes 1985, 65, 90), findet sich in *Die Vorbereitung des Romans* noch einmal gegen den Film festgeschrieben und weiter ausgeführt:

Der Film mißbraucht das Noema der Photographie. In Wirklichkeit ist es nicht so gewesen, sondern die Wirklichkeit ist vollständig umgearbeitet, manipuliert worden, nach Art einer chemischen «Synthese» [...]. Deshalb messe ich der Photographie größere Bedeutung bei als dem Film, ich will sagen: in Bezug auf das Abenteuer der Menschheit. Von der Photographie ist vielleicht eine Theorie möglich, vom Kino vielleicht nur eine Kenntnis. Aus der Sicht einer historischen Anthropologie ist das absolut Neue, die

Mutation, die Schwelle, eben die Photographie. [...] Die Welt teilt sich ein in vor/nach dem Film. Ich sage nein: vor/nach der Photographie. Der Film wird sich vielleicht kulturgeschichtlich auflösen, in anderen Formen aufgehen (TV werden) [...] (Barthes 2008, 129).

Der Anbruch des post-filmischen Zeitalters, wie ihn Barthes kommen sieht, wurde allerdings von ihm selbst immer wieder heraufbeschworen. So ist die insbesondere in «Der dritte Sinn» (1990b [1970]) eingeführte Dimension des *Filmischen* ein Versuch, im Film etwas ausfindig zu machen, das dem Film widersteht, ein Schwellenphänomen gleichsam, das zwischen Film und Fotografie steht. Mit den nun erstmals in deutscher Sprache vorliegenden frühen Filmtexten Barthes' wird es endlich möglich, eine Art Vorgeschichte dieses Begriffs des *Filmischen* zu rekonstruieren und, wie Barthes sagen würde, ein *eidos* (Barthes 1985, 24) dieses Phänomens herauszuarbeiten, das heißt: Strukturmerkmale und Erscheinungsformen zu konturieren. Hierfür lohnt zunächst ein Blick auf Barthes' Entwicklung und insbesondere sein Spätwerk.

Die Unmoral des Films

Wie seine Referenzfiguren Sade und Fourier hatte auch Roland Barthes zeitlebens eine Vorliebe für Klassifizierungen und Einteilungen, nicht zuletzt, was sein eigenes Denken und Schreiben betraf: «[...] zunächst (mythologische) *Interventionen*, dann (semiologische) *Fiktionen*, dann Aufbrechungen, Fragmente, *Phrasen*», heißt es etwa in *Über mich selbst* (1978 [1975], 158; Herv.i.O.), seinem Versuch, sich selbst als sinnstiftendes Zentrum durchzustreichen und aller Signifikate zu entledigen. Etwas früher schon, in dem in Italien gehaltenen Vortrag *Das semiologische Abenteuer* (1988 [1974]) nimmt er eine vergleichbare Einteilung vor: Demnach galt sein Interesse zunächst dem Diskurs und der sozialen Mythologie, was insbesondere in den Büchern *Am Nullpunkt der Literatur* (1982 [1953]) und *Mythen des Alltags* (2003 [1957]) deutlich wird. Das intertextuelle Bezugsfeld dieses Abschnitts konstituierten Gide, Sartre, Marx und Brecht. Auf diese erste Periode folgte eine zweite semiologische Phase, die von Bezugsautoren wie Saussure, Metz und Jakobson mitgetragen wurde. Barthes' strukturalistisch gebahnte Semiologie war jedoch von Anfang an mehr verspielt als streng szientistisch:

Dominierend war für mich in dieser Periode meiner Arbeit, glaube ich, weniger die geplante Begründung der Semiologie als Wissenschaft als viel-

mehr die Lust, eine *Systematik* zu erproben: In der Tätigkeit des Einteilens liegt eine Art kreativer Rausch, den große Klassifizierer wie Sade und Fourier verspürten [...] (Barthes 1988 [1985], 9).

Um zu verhindern, dass seine semiologische Lehre zur *doxa*¹ erstarbt, beginnt der späte, schriftstellerische Barthes das eigene Begriffsraster – die an Ferdinand de Saussure orientierten binären Oppositionspaare – zu dekonstruieren und die strukturalistische Auffassung von der Geschlossenheit der Werkstruktur zugunsten eines offenen, dynamischen Textbegriffs aufzugeben.² Als Grund für seine Umorientierungen und Wendungen gab er immer wieder die Lust an, Neuanfänge zu produzieren: «Da er es gern hat, *Anfänge* vorzufinden, zu schreiben, neigt er dazu, dieses Vergnügen zu mehren: deswegen schreibt er Fragmente [...]» (Barthes 1978, 103). Dem letzten, schließenden Wort, der endgültigen Sinnzuspitzung, dem paralysierenden System soll eine Kultur der wiederholten Schreibanläufe und fragmentarischen Schreibweisen (*écriture*) entgegengehalten werden, die gerade durch ihr abruptes, abgebrochenes Ende zu keinem Ende kommen und sich – wie schon die frühromantischen *Athenäums*-Fragmente eines Friedrich Schlegel oder Novalis – von keinerlei «Begattung» festlegen lassen wollen. Schon 1953, *Am Nullpunkt der Literatur* angekommen, spricht sich Barthes für die Ethik einer von allen gesellschaftlichen Zwängen und ideologischen Vereinnahmungsversuchen befreiten Schreibweise jenseits eines etablierten Stils aus. Das Engagement des Schreibenden – der zurückzuerobernde Nullpunkt der Literatur – besteht nicht im Inhalt, sondern in einer Moral der Form. Diese ist eigenwillig und individuell, fügt sich keinem normativen Druck, bleibt aber auf ihre Weise an die Gesellschaft rückgebunden. Sie übernimmt Verantwortung. Die Moral der Form ist ein «Kompromiß

- 1 *Doxa* meint bei Barthes immer auch das (Pseudo-)Natürliche, Ursprüngliche (vgl. Barthes 1978 [1958], 78, 142f).
- 2 Barthes' Neuausrichtung steht in engem Zusammenhang mit den Theoriebildungen innerhalb der neo-avantgardistischen Gruppe rund um die Zeitschrift *Tel Quel*: 1968 versammelt die *théorie d'ensemble* der Gruppe Namen wie Sollers, Ricardou, Barthes, Kristeva, Baudry, Foucault oder Derrida. Den Übergang zur späten Phase markieren zwei 1970 erschienene Bücher: *S/Z* (1998 [1970]), die Veröffentlichung der Arbeitsergebnisse eines Seminars an der École Pratique des Hautes Études (*EPHE*) über Balzacs *Sarrasine* und *Das Reich der Zeichen* (1981 [1970]), Barthes' Buch über die Klänge, Formen und Rhythmen der japanischen Schreibweisen (als Gesten des Körpers), gefolgt von *Sade, Fourier, Loyola* (1974a [1971]), *Die Lust am Text* (1974b [1973]), *Über mich selbst* (1978 [1975]), *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1984 [1977]) und *Die helle Kammer* (1985 [1980]).

zwischen Freiheit und Erinnerung», eine «Freiheit in der Geste der Wahl» (Barthes 1982 [1953], 23f).

