

A photograph of a man with dark hair, wearing a blue jacket and dark pants, leaning against a rough, light-colored wall. He is looking back over his shoulder at the camera while holding a lit cigarette in his right hand. The background is slightly blurred, showing what appears to be a doorway or window.

Guido Kirsten

Filmischer Realismus

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 32

Guido Kirsten

Filmischer Realismus

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

HERAUSGEGEBEN VON

CHRISTINE N. BRINCKMANN

GUIDO KIRSTEN

FILMISCHER REALISMUS

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich im August 2012 auf Antrag von
Prof. Dr. Margrit Tröhler und Prof. Dr. Christine N. Brinckmann
als Dissertation angenommen.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2013
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
Gedruckt auf Papieren aus nachhaltiger Waldwirtschaft
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-832-8

Inhalt

Dank	9
-------------	---

Einleitung	13
-------------------	----

I DER REALISMUS DES FILMS

1 Indexikalität	37
------------------------	----

1. Fotografie und Film als indexikalische Zeichen?	40
2. Logik der Zeichen nach Peirce	43
3. Interpretanten	46
4. Semiopragmatik der Indexikalität	52
5. Indexikalität und filmischer Realismus	54

2 Realitätseindruck	61
----------------------------	----

1. Grundriss des Begriffs	62
2. Erklärungsansätze	67
3. Realitätseindruck und Traumanalogie	73
4. Kritik und Problematisierungen	77
5. Rekonfigurierung des Begriffs	82
6. Illusion, Ostension und Ostentation	84

II DER REALISMUS IM FILM

3 Theorien zum filmischen Realismus als Erzählform	91
---	----

1. «Il n'y a pas un, mais des réalismes». André Bazins vielschichtige Ästhetik filmischer Realismen	91
<i>Die ontologische Ebene: Der Realismus des Films</i>	93
<i>Die historisch-teleologische Ebene: Zur Entwicklung der Filmsprache</i>	97
<i>Die werkkritische Ebene: Wylers Realismus</i>	103
<i>Probleme des Bazin'schen Relativismus</i>	109

2. «Realism under siege». Colin MacCabe und die poststrukturalistische Realismuskritik	112
<i>Der «klassisch-realistische Text»</i>	115
<i>Von der Textstruktur zur Zuschauerpositionierung</i>	119
<i>Probleme von MacCabes Theorie</i>	120
3. «Realism as a set of formal cues». Kristin Thompsons neoformalistische Realismustheorie	122
<i>Die formalistische Theorie der «Motivierung»</i>	123
<i>Zur neoformalistischen Aneignung des Konzepts</i>	127
<i>Realistische Motivierung und Realismus</i>	130
<i>Zur Kritik an Thompsons Theorie</i>	134
4 Filmischer Realismus in semiopragmatischer Perspektive. Zum realistischen Lektüremodus	139
1. Fiktionalisierung	140
<i>Diegetisierung</i>	141
<i>Narrativierung</i>	153
<i>Mise en phase</i>	158
2. Vom fiktionalisierenden zum realistischen Lektüremodus	162
<i>Zur Konstruktion einer realistischen Diegese</i>	163
<i>Realistische Narration und «Wirklichkeitseffekt»</i>	167
<i>Realistische Mise en phase</i>	176
3. Realistische Lektüre und Ostentation	179
III HISTORISCHE KONSTELLATIONEN	
5 «La vie telle qu'elle est». Naturalistische Mise en scène im französischen Film der 1910er Jahre	187
1. Feuillades «Manifest» und sein früher filmischer Realismus	189
<i>Sozialkritische Melodramatik in LA TARE</i>	193
<i>Reflexiver Realismus in ERREUR TRAGIQUE</i>	197
2. Naturalistische Inszenierung sozialer Milieus	200
3. André Antoine: «Naturalismus», vom Theater zum Film	203
<i>Der raue, rurale Realismus von LA TERRE</i>	204
<i>Der semidokumentarische, poetische Realismus von L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE</i>	208

6 Italienischer Neorealismus	215
1. Zwei Tendenzen in der Filmkritik	219
2. Kanonischer Neorealismus: LA TERRA TREMA	222
3. Katholischer Neorealismus: CIELO SULLA PALUDE	228
4. Kommunistischer Neorealismus: ROMA, ORE 11	233
5. Paradigmatische Funktion des Neorealismus	240
 7 Zur Erzählperspektive im neuen rumänischen Realismus	 245
1. Fokalisierungsstrukturen	247
2. Fokalisierung im neuen rumänischen Film	252
3. Politik der Empathie	267
4. Erzählperspektive und Realismus	270
 Zusammenfassung und Schluss	 273
 Literaturverzeichnis	 283
Personenregister	304
Werkregister	311

Dank

Für Hinweise, Korrekturen, Diskussionen, Aufmunterungen, Tipps aller Art und andere Hilfe möchte ich mich sehr herzlich bei Bini Adamczak, Matthias Brütsch, Evelyn Echle, Robert Geib, Adrian Gerber, Ruben Marc Hackler, Britta Hartmann, Mattia Lento, Frank Kessler, Gertrud Koch, Vivien Merchak, Florian Neufeldt, Roger Odin, Jörg Schweinitz, Karl Sierek, Tereza Fischer-Smid, Chris Tedjasukmana, Geesa Tuch, Daniel Wiegand, Matthias Wittmann, Julia Zutavern und den anonymen Autorinnen und Autoren von Wikipedia bedanken.

Das Titelbild stammt aus dem Film *POLITIST, ADJCETIV* (*POLICE, ADJECTIVE*, Corneliu Porumboiu, ROM 2009) und wurde mir freundlicherweise vom Schweizer Filmverleih *Look Now!* zur Verfügung gestellt.

Danken möchte ich auch dem interdisziplinären, vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Nationalen Forschungsschwerpunkt NCCR Mediality («Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven») der Universität Zürich unter der Leitung von Christian Kiening, in dessen Rahmen diese Dissertationsschrift entstanden ist.

Ganz besonderer Dank gebührt Margrit Tröhler für ihre hervorragende Betreuung der Arbeit von den ersten Exposés und Kapitelentwürfen bis zum finalen Manuskript und Christine N. Brinckmann, die als Zweitbetreuerin und Herausgeberin große Mühe auf die Verbesserung dieses Buches verwendet hat.

Vielleicht, sagte einer von ihnen, «ist nun die Zeit des Realismus gekommen». Die anderen stritten dies vehement ab: Die Stunde des Realismus würde niemals kommen. Worauf die Antwort lautete, und darin waren sich alle einig, dass dies davon abhing, wie man Realismus definierte. In diesem Sinne war die Stunde des Realismus immer am Kommen.

*(César Aira, Die nächtliche Erleuchtung
des Staatsdieners Varamo)*

Einleitung

*Das Reden über Realismus kann schon seit
längerem kein Ende finden.*
(Wolfgang Klein)¹

*La notion du réalisme cinématographique
est une des plus équivoques qui soit.*
(Jacques Doniol-Valcroze)²

Der «Realismus» begleitet den Film seit seinen Anfängen. Nach der ersten öffentlichen Vorführung des Lumière'schen Kinematographen am 28. Dezember 1895 im *Salon indien du Grand Café* in Paris beschrieb ein Besucher die «Szenen von erstaunlichem Realismus» und die «außerordentliche Wahrheit» der bewegten Bilder (Henri de Parville, zit.n. Morin 1958 [1956], 132). Andere Anwesende sprachen von der beeindruckenden «Illusion des wirklichen Lebens» (*Le radical*, zit.n. Banda/Moure 2008, 39), und ein Jahr später notierte der mexikanische Dichter Luiz Gonzaga Urbina über *QUERELLE ENFANTINE* (Louis Lumière, F 1895): «Man hört weder den einen weinen noch den anderen lachen, aber die Gesten und die Mimik sind mit einer solchen Genauigkeit eingefangen, dass ein Gefühl der Realität vom Zuschauer Besitz ergreift und diesen ganz beherrscht» (2008 [1896], 45; Herv. G.K.).³ Im gleichen Jahr bezeichnete ein Journalist des *Boston Herald* die Ansicht eines in einen Bahnhof einfahrenden Zugs in *ELEVATED RAILWAY, 23RD STREET, NEW YORK* (USA 1896) als «so realistisch, dass die Zuschauer in den vorderen Reihen richtig erschrecken» (zit.n. Musser 1994, 118).

Was in diesen Zitaten aus der Frühzeit des Films zum Ausdruck kommt, ist die Begeisterung für die neue technische Möglichkeit, Ausschnitte des Lebens mit großer Detailtreue zu reproduzieren und so bei den Betrachtern einen überwältigenden Realitätseindruck hervorzurufen. Sie beziehen sich also auf den Realismus des Films (als Repräsentationsmedium – unabhängig davon, *was* gezeigt wird), auf seine Wirkung auf

1 Klein 2010 [2003], 149; das Eingangszitat auf der vorigen Seite stammt aus dem Roman *Die nächtliche Erleuchtung des Staatsdieners Varamo* [span. Varamo, 2002] von César Aira, Berlin: Wagenbach 2010, S. 80f.

2 Doniol-Valcroze 1947, 60.

3 Wenn keine deutsche Fassung existiert, stammen die Übersetzungen fremdsprachiger Zitate von mir.

die Zuschauer und seinen vermeintlich besonders engen Bezug zur physischen und phänomenalen Wirklichkeit.

Neben diesen Beschreibungen des neuen Mediums diene der Realismusbegriff bald aber auch dazu, eine bestimmte ästhetische Grundtendenz *im* Film gegen eine (oder mehrere) andere zu profilieren. Viele filmtheoretische Debatten im 20. Jahrhundert wurden zwischen Vertretern und Gegnern realistischer Filmästhetik ausgetragen, und viele Diskussionen drehten sich um die Fragen, wie erstens der Realismus *des* Films (im Sinn einer Eigenschaft, die das Filmmedium vor anderen Medien auszeichnet), zweitens der Realismus *im* Film (im Sinn einer bestimmten Ästhetik, eines Stils oder einer Erzählweise, die sich von anderen ästhetischen Tendenzen im Film unterscheidet) sowie drittens das Verhältnis der beiden Ebenen zueinander zu bestimmen sei. In diese theoretische Tradition stelle ich mich mit der vorliegenden Arbeit, in der ich ›Realismus‹ als Attribut verwende, das eine begriffliche Klammer zwischen Fragen zum allgemeinen Verhältnis des Films zur außerfilmischen Wirklichkeit und Fragen zur genuin realistischen Ästhetik schafft.

Der erste Fragenkomplex hat seit der Wende zur digitalen Aufnahme- und Bildbearbeitungstechnik neue Brisanz gewonnen. In diesem Zusammenhang wurde der *Indexikalität* des Films – der Annahme, dass fotografisch-filmische Bilder eine direktere Beziehung zur materiellen Realität aufweisen als andere Repräsentationsmedien, weil die Objekte, die sie zeigen, zum Zeitpunkt der Aufnahme tatsächlich vor der Kamera gestanden haben müssen – besondere Aufmerksamkeit zuteil. Während manche Theoretiker davon ausgehen, dass die Indexikalität mit der Möglichkeit der digitalen Bearbeitung im Verschwinden begriffen ist, sehen andere sie von der neuen Technik nicht bedroht.

In engem Bezug zu den neuen Praktiken digitaler Bildbearbeitung und -generierung (CGI) steht auch der Komplex des *digital realism* und damit die Frage, ob durch den Einsatz digitaler Technik der *Realitätseindruck* des analogen Films lediglich imitiert oder gar zum *hyperrealism* gesteigert wird. Offensichtlich gewinnen mit den neuen Techniken ältere Problematiken und Begriffe wieder an Relevanz. Anstatt auf die jüngsten Entwicklungen und Debatten zu fokussieren, möchte ich mich daher im ersten Teil meiner Arbeit der medien- und filmtheoretischen Tradition zuwenden, um die Konzepte der ›Indexikalität‹ und des ›Realitätseindrucks‹ genauer zu konturieren. Ich werde mich also in meinen (meta-)theoretischen Überlegungen wie auch in den historischen Analysen auf den klassischen fotografischen Film konzentrieren, gehe aber davon aus, dass so auch Erkenntnisse und Begriffsklärungen für neuere, post-fotografische Phänomene zu gewinnen sind.

In den vergangenen beiden Dekaden haben aber nicht nur die medientheoretischen Realismusfragen neues Anschauungsmaterial bekommen, sondern auch die realistische Filmästhetik. Im Weltkino wurde die realistische Tradition in den letzten Jahren von auffällig vielen Filmemachern unterschiedlicher geografischer Provenienz neu belebt (insbesondere in dem Segment, das auf den großen Filmfestivals Anerkennung findet, dem *art und world cinema*). Zu denken ist etwa an die sogenannte Sechste Generation in China, die seit den 1990er Jahren mit urbanen Sujets und semidokumentarischen Techniken auf sich aufmerksam macht, an den «Neoneorealismus» von Kelly Reichardt, Ramin Bahrani oder Andrew Bujalski in den USA, an den Philippino Brillante Mendoza mit seinen Low-Budget-Produktionen oder in Europa an die dänische «Dogma95»-Bewegung und an viele einzelne Autorenfilmer wie Laurent Cantet in Frankreich, Andrea Arnold in Großbritannien, die belgischen Brüder Luc und Jean-Pierre Dardenne, Teile der «Berliner Schule» und eine ganze Reihe rumänischer Regisseure.

Die Werke der genannten Filmemacherinnen und Filmemacher aktualisieren die Tradition realistischen Erzählens, indem sie einerseits gewisse Stilmerkmale und narrative Verfahren älterer realistischer Strömungen (etwa des italienischen Neorealismus oder des *kitchen sink realism* der *British New Wave*) aufgreifen, diese andererseits aber in verschiedene Richtungen weiterentwickeln. Die formale Vielfalt der Filme wirft nicht zuletzt die Frage auf, worin die Gemeinsamkeit (hinsichtlich ihres Realismus) der bisweilen recht heterogenen Werke besteht.

Bevor ich dazu komme, mich näher mit diesen Problemen auseinanderzusetzen, möchte ich kurz auf die semantische Komplexität des Realismusbegriffs eingehen, die sich schon in den Debatten zur «realistischen» Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen beginnt und im 20. Jahrhundert dann besonders deutlich wird. Ein kursorischer Blick auf dieses Erbe kann für die Vielfalt der Verwendungsweisen und Bedeutungsnuancen sensibilisieren, die sich auch in der Filmtheorie an einigen Ansätzen exemplarisch nachweisen lassen. Damit ist zugleich gesagt, dass ich keineswegs allen Stimmen im großen Chor der Realismustheorien Rechnung tragen kann. Ein extensiver Forschungsüberblick ist an dieser Stelle nicht möglich. Es geht mir vielmehr darum zu zeigen, wie breit gefächert die Ansätze zur Bestimmung des Realismus sind, um vor diesem Hintergrund meinen eigenen Ansatz und meine Fragestellungen zu skizzieren.

