

Roland Barthes und das Kino

Ein Überblick

Guido Kirsten

Im September 1963 erschien in den *Cahiers du cinéma* ein Gespräch mit Roland Barthes, das «eine Reihe von Interviews mit bestimmten wichtigen Zeugen der zeitgenössischen Kultur» eröffnen sollte (2002a [1963], 17).¹ In der kurzen Einleitung wird Barthes nicht als Filmexperte vorgestellt, sondern als Autor zahlreicher literaturwissenschaftlicher Studien, der Bücher *Mythen des Alltags* (2010 [1957]) und *Michellet* (1980 [1954]) sowie als französischer Entdecker Bertolt Brechts.

Bemerkenswert ist das Gespräch in mehr als einer Hinsicht. Unter anderem umreißt Barthes darin die Möglichkeit einer semiotischen Behandlung des Kinos. Seine Äußerungen nehmen einige Kerngedanken von Christian Metz vorweg, dessen Essay «Le cinéma: langue ou langage?», veröffentlicht ein Jahr später in einer von Barthes betreuten Ausgabe der *Communications*, zum Gründungsdokument der modernen Filmsemiotik werden sollte. So betont Barthes den fundamental «analogischen und kontinuierlichen» Charakter des Films, der ihn daran hindere, eine «artikulierte Sprache» zu sein (Barthes 2002a [1963], 19). Später im Gespräch schlägt er vor, die Verbindung zur Linguistik weniger auf der Ebene einzelner Zeichen als auf der einer «Linguistik des Syntagmas» zu suchen (ibid., 24). In beiden Punkten scheint

1 Das Gespräch gilt als erstes deutliches Zeichen der neuen, von Jacques Rivette nach der Übernahme der Chefredaktion durchgesetzten Linie. Éric Rohmer war gezwungen worden, den Posten des Chefredakteurs, den er sich zuvor mit Jacques Doniol-Valcroze geteilt hatte, im Juni 1963 aufzugeben. Stattdessen wurde ein kollektives Redaktionskomitee eingesetzt, womit sich die «moderne» Linie Rivettes durchgesetzt hatte. Auf das Interview mit Barthes folgten Gespräche mit Pierre Boulez und Claude Lévi-Strauss, vgl. de Baecque 1991, 70–91; Bickerton 2010 [2009], 58ff.

Metz Barthes zu folgen, bezüglich des zweiten verweist er explizit auf das Gespräch (Metz 1972 [1964], 121). Das Interview mag auch zum Erfolg von Metz' Essay beigetragen haben, wurden hier doch in einer viel gelesenen Zeitschrift Fragestellungen popularisiert, von denen man annehmen konnte, dass sie nur einen kleinen Spezialistenkreis interessieren würden. Man kann sogar sagen, dass Barthes dem jüngeren Kollegen (dem er später eine schöne Hommage widmete und der ihn umgekehrt als seinen einzigen wirklichen Lehrer bezeichnete)² bereitwillig das Feld der Filmsemiotik überließ. Ihm selbst sei es «nicht gelungen», den Film «in den Bereich der Sprache zu integrieren», und er konsumiere ihn daher «in einer rein projektiven Weise» (Barthes 2002a [1963], 19).³

Mindestens so interessant wie das, was Barthes hier sagt, ist allerdings, was er im ganzen Interview verschweigt – und worauf sich die Zitate dennoch implizit beziehen. Die Rede ist von zwei Artikeln, die 1960 in der *Revue internationale de filmologie* erschienen waren und bei denen es sich um Barthes' ursprünglichen Versuch handelte, den Film «in den Bereich der Sprache zu integrieren». Im Licht dieser Arbeiten erhalten seine Aussagen eine neue Bedeutung. Sie lesen sich nun weniger als Thematisierung eines vermeintlich objektiven Widerstands des Films gegen seine semiotische Entschlüsselung; vielmehr werden sie zum Eingeständnis der Unzufriedenheit mit den eigenen Versuchen, wenn Barthes diese auch nicht anspricht. Tatsächlich scheint er die Existenz beider Artikel zu verleugnen: Obwohl sich das Gespräch um Fragen dreht, die Barthes in seinen beiden filmologischen Arbeiten aufgeworfen und zu beantworten versucht hatte, erwähnt er sie mit keinem Wort, ebenso wenig wie in einem Interview, das er ein Jahr später *Image et Son*, erneut zur Frage einer möglichen Semiotik des Films, gab (vgl. 2002b [1964]).⁴

2 Vgl. Barthes 2005b [1975] und Metz in Marie/Vernet 1990, 295f.

3 Noch deutlicher äußerte sich Barthes im mündlichen Interview, in einer Passage, die er für die Veröffentlichung streichen ließ: «Wenn ich kaum etwas über das Kino geschrieben habe, so liegt das an meinem Gefühl, nicht ausreichend über eine entsprechende Kultur zu verfügen. Eine solche Kultur besteht nicht nur aus Wissen, sondern auch aus einer Verfeinerung der Analyse – einer Voraussetzung der Kritik.» [Übersetzung dieses und anderer frz. Zitate von mir, G.K.]. Transkripte früherer Fassungen des Interviews hat Daniel Fairfax im Nachlass von Jacques Rivette entdeckt und sie mir (in seinen Abschriften) freundlicherweise zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm herzlich danke.

4 Entsprechend wenig beachtet wurden die Texte in der Sekundärliteratur. Meines Wissens hat sich bis dato nur Kate Ince eingehender damit beschäftigt. Die Ergebnisse hat sie im Juli 2013 auf der Film-Philosophy-Konferenz in Amsterdam unter

Wissenschaftsbiografisch sind die gescheiterten Versuche, das Kino der Semiotik zugänglich zu machen, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Sie führen dazu, dass Barthes den Film als Untersuchungsgegenstand fallen lässt – oder ihn nur noch eines schrägen oder verfremdenden Blicks würdigt. Weil er das Kino weder wissenschaftlich bestimmen noch cinephil lieben kann, verpasst er seiner theoretischen Libido gleichsam einen Twist. Statt den Besuch des Kinosaals zelebriert er dessen Verlassen; statt in den Film einzutauchen, beobachtet er dessen Ränder; gegen den narrativen Sinn des Bilderflusses stellt er die Sinnlichkeit der Fotogramme und gegen das Kino schließlich die Fotografie.

Dabei hatte im Februar 1954 alles vielversprechend begonnen, als das Kino-Dispositiv durch das Cinemascope-Format neu konfiguriert und von Barthes in dieser Erneuerung gefeiert wurde. Geradezu enthusiastisch äußerte er sich zu den ästhetischen Potenzialen des neuen Bildformats: Habe man sich bis dato im Kinosaal in einem grabähnlichen Dunkel, in einer *mythischen Höhle* befunden, trete man nun mit dem Besuch eines Cinemascope-Films quasi auf einen Balkon hinaus, von dem man ins unbegrenzte Rund der Geschichte blicke, während sich Figuren und Dekor endlich zu einem räumlichen Ensemble vereinigen (vgl. Barthes 2015a [1954]).⁵

Von Zeit zu Zeit betätigte sich Barthes in den 1950ern auch als Filmkritiker oder nahm einen Kinobesuch zum Anlass jener kultur- oder ideologiekritischen Überlegungen, für die er mit den *Mythen des Alltags* berühmt wurde.⁶ So erschien im Mai 1954 eine vernichtende Polemik zu Sascha Guitrys *ST VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ* (F 1954), die heute jedoch allenfalls von historischem Interesse ist (Barthes 2002d

dem Titel «Roland Barthes, Filmology and the History of Audiovisual Media Study in France» präsentiert. Teile daraus werden in einen der Einleitungstexte von Ince/Hediger/Kirsten 2016 eingehen.