Der Rhetorik des Films hat Barthes diese Moral der Form nur selten zugesprochen. Viel unerbittlicher noch als Adorno sah er im Film einen manipulativen Agenten des falschen Lebens und eine Metasprache des Mythos. Nicht zuletzt deshalb zog er die einsame Melancholie beim Verlassen des Kinos der kollektiven Auslieferung an die temporalen Zwänge des Films vor. Im filmischen Präsentismus und seinem Scheinkontinuum sah Barthes zeitlebens den «Dämon der Analogie» am Werk (Barthes 1978, 48). Als semiologische Maschine, die Zufall in Intention und «Antinatur» in «Pseudonatur» verwandelt (Barthes 2003, 130), ist die filmische Apparatur somit Bestandteil der Einbildungskräfte bürgerlicher Mythenkultur.

Widerstand gegenüber dem Kino: [...] statuarische Unmöglichkeit des Fragments, des Haiku. Zwänge der Vorstellung (analog zu den obligatorischen Rubriken der Sprache) zwingen dazu, alles aufzunehmen: von einem Menschen, der im Schnee geht, wird mir, bevor er überhaupt signifiziert, alles gegeben; in der Schreibweise dagegen bin ich nicht gezwungen zu sehen, wie die Fingernägel des Helden sind (Barthes 1978 [1975], 60).

In modernistischer, post-(früh-)romantischer³ Manier vermisst Barthes in der Rastlosigkeit und im Angefüllten filmischer Einstellungsfolgen jene virtuelle Fantasie, die kleine Formtypen der Kontingenz – Haiku oder Fragment, Nuance oder Detail – mit sich bringen. Anders als Adorno spricht er der Filmtechnologie per se eine bestimmte normierende Kraft zu.⁴ Besonders deutlich wird dies spätestens dann, wenn

3 Wenn Barthes das Fragmentarische als «Wahrheitsgenerator» (Barthes 2008, 64) betrachtet und gerade in der Kürze, im Abbruch und in der kleinen Form eine bestimmte Öffnung und Tiefe sieht, so existieren hier deutliche Konvergenzen mit frühromantischen – Schlegel'schen und Novalis'schen – Auffassungen von der leserzugewandten Geselligkeit des Fragmentarischen und vom Bonus auf Wahrheit, den das Fragment, die improvisierte Kürze und die Plötzlichkeit mit sich bringen. Während Schlegel und Novalis ihre Fragmente allerdings als Vorschein auf eine in die Zukunft verzeitlichte Ganzheit betrachteten und in einer Zwischen-Zeit zwischen einem Nicht-Mehr und einem Noch-Nicht ansiedelten, vollführen Barthes' Fragmente einen karnevalesken Tanz um eine Leere, die frei von Sinn bleiben soll (und daher ebenso als postromantisch gelten kann): «Er [Barthes über sich selbst] denkt offenbar an eine Welt, die vom Sinn frei wäre (so wie man vom Militärdienst freigestellt ist)» (Barthes 1978 [1975], 94).

4 «Unmöglich demnach, aus der Filmtechnik als solcher Normen herauszulesen» (Adorno 2003 [1966], 355).

er Fotografie und Film unter dem Aspekt des *Noema* gegeneinander auszuspielen beginnt.

Barthes' geradezu anachronistische Liebe zur Fotografie, seine Fetischisierung des *punctum* und des «subtilen OFF» (*hors-champ subtil*),⁵ geht im Spätwerk sogar so weit, dass er in der Fotografie eine «Emanation des Referenten» sieht und sich die Durchsicht durch eine «Fenster-scheibe» vorstellt (Barthes 1985 [1980], 14, 90), ohne die Möglichkeit einer Trübung dieser Scheibe mitzudenken, einer «Störung der Verweisung» durch «Dämonen der Fotochemie» (Geimer 2002, 316). Wie Walter Benjamin interessiert sich Barthes somit für apparatfreie Aspekte und die «Utopie eines transparenten Mediums» (ibid., 320). Während Benjamin allerdings von medialen Störungen, Rissen, Lichtbrechungen und Entstellungen der Ähnlichkeit als Voraussetzung für die Übertragung von Realitätspartikeln ausgeht,⁶ plädiert Barthes für einen störungsfreien Referenzialismus qua Emanation von Licht (1985 [1980], 91). Es war folglich die Umarbeitung des Realen in der Metasprache der Filmmontage, die Barthes zeitlebens mit Skepsis bedachte. Anders als bei Benjamin, der die Rezeption in der *Zerstreuung* affirmierte, stand für Barthes die Montage für einen spezifischen Verblendungszusammenhang, die Diktatur einer aufgezwungenen, «lügnerische[n] Nähe»: «Der Film entführt die Vertrauenswürdigkeit der Photographie, mißbraucht sie zugunsten einer Illusion [...]» (Barthes 2008 [2003], 129f). Mit dem Illusionismus des Films kritisiert Barthes vor allem auch die trügerische Präsenz des Geschehens.

Im Kontext dieses Beitrags stellt sich weniger die Frage, warum Barthes das Foto gegen das Kino liebte und damit die fotografische Zeitform des referenziellen Perfekts dem diskursiven Präsens oder

5 *Hors-champ subtil* wurde in der deutschen Fassung sehr irreführend mit «subtilem Abseits» übersetzt: «Das *punctum* ist mithin eine Art von subtilem Abseits, als führe das Bild das Verlangen über das hinaus, was es erkennen läßt [...]» (Barthes 1985 [1980], 68). Vgl. hierzu auch Pascal Bonitzer 1980 sowie Christian Metz: «Man könnte formulieren, daß auf dem Foto die Wirkung des Off, unmittelbares Ergebnis eines einzigen und endgültigen Ausschnitts, durch das Klicken des Auslösers angezeigt wird, das selbst den Akt der Kastration darstellt. Dieses Off ist ein Ort, von dem der Blick, wenn auch nicht die Phantasie, für immer abgewendet wurde. [...] In allen Filmen wirkt das Spiel der Kadrierungen und das Spiel mit den Kadrierungen in der Art eines Striptease, in dem der Raum selbst gleichzeitig ent- und durchblättert wird» (2003 [1980/85], 223f).