Kurze Begriffsgeschichte

Aus gutem Grund hält der Literaturhistoriker Hugo Aust zu Beginn seiner Abhandlung zum Realismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts fest, «Realismus» werde am besten als «formaler» und «relationaler» Terminus verstanden (2000, 6f). Seine Bedeutung sei nicht lexikalisch festgeschrieben, sondern ergebe sich aus den Beziehungen zu benachbarten Konzepten: «Der Begriff des Realismus ist sozusagen von Varianten und Leerstellen umgeben, deren unterschiedliche Füllung erst die konkrete Bedeutung ausmacht» (ibid.). Ein Blick in die Geschichte des Begriffs kann zeigen, in welchem Maß sein Sinngehalt je nach Kontext, Zweck und semantischer Rahmung variiert.

Der *philosophische* (ontologisch-epistemologische) Realismusbegriff ist im 12. Jahrhundert entstanden. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bezeichnet er die im Universalienstreit dem Nominalismus entgegenstehende Position (vgl. Hoffmann 1992, 148f): Während Nominalisten behaupten, nur einzelne Dinge existierten wirklich, schreiben Realisten auch «Universalien» (wie abstrakten Begriffen, Klassen oder moralischen Kategorien) reale Existenz zu. Mit Kant und der auf seiner Philosophie gründenden Gegenüberstellung von *Realismus* und *Idealismus* verändert sich die Bedeutung dann radikal.⁴ Nun handelt es sich um eine erkenntnistheoretische Position, die die Beschaffenheit der Welt als von den Erkenntnis-subjekten unabhängig annimmt.

Erst nach dieser Verschiebung, also seit den 1780er Jahren, wird der Begriff auch in einem *ästhetischen* Sinn verstanden und auch hier zunächst dem künstlerischen Idealismus entgegengesetzt. Der ästhetische Realismusbegriff ist also vergleichsweise jung und basiert auf dem modernen Wirklichkeitsverständnis der Aufklärung (vgl. Klein 2010 [2003], 150, 155). Offenbar als erster verwendet der deutsche Dichter Johann Carl Wenzel ihn 1781 in diesem Sinn und kontrastiert bereits künstlerische «Realisten» und «Idealisten».⁵ Ungleich bekannter ist Friedrich Schillers ähnliche Verwendung in seiner Korrespondenz mit Johann Wolfgang von Goethe (vgl. Plumpe 1992, 169; Klein 2010 [2003], 161f). Lose an Wenzel und Schiller

4 So dass etwa die Ideenlehre Platons in der ersten Begriffsversion auf der Seite des Realismus zu verorten wäre (vgl. Willaschek 1999), in der zweiten aber auf der des Idealismus.

5 «Ein Theil der Dichter nimmt die Muster, nach welchen sie ihre Charaktere, Situationen und Begebenheiten erfinden, aus der wirklichen, gegenwärtigen und vergangenen Welt: sie richten sich bey der Verknüpfung der Ursachen und Wirkungen ganz nach dem Gange des menschlichen Lebens, und gehen nur insofern über dasselbe hinaus als es nöthig ist, um den Effekt auf den Leser und also auch sein Vergnügen zu vermehren; wir wollen sie Realisten nennen» (Wenzel, zit.n. Klein 2010 [2003], 159).

anschließend, überträgt auch Wilhelm Traugott Krug 1832 die erkenntnistheoretische Dichotomie von Idealismus und Realismus auf den Bereich der Ästhetik. Der Kunsttheorie des ästhetischen Idealismus stehe

eine andere entgegen, welche man den *ästhet. Realismus* nennen kann, weil sie sich bloß an die Dinge oder Sachen halten will, die in der wahrnehmbaren Natur als Geschmacksgegenstände gegeben sind. Sie fordert daher vom Künstler, daß er bloß die Natur nachahme, mithin die reine, von aller Idealität entkleidete, Natürlichkeit zum höchsten Zielpunkte seines Strebens mache.

(Krug 1997 [1832], 70; Herv.i.O.)

Die Realismus/Idealismus-Dichotomie bezeichnet hier nicht die Opposition zweier Tendenzen in der Kunst, sondern zweier theoretischer Auffassungen. In dieser Bedeutung taucht der Begriff ab 1850 auch in diversen deutschen Lexika auf (vgl. Plumpe 1997, 42). Allerdings gehen die Begriffsbereiche ineinander über, weil sich die Ästhetik zu dieser Zeit meist als präskriptiv-normative, selten als rein deskriptive oder analytische Theorie versteht.

Eine praktisch-künstlerische Richtung bezeichnet der französische Kunstkritiker Gustave Planche ab 1833 als ‚Realismus‘, nämlich die Tendenz, nichts der Imagination oder dem Intellekt zu überlassen, sondern sich ganz auf die genaue Beobachtung der Realität zu konzentrieren (vgl. Souriau 1990, 1207). Er schreibt:

Im Bereich der (künstlerischen) Erfindung führt der Realismus geradewegs zur Vernichtung des Stils. Versteht man ihn als eine punktuelle und vorübergehende Reaktion gegen den Niedergang konventioneller Formen, so kann er nützlich sein; aber er ist bestenfalls ein Mittel. Wer nicht über den Realismus hinauskommt, verkennt vollkommen das wahre Ziel der Erfindung.

(Planche, zit.n. Herding 2008, o.S.)⁶

Die bei Planche und vielen seiner bürgerlichen Zeitgenossen mitschwingende *pejorative* Haltung begleitet den Begriff mehrheitlich, bis Gustave Courbet ihn sich in seinem Manifest von 1855 positiv aneignet (wenn er auch sagt, die Bezeichnung sei ihm von anderen aufgedrängt worden; vgl. Courbet 1978 [1855], 27) und der mit dem Maler befreundete Schriftsteller Jules Champfleury einer Abhandlung auf Buchlänge den Titel *Le réalisme*

6 In Frankreich scheint der Begriff erstmals 1826 in dieser Weise (wenn auch noch ohne Planches negative Konnotation) verwendet worden zu sein: «Diese literarische Doktrin, die Tag für Tag Terrain gewinnt und zu einer treuen Imitation nicht der Meisterwerke der Kunst, sondern der Originale der Natur führt, könnte gut *Realismus* genannt werden: Wie es scheint, wird dies die dominante Literatur des 19. Jahrhunderts werden, die Literatur des Wahren» (anon., zit.n. Kohl 1997, 83; Herv.i.O.).

(1857) gibt.⁷ Sowohl im Fall von Courbets Gemälden wie in dem von Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* werden Inhalt und Stil zum Anlass heftiger Debatten, in denen ästhetische Argumente (beiden wird der Hang zum «Niederen», «Gewöhnlichen» und «Hässlichen» vorgeworfen) in politische übergehen (vgl. Rancière 2008, 28f; 2010). In Deutschland wenden sich Theoretiker und Vertreter des «bürgerlichen» oder «poetischen Realismus» (wie Julian Schmidt, Gustav Freytag, Theodor Fontane, Wilhelm Raabe) gegen die entblößende, unverzerrte Reproduktion der Wirklichkeit und betonen die Wichtigkeit idealisierender und verklärender Momente in der künstlerischen Darstellung (vgl. Plumpe 1997; Becker 2003; Ort 2007). Bewusst grenzen sich Schriftsteller und Kritiker gegen den Realismus der französischen Nachbarn ab, wofür philosophische (die Dominanz der idealistischen Philosophie Kants und Hegels, die Ablehnung des Positivismus) wie politische Gründe (die restaurative Haltung des deutschen Bürgertums, die Abwehr sozialdemokratischer und sozialistischer Tendenzen) geltend gemacht werden können.

Trotz unübersehbarer individueller wie nationaler Differenzen lässt sich für die Verteidiger und Opponenten des Realismus im 19. Jahrhundert insgesamt konstatieren, dass sie mit seiner theoretischen Bestimmung noch kaum Schwierigkeiten hatten. Die dem Konzept immanenten Widersprüche bringen sie hinter Formeln wie «Nachahmung der Natur» oder «getreue Wiedergabe der Wirklichkeit» zum Verschwinden (vgl. Kohl 1977, 83).⁸ Unterschiede zeichnen sich vor allem in der Frage ab, wie genau, objektiv und nüchtern diese Wiedergabe zu gestalten sei und welche Bereiche der Realität abgebildet werden sollen, während die prinzipielle Möglichkeit kaum je in Frage gestellt wird. Erst in der retrospektiven Forschung (nach der modernistischen Wende zu Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus und anderen Strömungen) kommen die Unklarheiten und Aporien des realistischen Programms und die Mehrdeutigkeit des Begriffs deutlicher zum Vorschein.

7 Laut Champfleury trug die Revolution von 1848 dazu bei, den Realismus in Mode kommen zu lassen: «Später, im Zuge der Bewegung von 1848, wurde der Realismus zu einer der vielen «ismus»-Religionen, die tagtäglich entstanden» (1857, 2; Herv.i.O.).

8 Stephan Kohl zitiert Théophile Gautiers Phrase der «imitation exacte de la nature telle qu'elle est» (1841) und schreibt, solche Charakterisierungen habe «man so und sinngemäß immer wieder» gelesen (1977, 83). Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schrieb Alain René Lesage über seine *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715–1735), diese sollte «la vie telle qu'elle est» repräsentieren (zit.n. Klein 2010 [2003], 156). Die Formulierung wird 1911 in Louis Feuillades Manifest «Scènes de la vie telle qu'elle est» zur gleichnamigen Filmserie aufgegriffen (s.u., 5.1).

Begriffsvarianten

Als einer der ersten beugt sich Roman Jakobson in klärender Absicht über die verwirrenden «Varianten und Leerstellen» der Realismus-Vokabel. In seinem Artikel «Über den Realismus in der Kunst» analysiert er die Vieldeutigkeit des Begriffs in der Kunst- und Literaturgeschichte. Er konstatiert, der unkritische Gebrauch des «seinem Gehalt nach überaus unbestimmten Worte[s]» habe zu «verhängnisvollen Folgen» für die Theoriebildung geführt (1979 [1921], 130). In einer ersten Annäherung schreibt er, unter «Realismus» verstehe man «eine Kunstströmung mit dem Ziel, die Realität durch Streben nach einem Maximum an Wahrscheinlichkeit möglichst unverfälscht wiederzugeben».⁹ Und für «realistisch» würden solche Werke gehalten, «die uns die Realität unverfälscht wiederzugeben, die wahrscheinlich zu sein scheinen» (ibid.). Schon in diesen Bestimmungen finden sich zwei verschiedene Perspektiven, eine produktions- und eine rezeptionsseitige, die Jakobson als Varianten A und B bezeichnet:

Es handelt sich um ein Streben, eine Tendenz, d.h. unter einem realistischen Werk wird ein Werk verstanden, das von einem bestimmten Autor als wahrscheinlich konzipiert worden ist (Bedeutung A).

Realistisch wird ein Werk genannt, das ich kraft meines Urteilsvermögens als wahrscheinlich rezipiere (Bedeutung B). (Jakobson 1979 [1921], 130)

Später in seinem Text zeigt Jakobson, dass sich hinter diesen Formeln unterschiedliche Einschätzungen verbergen, die vor allem davon abhängen, ob die fragliche «Wahrscheinlichkeit» eher als Bruch mit bekannten Darstellungskonventionen oder umgekehrt als Übereinstimmung mit ihnen empfunden wird. Sowohl auf der Produktions- wie auf der Rezeptionsseite lässt sich so eine «progressive» Variante (A₁, B₁) von einer «konservativen» (A₂, B₂) unterscheiden.¹⁰

Weiterhin werde «Realismus» zur Bezeichnung des Stils einer bestimmten literatur- oder kunsthistorischen Epoche verwendet, meistens bezogen auf eine künstlerische Strömung des 19. Jahrhunderts:

9 Die Rede von der «Wahrscheinlichkeit» geht auf die *Poetik* von Aristoteles zurück (1982 [ca. 335 v. Chr.], 83ff).

10 Ein Paradebeispiel eines in diesem Sinn einseitig «konservativen» Realismusbegriffs bietet die Kunsttheorie Nelson Goodmans, wie folgendes Zitat zeigt: «Genau hier liegt, denke ich, der Prüfstein für Realismus: nicht in der Quantität der Information, sondern in der Leichtigkeit, mit der sie fließt. Und dies hängt davon ab, wie *stereotyp* der Modus der Repräsentation ist, wie *gebräuchlich* die Etiketten und ihre Verwendungen geworden sind. Realismus ist relativ; er wird durch das Repräsentationssystem festgelegt, das für eine gegebene Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die *Norm* ist» (Goodman 1997 [1968/76], 45; Herv. G.K.).

Auf diese Weise findet unausgesprochen eine neue Identifikation statt, wird dem Wort «Realismus» eine dritte Bedeutung untergeschoben (*Bedeutung C*), die die Summe charakteristischer Merkmale einer bestimmten Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts meint. (ibid., 131; Herv.i.O.)¹¹

Vertreter neuer Kunstrichtungen, die sich als realistisch begreifen, haben demgegenüber die Möglichkeit, sich entweder in einem höheren Sinn als Realisten zu bezeichnen oder den alten Realismus zu bestreiten. In beiden Fällen können sie sich als Progressive gerieren (A_1), solange sie nicht ihrerseits von neuen «Realisten» herausgefordert werden, die die ehemals progressiven Techniken nun als konventionell und veraltet empfinden (B_2).

Außerdem bezeichnet «Realismus» nach Jakobson auch ein künstlerisches Verfahren (*Bedeutung D*), nämlich den Einsatz von «unwesentliche(n) Merkmale(n)» im Sinn einer «Verdichtung des Erzählens mit Hilfe von Bildern, die aufgrund ihrer Korrespondenz herangezogen werden, d.h. also der Übergang vom eigentlichen Terminus zur Metonymie und Synekdoche» (ibid., 136).¹² Schließlich könne auch die konsequente «Motivierung» oder «Realisierung» von Verfahren als «Realismus» bezeichnet werden (*Bedeutung E*). Damit ist gemeint, dass das Werk die bildlichen oder erzählerischen Momente diegetisch plausibilisieren muss, indem zum Beispiel eine Multiperspektivität durch den Einsatz von Spiegeln motiviert wird oder für eine von der alltäglichen Erfahrung abweichende Wahrnehmung der besondere psychische Zustand einer Figur den Erklärungsgrund bietet. Umgekehrt entsteht bei Rezipienten der Eindruck, etwas sei «unrealistisch», wenn es nicht ausreichend in solcher Weise «motiviert» wird.

