

Vittoria Borsò

Luis Buñuel: Film, Intermedialität und Moderne¹

Die Einstellung aus *Tristana*, die dem Siegener Kolloquium als Bild-Motto vorangestellt wurde, leitet auch meine nachfolgenden Überlegungen zu den intermedialen Aspekten des Films in der Ästhetik der Moderne. *Tristana* soll als Beispiel für eine Filmästhetik dienen, die trotz formaler Unterschiede zum avantgardistischen Programm in gewisser Weise **Lautréamonts Prinzip des Schönen als Begegnung des Heterogenen** realisiert.² Meine Absicht, ein solches Beispiel und nicht eines aus der surrealistischen Phase Buñuels als Entsprechung zur avantgardistischen Ästhetik zu untersuchen, mag zunächst überraschen. Ausgerechnet an einem Beispiel aus dem Jahre 1970, d.h. aus der sog. "realistischen" Phase des Werkes Buñuels, sollen Parallelen zu Prinzipien gefunden werden, die zum Kanon des Surrealismus erhoben worden waren. Im letzteren war das Bretonsche Postulat des kühnen Bildes maßgeblich, das den höchsten Grad an Überraschung mittels einer Annäherung entfernter Bereiche hervorrufen sollte.³

Akzeptiert man das Verständnis der surrealistischen "kühnen Metapher" im Sinne eines "Leistungssprungs"⁴, d.h. als Sprung von einer Wirklichkeitsebene in eine Traumdimension⁵ und in eine andere, "surreale" Logik, dann bleibt man im Zirkelschluß des surrealistischen Kanons gefangen. Dieser hatte nämlich mit der Kritik der Sprache des Traums an der rationalen Logik auch ihre Prämissen übernommen. Statt mich dieser Rezeption des Surrealismus anzuschließen, ziehe ich es vor, das Paradoxon im Buñuelschen Werk zum Thema zu machen. Im Widerspruch zwischen einer formalen Diskontinuität seiner Filme und den eigenen Behauptungen des fortdauernden Zusammenhanges einer "surrealistischen moralistischen Linie"⁶ werden gemeinsame Momente erkennbar, die Überlegungen zum grundsätzlichen Status der Intertextualität im filmischen Medium ermöglichen.

Intermedialität als Widerstreit zwischen Diskursen

Gemeinsam an beiden obengenannten Beispielen ist die Tatsache, daß die "Dinge" von den üblichen Kontexten befreit und in einem neuen Syntagma zusammengefügt werden. Bei der Metapher Lautréamonts ist diese Absicht evident. Die heterogenen Dinge lassen sich nicht in eine metaphorische Synthese auflösen. Die Dinge bleiben vielmehr voneinander isoliert, wobei ihre Differenz von Bedeutung ist.⁷ In der Einstellung aus *Tristana* begegnen sich das Sakrale und das Profane. Tod und Leben stehen nebeneinander; der Tod zieht regelrecht das Leben an, und zwar nicht nur durch die Begegnung des Mädchens mit der Statue des toten Bischofs, sondern auch durch das Zusammentreffen von Eros und Thanatos - kurz danach wird ihr älterer Mentor die junge Frau zum ersten Mal küssen. Die narrative Struktur des gesamten Films übernimmt dabei die Funktion, den in der Einstellung zum Ausdruck kommenden Widerstreit des erotischen und des religiösen Diskurses aufrechtzuerhalten. Die Spannung zwischen den Diskursen wird nicht - etwa durch eine evaluative Eindeutigkeit - aufgehoben. Die narrative Ambivalenz behauptet sich vielmehr gegen jede moralische Botschaft und bleibt in diesem Film, wie auch in anderen sog. "realistischen" Filmen Buñuels ein übergeordnetes Prinzip.⁸ Dies wird besonders im Vergleich zur Galdós-Vorlage deutlich, bei der das Mitleid Tristanas für den sterbenskranken Mentor, Vergewaltiger und Herrscher die in Konflikt getretenen Diskurse von Erotik, Moral und Macht am Schluß des Romans miteinander versöhnt.

Bei der Metapher Lautréamonts bleiben die "Sachen" für sich selbst stehen, sie finden in keinem Ort der Sprache einen verbindenden Diskurs, es sei denn einen Metadiskurs im Sinne der Kritik ästhetischer Normen, wie es von der dadaistischen Ästhetik der *ready made* intendiert war. Das Isoliertbleiben der Dinge voneinander produziert einen "anti-symbolischen" Effekt.⁹ Eben dieser die surrealistische und avantgardistische Ästhetik bestimmende Versuch, den symbolischen Charakter des Mediums Sprache zu überwinden und das Ding im Bild "erscheinen" zu lassen, findet im filmischen Medium eine kongeniale Verwirklichung. Daraus erklärt sich auch, daß die Filmtechnik als die absolute Entsprechung zur literarischen Ästhetik der Avantgarde angesehen werden konnte.¹⁰

Das Isoliertbleiben der Dinge in ungewohnter Kombinatorik bewirkt, daß der gezeigte Gegenstand Autonomie vom Kontext erlangt und ein Eigenleben erhält. Letzteres erzeugt eine "Erscheinung", die der empirische Blick nicht sehen kann. Magritte hatte auf etwas Ähnliches hingewiesen: Seine Gegenstände seien vertraut, jedoch "die vertrauten Dinge so vereint, daß wir denken müssen, daß es etwas anderes Nicht-Vertrautes gibt, das uns zugleich mit den vertrauten Dingen erscheint."¹¹

In den zahlreichen theoretischen Essays hat Buñuel wiederholt die Isolierung von Gegenständen in filmischen Bildern mittels einer freien Kombinatorik als ein grundsätzliches Prinzip der Kinokunst hervorgehoben.¹²

Intermedialität in der Filmpoetik Buñuels

Buñuel charakterisiert die Filmästhetik mit dem auf Jean Epstein zurückgehenden Begriff der "Photogenie", die er im Zusammenhang mit Griffiths Großaufnahme-Technik¹³ bespricht:

Wenn wir uns darauf beschränken, einen Mann abzulichten, der läuft, ist das Ziel der Kinematographie erreicht. Aber wenn bei der Projektion, im vollen Lauf, alles verschwindet und wir erst ein Paar schnelle Füße sehen, dann den schwindelerregenden Vorbeiflug der Landschaft, das angespannte Gesicht des Läufers und in aufeinanderfolgenden Aufnahmen die wichtigsten Elemente des Laufes und der Gefühle des Läufers, dann haben wir den Gegenstand der photogenen Kunst.