6 «Benjamin suggests that aura as a medium of perception, or 'perceptibility', becomes visible only at the basis of technological reproduction. The gaze of the photographed subjects would not persist without its refraction by an apparatus, that is, a nonhuman lens, and the particular conditions of setting and exposure [...]» (Hansen 2012, 108).

Präsentismus des Films vorzog, warum er die fotografischen Wirklichkeitsäußerungen gegen die (Pseudo-)Natureffekte des Films setzte, sondern vielmehr die Frage, warum der Film ständig benötigt wird, um davon nicht nur die Fotografie, sondern auch das Filmische abzugrenzen und dieses Filmische noch dazu postkinematografisch zu fassen. Zur Erinnerung: «Der Film wird sich vielleicht kulturgeschichtlich auflösen, in anderen Formen aufgehen» (Barthes 2008 [2003], 129).

Am Nullpunkt des Films

Wenn es eine Kontinuität in Barthes' Denken gibt, dann ist es die manchmal semiologisch, manchmal phänomenologisch formulierte Utopie einer medial hergestellten Buchstäblichkeit und Transparenz bei gleichzeitiger Suspension von Repräsentation wie Narration und Konnotation: «Sich als Medium aufzuheben, nicht mehr Zeichen, sondern die Sache selbst sein?» (Barthes 1985 [1980], 55). Es geht um Bildlektüren, die nicht von einer Ideologie und einem Code (= Relais zwischen Signifikant und Referent) reguliert werden, sondern von uncodierten Mikroereignissen, die ein stabilisierbares Objekt/Subjekt-Verhältnis und eine Schließung der Sinnprozessierung verhindern. Bemerkenswert ist, dass Barthes' programmatische Liebe zum Detail (vgl. Kirsten 2009), zu Meta- wie Parabildereignissen (vgl. Pauleit 2004, 68ff, 149ff) dezidiert gegen die Scheinstabilitäten zentralperspektivischer Codierungen formuliert ist. Das souveräne *studium* der Zentralperspektive soll durchbrochen werden, um zu ganz anderen Durchsichten, zu *Wirklichkeitseffekten* – als Ausdruck des Gegenstandes – durchzudringen. Der Augpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion erfährt eine Inversion und wird zum *punctum* des Bildes. Ebenso sucht sich Barthes der zentralperspektivischen Nähmaschine⁷ und dem präsentischen Zug der Filmbilder zu entziehen, indem er die Signifikantenkette – spätestens beim Verlassen des Kinos – in der Erinnerung zersetzt und die Einstellungen in idiosynkratische Dauern übersetzt.⁸ Barthes verwandelt den

7 Einzig in Bezug auf die «untote Perspektive» von Dreyers *VAMPYR* (D/DK 1932) sieht Barthes eine Aushebelung des «geometrischen Fundaments der Abbildung» gegeben: «Der Zuschauer kann keine Stelle mehr einnehmen, da er sein Auge nicht mit den geschlossenen Augen des Toten identifizieren kann» (Barthes 1990c [1973], 101).

8 «Zu beachten, daß die «Störung» des Gedächtnisses vielgestaltig ist: Es gibt kein reines, einfaches, wortwörtliches Gedächtnis, jede Erinnerung hat bereits Sinn. In Wirklichkeit ist nicht das Gedächtnis schöpferisch [...], sondern seine Deformation, seine Verformung (vgl. Bachelard: Die Imagination ist das, was die Bilder zersetzt). Nun gibt es mehr oder weniger produktive Typen mnestischer Deformation [...]» (Barthes 2008, 51f).

Film in ein Dort und Damals, um dem zu entkommen, was er – hierbei deutlich von Lacan beeinflusst – mit einem *Festkleben* der Imagination an einem Spiegel verglichen hat: «Die Gegenwart ist das, woran man klebt, wie mit der Nase am Spiegel» (Barthes 2008 [2003], 53). Es ist erstaunlich, dass Barthes ungeachtet der konkreten filmischen Verfahrensweisen (Großaufnahme, Plansequenz, Schärfentiefe etc.) und ihrer konkreten Zeitperformanzen das filmische Geschehen konsequent im Präsens verortet – «ich klebe an der Repräsentation» (Barthes 2006b [1975], 379) – und somit einem Ur-Topos der Filmtheorie anhaftet. Dort aber, wo Metz in «Zum Realitätseindruck im Kino» – aufbauend auf Michotte – die «Präsenz und Nähe» des Films aus der mentalen, «wirkliche[n] Präsenz der Bewegung» ableitet (Metz 1972 [1965], 23, 28), sieht Barthes aufgrund der Allianz von Automatismus, Illusion und Diegese ein Trugbild der Realität gegeben, eben eine trügerische Nähe.

Wieso also hat Barthes im Kino nur selten eine Widerständigkeit gegen das Gesetz des Sinns erfahren, wieso hat er dort nie «jene Frische einer Lektüre in der Beziehung zum Detail» (Derrida 1988 [1981], 36) entwickeln können, wie bei der Lektüre von Flaubert oder beim Betrachten eines Eisenstein'schen Fotogramms? Anders gefragt: Gibt es Versuche, Anläufe von Barthes, in der filmischen Erfahrungslogik selbst und nicht erst in der Erinnerung an diese, beim Verlassen des Kinos, Einsprüche gegen die Pseudonatur auszumachen? Gibt es Momente, wo die Verfahrensweisen des Films dann doch einen «Durchstoß des Diskurses zum Einmaligen hin» (Derrida 1988 [1981], 60) bewerkstelligen können?