- 5 Vgl. den ausführlicheren Kommentar von Matthias Wittmann zu diesem Text (in diesem Heft).
- 6 Von den filmkritischen und -semiotischen Texten abgesehen finden sich diverse Anspielungen auf das Medium Film und auf einzelne Regisseure sowie der Gebrauch von filmischen Metaphern im Werk von Barthes. So wenn er über sein Analyseverfahren einer Erzählung von Edgar Allan Poe schreibt, darin werde seine «Lektüre [...] bloß gewissermaßen in Zeitlupe gefilmt» (1988a [1973], 269). Auf solche Stellen gehe ich im Folgenden genauso wenig ein wie auf die Rezeption der Schriften Barthes' in der Filmtheorie. Bemerkenswerterweise haben seine Texte zu Literatur, Narration und Fotografie dort allgemein größere Aufmerksamkeit erfahren als seine spezifisch filmbezogenen Arbeiten. Matthias Wittmann geht in seinem Beitrag (in diesem Heft) stärker auf das Fortleben von Barthes' Theoremen in der Filmwissenschaft ein.

[1954]).⁷ Es folgten die in *Mythen des Alltags* (2010 [1957]) aufgenommenen Aufsätze zu JULIUS CAESAR (Joseph L. Mankiewicz, USA 1953) («Die Römer im Film») und ON THE WATERFRONT («Ein sympathischer Arbeiter»), zum «Gesicht der Garbo» und zu den Filmen der Série Noir, die zwischen 1954 und 1956 publiziert wurden.

Unter der gleichen Überschrift («Mythologies») erschien in den *Lettres nouvelles* im März 1959 Barthes' Kritik zu Claude Chabrols LE BEAU SERGE (F 1958) (Barthes 2015b [1959]). Diese Rezension des ersten Spielfilms der Nouvelle Vague ist von besonderem Interesse, weil sie Motive einführt, auf die Barthes in späteren Schriften zurückkommen wird. Dies gilt etwa für sein Lob von Chabrols «Mikro-Realismus» – dessen Eleganz in der Schilderung alltäglicher Details –, das ähnliche Formulierungen in «Der Wirklichkeitseffekt» (2006a [1968]) in Bezug auf Gustave Flauberts «Un cœur simple» vorwegnimmt. Tatsächlich bescheinigt Barthes dem jungen Regisseur Flaubert'sche Qualitäten. Das Problem bestehe allerdings darin, dass Chabrol in LE BEAU SERGE nicht beim Aufzählen scheinbar «bedeutungsloser» Details geblieben sei, sondern eine sentimentale Geschichte habe erzählen wollen. Diese Geschichte bewertet Barthes als politisch «rechts», weil sie Annahmen über das ländliche Leben naturalisiere, anstatt sie infrage zu stellen, und weil der Film so die falschen (nämlich scheinbar persönliche) Probleme formuliere, ohne deren gesellschaftlichen Charakter aufzuzeigen. In seiner politischen Kritik ist Barthes hier ganz von Brecht beeinflusst, der überhaupt in den 1950er Jahren (aber auch darüber hinaus konstant in Barthes' Schriften bis in die späten 70er) eine seiner wichtigsten ästhetischen und politischen Referenzen bildete.

Bemerkenswert ist allerdings die positive Bewertung der «mikro-realistischen» Details. Neun Jahre später, in «Der Wirklichkeitseffekt», hat sich eine Umwertung vollzogen. Dort heißt es in der Schlusspassage, die realistische Entleerung der Zeichen vollziehe sich auf «gewissermaßen regressive Weise», da sie «im Namen der referentiellen Fülle geschieht», während es doch gelte, die «Ästhetik der «Repräsentation» radikal in Frage zu stellen» (ibid., 172). In «Das linke und das rechte Kino» ist eine solche Ablehnung noch nicht spürbar. Es wird die geschlossene Narration und das falsche Pathos des Plots kritisiert; die «Genauigkeit der Beschreibung», die «Denotation der Evidenz», ist für Barthes hier noch das «Progressive», das «Linke» an LE BEAU SERGE.

7 Aus diesem Grund haben wir uns gegen eine Übersetzung und Veröffentlichung in dieser Ausgabe entschieden.

Barthes' Semiotik des Films

An mehreren Stellen bedient sich Barthes in seinem Text zu *LE BEAU SERGE* der Saussure'schen Kategorie des Zeichens als Einheit von Signifikant und Signifikat. Die ersten (veröffentlichten) Notizen zu einer Semiotik des Kinos finden sich bereits zuvor in den *Mythen* «Die Römer im Film».⁸ Dieser kurze Text geht von der Beobachtung aus, dass in *JULIUS CAESAR* allen Figuren Locken oder Strähnen in die Stirn hängen (vgl. Abb. 1 & 2). Was hat es mit diesen Haarfransen auf sich? «Sie zeigen», so Barthes «ganz einfach das Römertum an»; es sind Zeichen, welche die «von niemandem zu bezweifelnde Evidenz» liefern, «daß wir uns im alten Rom befinden». Was auch immer die Schauspieler tun, die Locken bezeugen ihre «historische[n] Wahrscheinlichkeit»:⁹ «[D]ie Römer [sind] römisch [...] vermöge eines ganz einfach lesbaren Zeichens: der Haare auf der Stirn» (Barthes 2010a [1957], 33). Allerdings, so Barthes weiter, funktioniert dieses Zeichen nur bedingt, da die Kombination mit allzu bekannten amerikanischen Schauspielergesichtern unfreiwillig komisch und nur bei Marlon Brando, «auf der einzigen von Natur aus romanischen Stirn des Films» nicht lächerlich wirke (ibid., 34). Als «Unter-Zeichen» [sous-signe] «in der Ordnung der Haar-Bedeutungen» versteht Barthes die ostentativ unfrisierten (oder asymmetrisch frisierten) Haare von Portia und Calpurnia, als sie mitten in der Nacht geweckt werden. (Barthes ist hier dem auf der Spur, was David Bordwell und andere später als Hollywoods Prinzip der *Redundanz* bezeichnet haben: Narrative Informationen lassen uns bereits wissen, dass die Szene in der Nacht spielt, wovon die Unfrisiertheit der geweckten Frauen *zusätzlich* kündigt.) Schließlich gibt es eine weitere Zeichenart, die diesmal auf der Kraft der Differenz gründet: Im Unterschied zu allen anderen Figuren, deren Körper vor Schweiß glänzen, schwitzt Caesar nicht. Während der Schweiß von Brutus, Cassius und Casca die Anstrengung anzeigt, die «es ihnen innerlich aberlangt, ihre Tugend in ein Verbrechen münden zu lassen», weil sie

- 8 Ich spreche bewusst von «Semiotik», nicht von «Semiologie», dem von Barthes bevorzugten Wort. Mir scheint es generell sinnvoll, alle Theorien und Wissenschaften vom Zeichen (oder von der Zeichenhaftigkeit), so unterschiedlich sie im Einzelnen sein mögen, unter dem Begriff der Semiotik zu subsumieren.
- 9 Das französische Wort «*vraisemblance*» bereitet in der Übersetzung Schwierigkeiten. Es heißt «Wahrscheinlichkeit» im Sinne des (nur) scheinbar Wahren (nicht des Statistischen) und schließt an das aristotelische und das klassische Wortverständnis an; vgl. dazu Metz 1968. Insofern wäre im Deutschen «Wirklichkeitsähnlichkeit» (wie in *verisimilitude*) eigentlich eine treffendere Übersetzung.