Es ist von Bedeutung, daß Buñuel die potentielle Fähigkeit des Mediums Film, die Dinge mittels Großaufnahmen voneinander zu isolieren, an der Parallelmontage von Griffith und seiner Suche nach den organischen Einheiten¹⁴ illustriert und damit an einem Montagetyp, der im Sinne einer mimetischen Kunst verstanden werden kann. Gerade bei Griffith hebt Buñuel die Autonomie des Bildes von der Abbildung der Wirklichkeit hervor. Die Dinge werden durch die Großaufnahme von den üblichen syntagmatischen Verbindungen getrennt und ihre Repräsentation erscheint von logischen Gefügen abstrahiert. Wie es Roland Barthes für die moderne Kunst reklamierte, bricht eine solche Abstrahierung auch mit den von der klassischen Episteme diskursiv gesicherten menschlichen Ordnun-

gen.¹⁵ Buñuel betont in der Tat den grundsätzlich antimimetischen Charakter der mit Griffith exemplifizierten Kino-Kunst. Weil die isolierende Wirkung der Großaufnahme die Dinge von der Idee des Menschen abstrahiert, könne man damit "die Loslösung von der Natur nicht weiter treiben".¹⁶

Daß das beobachtete Prinzip nicht von spezifischen Filmdiskursen bzw. Montagetechniken - etwa der der literarischen Avantgarde nahen Attraktionsmontage von Eisenstein - abhängt, sondern dem Medium selbst inhärent ist, betont Buñuel durch die Verlagerung der Segmentierung auf die Stufe des inneren Denkens, dorthin also, wo die Wirklichkeit an die medialen Bedingungen adaptiert wird. Im berühmten Artikel "Découpage oder Drehbuch schreiben" greift Buñuel einer Diskussion über den Standort der Montage vor, die erst viel später in der Filmtheorie entstand, nämlich der Frage, ob die Montage auf der Ebene der Materialplanung bzw. der Einstellung anzusiedeln oder als Ergebnis des technischen Zusammenfügens einzelner Einstellungen im filmischen Streifen anzusehen ist.¹⁷ Das "Filmische" liegt nach Buñuel nicht bei der technischen Montage, sondern bei der *découpage*, d.h. bei der Adaption der "Story" an das Medium, und zwar durch die zweifache Operation der Segmentierung und der Zusammenfügung:

Die Intuition des Films, der photogene Embryo, regt sich bereits in dem Vorgang, den wir *découpage* nennen. Segmentierung. Gliederung. Schöpfung. Teilung der Materie, um sich in eine andere zu verwandeln. Was vorher nicht da war, entsteht [...]. Der authentische Augenblick beim Film: Schöpfung durch Segmentierung [...]. Das Bild ist das aktive Element, die Zelle eines unsichtbaren, aber sicheren Vorgehens in Hinsicht auf die Einstellung, die das schöpferische Element ist, das individuelle Element, das geschaffen ist, um das gesamte Gebilde zu spezifizieren.¹⁸

Dieser Begriff der *découpage* hat medienphilosophische Implikationen, die uns dem Filmischen näherbringen, und zwar als einem Medium, das der modernen epistemologischen Situation entspricht. "Découpage" meint den mentalen Vorgang der Segmentierung und Isolierung und damit eine Bewußtseinshaltung, die mit dem avantgardistischen Prinzip der Zerstörung klassischer Einheitsepistemen übereinstimmt,¹⁹ welche durch den logischen Satzbau und den logischen Aufbau syntagmatischer Beziehungen im Text oder im Kunstwerk getragen wurden. Auch hier versteht

Buñuel die Segmentierung und Loslösung von der empirischen Ordnung der Dinge als das Prinzip, das schon in der Phase der Konzeption durch das Medium gefordert wird. Erneut bezeichnet Buñuel den Film als eine antimimetische Kunst, die nicht das empirische Bild, sondern eine in der Spanne zwischen Teilung und Zusammenfügung entstehende Erscheinung jenseits des empirisch Sichtbaren suggeriert²⁰. Der antimimetische Effekt wird durch die Begegnung radikal heterogener Reihen, die der Maschine und des Menschen, im Kamerablick erzeugt:

Um den Begriff *Photogenie* annähernd zu bestimmen, müssen wir zwei Komponenten von unterschiedlicher Beschaffenheit, aber gleichzeitiger und untrennbarer Repräsentanz berücksichtigen. *Photogenie* - Objektiv + *découpage* + Photographie + Einstellung. Das *Objektiv* - "dieses Auge ohne Tradition, ohne Moral, ohne Vorurteile, aber dennoch fähig, selbst die Dinge zu interpretieren" - sieht die Welt. Der Filmemacher ordnet sie später. Maschine und Mensch. Reinsten Ausdruck unserer Zeit, unserer Kunst, die authentische Kunst unseres Alltags.²¹

Versuchen wir, anhand obiger Charakterisierung der *Photogenie* das Besondere am filmischen Medium zu präzisieren, dann stoßen wir auf eine elementare Intermedialität, die sich aus dem Moment der Aussparung und der Aneinanderreihung ergibt. Im Zwischenraum, der zwischen Segmentierung und Reihung der jeweiligen Einstellung zu den darauffolgenden entsteht, sieht Buñuel das Spezifische des filmischen Bildes. Die Spannung zwischen dem Segment und der Reihung, die als Bewegung, d.h. als Bewegungsrhythmus gedacht ist, ergibt die eigentlich filmische "Erscheinung". Die allgemeine Feststellung, durch die Bewegung unterscheidet sich das Photogenetische vom Photographischen, richtet hier das Augenmerk auf den intermedialen Status des Films. Die Besonderheit des filmischen Mediums läge sodann in der grundsätzlich intermedialen Natur des filmischen Bildes, die durch die Bewegung erzeugt wird. Diese mediale Eigenschaft bewirkt zunächst eine prinzipielle Ambiguität des filmischen Bildes in Hinblick auf die Realität des Dargestellten. Denn der Film konstruiert zwar durch die Bewegung die Illusion des Natürlichen, tendiert jedoch durch die Spannung zwischen der prinzipiell dem Medium innewohnenden Abstraktion von menschlichen Syntagmen und dem menschlichen Auge dazu, den Eindruck des Natürlichen als Illusion zu entlarven.

Die Absage Buñuels an den symbolischen Charakter der Zeichen und die prinzipielle Ambiguität der mimetischen Botschaft seiner Filme nehmen in besonderer Weise Stellung zur medienästhetischen und medienphilosophischen Debatte, die sich seit der Entstehung des Tonfilms ergeben hat. Aus dem grundsätzlich intermedialen Status zwischen Maschine und Mensch sowie zwischen toten Gegenständen und der durch die Bewegung vermittelten Evidenz des Lebens wird eine neue Definition der Kunst erforderlich, die durch den Einzug der Technik nur noch als Distanzierung von der Illusion natürlicher Mimesis²² begriffen werden kann. Darüber hinaus erkennen wir im Vorgehenden einige Prinzipien, die sämtliche Phasen des Werkes von Buñuel verbinden. Trotz der scheinbar so verschiedenen Stile und Gattungen - vom surrealistischen zum Dokumentarfilm - stellt die Relativierung der mimetischen Transparenz der filmischen Bilder das Gemeinsame seiner filmischen Produktion dar. Pierre Kast nennt dieses Prinzip "fonction du constat" (1951) und meint damit scheinbar realistische Einstellungen, die auf der Autonomie einzelner Gegenstände oder Bilder insistieren und dadurch ganz im Sinne obiger Argumentation einen antisymbolischen Effekt erzeugen.