Wirft man einen Blick zurück, in jene Phase von Barthes' Schreiben, in die *Am Nullpunkt der Literatur* (1953) fällt, so stößt man tatsächlich auf einen Text, in dem er so etwas wie eine Utopie der filmischen Form formuliert, und zwar über das Format des Cinemascope. Zur selben Zeit nämlich, als sich André Bazin fragt, ob Cinemascope das Kino retten könne, und dieses Format gegen stereoskopische 3D-Formate verteidigt,⁹ steht auch Roland Barthes unter dem Eindruck von Cinemascope. Und wie Bazin referiert Barthes auf Henry Koster's *THE ROBE* (USA 1953), den ersten Langspielfilm in diesem Breitestformat (Abb.1). Er träumt sogar von Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN*

9 Vgl. Bazin 2002 [1953]. Auch François Truffaut zeigt sich in den *Cahiers du cinéma* (Nr. 25, 1953) begeistert von der panoramischen Schau (*En avoir plein la vue*); vgl. hierzu: Keathley 2006, 45f. Jan Distelmeyer schreibt: «In den 1950er Jahren hatte also 3D nur zum Teil und mitunter gar nichts mit Brillen zu tun, tatsächlich war die Subsumierung unterschiedlichster Verfahren unter dem 3D-Schlagwort schon 1953 international durchgesetzt» (2012, 28).



1 THE ROBE

(UDSSR 1925) in Cinemascope: «ein idealer POTEMKIN-Film, in dem man nun den Aufrührern die Hand reichen, am Licht teilhaben und die tragische Treppe in voller Wucht erleben könnte. Das alles ist jetzt möglich [...]» (Barthes 2015a [1954]).

Ich möchte den Text deshalb als Schlüsseltext betrachten, da er zahlreiche Motive von Barthes' späterem Foto- und Filmendenken quasi in Rohform in den Raum von Cinemascope einträgt. Der erstaunlich ungebrochene Enthusiasmus angesichts der «panoramischen Schau» (Wolfgang Schivelbusch) und den «Dimensionen der binokularen Sicht» lässt Barthes nicht nur eine Transformation der «innerliche[n] Empfindsamkeit des Kinoliebhabers» erwarten. Dank Cinemascope am Nullpunkt des *Filmischen* angekommen, stellt er sich sogar eine Flanerie im filmischen Raum, zwischen den Details vor und eine neue Freiheit der Wahrnehmung, die stark an Bazins Begeisterung für die Schärfentiefe erinnert:

Ich befinde mich auf einem riesigen Balkon, bewege mich, wie es mir beliebt innerhalb der Grenzen des Blickfelds; konzentriere mich auf das, was mich interessiert – mit einem Wort: Ich bin vom Film umfungen, und statt mich wie eine Raupe zu fühlen, euphorisiert mich die gleichberechtigte Beziehung zwischen dem Spiel auf der Leinwand und meinem Körper. [...] statt zu einer Raupe werde ich ein wenig zu Gott, denn jetzt bin ich nicht mehr unter dem Bild, sondern vor ihm, in seiner Mitte, in idealem Abstand zu ihm – in einer Entfernung wie für die Schöpfung, da sie nicht mehr die des Blicks, sondern die der Arme ist (Gott und die Maler verfügen über lange Arme). [...] Eine neue Dialektik zwischen Mensch und Horizont, zwischen Mensch und Objekt wird entstehen, eine Dialektik der Solidarität statt der Alterität der Kulisse. Genau genommen wird dies der Raum der *Historie* sein [...] (Barthes 2015a [1954]).

Keinen Raum der Pseudonatur sieht Barthes in den Wahrnehmungsangeboten des Cinemascope, kein Festkleben an Automatismen, keine aufgezwungene Dauer, sondern eine neue *Moral der Form*: einen melancholischen, von Details erfüllten «Raum der *Historie*», der den Zuschauer geradezu umarmt, indem er ihm eine neue Freiheit der Auswahl einräumt und ihn in eine andere Nähe zu den Details bringt als die lügnerische Nähe der Diegese. Was hier vorgestellt wird, ist ein «unmöglicher»¹⁰ Film, ein paradiesischer Zustand außerhalb von Codes, erfüllt von funktionslosen, müßiggängerischen Details. Barthes gibt somit auch einen Vorschein dessen, was später *Wirklichkeitseffekt* heißen wird und was er schon in seinem Text *Das rechte und das linke Kino* als «Mikro-Realismus» der «Bedeutungslosigkeit» bezeichnet und dem linken Kino zuordnet (2015b [1959]).

Hinzu kommt eine zweite Präfiguration in Barthes' Ausführungen zum Format des Cinemascope: Zwar ist noch nicht von einer «Nabelschnur» (Barthes 1985 [1980], 91) die Rede, die den vergangenen Gegenstand mit dem Betrachter verbindet, doch ist bemerkenswert, dass über die Metapher der *ausgestreckten Arme*¹¹ plötzlich eine ähnlich gespenstische Wiederkehr des Referenten und eine eigentümliche Verbundenheit zwischen Bild und Betrachter vorgestellt wird. Was Barthes hier aus Begeisterung völlig übersieht, ist das Faktum, dass sich Eisensteins Montagetechnik wohl kaum für seine Sehnsuchtsprojektionen eignet.¹² Deshalb ist im zweiten Teil diese Utopie deutlich taktiler akzentuiert: «[...] ein idealer PÖTEMKIN-Film, in dem man nun den Aufrührern die Hand reichen, am Licht teilhaben und die tragische Treppe in voller Wucht erleben könnte» (2015a [1954]). Barthes gibt uns hier einen Vorschein auf das *punctum* der Fotografie, wenn

10 In ähnlicher Weise stellte sich Barthes bereits in *Am Nullpunkt der Literatur* mit der «neutralen Schreibweise» eine «unmögliche Literatur», eine «dritte Dimension der Form» (jenseits von *Sprache und Stil*) vor: «Die Modernität beginnt mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur. [...] Der Roman ist ein Tod; er macht aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gelenkte bedeutungsvolle Zeit» (Barthes 2006 [1953], 18, 35f).

11 Es handelt sich um eine Vorstellung, die sich Jahre später mutatis mutandis in Jean Louis Schefers' enigmatischem Filmpoem *Der gewöhnliche Mensch des Kinos* (2013 [1980]) wiederfinden wird. Aus Sehnsucht nach der verlorenen Zeit stellt sich der gewöhnliche Mensch im Kino immer wieder vor, dass die Leinwandfiguren aus der «Bildermenge und dem Weiß» heraustreten, ihm die Hände und Arme entgegenstrecken und «komm» sagen (ibid., 2013, 98). Überhaupt verhalten sich Schefers und Barthes' Schriften hinsichtlich der Metaphernwahl wie reziproke Echokammern, etwa wenn die Filmbilder und das Licht bei beiden wiederholt als Nahrung bezeichnet werden.