1 (links)
John Gielgud
als Cassius und
James Mason
als Brutus



2 (rechts)
Marlon Brando
als Mark Antony

unaufhörlich nachdenken müssen, denkt der nicht-schwitzende Caesar nicht und behält die «porenreine, solitäre, glatte Oberfläche eines Beweisstücks» (ibid., 35).

Barthes schließt eine Reflexion auf den doppeldeutigen Charakter der Zeichen in JULIUS CAESAR an: Einerseits seien sie offen in ihrer künstlichen, kommunikativen Funktion (was lobenswert sei), andererseits gäben sie sich aber auch als natürlich, als unvermeidlich, als vorgefunden (was verlogen sei). Diese, bei Barthes' allgemeinen ästhetischen Präferenzen wenig überraschende Wertung zugunsten einer modernistisch-zeichenkritischen (vs. einer «naturalistischen») Logik der Repräsentation scheint mir allerdings weniger interessant als die implizierte Definition von Zeichenhaftigkeit im Film. Wichtig ist, dass Barthes die filmischen Signifikanten nicht etwa in den Bildern und Tönen (den Einstellungen, der Montage, dem Sounddesign) als solchen sucht, sondern spezifischer in einzelnen Details wie den Frisuren oder dem (an- oder abwesenden) Schweiß. Barthes' Konzeption unterscheidet sich darin deutlich von späteren filmsemiotischen Entwürfen.

Noch deutlicher wird dies in seinem ersten genuin filmsemiotischen Text, «Das Problem der Bedeutung im Film», der 1960 in der *Revue internationale de filmologie* erschien und in diesem Heft erstmals in deutscher Übersetzung abgedruckt ist (Barthes 2015c [1960]). Mit gewissem Recht lässt sich sagen, dass es sich dabei um den ersten Essay zu einer genuinen Semiotik des Films überhaupt handelt, wenn sich natürlich auch Vorläufer nennen ließen, darunter die russischen Formalisten, Jan-Marie Peters mit seinem Buch *De taal van den film* von 1950 oder auch Marcel Martin mit *Le langage cinématographique* von 1955. Wenig erstaunlich ist, dass Barthes' Artikel im Organ des Institut de filmologie erschien. Überlegungen zur «Sprachlichkeit» des Films finden sich schon in Gilbert Cohen-Séats *Essai sur les principes d'une*

philosophie du cinéma (1958 [1946], 120–164), der das filmologische Projekt begründete, sowie in weiteren Aufsätzen dieses Autors (vgl. etwa Cohen-Séat 1949). Barthes hat seinen Text wahrscheinlich auf Einladung von Cohen-Séat verfasst; im Studienjahr 1958–59 hatte er am Institut de filmologie bereits einen Kurs zum Vergleich von Film und Sprache angeboten. Im folgenden Aufsatz, «Die «traumatischen Einheiten» im Film» (auch in diesem Heft), verweist Barthes in zwei Fußnoten auf einen 1960 auf der Filmologie-Konferenz in Mailand gemeinsam mit Cohen-Séat gehaltenen Vortrag, der auch in einem Sonderdruck veröffentlicht wurde (Barthes/Cohen-Séat 1960/61).¹⁰

Der Versuch, eine Semiotik des Kinos zu begründen, fiel in die zweite Phase von Barthes' Schaffen. Nach der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Theater, der Literatur und der «sozialen Mythologie» hatte eine (etwa zehnjährige) Periode der «Semiologie» begonnen – aus Barthes' autobiografischer Sicht rückblickend ein «kleines Delirieren im Wissenschaftlichen» (2010b [1975], 172), damals erlebt aber als Phase, in der er «mit Begeisterung an die Möglichkeit glaubte, sich in das Projekt einer semiologischen Wissenschaft einzugliedern», und in der er «einen (euphorischen) Traum von Wissenschaftlichkeit» träumte (1994 [1971], 1314). In dieser Zeit bringt Barthes sehr viele Gegenstände unter die Ägide der Semiotik, nicht nur die Sprache und die Literatur, sondern auch die Fotografie, die Mode, die Werbung, das Erzählen, das Essen – und eben den Film.¹¹

Seine in «Die Römer im Film» geäußerten Überlegungen führt Barthes in «Das Problem der Bedeutung im Film» insofern fort, als er darin erneut um eine Definition filmischer Zeichen bemüht ist – verstanden als analytisch aufzulösende Einheit von Signifikant und Signifikat. Wieder konzeptualisiert er nicht die filmischen Bilder oder Bilderfolgen an sich als Zeichen, sondern – deutlich lokaler, limitierter – nur gewisse Elemente, deren Isolierung für ihn nachgerade zur

¹⁰ Für den Hinweis auf diesen Sonderdruck danke ich Frank Kessler.

¹¹ Diese Phase ging bei Barthes auch mit einer Verwissenschaftlichung seines sprachlichen Ausdrucks einher, die etwa in *Elemente der Semiologie* (1983 [1964]), aber auch in den hier erstmals auf deutsch vorliegenden filmsemiotischen Essays sichtbar ist. Gegenüber den kulturkritischen Schriften der 1950er kann diese Verwissenschaftlichung durchaus als Verarmung der Sprache gesehen werden. Als solche wurde sie etwa von Umberto Eco und Isabella Pezzini beklagt: «In diesen Texten hat Barthes seiner schriftstellerischen Begabung Gewalt angetan. Er hat sich offenbar von dem Vorurteil leiten lassen, eine rigorose Kommunikation von Ideen könne nur in einer auf sich selbst beschränkten, durch etablierten Gebrauch erstarrten, einer wesentlich «denotativen» Sprache stattfinden» (Eco/Pezzini 1982, 40).

ersten Aufgabe des Semiotikers wird. Eine Arbeitsdefinition ist dabei besonders wichtig: Signifiziert werde im Film nur das, was nicht selbst unmittelbar im Bild oder im Ton anwesend sei, sondern worüber er vermittelnd Auskunft geben müsse: etwa über den Status und den Charakter der Figuren, ihre Vergangenheit, ihre Beziehungen untereinander oder auch über Handlungen, die nicht direkt gezeigt werden, für das Verständnis aber dennoch eine Rolle spielen. (Einem solchem Verständnis entsprechend muss der Anteil der Zeichen in der Exposition besonders hoch sein, weil hier besonders viele Informationen über die *backstory* der Protagonisten und die narrative Gesamtsituation geliefert werden.) Umgekehrt sei alles, was der Film direkt vorführe, nicht zeichenhaft. Ähnlich wie die Stirnlocken in JULIUS CAESAR (auf konventionell-rhetorische Art) seinen Status als Römer bezeugten, habe die Dichte der Details und Accessoires von Jean-Claude Brialy in LE BEAU SERGE die zeichenhafte Funktion, die Herkunft und den Charakter des von ihm dargestellten François Baillou zu signalisieren. Dabei ordnet Barthes einzelnen Signifikanten wie seiner «Kleidung, im Gegensatz zur Kleidung der bäuerlichen Dorfbevölkerung» einzelne Signifikate wie «junger Bourgeois» zu.