Dieser Effekt erklärt auch das Paradoxon einer Entsprechung der scheinbar realistischen "fonction de constat" mit den Prinzipien der surrealistischen Phase von Buñuel. Die dem filmischen Medium innewohnende Begegnung heterogener Reihen, heterogener Bereiche der Realität, die die Ästhetik des Surrealismus forderte, nutzt Buñuel offensichtlich als ein dem Medium inhärentes filmisches Stilmittel - wenn auch bei späteren Filmen in einer weniger expressionistischen und direkten Weise. Gerade die Insistenz auf das Zeigen, ohne in Symbolen zu sprechen, impliziert das antimimetische Prinzip der "découpage". Diese antimimetische Wirkung des überzeichneten realistischen Details löst auch das Paradoxon einer Kontinuität surrealistischer Intentionen im scheinbar realistischen Genre der späteren Filme Buñuels.²³ Obwohl die Montage in diesen nicht als verfremdendes Konstruktionsprinzip eingesetzt wird, vermögen auch diese Filme nicht den Kanon des Realismus zu erfüllen. Vielmehr erscheinen sie als eine andere Realisierungsform eines Sehens, das sich zunächst mit den formalen Mitteln des Surrealismus auszudrücken suchte. Diese "fonction du constat" ist im intermedialen Zwischenraum impliziert.

Intermedialität des bewegten Bildes und das Kinematographische

Buñuel scheint das Spannungsverhältnis zwischen der Segmentierung, d.h. der Isolierung der einzelnen Gegenstände und einer Zusammenfügung, die die Mimesis ambiguisiert, als den Übergang zum Bereich des Filmischen anzusehen.²⁴ Man sieht sich zunächst an die bisherige Debatte um das Kinematographische erinnert. Die Frage nach dem Kinematographischen war stets an die Eigenart des Sehens durch das Kameraauge, an die Bewegung des Bildes und (mit Eisenstein) an die Montage gebunden.²⁵ Ihre Beantwortung erfolgte im diskursiven Rahmen einer Institution, die sich gegenüber dem traditionellen System der Künste rechtfertigen mußte, und bediente sich der Kategorien, die an die traditionellen Gattungen anschließen. So entzündet sich die Debatte um die "photogene" Kunst zunächst zwischen "cinéma pur" (Louis Delluc) und industrieller Konsumproduktion sowie - besonders nach Entstehung des Tonfilms - zwischen dem Bild als Grundelement einer Kunst des Sichtbaren (Balázs) oder als eigenständiger Ausdrucksform der Sprachsymbolik (Eisenstein). Die Hervorhebung der Montage - gegen das Bild - als das bedeutendste Moment des Filmischen durch Eisenstein²⁶ öffnete zwar die Möglichkeit, den kinematographischen Diskurs als eigenständige Wirkungsmöglichkeit zu untersuchen, doch konnte sich die Theorie des Films darauf aufbauend nicht von erzähl- bzw. zeichentheoretischen Annahmen freimachen. Damit blieb aber die Debatte um das Kinematographische auch im Bannkreis des Mimesisdiskurses. So hob Balázs zwar die Stofflichkeit des Filmbildes als das Medium des Sehens von der Literatur ab, setzte jedoch die "konkrete Sichtbarkeit" in Beziehung zur abgebildeten Wirklichkeit und machte sie damit "lesbar". In dem von Bazin und Eisenstein geprägten Begriff von Montage als "Montage von Kamerablicken"²⁷ scheinen sich Bild und Komposition als Komponenten des kinematographischen Diskurses zu verbinden, wobei mit der Attraktionsmontage Eisensteinscher Prägung die kinematographische Kunst - dann auch gegen den realistischen Anspruch Bazins - als antimimetisch gilt.²⁸ Eisensteins Hervorhebung des kinematographischen Diskurses als besonderem Darstellungsmodus ermöglichte zwar, auch von einer "künstlerischen Motivation" des Filmes²⁹ und damit von einer - dem Prinzip des Russischen Formalismus entsprechenden - Autonomie gegenüber dem

realistischen Diskurs zu sprechen, doch wird der zeichentheoretische und mimetische Rahmen der Diskussion auch in den späteren Formeln nicht verlassen. Lotman sieht die Kombination heterogener Elemente im "Montagefilm"³⁰ als Grundlage einer "dynamischen" Narrativität und Modellierungsfunktion des Films³¹, und selbst Metz spricht im Film von einem zweiten Mimesisbegriff, d.h. von einem "effet de réalité" der Diegese (der Darstellung).³²

Dieser diskursive Rahmen, der das Medium Film von anderen Medien oder vom literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts abzugrenzen versucht, scheint mir nicht zwingend, sobald man die Implikationen der elementaren Intermedialität bedenkt, also den potentiell unaufhebbaren, spannungsreichen Zwischenraum zwischen Bildern im Bewegungsrhythmus des filmischen Streifens, auf die wir mit Buñuel gestoßen sind. Mit der Intermedialität läßt sich die Frage nach dem Status des Films im Verhältnis zu den anderen Medien anders stellen.

Für die Präzisierung dieser Hypothesen möchte ich auf die Definition der Intermedialität³³ im Anschluß an die Intertextualität Bezug nehmen und intermediale Beziehungen im Sinne des Widerstreits zwischen den Medien statt im Sinne eines (versöhnlichen) Dialogs verstehen.³⁴ Schon wegen der "Medienkreuzung"³⁵ kann der Film als der privilegierte Ort verstanden werden, in dem der Widerstreit verschiedener Diskurse und Medien inszeniert wird. Die Analyse der Beziehung zwischen diesen und der Produktivität ihrer Differenzen ist ein wichtiger Schritt bei der Klärung der intermedialen Natur des filmischen Mediums als Ausdrucksmittel der Moderne. Deleuze hebt zu Recht hervor, daß das filmische Bild infolge seiner Beziehung zur Bewegung und zur Zeit den Augenblick als beliebiges Moment in einer Reihe darstellt,³⁶ ebenso wie das Kino die Bewegung als Bezugssystem beliebiger Augenblicke einer Reihe reproduziert. Der Film konstituiert sich zwar über die Intermedialität, diese ist aber mit der medialen Reproduzierbarkeit, die die industrielle Epoche einleitet, auch zum zwangsläufigen Bestandteil von Literatur und Kunst geworden.

Die Relevanz des Widerstreits³⁷ zwischen Diskursen deutet Foucault in der *Préface* zu *Les mots et les choses* (1966) mit dem Begriff der Heterotopie an. Dabei bezieht er sich auf die auch hier diskutierte Lautréamontsche Metapher sowie auf Borges' labyrinthische Phantastik.

Beide werden als Ausgangspunkt seiner Beobachtungen genannt.³⁸ Mit Heterotopie bezeichnet Foucault die Verbindung einer Anzahl von heterogenen Dingen (Orten), derart, daß sie einen "non-lieu", d.h. einen "Ort jenseits jeder ideologischen Topographie" erzeugen. Die Absurdität bzw. der Widersinn der zusammengestellten Dinge widersetzt sich der Stabilisierung neuer Ordnungen. Weil Bezüge zum Ort der Begegnung heterogener Dinge instabil sind, verunsichert der "non-lieu" der Heterotopien die "lieux communs", auf denen Diskurskonfigurationen basieren. Letzteres interessiert besonders Foucault, wenn er die Funktion der "heterotopischen" Literatur Borges' bespricht und unterstreicht, daß diese die Verbindung zwischen Diskursen und Dingen - ihre Syntagmatik - instabil macht.³⁹ Hier soll weniger das Potential der Literatur zur Anregung einer metaepistemologischen Kritik⁴⁰ interessieren, als der visuelle Raum, der sich im *interstitium*⁴¹ zwischen widerstreitenden Diskursen eröffnet. Dieser Raum steht jenseits des diskursiven Denkens. Fassen wir die kinematographische Intermedialität durch den Begriff der Heterotopie, dann ist es möglich, den Diskurs als epistemologische Instanz zu verlassen, einen Rahmen, innerhalb dessen selbst die Erfassung des Kinematographischen als Traumsprache bzw. -diskurs erhalten bleibt. Dies trifft sowohl für die Traumtheorie, die sich mit der Hervorhebung des metonymischen Gleitens der Signifikanten auf die Lacanianische Kritik des Vernunftsubjektes bezieht, als auch für die Interpretation der Traumsprache als Ausdruck der Freiheit von der autonomen Logik zu - auf letzteres bezieht sich die Traumtheorie des Surrealismus, und auch einige Äußerungen Buñuels lassen sich daran anschließen. Diese Kritik wurde von Jean François Lyotard schon in seiner Dissertation (1971)⁴² formuliert. Ausgehend von Lyotard möchte ich einige Reflexionen zu der Möglichkeit vorstellen, Intermedialität medienmaterialistisch zu verstehen, mit der Absicht, die frühen Impulse von Buñuel und anderen Theoretikern und Praktikern des Films für die zeitgenössische Forschung fruchtbar zu machen.