Terminologische Tendenzen in der Filmtheorie

Es lassen sich mit Jakobson also wesentlich fünf Bedeutungsfelder unterscheiden: eine produktionsseitige und eine rezeptionsseitige Bedeutung, ein Epochenbegriff, die Bezeichnung eines Verfahrens und die einer realistischen Motivierung von Verfahren. Für alle diese Varianten finden sich auch Beispiele in der Film(theorie)geschichte.¹³

Die letztgenannte Variante tritt am seltensten explizit auf, weil das Konzept der «Motivierung» weitgehend auf formalistische und neoformalistische Ansätze beschränkt geblieben ist. Für Kristin Thompson, eine der

11 Einen solchen, auf den Kanon des 19. Jahrhunderts beschränkten Realismusbegriff, hat beispielsweise Bertolt Brecht Georg Lukács vorgeworfen (s.u., 3.2).

12 Diese Bedeutung entspricht der Theorie des «Wirklichkeitseffekts» von Roland Barthes (2006 [1968]), auf die ich später zurückkommen werde (s.u., 5.5).

13 Im Folgenden konzentriere ich mich auf Theorien zum Realismus *im* Film.

prominentesten Vertreterinnen dieser Richtung in der Filmtheorie, stellt es das zentrale Konzept ihrer Realismustheorie dar. Sie verbindet es mit einer progressiven Variante der produktionstheoretischen Definition (A_1): Ihr erscheinen immer jene Verfahren als realistisch motiviert, die von historisch gegebenen Darstellungskonventionen abweichen.¹⁴

Die D-Variante lässt sich dort finden, wo das Auftauchen von Details und Handlungssegmenten, die keinen pragmatischen Zweck erfüllen, als ›Wirklichkeitseffekt‹ verstanden wird, wie beispielsweise in André Bazins Analysen der neorealistischen Filme, insbesondere von UMBERTO D. (Vittorio De Sica, I 1952) (vgl. Bazin 2004 [1953], 376–379; Kirsten 2009). Prinzipiell ließen sich aber auch andere Verfahren, die zur Konstruktion einer realistischen Diegese (im Sinne einer Quasikorrespondenz zur Wirklichkeit) beitragen, in dieser Variante als ›realistisch‹ verstehen.

Auch als Epochenbegriff wird ›Realismus‹ mitunter verwendet. So überträgt Fredric Jameson sein kulturhistorisches Schema der (sich überschneidenden) Epochen von ›Realismus‹, ›Modernismus‹ und ›Postmodernismus‹, die von einem ihnen jeweils zugrunde liegenden Entwicklungsstadium des Kapitalismus bestimmt seien, auf die später einsetzende ›Mikrochronologie‹ des Films. Eine Besonderheit besteht bei Jameson darin, dass er nicht von einer, sondern von zwei Filmgeschichten ausgeht, da er für die beiden ›Subspezies‹ Stumm- und Tonfilm zwei distinkte Verläufe postuliert. Der Stummfilm besäße demnach seine eigene realistische Epoche, die Jameson mit dem Namen David W. Griffith verbindet, und einen eigenen Modernismus, der bei Sergei Eisenstein und Erich von Stroheim seinen Ausdruck finde (vgl. 1992, 216). Als Realismus des Tonfilms gilt dem Autor die Epoche des klassischen Hollywood, die dann ab den späten 1950er Jahren durch den Modernismus der *Auteurs* abgelöst werde. Allerdings sieht Jameson das realistische Programm durch verschiedene, bisweilen entgegengesetzte Tendenzen vertreten, die je unterschiedliche Akzente in der Relation von ›Realität‹ und ›Repräsentation‹ setzten und sich nach ihrem Verhältnis zu ›Kunst‹ und ›Narration‹ typologisieren ließen (vgl. *ibid.*, 272). Für ihn sind nicht stilistische Merkmale entscheidend, sondern die in einer Epoche in einem bestimmten Medium vorherrschenden *Problematiken*.

Auf andere Weise wird ›Realismus‹ als Epochenbegriff auch in national fokussierten Filmgeschichtsschreibungen verwendet, so wenn der Filmhistoriker Alberto Farassino in einer scheinbaren (oder tatsächlichen) Tautologie schreibt: «Das neorealistische Kino ist das italienische Kino in der Epoche des Neorealismus» (1989, 34). Andere Autoren leiten aus den jeweiligen Epochen bestimmte Merkmale ab, die dann als konstitutiv für

14 Mit Thompsons Theorie setze ich mich später eingehender auseinander (s.u., 3.3).

Realismus gelten. Der sogenannte *Hollywood realism* und der italienische Neorealismus sind dabei zu den wichtigsten Referenzgrößen geworden. Für Francesco Casetti sind dies die beiden Modelle realistischen Erzählens im Kino schlechthin:

Einerseits gibt es den klassischen ›Realismus‹ Hollywoods, der aufs Engste verknüpft ist mit der Praxis und der Disziplin der *Découpage*. Andererseits gibt es den italienischen Neorealismus, der dem ersten zu widersprechen scheint, den man aber auch als eine andere, neu formulierte Antwort auf dasselbe Bedürfnis verstehen kann – als Anspruch auf Wirklichkeit, vermittelt durch eine klare und durchsichtige Erzählung. (Casetti 2009, 131)

Die hier angesprochene Eigenschaft einer «klaren und durchsichtigen Erzählung» verweist auf einen bestimmten *Stil*, der oft als realistisch bezeichnet wurde.¹⁵

Allerdings sind dort, wo Realismus als Stil diskutiert wird, zwei Tendenzen zu unterscheiden. Die erste definiert ihn als jenen der ›Transparenz‹ und schließt oft an semantische Register der Illusion an. In solchen Theorien wird als ›realistisch‹ ein Stil bezeichnet, der sich selbst hinter der erzählten Geschichte zum Verschwinden bringt. In folgenden Zitaten von Louis Giannetti kommt diese weit verbreitete Tendenz zum Ausdruck:

Realism is a particular style [...]. [...] Generally speaking, realistic films attempt to reproduce the surface of reality with a minimum of distortion. [...] Realists, in short, try to preserve the illusion that their film world is unmanipulated, an objective mirror of the actual world. [...] We rarely notice the style in a realistic movie; the artist tends to be self-effacing. Such filmmakers are more concerned with *what's* being shown rather than how it's manipulated. [...] [A]t its best, the realistic cinema specializes in art that conceals art. (Giannetti 1990 [1972], 4; Herv.i.O.)¹⁶

In kondensierter Form findet sich die gleiche Idee bei Bill Nichols: «Realism in fiction is a self-effacing style, one that deemphasizes the process

- 15 Donoio-Valcroze schreibt: «Es handelt sich also nur um einen illusorischen Realismus, um einen Eindruck, den man dem Zuschauer zu geben versucht. Genau genommen handelt es sich um einen Stil. Dieser Stil ist nicht zufällig entstanden und existiert nicht erst seit gestern» (1947, 61).
- 16 Auch in Drehbuchratgebern finden sich ähnliche Stellen. So sprechen Ken Dancyger und Jeff Rush in ihrem *Alternative Scriptwriting* vom «realistischen Erzählen, das so konstruiert ist, dass es unsere Aufmerksamkeit von der Narration ablenkt und so wirkt als erzähle sich die Geschichte selbst» (1991, 32). Ähnliche Ideen liegen Colin MacCabes Theorie vom klassischen realistischen Text zugrunde, die ich später ausführlicher darstelle (s.u., 3.2).

of its construction» (1991, 165; vgl. 2010, 176ff).¹⁷ Insofern davon ausgegangen wird, dass der Stil sich selbst zum Verschwinden bringt, indem er Konventionen und Erwartungen auf Seiten der Zuschauer entspricht, handelt es sich bei solchen Bestimmungen um Jakobsons <konservative> rezeptionsseitige Variante (B₂).

Alternativ dazu gibt es auch Theoretiker und Theoretikerinnen, die (wie Kristin Thompson) Realismus als Stilcategory im <progressiven> Sinn verstehen: als Abweichungen von gängigen Darstellungskonventionen. So konzipiert Noël Carroll Realismus als «Begriff, der dazu dient, auf Unterschiede zwischen kontrastierenden Kunstwerken hinzuweisen» (1988, 143). Darüber, ob ein Film als realistisch charakterisiert werde, entscheide nicht nur die vermeintliche Ähnlichkeit der Filmwelt zur realen Welt, sondern auch der spezifische filmhistorische Kontext, vor dem ein Film gesehen wird. Erst wenn er von diesem Hintergrund dergestalt abweiche, dass die Differenz als einem Aspekt der Wirklichkeit entsprechend empfunden wird, könne von einem realistischen Werk gesprochen werden:

Realism is at least a three-term relation among *a film or group of films* and *a contrasting group of films*, some of whose differences are interpreted in terms of the first group of films supplying a greater range of analogies to *reality* or, less grandiosely, to ordinary or everyday experience.

(Carroll 1988, 143; Herv.i.O.)

Es gebe nicht nur eine Form von Realismus, sondern mehrere, da sich auch die realistischen Abweichungen auf verschiedene Aspekte beziehen können. So sei der russische Film der 1920er Jahre im Vergleich zum damaligen Standard-Hollywoodfilm zwar realistischer hinsichtlich seiner Außenaufnahmen und der Thematisierung des proletarischen Alltags. Filme, die wie Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941) lange Einstellungen und Schärfentiefe nutzten, wirkten dagegen perzeptuell realistischer als solche, die sich intensiv der Montage bedienen (vgl. *ibid.*; Gaut 2010a, 74ff). Weniger explizit verwenden andere Theoretiker diese Idee vom Realismus als *three-term relation*, wenn sie die Relativität des realistischen Stils in Abhängigkeit vom jeweiligen filmhistorischen Kontext betonen (vgl. Curot 2004).

Gregory Currie hingegen argumentiert (ähnlich wie vor ihm André Bazin) dafür, das Stilmittel der langen, tiefenscharfen Einstellung *per se* als

17 Vgl. auch Dudley Andrew: «[R]ealism in the cinema is driven by a desire to make the audience ignore the process of signification and to grasp directly the film's plot or intrigue» (1984, 48) oder Dominique Noguez, bei dem dies aber nur eine von vier möglichen Definitionen ist: «Der Realismus zeichnet sich durch die Intention aus, den fiktiven Charakter der Fiktion möglichst vergessen zu machen, [...] den Prozess der Äußerung zu verdunkeln, kurz gesagt Werke von <unbefleckter Empängnis> zu schaffen» (1987, 73).

realistisch einzuschätzen. Sein Argument basiert auf allgemeineren Überlegungen zum Realismus *des* Films, den er in seiner besonderen Ähnlichkeit zur normalen (nicht mediatisierten) Wahrnehmung begründet sieht. Das Erkennen von Objekten im Film aktiviere die gleichen kognitiven Operationen wie das Erkennen der Objekte in der Realität (vgl. 1995, 79–90; 1996, 327f). Von dieser These zum Wahrnehmungsrealismus des Mediums geht Currie zu einer ästhetisch-komparativen Theorie des Realismus über, wenn er schreibt:

When we say that this representation or mode of representation is realistic, and that one not, we probably mean that this one is more realistic than that one: it represents more features realistically than the other does.

(Currie 1995, 91)

In diesem Sinn hält Currie den *long-take, deep focus style* für intrinsisch realistisch, da er die dem Filmmedium inhärenten Möglichkeiten zum Wahrnehmungsrealismus um die Repräsentation der zeitlichen und räumlichen Verhältnisse erweitere (vgl. *ibid.*, 107).

Ob in der ›konservativen‹, der ›progressiven‹ oder Curries ahistorischer Variante, vernachlässigt wird in den meisten Versuchen, Realismus als Stil (oder bestimmte Stilmittel als realistisch) zu definieren, die Frage der *Referenz*, also des semantischen Verhältnisses der Filmwelt zur wirklichen Welt – eine Frage die auch Jakobson in seiner Typologie nicht berücksichtigt. Diese Relation macht dagegen der Philosoph und Filmologe Étienne Souriau zum Kern seines Realismusbegriffs:

Wenn man von realistischen Filmen spricht, will man logischerweise damit ausdrücken, dass diese ein genaues Bild des afilmischen Universums geben, besser noch: dass sie ihm auf ehrliche und getreue Weise Ausdruck verleihen.

(Souriau 1997 [1951], 146)

In ähnlicher Stoßrichtung betonen verschiedene Theoretiker das Charakteristikum des Realismus, sich dem geografisch und historisch Nahe(liegende)n zuzuwenden:

Realismus, das ist die Präferenz für das im Raum und der Zeit Nahe(liegende). [...] Und es ist die Ablehnung des Exotischen, der Wille, das zu betrachten, was wir vor den Augen haben, was aber die Verdeckungen der sklerotischen Ästhetik der dominanten Ideologie (wie Anstand, Konventionen, Zensur) uns zu sehen hindern.

(Noguez 1987, 72)

Im zweiten Satz kommt die (im Jakobson'schen, aber hier auch im politischen Sinn) ›progressive‹ Tendenz dieses Verständnisses des Wirklich-

keitsbezugs zum Ausdruck. Der Realismus zeichnet sich danach durch die Integration von Lebensbereichen aus, die bis dato nicht als repräsentabel galten (A_1). Für inhaltlich orientierte Realismusbestimmungen gibt es aber auch die ‹konservative› Variante, die an die Aristotelische Kategorie des Wahrscheinlichen anschließt und als ‹realistisch› all jenes bezeichnet, was den am weitesten verbreiteten Alltagsvorstellungen entspricht (vgl. Willemen 1977 [1972]):

Der Realismus vereinfacht die Realität. Selbst wenn er sehr genau das Besonderere beschreibt, tut er dies nur, um darin die allgemeinen Züge des menschlichen Durchschnitts wiederzufinden. Darüber hinaus beschränkt er sich aufgrund seines Wunsches, wahr, lebendig und natürlich zu wirken, auf die Realitätsvorstellungen des *common sense*. (Fauré-Fremiet 1948, 31)¹⁸

Gemein haben die ‹progressiv› oder ‹konservativ› inhaltlich orientierten Realismusbestimmungen, dass sie weniger medienspezifisch sind als die stilistischen, da sie weniger an den künstlerischen Verfahren interessiert sind als daran, was durch diese zur Darstellung kommt. Die Beschreibungen von Noguez und Fauré-Fremiet beanspruchen daher transmediale Gültigkeit.