12 Vgl. auch Keathley 2006, 47.

er die kinetisch-immersive Wucht der Treppenszene und somit eine in erster Linie vor- oder nichtsprachliche, ja traumatische Erfahrung in den Vordergrund rückt. Es ist bemerkenswert, dass sich Eisenstein selbst, kurz vor seinem Tod und sechs Jahre vor Barthes' Lob des Cinemascope-Formats, in seinem Manifest «Über den Raumfilm» (1988 [1947]) eine ähnliche Einkreisung des Zuschauers vorstellte wie Barthes, wobei Eisenstein das stereoskopische 3D vor Augen hatte. Die Rücknahme der Trennung von «Aktion und Publikum», das Einreißen der vierten Wand, die das bürgerliche Theater als «psychologische Rampe der Entfremdung» etabliert hatte, würde zu einer «Wiedervereinigung dieser beiden getrennten Hälften» (Publikum/Spektakel) führen und das Kino wieder an die konzentrischen Kreise des antiken Theaters oder an Zirkus und Burleske heranrücken (Eisenstein 1988, 208f, 243). Wie für Barthes sind es auch für Eisenstein ganz bestimmte Präsenzeffekte, die mit dieser neuen Raumerfahrung einhergehen.

Halten wir jene Aspekte fest, die helfen können, das zu konturieren, was Barthes später das *Filmische* nennen wird: In der Drehtür von panoramatischer Distanz und Nähe,¹³ Freiheit der Auswahl und immersivem Zwang, zuschauerseitiger Souveränität und Ausgeliefertsein findet Barthes Mikroereignisse und Mikroaffizierungen, die der Logik der Erzählung und dem Zwang der Filmzeit widerstehen und eine Gegen-Eigenzeit entwickeln, auch indem sie Zeit geben. Es geht um eine Form von Transparenz, die Barthes später den Wirklichkeitseffekten zusprechen wird.

Hervorheben möchte ich, dass das Filmische hier noch nicht beim Verlassen des Kinos (aus der Distanz) oder beim Betrachten eines Filmstandbildes oder Fotogramms (aus der Nähe) aufgefunden wird, sondern in der Erfahrung des Film selbst, das heißt: in der Erfahrung eines cinemascopischen Raumwerdens der Diegese. Im Kräfteverhältnis zwischen Bild und Körper entsteht ein vektorieller Raum, der eine Zeitlichkeit der Bedeutungsproduktion eröffnet. Kaja Silverman hat diese spezifisch Barthes'sche Methode der Filmrezeption als «productive look» bezeichnet, der sich durch einen «appetite for alterity» auszeichnet (Silverman 1995, 181). Die Moral des Cinemascope-Formats

13 Auch Christian Keathley betont – mit Jean Douchet – die Ambivalenz bei der panoramatischen Filmschau: «This ambivalence is the desire, on the one hand, to be absorbed in the image, and, on the other, to retain a spectatorial autonomy that allows for the free scanning of the screen» (2006, 45).

ergibt sich aus der zuschauerseitigen Freiheit der Wahl zwischen «cinephiliac moments» (Keathley 2006).¹⁴

Besonders hervorgehoben sei, dass Barthes die panoramatische Wahrnehmung zwischen Körper, Bild und Medium aufsucht und somit vor seiner «semiotischen Filmphase» für einen sensualistischen und phänomenologischen Wahrnehmungsbegriff plädiert:

Der phänomenologische Begriff der Wahrnehmung kennt keine strikte Trennung zwischen dem Betrachter, dem Bild und dem, was es repräsentiert, gerade weil Bild, Medium und Körper untrennbar ineinander «verschränkt» sind, würde Gottfried Boehm sagen. [...] Während Phänomenologie im Sinne eines modernen Sensualismus zur Immanenz der Wahrnehmung tendiert, tendiert die Semiotik im Sinne des Positivismus zur Immanenz des Zeichens (Wyss 2006, 88, 92).

Zu dieser sensualistischen Auffassung der Filmwahrnehmung kommt ein implizites Interesse an der dynamischen Wirkung der Zeichen und der «Zeitlichkeit der Bedeutung» (Barthes 1990b [1970], 54). Es ist bezeichnend, dass sich Barthes in einer Rezension von Jean Louis Schefers *Séniographie d'un tableau* (1969),¹⁵ mit dem dieser eine *sémiologie picturale* begründete, ganz besonders begeistert zeigt von Schefers Technik, das Tableau als Dauer einer Erfahrung zu begreifen: als Verhältnis des Betrachters zum Betrachteten. Für die Instabilität des erfahrenen Gegenstandes hat Schefer eine eigene Schreibweise entwickelt, eine Skiagraphie (Schattenschrift), mit der er die Affizierungen bei der Kunstbetrachtung an den Leser weiterzugeben versuchte. Das Tableau wird so zu einem Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem in der Zeit, zu einer Arbeit der Strukturierung:¹⁶

Welcher Bezug besteht zwischen Bild und Sprache, der zwangsläufig hergestellt wird, um das Bild zu lesen – das heißt (implizit) zu schreiben? Ist

14 Keathleys «cinephiliac moments» sind an Barthes' *punctum* angelehnt und zeichnen sich durch eine hochgradige «memorability» aus (Keathley 2006, 33).

15 Barthes war neben Greimas Gutachter von Schefers Abschlussarbeit an der École des Hautes Etudes über *Les écritures figuratives, un problème de grammaire égyptienne*.

16 Schefers Technik, Lektüre und Gegenstand sich gegenseitig verändern zu lassen, zeigt sich auch in seinen eigenwilligen Fotogramm-Lektüren, die wiederum Spuren der Barthes'schen Schreibweise tragen. Wie Barthes interessiert sich Schefer für Bruchstellen im Sinngefüge, die er als Einstiegsstelle benützt, um von dort aus Sinnverschiebungen vorzunehmen, Disproportionen zu produzieren und Bildmarginalien zu vergrößern.

nicht das Bild selbst dieser Bezug [*Ce rapport n'est-il pas le tableau lui-même?*] [...] Das Bild, wer auch immer es verschriftlicht, existiert nur in der Erzählung [...] (Barthes 1990a [1969], 540).