Der Film als "Traum" und als Darstellung des "Unsichtbaren" -
 Medienphilosophische Überlegungen zur Visualität (Lyotard)
 und zur Visualität bewegter Bilder (Barthes und Deleuze)

Lyotard macht darauf aufmerksam, daß man bei der Suche nach dem Besonderen an der Visualität der Moderne - etwa der surrealistischen Malerei - über die epistemologische Seite und die mit dieser verbundenen ideologischen und kritischen Analyse hinausgehen sollte. Er versucht, die andere Seite von diskursiven, an das linguistische Zeichen gebundenen Argumenten zu erfassen, jene Seite, die - ihm zufolge - das Eigentliche der Kunst ausmacht und die nur jenseits vom Diskurs gesehen und erkannt werden kann. Das Bild, sagt Lyotard, dürfe nicht in der Art gelesen werden, wie die Semiotiker es allgemein zu tun pflegen. Es bietet sich vielmehr dem Auge wie ein extraordinäres Ding an, wie eine *natura naturans*, und zwar insoweit, als es das Sehen überhaupt zum Ereignis macht.⁴³ In dieser Dimension jenseits des Diskurses bzw. zwischen den Diskursen materialisiert sich die Stille, ein Zustand, der durch den Diskurs unterbrochen wird. "Stille" ist selbstverständlich kein Defizienzbegriff, sondern meint vielmehr den Stillstand des diskursiven Denkens. In der Stille der Diskurse ist - so Lyotard - die materielle Spur zu sehen, die die Welt beim Betrachter hinterläßt, eine Spur, die nicht aufscheint, solange die Sprache als Bedeutungs- und Erkenntnisinstrument benutzt wird, die gleichwohl von der Sprache zerstört werden kann. Die Fähigkeit, einen solchen Eindruck zu hinterlassen, haben besonders undurchsichtige, ambivalente Bilder, die "heterotopisch" komponiert sind. Sie sind der Erkenntnis nicht zugänglich, es sei denn auf metasprachlicher Ebene, und stellen solche Erscheinungen dar, die auch die Energie des Traums jenseits linguistischer Kategorien erklären lassen.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen läßt sich die Traumästhetik anders verstehen als in Form eines alternativen Diskurses zur Logik. Mit seiner Kritik am Lacanianischen Anschluß der Traumlogik an die Zeichentheorie und damit an einen textbezogenen Zugang zur Traumästhetik steht Lyotard nicht allein. Auch der frühe Foucault⁴⁴ warnt vor einer Gleichsetzung des Traums mit diskursiven Formen. Das Begehren äußert sich im Traum - soweit auch Freud (und Lacan). Foucault insistiert aber darauf, daß der Traum - als "Rhapsodie von Bildern"⁴⁵ die

unmittelbare Spur des Begehrens ist, die nicht in Sprache übersetzbar sei. Diese Spur entspricht vielmehr dem "Nicht-Sinn des Bewußtseins", während Freud das Begehren des Traums zur Rede reduziert⁴⁶ und zum Sinn des Unbewußten macht.⁴⁷

Die Traumästhetik stellt, so Lyotard, den umgekehrten Fall der sprachlichen Abstraktion dar. Sie materialisiert den Gegenstand, wie sich im Falle der Metapher von Lautréamont, oder im Falle des von Lyotard gewählten Beispiels von Magrittes "Reconnaissance infinie" (Unendliche Erkenntnis)⁴⁸ zeigen läßt: Ein großer Himmelskörper über wüstenähnlichen Bergen steht in einem verdunkelten, kosmischen Licht und auf dem Himmelskörper sitzt ein Mann, der das Unendliche anschaut. Die Metapher der "unendlichen Erkenntnis" wird in einzelne Elemente zergliedert, jedes Element des Satzes in voneinander isolierten Gegenständen materialisiert, ohne daß eine logische Auflösung durch metonymische Beziehungen oder metaphorische Synthesen möglich wäre. Ein solches Bild kann zwar als ironische Allegorie des Erkenntnisbegriffes, d.h. metaepistemologisch verstanden werden; damit "liest" man aber das Bild lediglich wie einen Text, ohne die Wirkung der Stofflichkeit, nämlich das Unheimliche unsichtbarer Dinge berücksichtigt zu haben, das sich im Zwischenraum der zusammengefügte Gegenstände als psychischer Eindruck aufdrängt.

An solchen Bildmaterialisierungen mangelt es der Filmpoetik Buñuels nicht. Ein herausragendes Beispiel ist etwa die Einstellung der von Ameisen bedeckten Hand aus Buñuels surrealistischem Klassiker *Un chien andalou* (1928).⁴⁹ Die Trope "avoir des fourmis dans les mains" wird metonymisch⁵⁰ umgesetzt, d.h. alle einzelnen Signifikanten der Aussage werden konkret verstanden und "widersinnig" zusammengefügt, statt sie durch metaphorische Synthesen aufzulösen und damit aber auch in eine abstrakte Idee zu überführen: "avoir des fourmis dans les mains" als Paraphrase von eingeschlafenen Händen. Diese Form der "Rücksicht auf Darstellbarkeit"⁵¹ macht die Dinge real erfahrbar und zugleich autonom von mimetischen Regeln.

Selbst in seiner "strukturalistischen" Phase sieht auch Roland Barthes im filmischen Bild ein präsemiotisches Phänomen und sucht etwas Ähnliches zu beschreiben, wie Lyotard es tut. Im Unterschied zum sprachlichen Zeichen sieht Barthes das Spezifikum des Films in der gleichzeiti-

gen Erfahrung der Evidenz des filmischen Bildes und des Verschwindens der Bedeutung.⁵² Dieses Spezifikum, das Barthes als *sens obtus* bezeichnet, wirkt jenseits der Sprache.⁵³ Mit dem "sens obtus" ist ein undeterminierter und undeterminierbarer Sensus gemeint, der als unmittelbares Leben und Reales erfahren wird. Die filmische Bewegung verursacht beides: sowohl die authentische Erfahrung des Lebens als auch die Mechanismen, welche die sich diskursiv etablierenden Bedeutungen aufheben. Besonders die syntagmatischen Spannungen im Filmfluß bewirken Instabilität und z.T. die Subversion der Darstellung.⁵⁴