Die Diskussion der filmtheoretischen Realismuskonzepte wird dadurch verkompliziert, dass nicht immer klar ist, ob es sich um verschiedene Bestimmungen der gleichen Sache oder eher um Bezeichnungen unterschiedlicher Gegenstände handelt, zumal sich historisch die Paradigmen (die exemplarischen Lehrbeispiele) ändern, die den Theorien implizit zugrunde liegen. Offensichtlich besteht Uneinigkeit nicht nur über die angemessene Definition des Phänomens, sondern auch darüber, welches Phänomen eigentlich in Frage steht.¹⁹ Diese Tatsache wird zum Teil dadurch verdeckt, dass alle vorgestellten Realismuskonzepte vor der Folie alltagssprachlicher Semantik oder tradierter Kategorien eine gewisse Plausibilität besit-

18 Bill Nichols stellt der ‹formalen› Definition des filmischen Realismus eine ‹soziale› an die Seite, die auf der Linie der ‹konservativen› Variante liegt: ‹Socially, the film conveys a commonsense understanding of reality as most people experience it› (2010, 177). Wenn beide Bestimmungen zusammen kommen, sei ein Film im vollen Sinn ‹realistisch›: ‹When a film both masks its own storytelling efforts and focuses on the familiar world of everyday activity, it belongs most fully within the domain of realism› (ibid., 178).

19 Dies zeigt sich besonders im Vergleich der Theorien von Colin McCabe und Kristin Thompson (s.u., 3.2 & 3.3). Die je etwas andere Extension des Begriffs erklärt sich aus seiner prinzipiellen Relationalität, die im Zitat von Aust zum Ausdruck kam. Der implizite oder explizite Gegenbegriff zum Realismus changiert bisweilen selbst im Fall von ähnlich lautenden Formulierungen. So grenzt Giannetti den Realismus gegen den ‹Formalismus› ab, unterscheidet ihn aber auch vom klassischen Film (vgl. 1990 [1972], 2ff), während McCabe ihn mit letzterem assoziiert und nur die avantgardistischere Tendenz des ‹Modernismus› (Jean-Luc Godard, Oshima Nagisa) als Gegenpol ansieht.

zen. Oft treten auch die hier differenzierten Aspekte in Kombination auf, ohne dass die jeweiligen Verschiebungen explizit thematisiert würden.

Der semiopragmatische Ansatz

Alle angesprochenen Konzeptualisierungen diskutieren Realismus als Eigenschaft der infrage stehenden Filme. Selbst die eher rezeptionstheoretischen Bestimmungen gehen davon aus, dass sich der angenommene Effekt (etwa der des Verschwindens der Enunziationsmarkierungen oder der Abweichung von tradierten Formen) aus der Struktur der Filme ergibt.²⁰

Ich möchte in dieser Arbeit einen anderen Ansatz verfolgen. Anstatt als Attribut einer bestimmten Ästhetik schlage ich vor, den Begriff für eine Art der rezeptionsseitigen Bedeutungsproduktion zu verwenden. Statt zu fragen, was die Merkmale eines realistischen Films sind, frage ich, was es heißt, einen Film als realistischen zu verstehen. Inspiriert ist diese Veränderung des Blickwinkels von Roger Odins Semiopragmatik, die davon ausgeht, dass sich schon die Frage, ob ein Film fiktionalen oder dokumentarischen Charakters ist, nicht allein anhand seiner objektiven Strukturen entscheiden lässt. Odin postuliert stattdessen unterschiedliche Modi der rezeptionsseitigen Bedeutungsproduktion und expliziert verschiedene Kombinationen von Operationen, die solche Modi konstituieren. Ich werde im vierten Kapitel das Modell eines «realistischen Lektüremodus» vorstellen und diesen Modus als Subkategorie des fiktionalisierenden konzipieren. Damit trage ich dem Umstand Rechnung, dass auch der Handlung und den Figuren in Filmen, die als «realistisch» betrachtet werden, ein fiktionaler Status zugeschrieben wird. Gleichzeitig unterscheidet sich die realistische von anderen Subkategorien der fiktionalisierenden Lektüre aber in verschiedener Hinsicht, so dass eine (begriffliche) Ausdifferenzierung nötig wird, um die Spezifika des Realismus zu fassen.²¹

Drei aufeinander bezogene Teiloperationen sind für den realistischen Modus konstitutiv: Dies ist erstens die Konstruktion einer fiktionalen Welt, die strukturell der aus Alltagserfahrung und medial vermitteltem

20 Georg Simmels kurzer Essay «Vom Realismus in der Kunst» (1993 [1908]), der allerdings vom Film noch nicht spricht, ist in dieser Hinsicht exemplarisch. Zwar postuliert er eine an Kant angelegte «kopernikanische Wende» vom Objekt zum Subjekt in der Betrachtung des Realismus, beschreibt aber die subjektiven Wirkungen letztlich immer noch als *Effekte* der *Werke*. Institutionelle Rahmungen, historische und individuelle Determinanten kommen nicht zur Sprache und es fehlt insbesondere eine genauere begriffliche Bestimmung der realistischen Wirkung.

21 In ähnliche Richtung weisen in der Literaturwissenschaft Darío Villanueva mit seinem Konzept des «realist reading» (1997 [1992]) und Susanne Rohr mit ihrer pragmatisch-semiotischen Epistemologie der Mimesis (2004). In der Filmwissenschaft ist ein solcher Ansatz für die Realismustheorie meines Wissens bisher nicht erprobt worden.

Wissen bekannten, als ‹wirklich› angenommenen Welt entspricht. Die Zuschauer diegetisieren das Gesehene und Gehörte unter der Maßgabe, dass die im Lauf der Rezeption konstruierte Welt auf den physikalischen, perzeptiven, sozialen und moralischen Ebenen nicht von den Vorstellungen und Erwartungen über die außerfilmische Realität abweicht. Zwar werden Personen und Ereignisse als fiktive Entitäten wahrgenommen;²² sie unterliegen aber den modalen *constraints* (Doležel 1998, 113ff) der Wirklichkeit. Diese Operation wird traditionell in Termini der Mimesis (Abbildung, Ähnlichkeit, Imitation, Widerspiegelung) gefasst. Zu bedenken ist jedoch, dass in meinem Modell kein unmittelbar mimetisch-referenzielles Verhältnis von Film und Wirklichkeit gemeint ist. Es handelt sich nicht um eine Abbildungs- oder Widerspiegelungsrelation, sondern um die spezifische Relation der Homologie zweier verschiedener Referenzwelten: der in der Filmrezeption konstruierten fiktionalen und der in den Vorstellungen und Beschreibungen der Wirklichkeit referenzierten Welt.

Die zweite Teiloperation ist die einer Narrativierung mit besonderen Spezifika. Die im Film gesehenen Ereignisse werden nicht nur einer fiktionalen Welt mit realistischen Eigenschaften zugerechnet, sondern auch als Elemente einer (oder mehrerer) Handlungskette(n) verstanden. Es werden Akteure mit Zielen und Motiven konstruiert, die unter bestimmten Umständen und in Interaktion mit anderen Figuren agieren. Als Besonderheiten der realistischen Narrativierung können gelten, dass sie weniger dazu neigt, konventionellen Spannungsbögen und Dramaturgien zu folgen, als die Narrativierung klassischer Unterhaltungsfilme, dass sie weniger intertextuell motiviert und weniger selbstreferenziell ist als filmische Erzählungen im modernistischen und auteuristischen Modus und dass die Erzählungen meist so konstruiert werden, als ergäben sie sich automatisch aus scheinbar ihnen vorgängigen Ereignissen.²³ Ein in der realistischen Narrativierung häufig auftretendes Merkmal ist der narrative Wirklichkeitseffekt: die Wahrnehmung dramaturgisch scheinbar überflüssiger Ereignisse,

22 Bei der terminologischen Differenzierung von ‹fiktiv› und ‹fiktional› orientiere ich mich an Wolf Schmid (2008 [2005], 26f), der die Art des Texts oder Diskurses (‹fiktional› oder ‹faktual›) vom Status der bezeichneten Objekte und Ereignisse (‹fiktiv› oder ‹real›) unterscheidet. Allerdings bezeichne ich, anders als Schmid, die konstruierten ‹Welten› (die zwischen Diskurs und Referenzentitäten gelagert sind, so dass beide Bezeichnungen nicht falsch wären) durchgehend als ‹fiktional› und folge darin dem mehrheitlich üblichen Gebrauch.

23 Darin kann die oben genannte ‹Transparenz› gesehen werden. Allerdings wird sie in meinem Modell nicht den Filmen, sondern ihrer Lektüre zugerechnet. Prinzipiell ist es möglich, die Erzählweise jeden Films auf ihre Gemachtheit hin zu befragen und die Filme entsprechend als artifizuell und selbstreferenziell zu lesen. Oft hängt dies von den Präferenzen und Kompetenzen der Zuschauerin (vgl. Metz 1997 [1991], 147) sowie von institutionellen Rahmenbedingungen (etwa Lektüeranweisungen in der Institution der Filmwissenschaft) ab.

die als Plotelemente nicht der Geschichte im engeren Sinn, sondern dem realistischen Charakter der Diegese zugerechnet werden.

Die dritte Teiloperation bezeichne ich im Anschluss an Odin als realistische ›Mise en phase‹, womit die Erfahrungsdimension gemeint ist, die als ›Eintauchen‹ (›fiktionale Immersion‹) oder ›Eintaktung‹ in den Rhythmus der erzählten Ereignisse verstanden werden kann. Dazu gehören Dimensionen der Empathie und Sympathie mit den Figuren und ihren Problemen und der kognitive wie affektive Nach- und Mitvollzug von narrativem Leerlauf und ›temps morts‹.²⁴

Gemeinsam konstituieren diese Operationen den realistischen Lektüremodus: Filme werden dann als realistische gelesen, wenn die Zuschauer eine der Alltagswelt strukturell homologe Diegese konstruieren, wenn sie realistisch narrativieren und wenn sie sich auf die wirklichkeitsnahen Figuren, Probleme und Geschichten einlassen. Wenn diese drei Bedingungen gemeinsam erfüllt sind, lässt sich von einer realistischen Lektüre im vollen Sinn sprechen.

Die Umkehrung der Perspektive von den manifesten Werkstrukturen zur Bedeutungsproduktion durch die Zuschauerin zielt nicht, wie man vielleicht meinen könnte, auf einen radikalen Relativismus. Ich behaupte nicht, dass sich eigentlich *jeder* Film als realistischer lesen ließe. Vielmehr meine ich, dass Filme durch die Art ihrer Gestaltung diesen Modus mehr oder weniger deutlich blockieren oder aktivieren – wenn auch nie vollständig determinieren – können.²⁵

Für Markierungen, die einen Film als in diesem Modus zu lesenden kennzeichnen, möchte ich den Begriff der realistischen *Ostentation* verwenden. Im Unterschied zu Theorien, die Realismus als Illusion verste-

24 Es ist diese Erlebnis- oder Erfahrungsdimension, auf die sich Simmels Realismustheorie (s.o., Fn 19) beschränkt.

25 Entsprechend ist der Modus nicht so konzipiert, dass ›Realismus‹ *jeden möglichen* Bezug eines Films zu Vorstellungen von der Wirklichkeit meint. (Für eine Kritik literatursoziologischer Überlegungen, die unter dieser Prämisse agieren, vgl. Kohl 1977, 189). Zwar kann ein beliebiger Science-Fiction-Film genauso Auskunft über die soziohistorische Wirklichkeit geben, in der er entstanden ist, wie ein ›realistischer‹ Film. Bei solcher Lektüre handelt es sich in meinem Verständnis jedoch nicht um eine realistische, sondern entweder um eine ›dokumentarisierende‹ (wenn der Film als Dokument über die Gesellschaft interpretiert wird) oder um eine ›fabulierende‹ (im Sinn von Odin 2000, 64–67, wenn die erzählte Geschichte als Allegorie oder Parabel auf die soziale Wirklichkeit gelesen wird). Es ist natürlich immer möglich, den Realismusbegriff anders zu verwenden und damit – wie etwa Hermann Kappelhoff (2008) – die vielschichtigen und von Film zu Film je anders gearteten Bezüge zur gesellschaftlichen Wirklichkeit zu bezeichnen. Dies lässt sich dann allerdings kaum auf eine kohärente ›Realismus‹-Theorie bringen, worauf Kappelhoff auch konsequent zugunsten politisch-ästhetischer Filmanalysen verzichtet.

hen, gehe ich davon aus, dass in realistischen Filmen gewisse ästhetische Verfahren und Themen so zu verstehen sind, dass sie sich dadurch als im realistischen Modus zu lesende *zur Schau stellen*. Derartige Markierungen sind allerdings nur vor ihrem historischen Hintergrund zu verstehen. Manche der Themen und Mittel, die etwa in den 1910er Jahren ›Realismus‹ ostendieren, tun dies in den 1940er Jahren nicht mehr. Mit diesem Konzept, auf das ich später zurückkomme (s.u., 2.6 & 4.7), begeben sich in die Nähe der oben skizzierten Theorie von Noël Carroll. Allerdings perspektiviere ich es anders und lege es deutlich offener an. Ob den Hinweisen realistischer Ostentation gefolgt und der Film als realistischer rezipiert wird, kann durch die filmische Form nicht festgelegt werden. Um ein paradigmatisches Beispiel zu nennen: Vittorio De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (I 1948) kann, aber muss nicht als realistisch gelesen werden; er kann auch auteuristisch – auf die Handschrift seiner Autoren als Künstler hin – betrachtet werden²⁶ oder im Genremodus fikionalisierend (wenn der melodramatische Plot gegenüber der alltagsweltlichen Einbettung privilegiert wird und man entsprechend emotional ›mitschwingt‹) oder im ästhetischen Modus (die Schönheit der Bilder kontemplierend) oder dokumentarisierend (wenn er als Dokument über Rom im Jahr 1947 verstanden wird). In konkreten Rezeptionsprozessen mischen sich die Modi in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen, die wiederum historischen und soziokulturellen Einflüssen unterliegen.

Außerdem ist zu betonen, dass es auch in einer bestimmten kulturellen Situation nie nur eine Art der realistischen Ostentation (etwa die erwähnte tiefscharfe Plansequenz in den 1940er Jahren) oder nur eine filmische Form gibt, die als realistische gelesen würde. Der Lektüremodus ist nicht an *einen* Stil, *eine* Erzählform oder *einen* Themenkomplex gebunden, wie ein Vergleich von *LADRI DI BICICLETTA* mit den anderen beiden kanonischen Filmen des Neorealismus, die 1948 ins Kino kamen, *LA TERRA TREMA* (Luchino Visconti) und *GERMANIA ANNO ZERO* (Roberto Rossellini), deutlich zeigt.

Zum Aufbau der Arbeit

Ich nähere mich der Bestimmung des realistischen Lektüremodus – um einen Ausdruck Bazins aufzugreifen – ›konzentrisch‹.²⁷ Die Problematik

26 Etwa wenn Christopher Wagstaff den *follow shot* als typisch für De Sicas Rhetorik beschreibt (2007, 333). Odin nennt diesen Modus den ›künstlerischen‹ (›mode artistique‹; vgl. 2002; 2011, 70–78).