Ging es Barthes bei seinem kurzen Ausflug ins Cinemascope-Kino in erster Linie um Veränderungen der inneren Empfindsamkeit und um phänomenale Gehalte der Filmwahrnehmung, so sind die sechs Jahre später in der *Revue internationale de filmologie* erscheinenden Texte «Das Problem der Bedeutung im Film» (2015c [1960]) und «Die «traumatischen» Einheiten im Film» (2015d [1960]) gänzlich anders orientiert: An die Stelle phänomenologischer Annäherungen tritt eine abenteuerliche Suche nach einer Anwendung der Semiologie auf den Film. «In welchem Maße kann die Semiologie zur wissenschaftlichen Analyse von Filmen beitragen?» lautet seine Leitfrage (2015c [1960]). Diese letztendlich mehr spielerische als strikte Phase einer Untersuchung der Kodifizierungen des Analogen durch Konnotationsverfahren ist getragen von einem Interesse an einer «partiellen Semantik des Films» (Barthes 2002a [1963], 20) und an den filmischen Möglichkeiten der Variation des Sinns qua Kombinatorik und Distribution funktionaler, bedeutungstragender Einheiten (Blick, Dauer). Hinzu kommt, dass Barthes' wachsendes Interesse für Rhythmen der Rezeption schon hier immer wieder aufblitzt, wenn er über die Syntax der Signifikanten schreibt, dass sie «einem komplexen Rhythmus folgen»: «Dasselbe Signifikat lässt sich durch kontinuierlich präsente, stabile Signifikanten (das Dekor) oder aber durch punktuell auftretende Signifikanten (die Gesten) ausdrücken» (2015c [1960]). Es war insbesondere Raymond Bellour, der dieses Projekt einer rhythmischen (Selbst-) Zerlegung des Films in verschiedene Dauern fortgeschrieben und stärker phänomenologisch gewendet hat.¹⁷

Vor allem aber zieht Barthes den Film in seiner semiologischen Phase heran, um die eigene Sprache zu erneuern, herauszufordern und

¹⁷ Bellour bezieht sich auf Daniel Sterns Theorie, der den Vitalitätseffekt als Grundlage des Gegenwartsmoments beschreibt. So wie Stern die «Dauer von ein bis zehn Sekunden» als «Grundbaustein psychisch bedeutsamer subjektiver Erfahrungen mit zeitlicher Extension» und singuläre Verdichtung der Zeit begreift, fasst auch Bellour die Einstellung als kleinste Bewusstseinsseinheit: «Und so entsteht eine suggestive Äquivalenz zwischen dem Gegenwartsmoment und der Einstellung: Denn die Einstellungen sind diese Blöcke von einzelner Dauer [...], im Innern teilbar entsprechend variablen Handlungen und Skandierungen, die oft in wenigen Sekunden ihren Reichtum bilden, und zwar auf unerschöpfliche Weise.» Die Einstellung kann jedoch in «Mikroereignisse» und verschiedene «psychobiologische Einheiten unterteilbar» bleiben (Bellour 2010, 41ff, 43ff).

auf Reibungen zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren zu stoßen: «[M]an darf annehmen, daß in den Geisteswissenschaften nur die Wissenschaften fruchtbar sind, die gleichzeitig mit ihrem Gegenstand auch ihre eigene Sprache reflektieren» (Barthes 2002b [1964], 38ff). Eine ideale, gegen ideologische Vereinnahmungen immune Metasprache wäre eine rein *operative Sprache* «im Dienst des Gehalts» (Barthes 2006 [1953], 48), eine «Adamssprache ohne Zusatz», wie es bei Barthes über Sades rohe, lexikografische, rein denotative Sprache heißt (1974 [1971], 153).¹⁸ Barthes' an der Frühromantik geschulte Auffassung von der Magie der Buchstäblichkeit und der ursprungslosen, rückbezüglichen Kreisförmigkeit des Verhältnisses zwischen Buchstabe und Geist, geschriebener und gesprochener Sprache zeigt sich nicht nur in seinen Texten «Der Geist des Buchstabens» (1990d [1970]), «Erté oder An den Buchstaben» (1990e [1973]) oder «Cy Twombly oder Non multa sed multum» (1990f [1979]), sondern auch in dem Text «Sade – Pasolini», der 1976 in *Le Monde* erschien und nun zum ersten Mal in deutscher Übersetzung vorliegt.

Was an SALÒ berührend ist, was Wirkung entfaltet, ist seine Buchstäblichkeit. Pasolini hat die Szenen *dem Buchstaben nach* verfilmt, als seien sie so von Sade beschrieben (ich sage nicht «geschrieben») worden. [...] In diesem Film gibt es keinerlei Symbolismus (eine Askese, die sich, wie ich glaube, außer Pasolini niemand auferlegt hat), sondern lediglich auf der einen Seite eine grobe Analogie (Faschismus gleich Sadismus), auf der anderen die Buchstäblichkeit, insistierend, geschliffen, ausführlich, minutiös wie ein Gemälde der Protorenaissance (Barthes 2015e [1976]).

Gerade diese unerbittliche Buchstäblichkeit ist es, die SALÒ (DIE 120 TAGE VON SODOM, Pier Paolo Pasolini, I 1975; Abb. 2 & 3), folgt man Barthes, so unvereinnahmbar, sprachlich uneinnehmbar, so unangenehm, letztendlich: so traumatisch macht. Das *Traumatische*, wie das *Filmische*, durchquert die Schriften Barthes' wie ein «Magnetfeld» (Barthes 1998 [1970], 71). Worauf seine semiologischen Betrachtungen des

¹⁸ Es handelt sich um eine Vorstellung, die Barthes nicht nur in *Am Nullpunkt der Literatur*, sondern ebenso in *Mythen des Alltags* formuliert. Harun Farockis Bildtypus der operativen Bilder ist vor dem Hintergrund dieses Konzepts und Farockis Beschäftigung mit Barthes zu betrachten: «Denn einerseits verwirklicht sich in den operativen Bildern die Utopie, dass es eine Eigengesetzlichkeit und Autonomie des Bildes geben muss, die nicht auf sprachliche Vermittlung, Übersetzung und Kommentierung angewiesen ist. [...] Andererseits jedoch löscht sich das Bild als Bild in dieser Operativität zugleich aus» (Eschkötter/Pantenburg 2014, 207f).