Bemerkenswert ist, dass die Zeichen, von denen Barthes hier spricht, nicht für das Kino spezifisch sind, sondern einer bestimmten Kultur entstammen, und ihre Verständlichkeit von einer (wenigstens rudimentären) Kenntnis dieser Kultur abhängt.¹² Als filmische Zeichen können sie Barthes nur erscheinen, weil die Details des Kostüms offenbar mit einer kommunikativen Absicht von den Filmemachern gewählt wurden; insofern hat Barthes' Definition auch ein intentionales Element. Allerdings scheint die Differenz zum Nichtzeichenhaften (zum direkt Expressiven, unmittelbar filmisch Gezeigten), auf die er im Verlauf größeren Wert gelegt hatte, wieder zu verschwinden, wenn er am Ende den fundamental analogischen und anti-rhetorischen Charakter der filmischen Zeichen betont: Wollte im Film jemand bedeuten, dass er weint, müsse er tatsächlich Tränen vergießen. Zuvor klang es so, als sei eine solche Handlung gerade nicht zeichenhaft. Mit einem Wort: Für Roland Barthes ist hier noch nicht entschieden, ob es Zeichen nur um den Preis einer gewissen Arbitrarität (Konventionalität

12 Zur «kulturellen Kodierung» filmischer Zeichen vgl. Metz 2003 [1968], 324ff, im Anschluss u. a. an Eco 2003 [1968]. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Barthes' Bemerkungen zu einer «Semantik des Objekts» (1988b [1964/66]), in denen er analysiert, wie Dingen ein (über ihre Funktion hinausgehender) Sinn zugeschrieben wird.

oder Kodiertheit) oder auch basierend auf Ähnlichkeit, Entsprechung und Unmittelbarkeit geben kann.

Auf eine Unzufriedenheit mit den eigenen Ausführungen deuten die Verschiebungen in «Die «traumatischen Einheiten» im Film» hin, einem Artikel, der in der unmittelbar folgenden Ausgabe der *RIF* im Sommer 1960 erschien. Als existierten die im ersten Aufsatz gegebenen Antworten nicht, wirft Barthes erneut jene Fragen auf, die seines Erachtens im Zentrum einer künftigen Filmsemiotik stehen sollten:

Was sind im Film die Orte, die Formen und die Effekte der Bedeutung [signification]? Und noch genauer: Bedeutet im Film alles etwas, oder sind die signifikanten Elemente vielmehr diskontinuierlich? Welcher Art ist die Beziehung, welche die Signifikanten mit ihren Signifikaten verbindet? (2015d [1960]).

Zugleich betont er in diesem Text die wichtige affektive Dimension der Filmerfahrung, die auch in die Definition der Zeichen eingehen müsse. Ein konkretes Ziel sieht er im Isolieren einzelner signifikanter Einheiten, um hierdurch zu einer Art filmischen «Wortschatzes» zu gelangen. Als Ausgangsmaterial wählt er diesmal die sogenannten *Tests filmiques thématiques* (TFT), mit denen einige Filmologen seit 1955 experimentiert hatten. Ursprünglich ging es dabei um die Untersuchung bestimmter Zuschauerreaktionen, etwa die der psychischen Mechanismen von «Projektion» und «Identifikation». Verschiedenen Gruppen, darunter Jugendlichen in einer psychiatrischen Klinik und «normalen» Erwachsenen, wurden kurze Stummfilme vorgeführt, «typische Situationen, bei denen bestimmte Beziehungen (des Bedürfnisses und der Frustration, zwischen Männern und Frauen) mit einer gewissen Mehrdeutigkeit behandelt werden» (Cohen-Séat/Rebeillard 1955, 111). Die Zuschauer wurden gebeten, die Handlung zusammenzufassen und ihren wahrscheinlichen Fortgang zu entwerfen. Aus den formalen wie inhaltlichen Aspekten dieser schriftlichen Berichte meinten Cohen-Séat und Rebeillard Rückschlüsse auf die psychische Befindlichkeit der Testpersonen und ihr Identifikationsverhalten ableiten zu können (ibid., 122f). Eine Reihe von Berichten in verschiedenen Ausgaben der *RIF* bezeugt die Weiterführung dieser Tests.

Barthes wählt nun den TFT Nr. 8, einen aus zwölf Einstellungen bestehenden Kurzfilm mit einer Gesamtlänge von 74 Sekunden, in dem das Frühstück einer älteren Frau mit einem jüngeren Mann so gezeigt wird, dass die Situation mehrdeutig erscheint (vgl.

Cohen-Séat/Bremond/Richard 1958, 90ff). Nach der Vorführung wurden die Testpersonen gefragt, in welcher Beziehung die Personen zueinander stünden, welche Handlung der Film zeige, was an unmittelbaren Folgen und was längerfristig zu erwarten sei. Abweichende Interpretationen traten dabei selbst bei Zuschauern auf, die die Beziehung als «problematische Mutter-Sohn-Beziehung», also als inzestuöses Verhältnis werteten.

Barthes interessiert sich aus semiotischer Perspektive für die Ergebnisse des Tests, weil dieser ein Signifikat hinsichtlich der Beziehung der Personen zueinander anbietet, das filmisch signifiziert wird. Erneut dienen die Zeichen dazu, nicht unmittelbar Sichtbares, sondern den auch außerhalb des Filmausschnitts existierenden Status der Beziehung zu kommunizieren. Besonders relevant ist für Barthes die Tatsache, dass es vom TFT Nr. 8 verschiedene Versionen gab, bei denen sich die Differenzen bedeutungsverschiebend auswirkten. Wenn in der achten Einstellung der vom jungen Mann auf die ältere Frau gerichtete Blick *länger* gezeigt wird als in der ersten Version, so wirke die Beziehung in stärkerem Maß als Liebesbeziehung. Weder der Blick noch die Länge allein seien jedoch signifikant, sondern deren Verbindung, worin der Blick zum «Trägermaterial» und die Dauer (kurz oder lang) zum «Morphem» werde. Auf diese Weise könnten signifikante Einheiten aus dem Fluss der Bilder «herausgelöst» werden (vgl. Barthes 2015d [1960]).