27 Bazin verwendet das Wort in seinem Essay zu William Wyler, um seine sukzessive Annäherung an das, was er als Kern der Bedeutung von *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (USA 1946) versteht, zu charakterisieren (vgl. 1981 [1948], 46).

ken der ersten beiden Kapitel sind noch auf einer allgemeineren Ebene angesiedelt. Es geht in ihnen zunächst nicht um den Realismus *im* Film, sondern um den medienspezifischen Bezug *des* Films zur Wirklichkeit. Die theoriehistorische und systematische Rekonstruktion der Konzepte der ›Indexikalität‹ und des ›Realitätseindrucks‹ dient dazu, die Besonderheit des Mediums hinsichtlich seines Wirklichkeitsbezugs genauer zu fassen. Die Kapitel sind mit den anderen Teilen der Arbeit insofern vermittelt, als sie sich auch der Frage widmen, in welchem Verhältnis der Realismus *des* Films zum Realismus *im* Film (im engeren Sinn des spezifischen Lektüremodus) steht. Mit dieser Frage stelle ich mich (in kritischer Abgrenzung) in die Tradition von André Bazin, Siegfried Kracauer und anderen Theoretikern, die einen engen Bezug zwischen beiden Ebenen postulieren.

Beide Attribute, Indexikalität und Realitätseindruck, implizieren ein privilegiertes Verhältnis des kinematografischen Mediums zur außerfilmischen Realität. Die Indexikalität von Fotografie und Film bezeichnet die Tatsache einer direkten Verbindung zwischen der Aufnahme und dem fotografierten oder gefilmten Objekt: Die Gegenstände schreiben sich als optische Abdrücke in die Bilder ein und erzeugen so den Zeichentypus des Index, bei dem sich der Bezug zwischen Zeichen und Objekt einer wirklichen physischen Verbindung verdankt. Die Indexikalität des Films erklärt sich also aus der technischen Genese der Bilder sowie aus deren semiotischem Nachvollzug. Um das Konzept angemessen zu verstehen, ist ein Blick auf die Theoriearchitektur der Semiotik von Charles S. Peirce notwendig, da eine verkürzte Rezeption seiner Zeichenlehre zu einem unterkomplexen Verständnis der Indexikalität in vielen Fotografie- und Filmtheorien beigetragen hat. Mit dem Ziel, dem Konzept auch in der pragmatischen Dimension der Peirce'schen Semiotik gerecht zu werden, setze ich mich mit Peirces Begriff des ›Interpretanten‹ auseinander und nehme dabei auch einige Elemente des semiopragmatischen Ansatzes vorweg, die ich im Kapitel zum realistischen Lektüremodus wieder aufgreife.

Der ›Realitätseindruck‹ bezeichnet einen phänomenologischen Tatbestand, der sich vor allem wahrnehmungspsychologisch erklären lässt: die spontane Wirkung der perspektivisch gestalteten Bewegtbilder, die beim Betrachten den Eindruck hervorrufen, Ausschnitte einer wirklichen Welt darzustellen. Ich konturiere den Begriff mit Blick auf die Arbeiten der französischen Filmologie und die Debatten, die diese in der Folge ausgelöst haben. Wenn auch über den Grundriss des Begriffs weitgehend Einigkeit herrscht, beginnt seine genaue Bedeutung bald zu schillern, wenn er mit anderen Konzepten – wie etwa dem der ›Diegese‹ – konfrontiert wird. Nach einer Diskussion der verschiedenen Kritiken an dem Konzept

schlage ich vor, den Realitätseindruck nicht als genuine Eigenschaft des Mediums zu verstehen, sondern als in mehrfacher Hinsicht variables Potenzial, das aktualisiert werden kann, aber nicht muss. Am Ende des Kapitels unterscheide ich außerdem das eng an die phänomenale Präsenz des Realitätseindrucks gebundene Konzept der ›Ostension‹ von dem der ›Osten-tation‹ im oben angedeuteten Sinn.

Mit beiden Begriffen, ›Indexikalität‹ und ›Realitätseindruck‹, lässt sich der mediale Realismus des Films argumentativ begründen. Gleichzeitig sind beide zu allgemein, um den Realismus im engeren Sinn einer besonderen Erzählweise, eines ästhetischen Regimes oder eines Lektüremodus zu bestimmen, worum es im Teil II der Arbeit geht.

Die Theorien von André Bazin, Colin MacCabe und Kristin Thompson, die ich im theoriehistorischen 3. Kapitel diskutiere, stellen verschiedene Ansätze zu einer werkseitigen Bestimmung dar. Bazins komplexes und vielschichtiges Theoriegebäude systematisiere ich zunächst durch die Unterscheidung von drei verschiedenen Ebenen (der ›ontologischen‹, der ›teleologisch-historischen‹ und der ›werkkritischen‹). Nur auf der werkkritischen Ebene widmet sich Bazin dem Realismus im engeren Sinn einer spezifischen Ästhetik oder Erzählweise. In meiner Rekonstruktion dieser Ebene zeige ich, dass er das ›Realismus‹-Attribut meistens nicht im absoluten Sinn, sondern als Markierung ästhetischer Differenzen gebraucht und in seinen Analysen von Verfahren, die einen Film als realistischen erscheinen lassen, stets die nicht gewählten, weniger ›realistischen‹ Alternativen berücksichtigt. Sein prinzipieller Relativismus schlägt sich allerdings auch darin nieder, dass Bazin oft die besondere *Art* des Realismus eines Films (oder die Handschrift seines Auteurs) herausarbeitet und der Realismus selbst dabei erstaunlich unterbestimmt bleibt, wie ich anhand seines Texts zu Wylers *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (USA 1946) zeige.

Anschließend diskutiere ich MacCabes Konzept des ›klassisch-realistischen Texts‹, das im Kontext einer allgemeinen Realismuskritik in den 1970er Jahren entstanden ist. Bei ihm erweist sich als zentrales Problem, dass er aufgrund des monodimensionalen Kriteriums der Diskurshierarchie von als objektiven zu verstehenden Kamerabildern und subjektiver Figurenrede den Realismus als zu extensiv konzipiert. Praktisch die Gesamtheit des klassischen Erzählkinos gilt ihm entsprechend als ›realistisch‹ und nur die (politische) Avantgarde wird als in progressivem Sinn ›anti-realistisch‹ verstanden.

In der Auseinandersetzung mit Kristin Thompsons neoformalistischer Realismustheorie, die sie in den 1980ern unter anderem als Reaktion auf die ideologiekritischen Ansätze von MacCabe und anderen Screen-

Autoren entwickelte, stelle ich die Untersuchung ihrer zentralen Kategorie der realistischen Motivierung ins Zentrum und weise deren problematische Unschärfen nach. Im Blick auf Thompsons Anwendung ihrer Theorie auf die Analyse von *LA RÈGLE DU JEU* (Jean Renoir, F 1939) zeige ich, dass sie den Realismus, den sie in vermeintlichen ›realistischen Motivierungen‹ angelegt sieht, selbst konstruiert und darüber humoristische und allegorische Momente vernachlässigt.

Die Schriften von Bazin, MacCabe und Thompson diskutiere ich kritisch, um zu zeigen, dass objektseitige Poetiken stets Gefahr laufen, zu Aporien, Unklarheiten oder Zirkelschlüssen zu führen, weil sie den ›Realismus‹, den sie eigentlich aus dem Materiel herleiten müssten, als gegeben voraussetzen und dabei mit unterschiedlichen, nicht explizierten und zum Teil widersprüchlichen Realismuskonzepten operieren. Das Ziel des Kapitels ist aber keineswegs nur negativ: Verschiedene der von den Autoren diskutierte Konzepte lassen sich, semiopragmatisch gewendet, in meinen schon angesprochenen Ansatz integrieren, den ich ausführlich im 4. Kapitel darstelle.

Der dritte Teil ist filmhistorisch ausgerichtet. Anhand dreier Konstellationen beleuchte ich den Bezug zwischen realistischem Lektüremodus, filmischen Werken und den sie begleitenden Diskursen. Das 5. Kapitel widmet sich den Frühformen des filmischen Realismus der 1910er Jahre in Frankreich, der ›Programmierung‹ einer realistischen Lektüre durch Louis Feuillades Manifest *«La vie telle qu'elle est»* und den Tendenzen ›naturalistischer‹ Inszenierung im französischen Kino der *deuxième époque*. Im 6. Kapitel beschäftige ich mich mit den Debatten zum italienischen Neorealismus in den 1940er und frühen 1950er Jahren und versuche zu zeigen, wie sich die Kontroversen zu seiner Bestimmung zum Teil auf weltanschauliche Differenzen zurückführen lassen, die wiederum zu unterschiedlichen Gewichtungen zwischen den für den realistischen Lektüremodus determinanten Operationen beigetragen haben. Im 7. Kapitel untersuche ich schließlich wiederkehrende Fokalisierungsstrukturen im rumänischen Kino nach der Jahrtausendwende und deren Implikationen für Prozesse der Empathie im Kontext realistischer Filmlektüren. Hier steht also die narrative Konstruktion eines heutigen, aktuellen filmischen Realismus im Zentrum.

Dabei geht es jeweils darum, die Theorie der realistischen Lektüre für die historische Analyse filmischer Werke fruchtbar zu machen. Allerdings geschieht dies in den drei Fällen unter je etwas anderen Vorzeichen und in leicht verschobener Perspektive. Dies begründet sich nicht zuletzt aus dem die Konstellationen betreffenden Forschungsstand sowie dem Bekanntheitsgrad der Filme und des sie begleitenden diskursiven Kontexts.

Während der Neorealismus zu den am besten erforschten Gebieten der Filmwissenschaft gehört und einige der Filme, die ihm zugerechnet werden, als kanonische Beispiele für Realismus im Film gelten können, sind die frühen realistischen Filme Louis Feuillades und André Antoines (wenigstens im deutschen Sprachraum) weitgehend unbekannt. Die neueren rumänischen Filme haben zwar an internationalen Festivals für Aufsehen gesorgt, sind aber noch nicht Gegenstand systematischer filmwissenschaftlicher Studien geworden. Entsprechend sind auch die Ausgangsmaterialien meiner Untersuchungen zum Verhältnis der Werke zum realistischen Lektüremodus unterschiedlich ergiebig.

Im Fall der Werke von Feuillade aus seiner thematischen Serie *La vie telle qu'elle est* steht das von ihm verfasste Manifest im Zentrum meiner Überlegungen, weil es als in dieser Zeit singuläres Zeugnis der Reflexion und Programmierung einer realistischen Lektüre gelten kann. In meinen Filmanalysen untersuche ich, inwieweit sich Feuillades Programmatik in seinen Werken niedergeschlagen hat und wo sich davon abweichende Strategien ausmachen lassen. An weiteren Filmen dieser Zeit möchte ich zeigen, wie die naturalistische *Mise en Scène* in der Folge zum Teil noch konsequenter angewandt wurde und in der zweiten Hälfte der Dekade der vom naturalistischen Theater kommende André Antoine seinen eigenen, idiosynkratischen Realismus entwickelte.

Ein wichtiger Unterschied der neorealistischen Konstellation zum frühen Realismus der 1910er Jahre besteht darin, dass die Filme von ihren Zeitgenossen intensiver diskursiv begleitet wurden. Die veröffentlichten Filmkritiken bieten die Möglichkeit, einen Blick auf die ihnen zugrunde liegenden Lektüren zu werfen. Dabei mache ich deutlich, dass sich zum Teil weltanschauliche Differenzen in den Lektüren und in den Definitionen des Neorealismus niedergeschlagen haben. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass die Artikel der italienischen und französischen Filmkritiker nicht als primäre Lektüren (also als Operationen der Sinngenerierung während der Filmrezeption) zu verstehen sind, sondern als Artefakte einer sekundären Bearbeitung, die ihrerseits unter der Maßgabe der filmkritischen Institution stattfanden: Zwar gehen die Filmkritiker von ihren eigenen Erfahrungen aus; sie verarbeiten diese jedoch zu Texten, in denen die Explikation werkseitiger Merkmale eine größere Rolle spielt als die Beschreibung subjektiver Affekte. Dennoch lassen sich den Schriften unterschiedliche Gewichtungen der drei erwähnten, den realistischen Lektüremodus konstituierenden Operationen entnehmen, was darauf verweist, dass innerhalb des Rahmens der realistischen Lektüre durchaus verschiedene Sinnerzeugungen möglich sind, die es auch in der theoretischen Rekonstruktion zu berücksichtigen gilt.

Erneut leicht verschoben habe ich die Perspektive im Kapitel zum rumänischen Film, in dem ich mich auf den Aspekt der Erzählperspektive konzentriere. Die narratologische Analyse der ‹Fokalisierung› überführe ich dabei in einen semiopragmatischen Rahmen, indem ich argumentiere, dass sich ihre Konstruktion im Akt der rezeptionsseitigen Narrativierung vollzieht. In meinen Analysen zeige ich, wie sich aus einer bestimmten Fokalisierungsstruktur – dem sukzessiven, aber nie vollständigen Übergang von externer zu interner Fokalisierung – innerhalb realistischer Lektüren auch eine bestimmte Art der affektiven Bindung an die Hauptfiguren ergibt, die wichtige politische Implikationen birgt.

I Der Realismus des Films

1 Indexikalität

Das Theorem der ›Indexikalität‹ von Fotografie und fotografischem Film ist zu einer der wichtigsten Begründungsfiguren ihres medienontologischen Realismus geworden. Im Vergleich zu anderen Darstellungsmedien wird ihnen ein direkterer Kontakt zur materiellen Wirklichkeit zugeschrieben, weil sich die fotografierten und gefilmten Gegenstände zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera befunden haben müssen und die Abbildungen als Zeichen auf diesen Moment und damit auf die Gegenstände zurückverweisen. Dieser spezifische Realitätsbezug wurde von verschiedenen Foto- und Filmtheoretikern beschrieben, am prominentesten wohl von André Bazin in seiner «Ontologie des photographischen Bildes» mit dem Begriff der ›Wirklichkeitsübertragung‹ [*transfert de réalité*]:

Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit gegenwärtig gemacht wird. Die Photographie profitiert von einer Wirklichkeitsübertragung vom Ding auf seine Reproduktion. (Bazin 2004 [1945], 37)

Im späteren Text «Theater und Film» hat Bazin diesen Gedanken aufgegriffen: Die Fotografie sei, so heißt es dort, «[k]eineswegs nur das Bild eines Dinges oder Lebewesens, sondern genauer: seine Spur. Ihre automatische Entstehung unterscheidet sie grundsätzlich von anderen Reproduktionstechniken» (2004 [1951], 184).¹ Diese Beobachtung, die in Bazins «Ontologie» in eine rezeptionsästhetische und anthropologische Argumentation eingebunden ist, wurde von Peter Wollen im semiotischen Vokabular von Charles S. Peirce reformuliert. In seiner Schrift «The Semiology of the Cinema», die 1969 in *Signs and Meaning in the Cinema* erschien,² schlägt Wollen den Rückgriff auf die Semiotik von Peirce als Ergänzung zur sich einseitig auf die Saussure'sche Traditionslinie stützenden Filmsemiologie von Christian Metz vor. Er konstatiert eine erstaunliche Ähnlichkeit zwischen den Bestimmungen, die Peirce zur Definition der Fotografie als indexikalisches Zeichen heranzieht, und Bazins Beschreibungen:

- 1 Vergleichbare indexikalitätstheoretische Formulierungen *avant la lettre* finden sich bei Hubert Damisch: «Die Figuren (oder sollte man sagen: die Indizien), die die Lichtbündel auf der Platte oder auf dem empfindlichen Film erzeugen, erscheinen unweigerlich als die *Spur* eines Objekts oder eines Schauspiels der wirklichen Welt, dessen Bild sich ohne direkten Eingriff des Menschen in die Gelatinesubstanz einschreibt, die den Bildträger bedeckt» (2002 [1963], 136; Herv.i.O.).
- 2 Zuerst wurde der Text 1968 mit dem Titel «Cinema – Code and Image» unter Wollens Pseudonym «Lee Russell» in der *New Left Review* veröffentlicht. Auf diese Fassung bezieht sich Gianfranco Bettetini in *L'indice del realismo* (1971).