Es sollte versucht werden, mit Gilles Deleuze die Besonderheit der "Erscheinung" im filmischen Bild näher zu charakterisieren. Die Instabilität des Bildes ist im Film - so Deleuze - dem Bild selbst inhärent. Sie ergibt sich aus dessen Eingebundensein in einer zeitlichen Bewegung. Als Ergebnis eines Intervalls, d.h. eines Zwischenraums zwischen zwei Zeiten, ist das filmische Bild bereits ein Produkt der Montage und damit das Bild der Zeitlichkeit selbst.⁵⁵ Dabei ist Montage bei Deleuze - ebenso wie bei Buñuel die *découpage* - weniger als technischer, sondern als epistemologischer Begriff zu verstehen. Denn die Bewegung organisiert das Bild schon bei der Konzeption der filmischen Einstellung insoweit, als sie in bezug auf die Bewegung in der Zeit gedacht werden muß.⁵⁶ Das filmische Bild ist ein Augenblick des Übergangs und zwar auf allen Ebenen des Mediums, weil das Bild zur Zeit und zu dem Ganzen in Beziehung steht. So ist die Einstellung zwar eine Aussparung, die jedoch offen gegenüber dem ist, was das Bild noch nicht ist aber noch werden könnte. Das "off" der Einstellung wird als das Nicht-Sichtbare mit einbezogen, welches das Bild begleitet, und ist die potentiell beunruhigende Spur einer Präsenz, die nicht gesehen und nicht gefilmt werden kann.⁵⁷

Der Film läßt die Dinge "erscheinen". Darüber sind sich neuere Theorien einig, und die Impulse der früheren Filmtheorie auf der oben besprochenen Linie von Barthes und Lyotard werden wiederaufgenommen.⁵⁸ Das "Medium" wird zum Tor, das der Imagination den Weg zum empirisch "Unsichtbaren" öffnet, weil die bewegten Bilder ein autonomes Leben erhalten, das durch keine "Ordnung der Dinge" erklärt werden kann. Unter dieser Perspektive sind der Tonfilm und die narrativen Möglichkeiten des Mediums kein Hindernis mehr für die filmische Poetik, sondern gerade die syntagmatische Achse der Kombinatorik oder

der Komposition kann besonders geeignet sein, heterogene, instabile Verbindungen zwischen sich nicht entsprechenden Reihen herzustellen. Kehren wir zur Einstellung aus *Tristana* zurück. Das Provokative an der Aneinanderreihung der jungen Tristana mit der Totenmaske des Bischofs wird durch die Ambivalenz des Ausdrucks der Anbetung und der Neugier erzeugt, die der Mund und die Augen Tristanas zeigen. Nicht so sehr die Fremdheit der in Verbindung gebrachten Kontexte ist von Bedeutung, wie etwa in der ersten Phase der surrealistischen Filme, sondern vielmehr das Entstehen dieses Lächelns, die Instabilität der Beziehung zwischen Tristana und der Totenmaske - ein Augenblick der "passage", ein Augenblick, der auf die Bewegung dieses Bildes gespannt sein läßt, auf den Eintritt des Unwahrscheinlichen im nächsten Augenblick oder - anaphorisch - im Vorangegangenen.

Die Filme Buñuels, besonders auch die der sog. realistischen Phase, nutzen diese Möglichkeit in ausgeprägter Weise. Sie stützen die Instabilität des Bildes durch die narrative Ambiguität und die perturbatorische Gestalt der Protagonisten - etwa Susana in *Belle de jour* (1967), Tristana, u.v.m. -, aber auch durch das Insistieren der Kamera auf die ohnehin langsamen, geschmeidigen Bewegungen von Catherine Deneuve, einer kongenialen Interpretin der von Buñuel intendierten und durch die weichen Schnitte unterstrichenen sinnlichen Ambiguität. Der Grad einer potentiellen Intermedialität ist stets hoch. Das Bild riskiert, zur melancholischen Spur eines gewesenen Augenblicks zu gerinnen (wie in der Photographie), oder einer narrativen Beschleunigung nachzugeben. Es riskiert, von der realistischen Beschreibung in die Erscheinung des Monströsen umzukippen, wie bei dem sog. Dokumentarfilm über *Las Hurdes*. In allen Fällen, und zwar nicht nur durch die surrealistischen Einstellungen von *Un chien andalou*, macht es das Sehen zum Ereignis, ohne es auf die Gestaltung sichtbarer Formobjekte zu reduzieren. Durch die Mobilität führt das Sehen zu keiner "identité figurale"⁵⁹, sondern vielmehr zu Spuren von etwas, das sich der Repräsentation und dem Diskurs entzieht. Diese "instabilité générale de l'imaginaire"⁶⁰ kommt zum Ausdruck durch die Verunsicherung der figuralen Stabilität von Bildern, eine Instabilität, die sich einstellen kann, sobald zwei Bilder zusammentreffen.⁶¹

Die kinematographische Kunst lebt aus einer solchen Instabilität des bewegten Bildes, die durch das *interstitium* zwischen Bildern sowie zwischen verschiedenen medialen Möglichkeiten vervielfacht werden kann. Unter dieser Perspektive scheint es mir sinnvoll, mit Intermedialität nach den Spannungsmöglichkeiten zwischen Gattungskonventionen sowie Medienkonventionen und -diskursen zu fragen, die den Blick für die Prozesse und den Augenblick schärfen, in dem das Sichtbare zur Spur unsichtbarer, verschwundener "mentaler Objekte" wird. Diese sind zwar weder analysierbar noch benennbar, doch sind die Spuren beschreibbar, die sich im Widerstreit, Konflikt oder Paradoxon des Sichtbaren und Sagbaren materialisieren.⁶² Eine solche Ästhetik ist der kinematographischen Kunst inhärent, jedoch nicht dieser vorbehalten. Gerade an den *ready mades* von Man Ray läßt sich beobachten, in welchem Maße die Verortung von realen Gegenständen in fremde (syntaktische) Bezugssysteme und Kontexte Unheimliches entstehen läßt, das man nicht empirisch sieht.

Analog zur Intertextualität, die in Anschluß an Julia Kristeva zur Revision herkömmlicher Textbegriffe jenseits normativer Gattungs- und Kanongrenzen geführt hat, scheint mir, daß es sich bei der Intermedialität um ein elementares Phänomen des kinematographischen Prozesses und der modernen Kunst handelt, das Medienkonventionen zitiert, um das Repräsentierte, das Sichtbare zu destabilisieren. Essentialistische Definitionen der Medien oder der Gattungen scheinen mir dabei ebenso obsolet, wie die Suche nach Hierarchien oder Einflußforschung zwischen den Medien.⁶³ Um nur wenige Beispiele für eine mögliche Richtung intermedialer Forschung zu nennen: Daß die enge Beziehung zur Handlung (durch die Bewegung) und zum erzählerischen Diskurs (durch Bewegung und Ton) nicht notwendigerweise ein Hindernis für eine solche intermediale Ästhetik des Films ist, läßt sich vielfach nachweisen. Der Erzählfluß kann vielmehr zum Träger von diskursiven Spannungen werden und damit zum Zwischenraum der filmischen Erscheinung aus dem Widerstreit zwischen den Diskursen. Die syntaktische (syntagmatische) Dimension des narrativen Textes wird zum Träger solcher antimimetischer Tendenzen.⁶⁴ Analog können die narrativen, syntagmatischen Spannungen in anderen visuellen Medien von Bedeutung sein. Etwa zeigt sich in der kubistischen Malerei, daß die Orientierung der Komposition an der literarischen Prosa dazu dient, die Ordnung der Dinge aufzuheben und

durch ein "simultanes Sehen" fremde Bereiche zu vereinen. Letzteres bewirkt in scheinbar paradoxer Weise, daß die Dinge isoliert stehen. Umgekehrt versucht der besondere Satzbau einer Prosa, die sich am Kubismus orientiert, durch die Rekonstruktion einer simultanen Sehweise einen unterbrochenen und sich überlagernden Rhythmus zu erzeugen.⁶⁵