Auch die affektive Dimension kommt hier zum Tragen, weil Barthes annimmt, dass das Gesehene (die visuellen Zeichen) in der «Lektüre» stets von einer Aneignung mittels sprachlicher Konzepte begleitet wird.¹³ Die Konfrontation der Filmbilder mit ihrer mentalen, paraverbalen «Übersetzung» kann «traumatisch» werden, wenn beispielsweise vor dem Hintergrund einer angenommenen Mutter-Sohn-Beziehung der verlängerte Blick ein sexuelles Interesse andeutet, das sich aber aufgrund gesellschaftlicher Tabus nicht einfach benennen lässt. Auf diese Weise könnten auf der Ebene der Begegnung der filmischen Zeichen

13 Diese Idee ähnelt stark der einer «inneren Rede» bei Boris Ejchenbaum: «Der Filmzuschauer hat hinsichtlich der Verkettung der Einstellungen (die Konstruktion von Filmsätzen und Filmsequenzen) eine komplizierte Gehirntätigkeit zu leisten, die im Alltagsgebrauch fast vollkommen fehlt, wo das Wort die anderen Ausdrucksmittel entweder übertönt oder verdrängt. Ununterbrochen muss er eine Kette von Einstellungen zusammensetzen, weil er sonst überhaupt nichts versteht. Nicht ohne Grund gibt es Menschen, für die die filmische Gehirntätigkeit schwierig, ermüdend, ungewohnt und unangenehm ist» (Ejchenbaum 2005 [1927], 29). Barthes würde wohl einen der Gründe dafür, dass die Formulierung der «inneren Rede» als «unangenehm» erlebt werden kann, im «traumatischen» Charakter von Filmbildern und -sequenzen vermuten.

mit ihrer sprachlichen Übersetzung «traumatische Einheiten» und entsprechende Emotionen entstehen.

Barthes' Forschungsprogramm der Isolierung und Katalogisierung einzelner filmischer Zeichen (als feste Zusammenhänge von Signifikanten und Signifikaten) wurde hier zwar skizziert und am Ende noch einmal bekräftigt («vom Zeichen müssen wir ausgehen»), anschließend aber weder von ihm noch von anderen weiterverfolgt.¹⁴ Vermutlich schätzte er dieses Programm selbst als nicht realisierbar ein – und die einige Jahre später von Metz und anderen unternommene semiotische Theoriearbeit wies dann auch in eine andere Richtung. Die Problematik der Bestimmung einzelner Zeichen wurde von Metz mit dem Hinweis auf den «analogen», «kontinuierlichen», nicht zu segmentierenden Charakter der filmischen Bedeutung aufgegeben (vgl. Metz 1972 [1964], 93), später dann sogar als kontraproduktiv verworfen (vgl. 1973 [1971], 222ff).¹⁵ Metz arbeitete sich am Stand der klassischen Filmtheorie ab¹⁶ (die bei Barthes, wohl auch aufgrund fehlender Kenntnisse, keine Rolle spielt) und entwickelte später ein von größeren Einheiten (Einstellungen und deren Kombination zu Szenen und Sequenzen) ausgehendes Modell einer Syntagmatik des (klassischen) Films.

Barthes hat die Wende hin zu den größeren, syntagmatischen Einheiten im Gespräch mit Rivette und Delahaye vorweggenommen. In einem Interview, das ein Jahr später (1964) in *Image et son* erscheint, kommt er aber noch einmal auf die Frage nach dem filmischen Zeichen zurück. Hier lautet seine Antwort, dass der Film zwar in der Hauptsache eine «analogische Darstellung der Wirklichkeit» sei, es darin aber auch Elemente der Kulturalisierung und Konventionalisierung gebe, die dann «Systeme sekundärer Bedeutung bilden» und «die man «rhetorische Elemente» oder «Konnotationselemente» nennen kann» (2002b [1964], 38). Hier verschiebt Barthes den Gegenstand der möglichen Filmsemiotik also erneut, nun (ähnlich wie in *Mythen des Alltags*) in

14 In ähnliche Richtung (wenn auch nicht mit dem Ziel einer Definition und Inventarisierung filmischer Zeichen) wies das Projekt einer *thèse d'État*, das Christian Metz 1962 zur Durchführung am Institut de filmologie eingereicht hatte. Es sah eine Reihe von Filmvorführungen vor, bei denen verschiedenen Zuschauergruppen unterschiedlich betitelte Fassungen desselben Stummfilms gezeigt werden sollten. Mit «geeigneten Techniken» sollten die Veränderungen beobachtet werden, die sich aus den Variationen hinsichtlich des Verständnisses und der affektiven Beteiligung der Zuschauer ergaben (vgl. Metz [1962] in Lefebvre 2009).

15 Ausführlicher zum Verhältnis von Barthes' filmologischen Schriften zur Genese von Metz' Filmsemiotik vgl. Kirsten 2015.

16 Vgl. dazu Kessler 2015.

Richtung der konnotativen Ebene, die wiederum nicht unbedingt filmspezifisch sein muss. Interessant ist, dass er nun das Vorhandensein von Zeichen von der Konzeptualisierung durch den Theoretiker, also von einer Lektüretätigkeit abhängig macht (vgl. *ibid.*, 39). An diesen Gedanken ließe sich unter den Vorzeichen einer mit Peirce reformulierten Semiopragmatik anschließen (vgl. Kirsten 2013, 46–54).

Der schräge Blick und die Ränder des Kinos

Barthes' kurze Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Filmsemiotik kommt mit den in den Interviews gemachten Vorschlägen zugleich an ihr Ende. Als er sich 1970 wieder des Films annimmt, haben sich die Vorzeichen stark verschoben. Das «szientistische Delirium» ist vorüber, der Traum der Wissenschaftlichkeit ausgeträumt, der Strukturalist ist zum Poststrukturalisten geworden. Rückblickend stellt sich die Frage, ob das kurze «filmologische Abenteuer» für Barthes nicht eher eine «traumatische» Erfahrung geblieben ist, die es im Nachhinein zu verdrängen galt. Er scheint jedenfalls in keiner seiner autobiografischen Skizzen auf diese Episode zurückgekommen zu sein.

Zwar ziehen sich vereinzelte Linien der Kontinuität von «Der dritte Sinn» (1990a [1970]) zurück zu den semiotischen Schriften, aber das Erkenntnisinteresse hat sich verlagert. Anhand eines Fotogramms (Abb.3) aus IVAN GROZNYJ (IWAN DER SCHRECKLICHE, Sergei Eisenstein, SU 1944) unterscheidet Barthes drei Sinnebenen: eine erste informative oder kommunikative, eine zweite symbolische und schließlich eine Ebene des «dritten Sinns», die am schwierigsten zu fassen, für Barthes aber die interessanteste ist. Die erste Ebene definiert er über «das Dekor, die Kostüme, die Figuren, ihre Beziehungen und ihre Eingliederung in die Geschichte» (zwei Gehilfen, die Goldtaler über das Haupt des jungen Zaren schütten). Sie sei einer «ersten Semiotik (jener der «Botschaft»）」 zugänglich (*ibid.*, 47f), mit der er sich aber nicht mehr befasst, seiner Abkehr vom Interesse an den Intentionen des Autors und Hinwendung zur subversiven, idiosynkratischen, intertextuellen Lektüre entsprechend (vgl. Barthes 2006b [1968]).