Time and again Bazin speaks of photography in terms of a mould, a death-mask, a Veronica, the Holy Shroud of Turin, a relic, an imprint. Thus Bazin speaks of the «lesser plastic arts, the moulding of the death-masks for example, which likewise involves a certain automatic process. One might consider photography in this sense as a moulding, the taking of an impression, by the manipulation of light.» Thus Bazin repeatedly stresses the existential bond between sign and object which, for Peirce, was the determining characteristic of the indexical sign. (Wollen 1972 [1968], 125f)

Später im Text heißt es noch pointierter: «Bazin, as we have seen, developed an aesthetic which was *founded upon the indexical character of the photographic image*» (ibid., 136; Herv. G.K.).³ Der Rückgriff auf die Semiotik von Peirce erlaubt eine rationalisierte, auf eine einprägsame Formel gebrachte und die theologischen Obertöne eskamotierende Lesart der Bazin'schen Ontologie (vgl. Morgan 2006, 446–454; Hediger 2009), die eine bedeutende theoriehistorische Karriere gemacht hat. Wollen stützt sich dabei auf die inzwischen allgemein bekannte Unterscheidung zwischen «ikonischen», «indexikalischen» und «symbolischen» Zeichen bei Peirce. Bei dieser Gliederung handelt es sich zwar lediglich um *eine* der Binnendifferenzierungen seines Zeichenbegriffs, die meisten Kommentatoren sind sich jedoch einig, dass es sich um die wichtigste Unterteilung der Peirce'schen Semiotik handelt. Auch Peirce selbst hat sie als «die fundamentalste» (CP 2.275,⁴ zit.n. Nagl 1992, 42) und am wenigsten zweifelhafte (vgl. Peirce 2000b [1905], 277) bezeichnet. Er hat sie selbst immer wieder auf unterschiedlichen Abstraktionsniveaus reformuliert. Im Kern geht es dabei um Folgendes:

Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das «an den Eigenschaften des Objekts teilhat» (2000c [1906], 135). Der Bezug zwischen dem Zeichenträger (dem direkt wahrnehmbaren Teil des Zeichens) und dem Bezugsobjekt besteht also in einer wie auch immer gearteten Strukturgleichheit. Letztere wird oft als Ähnlichkeit bezeichnet, was stimmig ist, wenn man an Gemälde als ikonische Zeichen denkt, die sich aufgrund einer partiellen visuellen Übereinstimmung auf die abgebildeten Objekte beziehen. In diesem Sinn sind auch onomatopoetische Wörter wie «miau» oder «kikeriki» *Ikons* – sie ahmen die tierischen Laute, auf die sie verweisen, phonetisch nach. Bei Peirce ist die Strukturgleichheit allerdings oft deutlich abstrakter gemeint. So sind auch Landkarten und Diagramme ikonisch, da sie räumliche oder

3 Vgl. auch Carl R. Plantinga: «Though Bazin did not use the term «index,» the causal relationship between photograph and profilmic scene is precisely what he emphasizes when he compares the photograph to moss-covered ruins or a fingerprint» (1997, 60).

4 In der üblichen Zitierweise der *Collected Papers* von Peirce bezeichnet die erste Ziffer den Band, die Zahl nach dem Punkt den Abschnitt. Ich werde fortan jedoch vor allem aus den Übersetzungen zitieren.

andere Relationen abbilden, und auch die Reihenfolge von Satzteilen kann in ikonischem Bezug zum Sinngehalt des Satzes stehen. Generell gilt für *Ikons*, dass die Frage, ob ein Objekt tatsächlich oder nur imaginär existiert, für ihr Funktionieren keine Rolle spielt (vgl. Pape 2004, 126); *Ikons* können sich auch auf Fantasieprodukte beziehen (z.B. die bildliche Darstellung eines Einhorns).

Anders ist dies beim *Index*, «dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in [...] einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt» (Peirce 1983 [1903], 65). Das indexikalische Zeichen ist immer «wirklich und in seiner individuellen Existenz mit dem individuellen Objekt verbunden» (2000c [1906], 135). Diese Verbindung kann eine Kausalitätsrelation beinhalten (so bei einer Fußspur oder einem Wetterhahn, der die Windrichtung anzeigt), es kann sich aber auch um bloße Kontiguität oder Koexistenz von Zeichen und Bezeichnetem handeln, etwa wenn sich ein Ausruf auf ein soeben eingetretenes Ereignis bezieht. In dieser Weise sind auch alle deiktischen Elemente in der Sprache (z.B. «diese», «hier», «du») indexikalisch, weil ihr Verständnis des Bezugs zur Situation der Sprechenden im Moment der Äußerung bedarf. Für die Indexikalität spielt keine Rolle, ob der existentielle Zeichen/Objekt-Bezug tatsächlich als solcher verstanden wird:

Ein Index ist ein Repräsentamen, dessen besondere darstellende Wirkung davon abhängt, dass es tatsächlich mit seinem dargestellten Objekt verbunden ist, unabhängig davon, ob es als eine Darstellung interpretiert wird oder nicht. Auf diese Weise kann ein Symptom ein Index einer Krankheit sein, obgleich es nicht aktual als solches fungiert, falls es nicht interpretiert wird.

(Peirce 2000b [1903], 113)

In diesem letzten Punkt unterscheidet sich der *Index* fundamental von der dritten Zeichenart, dem *Symbol*, «dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit ausschließlich in der Tatsache besteht, dass es so interpretiert wird» (Peirce 1983 [1903], 65). Die klassischen Beispiele für diese Zeichenart sind normalsprachliche Wörter, da sie weder phonetisch noch schriftbildlich einen direkten Bezug zu den von ihnen bezeichneten Objekten aufweisen.⁵ Das Objekt wird nur «in Folge einer Gewohnheit [...] denotiert» (Peirce 2000c [1906], 135). Da der Bezug zum Objekt weder von der Beschaffenheit des Zeichens noch von der Existenz des Objekts abhängig ist, muss er durch Konventionen, Gesetze oder Gewohnheiten sichergestellt werden.

Es ließe sich argumentieren, dass je nach Kontext und Perspektive in fotografischen und filmischen Bildern alle drei Zeichentypen und damit

5 Von Ferdinand de Saussure wurde dieses Verhältnis als «Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens» («arbitrarité») bezeichnet (2001 [1916], 79ff; vgl. Nöth 2000, 336ff).

alle drei Bezugsarten zwischen Zeichen und Objekt aktualisiert werden können. Im Folgenden geht es jedoch zunächst um die Frage, ob und auf welche Weise sich über die besondere indexikalische Relation, die sie mit ihren Gegenständen verbindet, ein spezifischer ontologischer Realismus der beiden Medien begründen lässt.

1. Fotografie und Film als indexikalische Zeichen?

Die Fotografie fällt laut Wollen – wie schon für Peirce – primär in die Kategorie indexikalischer Zeichen, weil sie aufgrund ihrer Aufnahmetechnik in einer existentiellen Verbindung zum Gegenstand steht, den sie abbildet. Diese Einordnung ist theoriehistorisch ausgesprochen wirkmächtig geworden, wenn auch nicht alle modernen Fotografie-theoretiker Wollen rezipiert zu haben scheinen. Oft gilt Rosalind Krauss als erste Wiederentdeckerin des Peirce'schen Theorems (vgl. Hölzl 2008, 27ff; Geimer 2009, 25ff). Wie Wollen verbindet Krauss in ihren «Notes on the Index I» (2002 [1976]), wenn auch in einem anderen Kontext und mit anderer theoretischer Zielsetzung, Bazins Foto-Ontologie mit der Kategorie der Indexikalität.

Weitere Vertiefung und Affirmation hat diese Denkfigur durch Philippe Dubois' *Der fotografische Akt* (1998 [1983]) erhalten, insbesondere durch das erste, gemeinsam mit Geneviève van Cauwenberge geschriebene Kapitel, das in der deutschen Übersetzung den Titel «Von der Wirklichkeitstreue zum Index» trägt. Darin zeichnen die Autoren die historische Entwicklung der Fotografie-theorie in drei großen Etappen nach: In der ersten wird die Fotografie «als eine äußerst perfekte Imitation der Wirklichkeit angesehen» (ibid., 31), in dieser Hinsicht als der Malerei überlegen empfunden und dafür sowohl gepriesen als auch verachtet. Die zweite Etappe wird als Kritik an diesem Paradigma der Wirklichkeitstreue verstanden, in der besonders die künstlerisch verfremdenden Aspekte des fotografischen (auch des filmischen) Bildes und später unter ideologiekritischen und semiotischen Vorzeichen vor allem die Konventionalität der nur vermeintlich natürlichen Ähnlichkeit betont werden. Die dritte Etappe schließlich, die des Indexikalitätstheorems, erscheint bei Dubois und van Cauwenberge gewissermaßen als dialektische Aufhebung der beiden vorangegangenen (vgl. ibid. 49). Die Kategorisierung der Fotografie als *Index* begründet sich durch die physische Rückbindung an den Gegenstand: Als Zeichen bezieht sich die Fotografie auf ihn (als singuläres und reales Objekt oder Objekt-ensemble), vermittelt durch die Licht-Einschreibung auf dem Material.

Allerdings betonen fast alle Index-Theoretiker zu Recht, dass es sich bei der Indexikalität nur um *einen* Aspekt der Fotografie handelt. In anderer Hinsicht ist sie ihrem Gegenstand visuell ähnlich, was sie in die Kate-

gorie der *Ikons* (oder, wie es in früheren Versionen der Peirce'schen Semiotik hieß, der «*Similes*») fallen lässt. Schon Peirce selbst hat beide Aspekte immer wieder aufeinander bezogen:

So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird. Doch darüber hinaus liefert ein Foto ein *Ikon* des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts macht. (Peirce 1983 [1903], 65; Herv.i.O.)⁶

Es ist generell wichtig zu betonen, dass es sich bei den von Peirce elaborierten Zeichenklassen um *Idealtypen* handelt. Die von ihm genannten Beispiele dienen der Veranschaulichung, nicht dem klassifikatorischen Versuch, jedes realiter als Zeichen oder Zeichensystem auftauchende Objekt einer oder mehreren Zeichenarten zuzuordnen. Im Gegenteil betont Peirce an verschiedenen Stellen, dass die drei Kategorien in konkreten Zeichen immer in Mischverhältnissen anzutreffen sind.⁷ *Ikons* ohne Aspekte der Indexikalität und des Symbolischen sind demnach genauso undenkbar wie *Indices* ohne Anteile des Ikonischen und des Symbolischen oder reine *Symbole* ohne indexikalische und ikonische Eigenschaften. Denkt man etwa an die Fußspur als Paradigma eines *Indices*, fallen auch die ikonischen und symbolischen Aspekte auf: Der Fußabdruck weist nicht nur – indexikalisch – auf den Akt seiner Verursachung hin, er besitzt auch – ikonisch – Ähnlichkeit mit der Form des Fußes und verweist – symbolisch – auf die Idee eines Menschen. Und «ein Wetterhahn [ist] nicht nur ein Zeichen des Windes, weil der Wind tatsächlich auf ihn wirkt, sondern er ist außerdem dem Wind ähnlich in Bezug auf die Richtung, die dieser nimmt» (1983 [1903], 65).⁸

6 Dreißig Jahre zuvor hatte er geschrieben: «§ 4. *Similes*. Photographien, insbesondere Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, dass sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, dass Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind» (2000a [1873], 193).

7 Z.B.: «Ein reines Ikon kann nur in der Phantasie existieren, wenn es streng genommen überhaupt je existiert» (1983 [1903], 64). Gleiches gilt auch für *Indices* und *Symbole* (vgl. Chateau 1997, 91).

8 Nagl ergänzt den indexikalischen und ikonischen Aspekt des genannten Beispiels noch um den symbolischen: «Denn das charakteristische Merkmal des genuinen ›Index‹, dass er eine direkte Berührung mit dem dargestellten Objekt (d.h. in unserem Beispiel: mit der Windrichtung) voraussetzt [...], kann dann irreführend werden, wenn bei Windstille der Hahn zwar auch in eine Richtung zeigt, die aber nicht die gegenwärtige Windrichtung ist. Um die ›Ruheposition‹ von der aktuellen Anzeigefunktion des indexikalischen

Dubois und van Cauwenberge bemerken zwar, dass die indexikalische Einschreibung «nur ein *Moment* im fotografischen Ablauf ist» (Dubois 1998 [1983], 54; Herv.i.O.), das in einen vielfach codierten Prozess der Herstellung (der Auswahl des Bildausschnitts, der Lichtsetzung, der Wahl des Materials etc.), der Entwicklung, der Verbreitung und der Lektüre eingebettet ist. Dennoch gilt ihnen das Indexikalische der Fotografie als deren dominanter Aspekt: «Das Foto ist in erster Linie ein Index. Erst in zweiter Linie kann es ähnlich werden (Ikon) und einen Sinn erhalten (Symbol)» (ibid., 57).