Die Betonung der Differenz und des Widerspruchs zwischen den visualisierten Dingen läßt diese als "un-heimlich" erfahren, eine Erfahrung, die in der modernen Ästhetik nicht mehr durch eine mystische, mythische oder religiöse Episteme aufgefangen werden kann, wie dies in prämodernen Formen der grotesken und barocken Ästhetik möglich ist. Gewiß riskiert die barocke Kunst, den Diskurs durch das stets zur Differenz ausschreitende Detail zu destabilisieren, so daß die Gültigkeit vereinheitlichender Diskurse nur allegorisch behauptet werden kann. In der modernen, d.h. der postklassischen Ästhetik, vermag indes die Ausdifferenzierung der Diskurse ihren Widerstreit nicht mehr aufzuhalten. Die intermediale Natur der Kunst ist die direkte Folge davon und der Film kann zu Recht als die "avantgardistische" Kunst "par excellence" auch dort angesehen werden, wo der Erzähldiskurs die intermedialen Spannungen zu glätten versucht. Buñuel sieht darin die Chance des "Films als Instrument der Poesie". Das Charakteristische der "kinematographischen Essenz" ist - so Buñuel - "das Mysterium und das Phantastische", weil das Medium Film das Alltagsbild, die Alltagshandlung unterschwellig konfliktuell visualisiert und "in den Rang einer dramatischen Kategorie"⁶⁶ erhebt.

Anmerkungen

¹ Zum Verständnis von Moderne vgl. Anmerkung 19.

² Lautréamont sprach von der Verbindung einer Nähmaschine und einem Schirm auf einem Seziertisch ("Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie").

³ Im *Ersten Manifest des Surrealismus* (1924) fordert Breton unter Bezug auf Reverdy einen "Spannungsunterschied" bei der Annäherung entfernter Wirklichkeiten und kritisiert etwa den Vergleich, der nur "schwache Funken" (Breton 1962, S. 53) erzeuge.

⁴ Harald Weinrich zeigt, daß die positive Bewertung des logischen "Sprungs" bei der sog. surrealistischen "kühnen Metapher" von den Bildfeldern des Sports (Leistung) und der Technik (Brückenbau) abgeleitet ist und auf den Prämissen der rationalen Logik

gründet. Die am Beispiel der Metapher der schwarzen Milch von Paul Celan entwickelte These Weinrichs, nach der nicht die Entfernung, die es zu überwinden gilt, sondern vielmehr die Nähe der Elemente eines Bildfeldes bei ungewöhnlicher Zusammensetzung (schwarze Milch) einen besonderen Schock-Effekt erzeugt (Weinrich 1963, S. 330), ist im Lichte der Foucaultschen Diskurstheorie erneut von Interesse (vgl. weiter unten).

⁵ Zur Bedeutung des Films für die Traumtheorie der Surrealisten vgl. Albersmeier 1985, S. 105 f.

⁶ Interview mit Max Aub, zit. nach Roloff (1991, S. 553). Bei der Besprechung der mexikanischen Filme Buñuels zeigt Roloff die Kontinuität eines diskurskritischen Anliegens und einer grundlegenden Ambiguität des filmischen Diskurses (ebd., S. 563). Zur Kontinuität von Buñuels Filmwerk vgl. auch Neuschäfer (1991).

⁷ Zur Differenztheorie vgl. Vf. 1985a (Textmetapher) sowie 1984 und 1985b (Film-metapher).

⁸ Roloff 1991.

⁹ Vgl. weiter unten die These von Michel Foucault, der Widerstreit zwischen Diskursen verhindere, daß sich eine diskursive Symbolik bilde. Zu Buñuels Widerstand gegenüber der Traumsymbolik vgl. Roloff 1991, S. 557 f.

¹⁰ Albersmeier 1985, Paech 1988.

¹¹ Sämtliche Schriften, zit. nach Virilio 1986, S. 41.

¹² Vgl. Roloff 1992, S. 184 f.

¹³ Vgl. "Über die Großaufnahme" (*Gaceta Literaria*, 1927): "Wir nennen *gran plano* - in Ermangelung einer spezifischen Vokabel - die Einstellung, die einen Teil der Totalen, sei es eine Landschaft oder einen Menschen, kommentiert und erklärt" (Buñuel 1991, S. 99).

¹⁴ Zur "organischen" Montage von Griffith vgl. Deleuze 1983, S. 47 f. und Paech 1988, S. 39 f.

¹⁵ Vgl. Barthes 1972, S. 38 f. Ein solches Moment sieht Ulrich Schulz-Buschhaus - mit Barthes - als für die Avantgarde konstitutiv an, besonders am Beispiel der "parole in libertà" in der Poetik Marinettis (Schulz-Buschhaus 1992, S. 132).

¹⁶ Buñuel 1991, S. 99.

¹⁷ Vgl. Metz 1972, 47 f., und Peters 1985, S. 122, der mit dem Begriff der Montage sowohl die Kombination der fertigen Aufnahmen (technische Montage) als auch die Fragmentarisierung des profilmischen Materials (*découpage*) zusammenfaßt. Deleuze 1983, S. 46, macht zu Recht darauf aufmerksam, daß erst nach dem Entstehen der beweglichen Kamera die Frage nach der Bedeutungsrelevanz der Einstellung aufkommen konnte.

¹⁸ Buñuel 1991, S. 122 f.

¹⁹ Ich beziehe mich vor allem auf Lyotards Kritik an der traditionellen Auffassung von Moderne und auf seine Forderung einer Reinterpretation im Sinne einer sog. "trans-avantgardistischen" Kunst (Lyotard 1988, S. 147). Damit meint Lyotard (mit Barthes und Foucault) keine epochale Kategorie, sondern den Bruch mit der klassischen Episteme durch ein ästhetisches Prinzip, das in der historischen Avantgarde zum Projekt wird,

nämlich die Aufhebung synthetischer Formen und versöhnlicher Verbindungen zwischen Vernunft und Imagination. Der Zusammenbruch des versöhnlichen Verhältnisses von Phantasie und Form bricht auch die Basis der klassischen Episteme der Mimesis. Dieser Bruch, der als Folge des (Kantischen - bzw. Burkeschen -) Erhabenen in den notwendigen, aber vergeblichen Versuch mündet, das Nichtdarstellbare darzustellen (Lyotard 1983 und 1988, S. 148 f.), ist in der postindustriellen (zeitgenössischen) medialen Situation zur bewußten epistemischen Bedingung geworden. Insoweit wird hier "modern" im Sinne einer postklassischen Kunst verwendet.

²⁰ Ein solcher Gebrauch des Mediums Sprache, die nicht der Welt, sondern der medialen Dichte und damit der Autonomie der Tropen im Kunstwerk den Vorzug gibt, kennzeichnet mit Jakobson das poetische Prinzip. In diesem Sinne sucht die Sprache - besonders seit der Avantgarde - nicht nur in der Lyrik, sondern auch im Roman einen Rückgang der sog. referentiellen Funktion.