Im Zentrum der zweiten Sinnebene steht das Gold als «Symbol», das seinerseits geschichtet sein kann (referentiell, diegetisch, auteuristisch, historisch) und das von einer «Neosemantik» untersucht werden müsse, die nicht mehr von der «Wissenschaft der Botschaft», sondern von den «Wissenschaften des Symbols (Psychoanalyse, Ökonomie, Dramaturgie)» ausgehe. Die dritte Ebene schließlich bezeichnet eine nicht zu decodierende Schicht, die sichtbar vorhanden ist und den



3 Nikolai
Cherkasov als
Zar Iwan IV.

Blick affiziert, sich aber nicht semantisch erschließt. Als Beispiel nennt Barthes die «Schminke der Höflinge, die hier dick und auffallend, dort glatt und sorgsam aufgetragen ist», oder die «dumme» Nase des einen, die fein nachgezeichneten Augenbrauen des anderen, sein fades blondes Haar» (1990a [1970], 48; Abb.3). Während der zweite, symbolische Sinn offenbar von Eisenstein intendiert war und insofern «entgegenkommend» sei, gibt sich der dritte Sinn als «stumpf», weil er wie ein «Überschuss» wirkt und die Lektüre an ihm abgleitet (ibid, 50).

In Barthes' Konzeption ist die dritte Schicht zwar objektiv im Bild vorhanden, aber dennoch nur begrenzt objektivierbar, weil ihre Erkenntnis von der individuellen Sensibilität des Betrachters abhängt und keine verallgemeinerbare Funktion erfüllt. In Hinblick auf ihre konstitutive Subjektivität ist der dritte Sinn dem später theoretisierten *Punctum* der Fotografie ähnlich (vgl. Barthes 1989 [1980], 36ff).¹⁷

Die Verschiebung, ja der Bruch gegenüber dem früheren Forschungsparadigma ist offensichtlich. Es geht nicht mehr um die Botschaft und die Symbolik des Films – also um das, was die Filmemacher qua Zeichen kommunizieren –, sondern um das, was gerade nichts

¹⁷ Auch könnte hier erneut ein Vergleich mit einem Konzept aus dem russischen Formalismus, dem der «Faktur», produktiv sein, insofern es auch dabei um eine nicht-semantische, quasi-materielle Ebene geht (vgl. Kazanskij 2005 [1927]). Zu denken wäre zudem an Felix Guattaris Äußerungen zum Kino als «a-signifikante Semiotik», die den «Rahmen der Semiologien der Bedeutung» übersteige (2011 [1973], 140).

bedeutet. Denn laut Barthes ist «der stumpfe Sinn ein Signifikant ohne Signifikat» (1990 [1970], 60). Diese Formulierung spiegelt auch seine zunehmende Distanz zur Saussure'schen Orthodoxie, ist sie doch mit der Idee einer irreduzibel aufeinander verweisenden Einheit der beiden Seiten Signifikat/Signifikant eigentlich unvereinbar («Signifikant ohne Signifikat» ist strenggenommen eine *contradictio in adiecto*). Aber in seiner dritten Schaffensperiode hat Barthes den Anspruch auf wissenschaftliche Rationalität weitgehend aufgegeben, ja tritt ihm nun skeptisch bis feindselig gegenüber. An die Stelle der Suche nach präziser Nomenklatur ist das Prinzip der Lust am Text, an der Lektüre getreten. Gleichzeitig schwindet das Interesse am «normalen» Funktionieren der zeichenhaften Kommunikation und an deren Analyse.

Der dritte Sinn, so könnte man unter Rückgriff auf Elemente aus Roger Odins Semiopragmatik formulieren, ist das Ergebnis einer Lektüre, die sich der narrativierenden und diegetisierenden Integration des Gesehenen verweigert:

Man stelle sich vor, man «folge» nicht den Machenschaften Euphrosinias, ja nicht einmal der Figur (als diegetischer Ganzheit oder als symbolische Figur) und auch nicht dem Gesicht der Bösen Mutter, sondern in diesem Gesicht nur diesem Aussehen, diesem schwarzen Schleier, der häßlichen und schweren Mattheit: Schon hat man eine andere, weder diegetische noch traumhafte Zeitlichkeit, hat man einen anderen Film (Barthes 1990a [1970], 62).

Barthes wird also zum Verkünder einer Gegenlektüre, die eine Gegen-erzählung (die keine richtige Erzählung mehr ist) konstruiert. Dabei muss die «eigentliche» Geschichte nicht aufgegeben werden; ja sie sei pragmatisch gesprochen sogar «notwendig, um bei einer Gesellschaft *Gehör zu finden*» (ibid.; Herv.i.O.). Was in der Lektüre konstruiert wird – jene «stumpfe» Schicht, die in keiner Weise im diegetischen Universum aufgeht –, ist für Barthes nun das letztlich am Film Entscheidende. Er nennt es das «Filmische» und stellt es dem «Kino», das heißt Sprache, Erzählung, Gedicht in sogenannte «bewegte Bilder übersetzt» entgegen.¹⁸

18 Barthes' Traum vom «Filmischen» erinnert insofern an ähnliche Ideen von Vertretern des *Cinéma pur* oder des absoluten Films, wenn Barthes auch weniger reine Abstraktion als eine Art Überschuss meint, zu verstehen vielleicht auch im Sinn von Kristin Thompsons Kategorie des *Exzesses*, die sie nicht zufällig auch in Hinblick auf Eisensteins IVAN GROZNYJ und in Auseinandersetzung mit Barthes' Aufsatz entwickelte (vgl. Thompson 1981, 286–302).

Als einer der ersten macht Barthes in «Der dritte Sinn» systematischen Gebrauch von der Analyse von Filmstills. Es ermöglicht ihm, Fragmente in Gänze zu zitieren (wie er es auch in seinen detaillierten literaturwissenschaftlichen Analysen, etwa in *S/Z* zu tun pflegte) und somit handhabbar zu machen. Er begründet diesen Schritt damit, dass das im «stumpfen Sinn» zum Ausdruck kommende «Filmische» nicht in der Bewegung zu suchen sei, sondern in einer «permutativen Entfaltung» (ibid., 65), deren Stadien man durchaus anhand von Fotogrammen nachzeichnen könne.

Die Faszination für die Parameter der Eisenstein'schen *Mise en Scène* (mehr als für dessen Montage) wird im drei Jahre später veröffentlichten Text «Diderot, Brecht, Eisenstein» (1990b [1973]) erneut deutlich. In diesem Artikel geht es Barthes um Fragen des Aufbaus von Bühne und Bild, um Fragen der Komposition. Er verweist auf Diderots Analogie von Theaterbühne und gemaltem Bild, die in Brechts «epische[r] Szene» (ibid., 95) ebenso wie in Eisensteins Einstellungen sichtbar sei. Denn die einzelnen Bilder Eisensteins seien nie langweilig; sie bedürften nicht zwingend der Ergänzung durch die folgenden Bilder. Nicht Dialektik sei hier am Werk, sondern «ein beständiger Genuss, der aus einer Summierung perfekter Augenblicke besteht». Dies wiederum entspreche der Technik von Bildhauern und Malern, die eine ganze Entwicklung zum «prägnanten Augenblick» verdichten, wie es Lessing in seinem *Laokoon* formulierte, und sei weiterhin vereinbar mit Brechts Theorie des «sozialen Gestus». Im sozialen Gestus, wie im prägnanten Augenblick, komme nämlich in einer einzigen Bewegung eine ganze soziale Geschichte zum Ausdruck (ibid., 97f).