2-3 SALÒ

Films hinaus wollen, zeigt sich in «Die ‹traumatischen Einheiten› im Film» (2015d [1960]), wenn Barthes auf der Suche nach kleinsten bedeutungstragenden Einheiten auf traumatische Elemente stößt, die sich einer Assimilierung durch den sprachlichen Code entziehen und nicht objektiviert werden können:

Und da sich diese Wiederaneignung auf verschiedene Weise und in verschiedenen Rhythmen vollziehen kann (Sättigung, Erwartung, Enttäuschung, Aufbegehren), können wir sagen, dass im filmischen Zeichen ein ‹Abenteuer› begriffen ist, welches das linguistische Zeichen nicht (oder kaum) kennt. Auf der Ebene dieses Abenteuers vollzieht sich wahrscheinlich das Trauma. So entsteht eine traumatische Einheit, da die Dauer des Blicks, als visuelles Zeichen, mit den Stereotypen der leidenschaftlichen Liebe oder der kindlichen Liebe zu den Eltern konfrontiert wird (wenn es einen Konflikt zwischen beiden Zeichen gibt) oder vermieden wird (wenn es eine Koinzidenz gibt): [...] *Wie assimiliert der verbale Code den visuellen Code?* Das ist die entscheidende Frage, auf welche das Forschungsprojekt, das wir hier skizziert haben, eines Tages in der Lage sein sollte zu antworten (Barthes 2015 [1960]).

Von einem Scheitern des filmsemiologischen Abenteuers Barthes' kann deshalb nicht gesprochen werden, da es geradezu vorsätzlich an seine Grenzen getrieben wird, um auf das gestoßen zu werden, was Barthes hier noch als das *Traumatische* bezeichnet und in der Folge immer stärker mit dem *Filmischen* – manchmal auch mit dem *Aufleuchten des Realen* – eingeführt wird:

Das Filmische beginnt erst dort, wo die Sprache und die gegliederte Metasprache aussetzen. [...] Das Filmische ist genau hier, an diesem Ort, wo die gegliederte Sprache nurmehr annähernd ist und eine andere Sprache beginnt (deren ‹Wissenschaft› dann nicht die Linguistik sein kann [...]). Der dritte Sinn, den man theoretisch situieren, aber nicht beschreiben kann,

erscheint somit als [...] Gründungsakt des Filmischen schlechthin (Barthes 1990b [1970], 63).

Das Filmische ist also im Spannungsfeld zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, dem Signifikanten und dem Referenten, und das heißt auch: zwischen Linguistik und Phänomenologie zu verorten. Dort, wo die gegliederte Sprache nicht mehr hinreicht, versucht sich der post-semiologische, post-strukturalistische Barthes mit Metaphern, Formen und Beschreibungskategorien heranzutasten, welche die Strukturen des Bildes mit der Tätigkeit der Strukturierung engführen, ineinander spiegeln, Resonanzen erzeugen und auf den Leser übertragen, ohne störende Zwischenkunft eines Signifikats. Eine Kunstform durch eine andere zu verstehen, etwa das Filmische durch den Haiku oder die Fotografie, darum geht es dem späten, mehr *seismologisch*¹⁹ als semiologisch orientierten Barthes. Was verworfen wird, ist die Annahme einer objektivierbaren, auffindbaren Struktur. An ihre Stelle treten subjektiv erfahrene Materialitäten, Klänge und rhythmische Formen, die spezifische Rhythmen der Einteilung nahelegen. In den Knoten, Realitätsparzellen und Wirklichkeitseffekten, die sich aus dem Zusammenspiel der Rhythmen ergeben, wäre letztendlich das Poetische aufzusuchen, als Durchsicht auf nicht mehr teilbare Partikel: «So könnte die Definition der Poesie lauten: Letztlich wäre sie die Sprache des Realen, insoweit es nicht weiter teilbar ist oder an einer weiteren Zerlegung nicht interessiert ist» (Barthes 2008, 134).

Noch einmal stellt sich abschließend die Frage, warum und wofür Barthes das Filmische denn benötigt hat? Zur Erinnerung: «[I]m filmischen Zeichen [ist] wohl ein «Abenteuer» begriffen, welches das linguistische Zeichen nicht (oder kaum) kennt», heißt es 1960 in «Die «traumatischen Einheiten» im Film». Wie gezeigt wurde, dient das Filmische letztendlich dazu, die Prozesse der Bedeutungsproduktion an eine Zone heranzuführen, die zwischen dem Visuellen und dem Verbalen anzusiedeln ist, an der Grenze zum Traumatischen, d.h. Vorbegrifflichen, Voranalytischen. Das Filmische steht hier für eine nicht durch eine Metasprache einholbare Erfahrungsdimension, die sich der Wirklichkeit vielleicht sogar selbstverständlicher anschmiegte, als Barthes recht war. Es kann vermutet werden, dass er in der filmischen Montage eine Konkurrenz und Vorwegnahme seiner eigenen Techniken des Zer- wie Auslegens, des Schneidens (auch im Bild), des

19 «Eher noch als eine Semiologie gälte es also bei Brecht eine Seismologie festzuhalten» (Barthes 2006c [1975], 243).

Mikroskopierens und der Anamorphose sah. Dies wird besonders dann deutlich, wenn er feststellt, dass Eisenstein dem Fetischisten «gleichsam vorgestanz das Stück» reicht (1990b [1973], 97). Ganz im Sinne seiner Auffassung, dass sich eine Kunstform nur durch eine andere verstehen lasse, trägt Barthes die filmische Technik sogar an die Literatur heran. So sieht er in der Literatur Flauberts *travellings* verwirklicht (2008 [2003], 128). Umgekehrt vergleicht er den Haiku mit einer kurzen Filmsequenz ohne Tonspur: «[...] der Ton setzt aus» (ibid., 110). Keineswegs jedoch ist das Filmische mit dem Foto respektive Fotografischen identisch. Zwar macht Barthes das Filmische vor allem angesichts von Fotogrammen und Filmstandbildern aus und betont, dass sich die *Schrammen des Sinns* nur abzüglich der Bewegung herausstellen, doch im dialektischen Umschlag geht es ihm wiederum um die Rückübersetzung des Standbildes in Bewegung, in Vergrößerungsbewegungen. Das Filmische ist eine Art augenblickliche «metrische Hebung» (ibid., 134), ein Widerstand gegen die Zwänge des Dispositivs, der sich aus der Palimpsestbeziehung und dem Spannungsverhältnis von Motion und Stasis, Film und Fotogramm, Zeit und Raum ergibt, hierin Walter Benjamins *dialektischem Bild* höchst anschließbar (vgl. Haverkamp 2002, 58).