²¹ Buñuel 1991, S. 123.

²² Zu dieser Position, die in Deutschland Bertolt Brecht für den Film und Walter Benjamin für die Photographie vertraten, vgl. Paech 1988, S. 163 f.

²³ Zur Polemik Buñuels mit dem Neorealismus vgl. "Der Film als Instrument der Poesie", Niederschrift eines Vortrages an der Universidad Autónoma de México (1958), in: Buñuel 1991, S. 142-148.

²⁴ Darin läßt sich eine wichtige Aussage des Essays zur "découpage" sehen: "Por la segmentación, el 'scenarío' o conjunto de ideas visuales escritas deja de ser literatura, para convertirse en *cínema*" (*Gaceta Literaria*, Año II, Octubre de 1928, núm. 43, S. 269; dt.: "Durch die Segmentierung hört das Szenarium oder die Gesamtheit der schriftlich festgelegten visuellen Ideen auf, Literatur zu sein, um sich in Film zu verwandeln", in: Buñuel 1991, S. 124).

²⁵ Paech 1988, S. 156-157.

²⁶ Ebd., S. 163.

²⁷ Peters 1985, S. 123.

²⁸ Attraktionsmontage soll eine antimimetische Reaktion des Zuschauers insoweit erzeugen, als die Materialität des Mediums bei kontrapunktischer Kombinatorik eine distanzierende Funktion im Hinblick auf das Gezeigte einnehmen soll.

²⁹ Lotman 1977, S. 29.

³⁰ Damit sind Filme gemeint, die im Sinne der Attraktionsmontage Eisensteins den Filmdiskurs sichtbar machen.

³¹ Lotman 1977, S. 91.

³² Paech faßt diese These von Christian Metz 1972, S. 33, in der prägnanten Definition zusammen: "Der Realitätseindruck im Film ist die Mimesis des Fiktiven unter dem Eindruck des Realen", den das Medium hervorruft (Paech 1988, S. 8).

³³ Roloff 1993, S. 1 f.

³⁴ Bei der Besprechung der Intermedialität zwischen Bild und Text in Goyas "Caprichos" geht Roloff (1993, S. 5 f.) in diese Richtung. Intermedial ist der widersprüchliche "Zwischenraum" zwischen Texten bzw. Text und Bild (Foucault), wobei unter Bezug

auf Gumbrecht (1990) der Widerstand der Bildgehalte gegen die Sinndeutung hervor-
gehoben wird (Roloff 1993, S. 12).

³⁵ Vgl. Albersmeier mit Bezug auf Cocteau 1988, S. 144.

³⁶ Deleuze 1983, S. 13 f.

³⁷ Der Konflikt zwischen Diskursen, der in der "Heterotopie" impliziert ist, entspricht dem Widerstreit, wie ihn B. Waldenfels unter Bezug auf Lyotards Begriff des *différend* in Opposition zum Widerspruch definiert hat. Widerstreit drückt einen Konflikt von nicht zu vereinbarenden Ordnungen aus, während Widerspruch eine Opposition meint, die in eine Ordnung integrierbar ist (Lyotard 1990, S. 49).

³⁸ Vor allem die widersprüchlichen "syntaktischen" (syntagmatischen) Beziehungen zwischen disparaten Dingen, zwischen Diskursen und zwischen Dingen und Diskursen bezeichnet Foucault als Inspiration für sein Unternehmen, keine Geschichte von "Fakten" zu schreiben, sondern statt dessen eine Archäologie von Diskursen ans Licht zu bringen.

³⁹ Vgl. Borsò 1991.

⁴⁰ Foucault 1966, S. 366.

⁴¹ Mit dem "intersticio" versucht man auch den Schreibprozeß der sog. "neophantastischen" Literatur zu erfassen. Vgl. Alazraki 1983, Berg 1991, besonders in bezug auf den argentinischen Schriftsteller Julio Cortázar.

⁴² Vgl. "Parti pri du figural" in: Lyotard 1971.

⁴³ Mit Bezug auf ein Zitat von Paul Klee vergleicht Lyotard das Sehen eines Gemäldes mit dem Tanz. Ein Bild zu sehen, bedeute, die Wege und Umwege zu gehen, die der Maler hineingebracht habe (ebd., S. 14 f.).

⁴⁴ Vgl. Foucaults Einleitung zur französischen Ausgabe von Ludwig Binswangers *Traum und Existenz* (1954). Dieser frühe Foucault hat das "Andere" der Diskurse, das Begehren, stärker im Blick als die Diskurse: "Der Traum ist die absolute Enthüllung des ethischen Gehaltes, die Entblößung des Herzen" (ebd., 48-49).

⁴⁵ Foucault 1991, S. 32.

⁴⁶ Lyotard kritisiert die Lacanianische Interpretation von Freud insoweit, als Lacan die problematische Seite Freuds rezipiert hat, nämlich die Reduktion des Traums auf eine diskursive Strategie. Als weitaus interessanter schätzt Lyotard eine eher vernachlässigte Seite der Freudianischen Traumlogik ein, nämlich die Vorstellungsrepräsentanz und damit die transgressive Kraft des Begehrens gegenüber den Zwängen der Zensur.

⁴⁷ Foucault 1992, S. 13.

⁴⁸ Dies ist in der Vieldeutigkeit des Begriffs gemeint: Selbsterkenntnis als Tätigkeit von Erkennen und Wiedererkennen sowie im Sinne von "unendlicher Dankbarkeit".

⁴⁹ Auch hier lassen sich Beispiele aus dem Spätwerk anführen, z.B. die Einstellung aus *Tristana*, in der man die Beinprothese der Protagonistin auf ihrem Bett sieht, bevor Tristana ihre sexuelle Freiheit unter Beweis stellt. Das Bild ist die metonymische Konkretisierung des spanischen Sprichwortes "Mujer honrada, pierna quebrada y en casa" (Ich verdanke dieses Sprichwort Hans-Jörg Neuschäfer).

⁵⁰ Ich übernehme an dieser Stelle den Begriff "metonymisch" von Lacan, obwohl

dieser den Jakobson'schen Fehlschluß weiterführt, die Metonymie als eine Trope, die die Referenz betrifft, für ein Phänomen des Diskurses zu benutzen (vgl. Kritik von Metz 1977; auch Borsò 1985). Mir erscheint aber das Beharren von Metz auf der Unterscheidung zwischen Diskurs und Referenz als unnötig, sobald man vom Foucault'schen Diskursbegriff ausgeht, d.h. nicht von einer textlinguistischen, sondern von einer epistemologischen Kategorie, die als Repräsentation von Wirklichkeit auch die Episteme der Referenz umfaßt (vgl. Borsò 1991).

⁵¹ Lyotard argumentiert gegen Lacan und greift auf Freud zurück, jedoch nicht auf die Regeln des Traumdiskurses oder Freuds späte symbolische Hermeneutik, sondern auf die Grundidee der Traumlogik, d.h. die Rücksicht auf die Darstellbarkeit, die von der Inhibition und der Zensur des Unbewußten abverlangt wird.

⁵² Im "sens obtus" sieht Barthes den "passage du langage à la signifiante [sans signifié, 16] et l'acte fondateur du filmique même" (Barthes 1970, S. 18).

⁵³ Barthes 1970, S. 16.