Réda Bensmaïa hat einem kurzen Text zu Barthes' Beziehung zum Film den Titel «Une vision perverse du cinéma» gegeben (1982). Tatsächlich kann man Barthes' Theoretisierungen des Kinos seit den 1970er Jahren eine gewisse Lust am Verdrehten, Querstehenden, «Perversen» nicht absprechen. Sein persönliches Verhältnis zum Kino hat sich nicht nur im Loblied auf den dritten, stumpfen, ungreifbaren Sinn der Eisenstein'schen Kinematografie niedergeschlagen, sondern auch im Text «Beim Verlassen des Kinos», der 1975 in *Communications* erschien. Dieser Essay steht im Kontext einer psychoanalytisch-ideologiekritischen Theorie des Kinodispositivs. Er teilt die Kritik von Jean-Louis Baudry (dessen Text «Le dispositif» in der gleichen Ausgabe erschien) am kinematografischen Realitätseindruck, an der «Natürlichkeit [...] der gefilmten Szene», die als «Köder» für die Zuschauer wirke, und stellt diese Pseudonatürlichkeit in Analogie zur Ideologie:

«[D]as ‹Ideologische› wäre im Grunde das ‹Imaginäre› einer Zeit, das ‹Kino› einer Gesellschaft» (2006d [1975], 379). Zur Praxis der Ideologiekritik, die im Sinne eines Bruchs mit dem Realitätseindruck auf Techniken der Verfremdung oder auf Aufklärung der Zuschauer setzt, formuliert Barthes aber eine Alternative, nämlich die einer ‹doppelten Faszination›. Ähnlich wie im Fall des dritten Sinns, der neben, ober- und unterhalb der gezeigten Geschichte mitläuft, will Barthes ‹in der Geschichte sein (die Wahrscheinlichkeit verlangt nach mir)›, aber gleichzeitig ‹auch anderswo sein: Ein leicht abgerücktes Imaginäres, genau das verlange ich wie ein gewissenhafter, bewusster, organisierter, kurzum, schwieriger Fetischist vom Film und der Situation, in der ich ihn aufsuche› (ibid., 378). Er habe einen doppelten Blick, einen zweifachen Körper: ‹einen narzisstischen Körper, der, im nahen Spiegel versunken, betrachtet, und einen perversen Körper, der bereit ist, nicht das Bild zu fetischisieren, sondern das darüber Hinausgehende: die Rauheit des Tons, den Saal, die Dunkelheit, die finstere Masse der anderen Körper, die Lichtstreifen, den Eingang, den Ausgang› (ibid., 380).

Dies ist also die suchende Bewegung von Barthes: vom filmischen Diskurs zum einen nach innen, hinein ins Fragment, ins einzelne Bild, dessen Komposition und a-semantische Dimension; zum anderen nach außen in die Beobachtung des eigenen ‹hypnotisierten› Zustands und der verschiedenen Elemente der ‹Kinosituation›. In beiden Richtungen entfernt er sich von der Unmittelbarkeit der kinematografischen Überwältigung, sucht gegen die Narration das Fragment, gegen die Kontinuität die Diskretion und gegen den Schein der Natürlichkeit die Künstlichkeit des Artefakts. Die Semiotik hat er so einerseits verlassen, andererseits ihren Gegenstandsbereich erweitert.

Epilog

In den letzten Jahren seines 1980 abrupt endenden Lebens berührt Barthes den Film nur noch vereinzelt. Seine 1976 in *Le monde* erschienene Kritik zu Pier Paolo Pasolinis SALÒ (DIE 120 TAGE VON SODOM, I/F 1975), die in diesem Heft erstmals auf Deutsch erscheint, steht eher in Zusammenhang mit seinen Studien zu den Schriften des Marquis de Sade (vgl. Barthes 1974 [1971]) als zu den eigenen filmtheoretischen Überlegungen. Barthes betont die ‹Buchstäblichkeit› von Pasolinis Film: Alles werde so vorgeführt, wie es von Sade beschrieben wurde oder hätte beschrieben werden können, in einer Direktheit, die jeglicher Symbolik entsage, während gleichzeitig in der Gesamtanlage

des Films eine Analogie zwischen Sadismus und Willkürherrschaft des Faschismus aufgebaut werde. Obwohl als Darstellung des Sade'schen Universums ebenso wie des Systems des Faschismus gescheitert, berühre der Film einen wunden Punkt, nämlich den einer verdrängten und unangenehmen ‹Substanz› des Faschismus, die latent in allen lauere (vgl. Barthes 2015e [1976]).

Der letzte veröffentlichte Text Barthes' zum Film ist erstmals einem einzelnen Regisseur gewidmet: Es handelt sich um eine Laudatio auf Michelangelo Antonioni, die er anlässlich einer Retrospektive der Filme des Regisseurs 1979 in Bologna hielt. Darin lobt er die drei ‹Tugenden› des Künstlers Antonioni: seine doppelte *Aufmerksamkeit* für Verschiebungen im Sozialen und im eigenen Werk; seine *Weisheit*, die darin bestehe, Sinn und Wahrheit einer Sache nicht zu verwechseln und daher weder auf einen ‹terroristischen› Realismus zu verfallen noch den Bezug zur Wirklichkeit aufzugeben, sondern ‹die Realität in Begriffen darzustellen, die selbst nicht vollkommen realistisch sind› (wie Barthes Antonionis Aussage über sich selbst zitiert); schließlich seine *Zerbrechlichkeit*, sein Zweifel an der Angemessenheit des eigenen Ausdrucks gegenüber der sich verändernden Welt und der möglichen Verzichtbarkeit des eigenen Schaffens. Die Tugenden, die Barthes lobt, sind nicht filmspezifisch, wenn sie auch durch filmische Mittel zum Ausdruck kommen:

Das Schwanken des Sinns – genauer würde ich sagen: diese Synkope des Sinns – folgt technischen, rein filmischen Wegen (Dekor, Einstellung, Schnitt), deren Analyse mir nicht zusteht, da mir hierfür die Fachkenntnisse fehlen; ich bin hier, so scheint es mir, um zu sagen, in welchem Punkt Ihr Werk – über den Film hinaus – alle Künstler der zeitgenössischen Welt verpflichtet (Barthes 1984 [1980], 67).

Wie im ersten Text zum Cinemascope erwähnt Barthes hier *en passant* seine vermeintlich mangelnde Kompetenz, attestiert sich selbst fehlende Fachkenntnis. In seiner Auseinandersetzung mit dem Kino ist er nie zum Experten geworden, sondern ein Amateur geblieben, der, wie er in einem Interview zu *Die helle Kammer* sagt, ein ‹schwieriges› Verhältnis zum Film habe (2002c, 389). Zwar gehe er nach wie vor ins Kino,¹⁹ aber für die Fotografie, zu der er eine ‹positive[r] Beziehung› habe, habe er sich ‹ein wenig *gegen* den Film› entschieden.