Die Annahme eines solchen Dominanzverhältnisses ist jedoch problematisch, denn mit Recht ließe sich auch das Gegenteil behaupten: «In erster Linie» kann man auf einem Foto den Gegenstand wiedererkennen (ohne diese Eigenschaft wäre es weitgehend uninteressant), «erst in zweiter Linie» wird darüber hinaus eine existentielle Verbindung unterstellt.⁹ Bei der Fotografie, so ließe sich argumentieren, bezieht sich die Indexikalität überhaupt erst auf die ikonische Relation. Kontrafaktisch plausibilisieren lässt sich diese Behauptung, wenn man sich den ikonischen Aspekt der Fotografie wegdenkt: Auch ein extrem über- oder unterbelichtetes Foto hätte zwar eine indexikalische Verbindung zum fotografierten Gegenstand, auf dem Abzug ließe sich aber nichts erkennen (er wäre entweder ganz weiß oder ganz schwarz), und das Foto hätte damit auch seine zeichenhafte Funktion verloren. Es verwiese zwar indexikalisch noch auf die Tatsache der Über- oder Unterbelichtung, nicht jedoch auf das Objekt vor dem Kameraobjektiv. Denn eine Fotografie entsteht als Lichtabdruck des Gegenstands, aber dieser wird optisch und chemisch so prozessiert, dass am Ende ein ikonisches Zeichen entsteht.

Angemessener als die semiotische Binnenhierarchisierung bei Dubois erscheint mir deswegen die Definition von Rosalind Krauss: «Die Fotografie ist also eine Form des Ikons, d.h. einer visuellen Ähnlichkeit, die eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand hat» (2002 [1976], 149).¹⁰ Hier findet das Verhältnis seinen angemessenen Ausdruck: Als Zeichen definiert sich die Fotografie vor allem über eine (angenommene) Ähnlich-

Zeichens «Wetterhahn» unterscheiden zu können, müssen wir also – transindexikalisch, mit Hilfe einer vollentwickelten, symbolischen Sprache – gelernt haben, zu verstehen, was ein Wetterhahn, allgemein betrachtet, leisten kann» (1992, 47f).

9 Vgl. Lorenz Engell: «Dabei wiederum ist das Funktionieren der Photographie als Icon ihrerseits die unabdingbare Voraussetzung dafür, dass die Indexikalität überhaupt wirksam werden kann, denn wenn das Objekt nicht erkannt werden würde, dann würde seine Ähnlichkeit auch keiner Grundlegung bedürfen und könnte nicht als Beleg für die Wirklichkeit des Abgebildeten im Sinne seiner Wirksamkeit begriffen werden» (2007, 23f).

10 Allerdings überschätzt Krauss die Indexikalität der Fotografie an anderen Stellen. So wenn sie zwei Seiten später schreibt: «Ihr Vermögen besteht darin, dass sie ein Index ist [...]» (ibid., 151). Für eine Diskussion des Verhältnisses von Ikonizität und Indexikalität in der Bazin'schen Fotografiethorie vgl. Rosen 2001, 14–21.

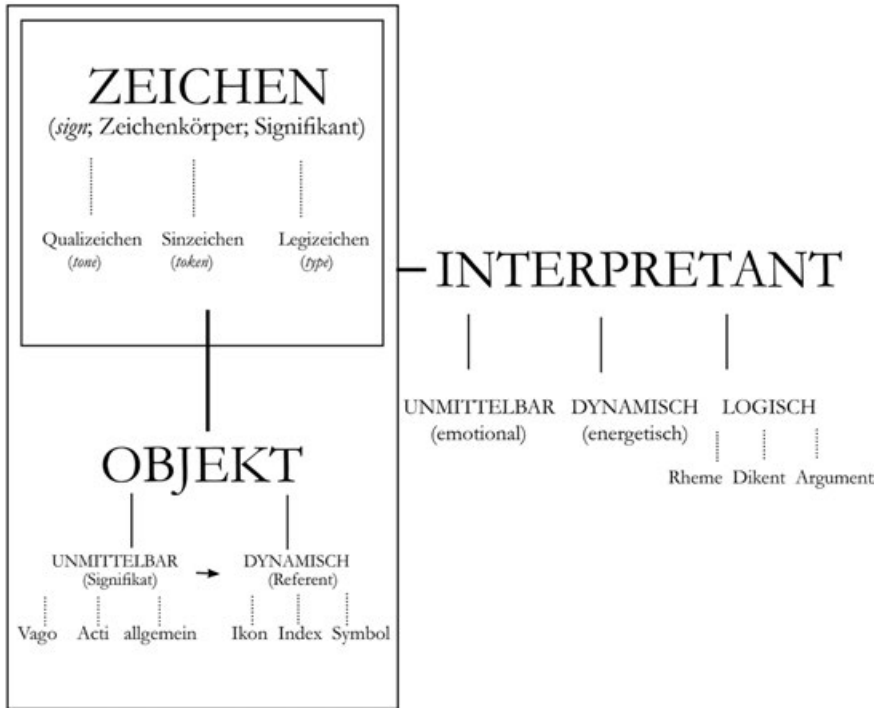
keit zu ihrem Objekt, und diese Ähnlichkeitsrelation ist darüber hinaus das Ergebnis einer physikalischen Verursachung. Allerdings sollte damit keine ontologische Definition intendiert sein, denn diese Beschreibung geht bereits von der Einbettung der fotografischen Praxis (der Produktion wie der Rezeption) in einen bestimmten pragmatischen Kontext aus. Die Konstitution einer Ähnlichkeitsrelation ist keine Wesenseigenschaft der Fotografie, sondern das Resultat ihrer häufigsten Verwendungsweise. Dagegen gilt das indexikalische Verhältnis für jede Fotografie¹¹ – und ist dennoch im normalen Gebrauch der Ikonizität nachgeordnet. Allen ontologischen Definitionen, die die Fotografie und den fotografischen Film vor allem oder ›in erster Linie‹ über seine Indexikalität zu fassen versuchen, ist deshalb eine Absage zu erteilen.

2. Logik der Zeichen nach Peirce

Noch in einer anderen Hinsicht ist die medien- und filmwissenschaftliche Indexikalitätstheorie – und auch meine bisherige Darstellung – defizitär geblieben. Sowohl auf Seiten der Vertreter der Indexikalitätsthese wie auf Seiten ihrer Gegner wird die Semiotik von Peirce oft verkürzt rezipiert.¹² Wie oben schon bemerkt, handelt es sich bei der Unterteilung der Zeichen in *Ikons*, *Indices* und *Symbole* nur um eine von vielen Subkategorisierungen, die Peirce vorgeschlagen hat (Abb. 1). Sie bezieht sich nur auf das Verhältnis des materiellen Zeichenkörpers zu seinem (dynamischen) Objekt.

11 Prinzipiell auch für die sogenannte digitale Fotografie, die wiederholt Anlass zu Diskussionen bezüglich des vermeintlichen Bruchs zwischen analogen und digitalen (Bewegt-)Bildern gegeben hat. Argumentiert wurde dafür mit dem Hinweis auf den Verlust der Indexikalität bei digitalen Aufnahmen und damit des Vertrauens der Rezipientinnen in den Wahrheitsgehalt der Bilder (vgl. Nichols 1991, 268; Manovich 1997). In jüngerer Zeit werden dagegen verstärkt die Kontinuitäten zwischen analoger und digitaler Fotografie/Kinematografie betont. Gegen den Generalverdacht der Manipulierbarkeit des Bildinhalts im digitalen Zeitalter wird vorgebracht, dass es Praktiken der Manipulation zu allen Zeiten der Fotografie gegeben habe und dass dort, wo fotografische Bilder als Beweismaterial eingesetzt werden, immer schon standardisierte Beglaubigungsverfahren die Echtheit und Wahrheitstreue der Aufnahme bezeugen mussten. Außerdem wird auch bei der digitalen Fotografie mithilfe von Linsen ein Lichtabdruck des fotografierten Wirklichkeitsausschnitts genommen. Ob die Lichtwerte anschließend chemisch oder binärnumerisch prozessiert werden, spielt hinsichtlich der kausalen Verursachung des Bildes keine Rolle: «Beide Prozesse [...] setzen die Realpräsenz des Gegenstands vor dem Aufzeichnungsapparat voraus; der kausale Nexus von Gegenstand und Bild hat also überlebt» (Hediger 2006a, 103; vgl. auch Rosen 2001, 307ff; Gunning 2008 [2004]; Hölzl 2008, 27ff; Kessler 2009a; Tröhler 2011).

12 Etwa von Mary Ann Doane, wenn sie schreibt: «Later in the century Charles Sanders Peirce [...], elaborated an extraordinarily complex theory of signs that rested on the tripartite division of icon, index and symbol» (2002, 69). Diese Behauptung ist mindestens irreführend, wenn nicht falsch, wie sich im Folgenden zeigen wird.



1

Bei Peirce ist die innere Logik der Zeichen jedoch irreduzibel triadisch. Die Verbindung des Zeichen(körper)s zum bezeichneten Objekt ist lediglich die notwendige, nicht aber die hinreichende Bedingung für Zeichenhaftigkeit. Ein Zeichen wird zu einem solchen erst dann, wenn es von einem *Interpretanten* «gelesen» wird. Der Begriff des *Interpretanten* bezeichnet nicht den *Interpreten* (einen sozialen Akteur), sondern eher eine Art der Decodierung, dessen sich der Interpret zur Lektüre des Zeichens bedient und mit dessen Hilfe das Zeichen vervollständigt wird: «Für das eigentlich bedeutungstragende (proper significate) Ergebnis eines Zeichens schlage ich den Namen Interpretant des Zeichens vor» (Peirce 2000c [1907], 281).

Der Interpretant ist bei Peirce selbst wiederum ein Zeichen, er lässt sich als «Anknüpfungs-» oder «Anschlusszeichen» verstehen. Ein solches Anschlusszeichen kann in Form mentaler – auch Gedanken sind für Peirce immer zeichenförmig (vgl. z.B. 2000c [1907], 278) – oder konkreter Operationen das Zeichen vervollständigen. Es bezieht sich auf die Relation erster Ordnung (jener zwischen Zeichenkörper und Objekt). In der kategorialen Logik von Peirce ist der Zeichenkörper an sich eine *Erstheit*, der Bezug von Zeichenkörper zum Objekt eine *Zweitheit* und der Bezug des Interpretan-

ten zur Beziehung von Zeichenkörper und Objekt eine *Drittheit*. Erst diese letzte Relation vervollständigt das Zeichen zur irreduzibel triadischen Größe. Peirce bringt dies in folgender Definition zum Ausdruck:

Das Zeichen kann man als etwas (nicht notwendig Existentes) definieren, das durch ein zweites Etwas, was man sein *Objekt* nennt, so bestimmt wird, dass es seinerseits dazu neigen wird, ein drittes Etwas, genannt sein *Interpretant*, auf solche Weise zu bestimmen, dass hinsichtlich des Erreichens eines Ziels, das in einer Wirkung auf den Interpretanten besteht, die Wirkung des Zeichens (mehr oder weniger) äquivalent zu der Wirkung ist, die das Objekt gehabt hätte, wären die Umstände andere gewesen.

(Peirce 2000b [1906], 81; Herv.i.O.)¹³

Mit ihrem ausschließlichen Bezug auf die Unterscheidung von *Ikon*, *Index* und *Symbol* (die zwar, wie gesagt, eine der wichtigsten, aber nicht die basale Unterscheidung bei Peirce ist) hat die Film- und Fototheorie (mit Ausnahme weniger Autoren¹⁴) bisher einer Reduktion der semiotischen Triade auf das dyadische Verhältnis von Zeichen und Objekt Vorschub geleistet.¹⁵ Da diese Beziehung allein jedoch noch keine Zeichenhaftigkeit stiftet, lässt sich über Fotografie und Film – zumindest mit Peirce – nicht angemessen sprechen, wenn der «dritte Pol der basalen Zeichentrias» (Nagl 1992, 39), der des Interpretanten, unberücksichtigt bleibt. Das Verhältnis von Zeichen und Objekt allein schafft nur potenzielle Zeichen, nur die «zeichenkonstitutive Beschaffenheit» (Peirce 1983 [1903], 64) oder, wie es an anderer Stelle heißt, allenfalls «Quasi-Zeichen» (2000c [1907], 281). In

- 13 Vgl. auch die ein Jahr später im Pragmatismus-Aufsatz gegebene Definition: «Ich sage also, dass alles, unabhängig von seiner Seinsweise, ein Zeichen ist, was zwischen einem Objekt und einem Interpretanten vermittelt, da das Zeichen sowohl durch das Objekt *relativ zum Interpretanten* bestimmt ist als auch den Interpretanten in *Bezug zum Objekt* derart bestimmt, dass es den Interpretanten aufgrund der Vermittlung des «Zeichens» durch das Objekt bestimmt sein lässt» (ibid. [1907], 253; Herv.i.O.).
- 14 Besonders Hinweis verdienen Jean-Marie Schaeffers fotografiethoretisches Buch *L'image précaire* (1987), das Kapitel zur Indexikalität in Dominique Chateaus *Le bouclier d'Achille* (1997, 91–107), Martin Lefebvres Essay zu Peirce und Fotografie (2007) sowie der Aufsatz «Teil und Spur der Bewegung» von Lorenz Engell (2007).
- 15 Theoriegenealogisch lässt sich diese Reduktion daraus erklären, dass Peter Wollen sich Charles S. Peirce' Ideen über die Schriften von Roman Jakobson angeeignet hat (vgl. Wollen 1972 [1969], 123, 142f). In dem Aufsatz, auf den Wollen sich bezieht, reduziert Jakobson die Triade tendenziell auf eine duale Struktur: «Peirce unterscheidet ebenfalls klar zwischen den «materiellen Eigenschaften», dem *signans* eines Zeichens, und seinem «unmittelbaren Interpretanten», dem *signatum*. Zeichen [...] weisen drei Grundarten der Semiosis auf, drei unterschiedliche «Darstellungsqualitäten», die auf unterschiedlichen Beziehungen zwischen *signans* und *signatum* beruhen» (1988 [1965], 80). Vgl. auch die spätere Formulierung: «Trotz aller Unterschiede in den Einzelheiten der Darstellung bleibt die Zweiseitigkeit des Zeichens und im besonderen die stoische Tradition, die das Zeichen [...] als eine Verweisung von der Seite des Bezeichnenden [...] auf das Bezeichnete versteht, in der Lehre von Peirce in Geltung» (Jakobson 1988 [1975], 118).

einem der wenigen zu seinen Lebzeiten von ihm druckfertig gemachten Manuskripte, von dem jedoch nur ein Teil als «A Syllabus of Certain Topics of Logic» auch erschien (vgl. Pape 1983), ist Peirce in dieser Hinsicht um begriffliche Genauigkeit bemüht:

Zuerst einmal ist jedes Zeichen entweder ein Ikon, ein Index oder ein Symbol. Kein Zeichen fungiert nämlich als ein Zeichen, bevor es einen tatsächlichen Interpretanten hat, doch wirkt dieses Zeichen als ein Zeichen aufgrund einer zeichenkonstitutiven Beschaffenheit (*significant character*), die nicht notwendig davon abhängt, dass es einen Interpretanten besitzt und also ein Zeichen ist. (Peirce 1983 [1903], 64)

Dieser Absatz dient offenbar der Rechtfertigung der analytischen Abstraktion vom Interpretanten-Pol zur Erläuterung des *significant character*, der ikonisch, indexikalisch oder symbolisch gedacht werden kann. Der *significant character*, die «zeichenkonstitutive Beschaffenheit», allein konstituiert jedoch noch kein vollständiges Zeichen.