Eine Durchsicht, d. h. Perspektive auf das Reale und ein Kurzschluss zwischen Signifikant und Referent unter Suspension des Signifikats – wie im Fall der *Wirklichkeitseffekte* («Wirklichkeitseffekt = Durchsichtigkeit», ibid., 126) – war dem Film bei Barthes allerdings nur selten vergönnt, ein einziges Mal jedoch mit Begeisterung, angesichts des Cinemascope-Formats als möglichem Nullpunkt des Films und Beginn einer neuen Freiheit der Rezeption, die nicht dem gefräßigen Regime codierter Zeit unterliegt. Wenn Jean-Luc Godard anlässlich seines ersten stereoskopischen (D)3D-Langfilms *ADIEU AU LANGAGE* (CH/F 2014) feststellt, diese Technologie bedeute für ihn eine neue filmische Welt, in der es noch keine Regeln und Codes gibt, dann kann vermutet werden, dass Barthes im stereoskopischen, digitalen 3D-Kino einen ähnlichen Nullpunkt des Films, vielleicht sogar das Filmische schlechthin gesehen hätte. «La technique est au tout début, comme un enfant, il n'y a pas de règle!» (Godard).

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003) Filmtransparente [1966]. In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.353–361.
- Barthes, Roland (1974a) *Sade, Fourier, Loyola* [frz. 1971]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1974b) *Die Lust am Text* [frz. 1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (1978) *Über mich selbst* [frz. 1975]. München: Matthes & Seitz.
 - (1980) *Weisheit des Künstlers* (Cher Antonioni) [<http://www.filmzentrale.com/essays/antonionirb.htm> (letzter Zugriff am 10.04.2015)].
 - (1981) *Das Reich der Zeichen* [frz. 1970]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (1982) *Am Nullpunkt der Literatur* [frz. 1953]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (1984) *Fragmente einer Sprache der Liebe* [frz. 1977]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (1985) *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (1988) Das semiologische Abenteuer [frz. 1974]. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.7–12.
 - (1990a) Ist die Malerei eine Sprache? [frz. 1969]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.157–159.
 - (1990b) Der dritte Sinn [frz. 1970]. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.47–66.
 - (1990c) Diderot, Brecht, Eisenstein [frz. 1973]. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.94–104.
 - (1990d) Der Geist des Buchstabens [frz. 1970]. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.105–109.
 - (1990e) Erté oder An den Buchstaben [frz. 1973]. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.110–135.
 - (1990f) Cy Twombly oder Non multa sed multum [frz. 1979]. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.165–183.
 - (1994) La peinture est-elle un langage? Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau* [frz. 1969]. In: Ders., *Œuvres complètes II (1966–1973)*. Paris: Seuil.
 - (1998) *S/Z* [frz. 1970]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (2002a) Über den Film [frz. 1963]. In: Ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.17–31.
 - (2002b) Semiologie und Film [frz. 1964]. In: Ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.37–44.
 - (2003) *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (2006a) Der Wirklichkeitseffekt [frz. 1968]. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.164–172.

- (2006b) Beim Verlassen des Kinos [frz. 1975]. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.376–380.
 - (2006c) Brecht und der Diskurs: Beitrag zu einer Untersuchung der Diskursivität [frz. 1975]. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.241–251.
 - (2008) *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980* [frz. 2003]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - (2015a) In Cinemascope [frz. 1954]. In: *Montage AV* 24,1 [in diesem Heft].
 - (2015b) Das rechte und das linke Kino [frz. 1959]. In: *Montage AV* 24,1 [in diesem Heft].
 - (2015c) Das Problem der Bedeutung im Film [frz. 1960]. In: *Montage AV* 24,1 [in diesem Heft].
 - (2015d) Die «traumatischen Einheiten» im Film. Prinzipien der Untersuchung [frz. 1960]. In: *Montage AV* 24,1 [in diesem Heft].
 - (2015e) Sade – Pasolini [frz. 1976]. In: *Montage AV* 24,1 [in diesem Heft].
- Bazin, André (2002) Will CinemaScope Save the Film Industry? [frz. 1953]. [<http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n2bazin> (letzter Zugriff am 28.11.2014)].
- Bellour, Raymond (2010) Daniel Stern und die Einstellung. In: Robin Curtis, Marc Glöde & Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Fink, S.35–49.
- Bonitzer, Pascal (1980) Le hors-champ subtil. In: *Cahiers du cinéma* 311, S.4–7.
- Derrida, Jacques (1988) Die Tode des Roland Barthes [frz. 1981]. In: Hans-Horst Henschen (Hg.): *Roland Barthes*. München: Klaus Boer, S.31–73.
- Distelmeyer, Jan (2012) Bedecke deine Augen. 3D als Maß der Dinge. In: Ders. et al (Hg.): *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*. Bielefeld: Transcript, S.17–44.
- Eisenstein, Sergej (1988) Über den Raumfilm [1947]. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakova & Dietmar Hochmuth, Leipzig: Reclam 1988, S.196–261.
- Eschkötter, Daniel/Volker Pantenburg (2014) Was Farocki lehrt. In: *ZFM. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11,2, S.207–210.
- Geimer, Peter (2002) Was ist kein Bild? Zur «Störung der Verweisung». In: Ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.313–341.
- Hansen, Miriam Bratu (2012) *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Haverkamp, Anselm (2002) Dialektisches Bild. Die Konstellation der Geschichte. In: Ders.: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.44–60.

- Keathley, Christian (2006) *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Kirsten, Guido (2009) Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‹Wirklichkeitseffekt› im Film. In: *Montage AV* 18,1, S.141–162.
- Metz, Christian (1972) Zum Realitätseindruck im Kino [frz. 1965]. In: Ders.: *Semiologie des Films*. München: Hanser, S.20–35.
- (2003) Foto, Fetisch [frz. 1980/85]. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.215–225.
- Pauleit, Winfried (2004) *Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld.
- Schefer, Jean Louis (2013) *Der gewöhnliche Mensch des Kinos* [frz. 1980]. Fink: München.
- Silverman, Kaja (1995) *Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Wyss, Beat (2006) *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln: Walther König.