¹⁹ Davon zeugen auch die Notizen im *Tagebuch der Trauer* (2010c [2009]), das nach dem Tod seiner von ihm so sehr geliebten Mutter entstand. Am 17. Mai 1978 berichtet

Barthes und der Film, das ist also die Geschichte einer schwierigen Beziehung, eine Geschichte seiner Versuche, einen angemessenen Zugang zu dem Medium zu finden, das sich ihm zu entziehen schien. Nicht zufällig entspricht diese Geschichte in etwa den Stationen, die die Evolution seines gesamten Werks auszeichnen, von der Ideologiekritik über die Semiotik zur Textualität und schließlich zur (Nietzscheanischen) «Moralität» (vgl. Barthes 2010b, 172f). In keiner dieser Phasen nahm die Beschäftigung mit dem Film einen zentralen Platz ein und in allen scheinen Barthes' Ansätze auf Widerstände durch das Kino gestoßen zu sein. So ist dies auch die Geschichte eines wiederholten Scheiterns; eines Scheiterns aber, das bis heute faszinierend geblieben ist und das anregende Ideen und wichtige Kategorien birgt: nur eines halben Scheiterns also, eines produktiven jedenfalls.

Literatur

de Baecque, Antoine (1991) *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours 1951–1981*. Paris: Cahiers du cinéma.

Barthes, Roland (1974) *Sade, Fourier, Loyola* [frz. 1971]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

– (1980) *Michélet* [frz. 1954]. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.

– (1983) *Elemente der Semiologie* [frz. 1964]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

– (1984) *Weisheit des Künstlers* [frz. 1980]. In: *Michelangelo Antonioni*. Reihe Film 31. Hg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München: Hanser, S.65–70.

– (1988a) *Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe* [frz. 1973]. In: Ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.

– (1988b) *Semantik des Objekts*. In: *Das semiologische Abenteuer* [ital. 1966]. In: Ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.187–198.

– (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

– (1990a) «Der dritte Sinn» [frz. 1970]. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.47–66.

Barthes vom Besuch des Films ONE, TWO, TWO: 122, RUE DE PROVENCE (Christian Gion, F 1978), in dem ihn der Schirm und der Schalter einer Lampe plötzlich an seine Mutter erinnern, die früher ähnliche Dinge hergestellt habe. Und in UNDER CAPRICORN (Alfred Hitchcock, GB 1949) ist es Ingrid Bergman, «ihr Teint, ihre schönen, so einfachen Hände, ein Eindruck von Kühle, eine nicht-narzisstische Weiblichkeit», die ihn an *maman* denken lassen (ibid., 182).

- (1990b) «Diderot, Brecht, Eisenstein» [frz. 1973]. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.94–102.
 - (1994) Réponses [gefilmtes Gespräch mit Jean Thibaut 1970; 1971 in *Tel Quel* veröffentlicht]. In: *Œuvres complètes*. Tome II. 1966–1973. Paris: Seuil, S.1307–1324.
 - (2002a) Über den Film [Gespräch mit Michel Delahaye & Jacques Rivette; frz. 1963]. In: *Die Körnung der Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.17–31.
 - (2002b) Semiologie und Film [Gespräch mit Philippe Pilard & Michel Tardy; frz. 1964]. In: *Die Körnung der Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.37–44.
 - (2002c) Über die Fotografie [Gespräch mit Angelo Schwarz & Guy Manderlay; frz. 1980]. In: *Die Körnung der Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.382–389.
 - (2006a) Der Wirklichkeitseffekt [frz. 1968]. In: Ders., *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.164–172.
 - (2006b) Der Tod des Autors [frz. 1968]. In: Ders., *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.57–63.
 - (2006c) Lernen und lehren [frz. 1975]. Ders., *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.202–205.
 - (2006d) Beim Verlassen des Kinos [frz. 1975]. In: Ders., *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.376–380.
 - (2010a) *Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe* [frz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - (2010b) Über mich selbst [frz. 1975]. Berlin: Mattes & Seitz.
 - (2010c) *Tagebuch der Trauer* [frz. 2009]. München: Hanser.
 - (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].
- Barthes, Roland/Cohen-Séat, Gilbert (1960/61) *La recherche des «unités traumatiques» dans l'information visuelle*. Mailand (Sonderdruck).
- Bensaïa, Réda (1982) Une vision perverse du cinéma: Roland Barthes. In: *CinémAction* 20, S.129–131.
- Bickerton, Emilie (2010) *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma* [engl. 2009]. Aus dem Engl. von Markus Rautzenberg. Zürich: Diaphanes.

- Cohen-Séat, Gilbert (1949) Le discours filmique. In: *Revue internationale de filmologie* 5, S.37–48.
- (1958) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema. Nouvelle Edition* [1946]. Paris: Presses Universitaires de France.
 - /Rebeillard, Monique (1955) Test Filmique Thématique. Principe et premiers résultats. In: *Revue internationale de filmologie* 20–24, S.111–115.
 - /Bremond, Claude/Richard, J. (1958) Etude d'un Matériel Filmique Thématique. In: *Revue internationale de filmologie* 30–31, S.75–162.
- Eco, Umberto (2003) Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei [ital. 1968]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam, S.305–320.
- /Pezzini, Isabella (1982) La sémiologie des Mythologies. In: *Communications* 36, S.18–42.
- Ejchenbaum, Boris (2005) Probleme der Filmstilistik [russ. 1927]. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.20–55.
- Guattari, Felix (2011) Die Kinowunschmaschinen [frz. 1973]. In: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Hg. v. Aljoscha Westkott, Nicolas Siepen, Susanne Leeb, Clemens Krümmel & Helmut Draxler. Berlin: b_books.
- Ince, Kate/Hediger, Vinzenz/Kirsten, Guido (Hg.) (2016) *Rediscovering the Origins of Film Studies. Selected Writings from the Revue international de filmologie*. Amsterdam: Amsterdam University Press [i.Vorb.].
- Kazanskij, Boris (2005) Die Natur des Films. [russ. 1927]. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.86–129.
- Kessler, Frank (2015) Thinking Cinema: Christian Metz and/in the Tradition of Film Theory. In: *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Hg. v. Margrit Tröhler & Guido Kirsten. Amsterdam: Amsterdam University Press [i.Vorb.].
- Kirsten, Guido (2013) *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.
- (2015) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology in Metz. In: *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Hg. v. Margrit Tröhler & Guido Kirsten. Amsterdam: Amsterdam University Press [i.Vorb.].
- Lefebvre, Martin (2009) L'aventure filmologique: documents et jalons d'une histoire institutionnelle. In: *Cinémas* 19,2–3, S.59–100.
- Marie, Michel/Vernet, Marc (1990) Entretien avec Christian Metz. In: *Iris* 6,2 (Christian Metz et la théorie du cinema), S.271–297.
- Metz, Christian (1968) Le Dire et le dit au cinéma: Vers le déclin d'un vraisemblable? In: *Communications* 11, S.22–33.

- (1972) *Semiotique des Films* [frz. 1964–68]. München: Fink.
 - (1973) *Sprache und Film* [frz. 1971]. Aus dem Franz. v. Micheline Teune & Arno Ros. Frankfurt a.M.: Athäneum.
 - (2003) Probleme der Denotation im Spielfilm [frz. 1968]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam, S.321–370.
- Thompson, Kristin (1981) *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Wittmann, Matthias (2015) Das Filmische ohne den Film. Am Nullpunkt des Films mit Barthes. In: *Montage AV* 24,1 [in diesem Heft].