⁵⁴ Ebd., S. 17 f.

⁵⁵ Deleuze 1983, S. 46.

⁵⁶ Ebd., S. 12.

⁵⁷ Ebd., S. 30.

⁵⁸ Die Beispiele sind zahlreich. Cocteau spricht von einer "réalité irréaliste" (zit. nach Albersmeier 1985, S. 144); Eluard betont die Autonomie der Kinowelt: "Même lorsqu'il a voulu imiter l'ancien monde, nature (ou théâtre), il a produit des phantasmes. Copiant la terre il montrait l'astre" (zit. nach Albersmeier 1985, S. 129). Die russischen Theorien zur mentalen Montage, besonders die Vertovs und Kuleshovs, lassen sich in die gleiche Richtung lesen (vgl. Mariniello 1991, S. 130 f).

⁵⁹ Grivel 1992, S. 191.

⁶⁰ Ebd., S. 228.

⁶¹ Ebd., S. 191. Daß das Gesehene nur die Spur von etwas anderem jenseits des Sichtbaren ist, zeigt Grivel anhand einer generalisierten Funktion des Phantastischen als Effekt einer entidentifizierenden Ästhetik: "L'objet fantastique est mental; c'est au mieux une trace, une vapeur, un souffle, le scorie d'une apparition irrésistible, irréalisable" (ebd.). Auch Grivel betont, daß die Mobilität des Wahrnehmungsprozesses bei visuellen Phänomenen, die man "phantastisch" nennt, die Erfahrung der nicht kodifizierbaren Seite des Realen einleitet: "Cependant, et cela l'auteur des *Manifestes* ne le pensait pas, ce 'fantastique' accompli ou ce 'réel' évanoui - les deux faces du même processus - manquent à la saisie et ne sont le contenu d'aucun mot ni d'aucun signe" (ebd., S. 192). Grivels Auslegung der These des Bretonschen Manifestes, "das Phantastische existiere nicht, alles sei real" (vgl. Buñuels Essay "Der Film als Instrument der Poesie", in Buñuel 1991, S. 147) erklärt auch Buñuels Auffassung des Sehens "realer" Objekte im filmischen Medium in Opposition zum Kanon des italienischen *Neorealismo* (ebd., S. 147).

⁶² Zur Ästhetik des Verschwindens vgl. Paul Virilio, der diese besonders, jedoch nicht ausschließlich, auf die Neuen Medien bezieht.

⁶³ Es sei denn, es geht um die Rekonstruktion historischer Diskurse zum Stellenwert des Films im System der Künste, wie dies etwa in der Studie von Albersmeier der Fall ist.

⁶⁴ Auch Lyotard weist darauf hin, daß die im (post)modernen Text erfolgende Auflösung der *macrorécits*, d.h. von mimetischen Einheiten, die eine mehr oder weniger komplexe Evaluation leisten, zugunsten des Widerstreits der Textfragmente gerade durch eine extreme Entfaltung syntagmatischer Spannungen möglich wird.

⁶⁵ Vgl. L. Vinca Masini, die eine solche Gestaltungsmethode auch auf die (eher surrealistischen als dadaistischen) Filme von Man Ray bezieht (Masini 1975, S. 10).

⁶⁶ Buñuel 1991, S. 144. Buñuel bezieht sich auf ein Gespräch mit Zavattini über den italienischen Neorealismus, den er kritisiert, weil dieser durch die Einbettung in eine gewöhnliche Handlungslogik "ein Glas ein Glas und nichts weiter" sein lasse (ebd., S. 147).

Bibliographie

ALAZRAKI, JAIME, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofántastico*, Madrid: Gredos 1983.

ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer "Literaturgeschichte" des Films*, Heidelberg: Winter 1985.

BARTHES, ROLAND, *Le degré zero de l'écriture*, Ed. du Seuil 1972.

BARTHES, ROLAND, "Le troisième sens", in: *Cahiers du Cinéma* 222 (Juli 1970), S. 12-19.

BERG, WALTER BRUNO, *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt: Vervuert 1991.

BUNUEL, LUIS, *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*, Berlin: Wagenbach 1991.

BORSÒ, VITTORIA (1984), "Uccellacci e Uccellini: Eine poetische Metapher", in: *MANA* 2, in: Hermann Wetzels (Hrsg.), *Pier Paolo Pasolini*, S. 87-104.

BORSÒ, VITTORIA (1985a), *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel. Die Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts*, Tübingen: Gunter Narr.

BORSÒ, VITTORIA (1985b), "Metaphorische Verfahren in Literatur und Film", in: *Papmaks 19/Mana* 4, hrsg. von Rolf Klopfer und Karl-Dietmar Möller, *Narrativität in den Medien*, S. 183-208.

BORSÒ, VITTORIA (1991), "Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse?", in: Hempfer, Klaus (Hrsg.), *Poststrukturalismus-Dekonstruktion-Postmoderne* Stuttgart: Steiner, S. 95-117.

DELEUZE, GILLES, *L'image mouvement. Cinéma I.*, Paris: Minuit 1983.

FOUCAULT, MICHEL, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard 1966.

FOUCAULT, MICHEL, "Einleitung" zu Ludwig Binswanger. *Traum und Existenz* (dt. von Walter Seitter), Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer 1992, S. 7-93.

- GRIVEL, CHARLES, *Fantastique-Fiction*, Paris: PUF (coll. écriture) 1992.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- KAST, PIERRE, "Une fonction de constat", in: *Cahiers du cinéma* (déc. 1951).
- LOTMAN, JURJ M., *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt: Syndikat 1977.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck 1971.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne*, Paris: Minuit 1979.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *L'Inhumain*, Paris: Galilée 1988.
- MARINIELLO, SILVESTRA, "El cine y la supresión del medio", in: *Acta poética* 11 (1990), S. 125-139.
- METZ, CHRISTIAN, *Essais sur la signification au cinéma II*, Paris: Klincksieck 1972.
- METZ, CHRISTIAN, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris: Union générale d'Éditions 1977.
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG, *Macht und Ohnmacht der Zensur. Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart: Metzler 1991.
- PAECH, JOACHIM, *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler 1988.
- PETERS, JAN MARIE, "Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute", in: *Papmaks 19 / Mana 4* (1985), Klopfer / Möller (Hrsg.), *Narrativität in den Medien*, S. 119-140.
- ROLOFF, VOLKER, "Buñuels mexikanische Filme", in: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Frankfurt: Vervuert 1991, S. 547-570.
- ROLOFF, VOLKER, "Experimente an den Grenzen der Komik und des Traums. Anmerkungen zu surrealistischen Filmen", in: *Diagonal*, 1 (1992), S. 183-196.
- ROLOFF, VOLKER, "Zur Beziehung von Bild und Text am Beispiel von Goyas 'Caprichos'", in: Strosetzki, Christoph und Stoll, André (Hrsg.) *Spanische Bilderwelten, Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1993, S. 1-15.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH, "Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der 'parole in libertà'", in: *Romanische Forschungen*, Bd. 104, H. 1/2 (1992), S. 132-151.
- VINCA MASINI, LARA, *Man Ray*, Firenze: Sansoni 1975.
- VIRILIO, PAUL, (1980), *Ästhetik des Verschwindens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- WALDENFELS, BERNHARD, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- WEINRICH, HARALD, "Semantik der kühnen Metapher", in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 37 (1963), S. 325-344.