Ludwig Nagl hat auf die problematischen Konsequenzen jeder dualistisch verkürzten Semiotik hingewiesen: Durch die Reduktion auf die Zeichen/Objekt-Dyade werde der «pragmatische» Gesichtspunkt des Zeichenprozesses – jener handlungs- und interpretationsbezügliche Aspekt der Zeichenverwendung, der im «interpretant» zum Ausdruck kommt» unterschätzt (1992, 33). Genau darin besteht oft ein Problem der indexikalitätstheoretischen Debatten in Foto- und Filmtheorie. Die Frage nach der Bedeutung der Indexikalität lässt sich aber ohne Berücksichtigung des Interpretanten-Pols und der damit zusammenhängenden pragmatischen Dimension nicht angemessen behandeln.

3. Interpretanten

Im Laufe seiner theoretischen Untersuchungen hat Peirce seinen Zeichenbegriff kontinuierlich ausdifferenziert und mit verschiedenen Schemata experimentiert. Bald ergab sich auch für diese Differenzierung eine eigene triadische Logik: Auf der Ebene des Zeichenkörpers (der Erstheit) gibt es *eine* triadische Unterscheidung;¹⁶ auf der Ebene des Bezug von Zeichenkörper und Objekt (der Zweitheit) gibt es *zwei* triadische Unterscheidungen (je nachdem,

16 Auf dieser Ebene gibt es *Quali-*, *Sin-* und *Legizeichen*. *Qualizeichen* sind nur ihrer Form nach und nur potenziell Zeichen; entscheidend sind ihre wahrnehmbaren Qualitäten. *Sinzeichen* sind singuläre Vorkommnisse eines Zeichens im Unterschied zu einer allgemeinen Zeichenart, den *Legizeichen*. Dieser Unterschied wurde von Peirce auch mit den bekannteren Begriffen *token* und *type* markiert, das Qualizeichen wäre dann *tone* oder *tinge* (2000b [1905], 276).

ob es sich um das «unmittelbare Objekt» – in der Saussure'schen Terminologie: das Signifikat – oder um das «dynamische Objekt» – den Referenten – handelt); auf der Ebene des Interpretanten (der Drittheit) gibt es schließlich drei triadische Unterscheidungen (vgl. Peirce 2000b [1905], 268ff; Abb. 1).¹⁷

So stellt Peirce etwa der Unterteilung in Ikon, Index und Symbol im Verhältnis des Zeichenträgers zum Objekt die weitere Triade *Vagozeichen* («wenn es dieses Objekt als möglich darstellt»), *Actizeichen* («wenn es dieses Objekt als wirklich existierend darstellt») und *allgemeine Zeichen* zur Seite, insofern es sich um den Bezug zum «unmittelbaren Objekt» handelt (ibid., 275). Unmittelbares und dynamisches Objekt, die ich als Signifikat respektive Referent zu verstehen vorgeschlagen habe, stehen zueinander in folgender Beziehung:

Das vermittelte Objekt ist das Objekt außerhalb des Zeichens; ich nenne es das dynamische Objekt. Das Zeichen muss auf es durch eine Andeutung verweisen; und diese Andeutung oder ihr Gehalt ist das unmittelbare Objekt.

(Peirce, zit.n. Pape 1983, 34)

Das Bild oder die Vorstellung vom Gegenstand, die ein Zeichen impliziert, verweist demnach auf das reale, sich außerhalb der Zeichenimmanenz befindliche Objekt.¹⁸

Neben der Ikon-Index-Symbol-Triade ist für das semiotische Verständnis fotografischer und filmischer Bilder vor allem die Differenzierung am Interpretanten-Pol relevant, auf die ich nun zu sprechen komme. Zunächst unterscheidet Peirce hier – im Sinne der oben angedeuteten dreifachen Untergliederung des dritten Pols – zwischen dem «unmittelbaren», dem «dynamischen» und dem «rationalen» (oder «logischen») Interpretanten. Der «unmittelbare» Interpretant kann als die erste, präreflexive Reaktion eines Interpreten auf das Zeichen verstanden werden; sie wird von Peirce an manchen Stellen als «emotional» bezeichnet (und der «unmittelbare» entsprechend als «emotionaler Interpretant»; z.B. 2000c [1907], 306).¹⁹

17 Später hat Peirce mit verschiedenen anderen Bezeichnungen und einer weiteren Verästelung dieser Binnendifferenzierung experimentiert (vgl. Peirce 2000c [1906], 214ff, 220ff, 228; [1908], 341f).

18 Das dynamische, «reale» Objekt (der Referent), daran ist hier zu erinnern, muss nicht materialiter existieren, es kann sich auch um eine Fiktion, eine bloße Möglichkeit oder einen abstrakten Begriff handeln. Wichtig ist nur, dass es auch außerhalb *dieser* (wenn auch nicht unbedingt jeder) Zeichenrelation existiert.

19 «Der erste eigentlich bedeutsame Effekt eines Zeichens ist das Gefühl, das es hervorruft. Es existiert fast immer ein Gefühl, das wir schließlich als Beleg dafür interpretieren, dass wir die eigentliche Wirkung des Zeichens verstanden haben, obgleich die Wahrheit darin häufig sehr schwach fundiert ist. Dieser «emotionale Interpretant», wie ich ihn nenne, kann viel mehr sein als das Gefühl des Wiedererkennens, und in einigen Fällen ist er der einzige eigentliche bedeutsame Effekt, den das Zeichen hervorruft» (Peirce 2000c [1907], 282f).

Der ‹dynamische› heißt bei Peirce auch ‹energetischer Interpretant› und bezeichnet die praktische Konsequenz des Zeichens, das Handeln, das es auslöst (z.B. das Ausführen eines Befehls). Immer ist der energetische Interpretant mit einer Anstrengung verbunden (vgl. *ibid.*, 306). Diese muss nicht unbedingt körperlicher Natur sein, sondern ist ‹meistens eine Herausforderung an die innere Welt, eine geistige Anstrengung› (*ibid.*, 283). Zu denken wäre an Konzentration und Reflexion im Zuge der kognitiven Verarbeitung von Zeichen. Bei Bildern und Filmen lässt sich an die Fokussierung der Aufmerksamkeit denken und das meist vorbewusste somatische und kognitive Bemühen um das Verständnis ihres Aufbaus.



2

Das bisher Gesagte lässt sich zur Veranschaulichung auf die semiotische Beschreibung einer Fotografie übertragen. Nehmen wir als Beispiel ein Foto von Charles S. Peirce (Abb. 2). Als Zeichenkörper betrachtet handelt es sich (wie bei jeder anderen Fotografie) um ein *Sinzeichen*: Weder ist es nur ein potenzielles Zeichen noch ein allgemeiner Zeichentyp. Sein Signifikat (das ‹unmittelbare Objekt›) ist ein *Actizeichen*, da es als tatsächlich existierend dargestellt wird: Wir erkennen einen bestimmten Mann, der aktuell anwesend ist – er ist

nicht nur möglich, sondern tatsächlich vorhanden, jedoch nicht notwendiger, sondern kontingenter Weise.

Dies leitet über zum indexikalischen Status der Fotografie: Auch wenn das Bild seit der ersten Aufnahme vielfach weiterbearbeitet wurde, bis es schließlich in zunächst digitaler, dann gedruckter Form seinen Platz in dieser Arbeit gefunden hat, muss sich der Abgebildete doch tatsächlich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Fotolinse befunden haben. Auf diesen Moment und den Mann (genauer: auf den Mann in diesem Moment) verweist das Bild indexikalisch zurück. Gleichzeitig bezieht es sich aber auch ikonisch auf ihn: Nur die ikonischen Qualitäten lassen uns überhaupt jene Person erkennen, von der uns das Foto zwingt anzunehmen, dass sie der Abbildung in gewisser Weise ähnelt.²⁰ In unserer unmittelbaren Re-

20 Ob es sich bei dieser Ähnlichkeit wiederum um ein codiertes Verhältnis handelt (vgl. Eco 1989 [1975]), oder nicht (vgl. Currie 1995, 108ff), ist dafür nicht entscheidend.

aktion (dem emotionalen Interpretanten) können wir mit Interesse oder Desinteresse, Attraktion oder Abscheu auf das Bild reagieren, es (aber auch seinen Gegenstand) schön oder hässlich finden.²¹ Der energetische Interpretant schließlich mag in der Reaktion bestehen, das Papier näher an unsere Augen heranzuführen, es eingehender zu betrachten und uns zu fragen, in welcher Situation es entstanden ist.

Mit dieser letzten Frage lässt sich zum logischen Interpretanten überleiten, dem entscheidenden Schlussstein jedes Zeichens im Peirce'schen System. Der ›rationale‹ oder ›logische‹ Interpretant bestimmt den (theoretischen) Status des Zeichens, seine eigentliche Bedeutung. Er ist deswegen auch für die Erörterung der Semiotik von Fotografie und Film von besonderer Wichtigkeit. Erst er entscheidet die Fragen: Was kann der Interpret aus dem Zeichen ableiten? Als Äquivalent welcher Aussage kann das Zeichen somit gelten?

Auf der Ebene des ›logischen‹ Interpretanten differenziert Peirce erneut triadisch: Er kann auftreten als *Rhema*, als *Dicizeichen* (auch «Dikent», «Proposition» oder «Quasi-Proposition», Peirce 1983 [1903], 67) oder als *Argument*. Bedenkt man, dass Interpretanten selbst wieder Zeichen sind, lassen sich *Rhemata* als «einzelne, substitutive Zeichen» qualifizieren (ibid.), deren sprachliches Äquivalent Begriffe oder Präpositionen sind. Wie auch bei den Ersttheiten auf den anderen Ebenen (z.B. Qualizeichen oder Ikons) handelt es sich um *mögliche* Objekte oder Objektklassen. Da sie keine vollständigen Aussagen sind, können *Rhemata* weder wahr noch unwahr sein. *Dicizeichen* sind hingegen «doppelte, informative Zeichen [...] oder Quasi-Propositionen» (ibid.). Sie konstatieren Tatsachen:

Der einfachste charakterisierende Test, der zeigt, ob ein Zeichen ein Dicizeichen ist oder nicht, ist darin begründet, dass ein Dicizeichen entweder wahr oder falsch sein kann, doch für seine Wahrheit oder Falschheit keine Gründe liefert. (Peirce 1983 [1903], 68)

Argumente schließlich sind «dreifache Zeichen, rational überzeugende Zeichen» (ibid., 67), die zwischen Aussagen (also *Dicizeichen*) logische Relationen herstellen.

Die Diskussion der Quasi-Propositionen (der *Dicizeichen*), «deren Wesen bei weitem am leichtesten zu verstehen ist» (ibid.), nimmt in Peirces Manuskript zum «Syllabus of Certain Topics of Logic» breiten Raum ein. Sie ist wichtig, weil sich Theoreme wie Barthes' «Noema der Fotografie» (1989 [1980], 86f), das berühmte «ça a été» (1980, 120f) als *Dicizeichen* refor-

21 Zum Zusammenhang von Indexikalität und emotionaler Reaktion vgl. Geimer 2007, 113ff.

mulieren lassen: Das «ça a été» ist genau genommen nicht – wie manchmal behauptet wird – ein Ausdruck der Indexikalität der Fotografie, sondern vielmehr ein bestimmter Interpretant, durch den das fotografische (oder filmische) Zeichen vervollständigt werden kann – aber nicht muss.²²

Dicizeichen entsprechen, wie gesagt, Propositionen, also Aussagesätzen über Tatsachen in der Welt. Diese Tatsachen in der Welt beziehen sich auf die Objekte, die das Zeichen repräsentiert. *Indices* und *Dicizeichen* hängen deshalb zwar eng miteinander zusammen, aber nicht so eng, dass sich daraus ein symbiotisches oder notwendiges Verhältnis ergeben würde. Erstens haben *Dicizeichen* immer auch ikonische Anteile (vgl. Peirce 1983 [1903], 69), zweitens ist nicht jeder *Index* notwendig auch ein *Dicizeichen*:

Der bloße photographische Abzug selbst liefert noch keine Information. Um ihn zu einem *Dicizeichen* zu machen, ist es notwendig, die *Tatsache* miteinzubeziehen, dass er determiniert wurde, punktweise den Lichtstrahlen des Objekts zu entsprechen, die wiederum einen Ausschnitt aus einer Projektion dieses Objekts bilden. Es bedarf eines kurzen Nachdenkens, so sieht man ein, dass kein *Index* Information vermitteln kann, wenn er nicht eine *Tatsache* oder Zweitheit ist oder enthält. (Peirce 1983 [1903], 71; Herv.i.O.)

Die Aussage über den Sachverhalt, den das Foto als Quasi-Proposition vermittelt, ergibt sich also nicht allein aus dessen Indexikalität, sondern erst durch die gedankliche Berücksichtigung der Tatsache der physikalischen Verursachung. Nur aufgrund des Wissens um diese wird es zum *Dicizeichen* und damit zum Äquivalent einer Aussage (wie «ça a été»).

Es lassen sich leicht *Indices* denken, an die wegen fehlender Kenntnis ihrer Verursachung nie als *Dicizeichen* angeschlossen wird, die deshalb enigmatisch bleiben und gar nicht zu vollständigen Zeichen werden. Man denke an die Spur eines unbekannten Tiers oder die eines zwar bekannten Tiers, welche man aber nicht als dessen Fußabdruck erkennt. Sicher handelt es sich um *Indices*, nicht jedoch um *Dicizeichen*: Aufgrund ihrer fehlenden Interpretation bleiben sie bloße Texturveränderungen des Bodens. Sie haben zwar einen potenziellen Zeichencharakter, jedoch keinen aktualen, da nicht mit einem Interpretanten an sie angeschlossen wird. Ähnlich verhält es sich bei unbekannten Krankheitssymptomen: Sie haben eine indexikalische *zeichenkonstitutive Beschaffenheit*, sind jedoch keine Zeichen. Die Indexikalität allein sagt noch nichts aus.

22 Für eine indexikalitätstheoretische Diskussion der Barthes'schen Fotografie-Theorie, die in ähnliche Richtung weist vgl. Jäger 2008.

Es zeigt sich nun, dass die Reduktion der Peirce'schen Triade auf die dyadische Relation von Zeichen und Objekt beträchtliche Verzerrungen mit sich gebracht hat. So wenn Dubois und van Cauwenberge schreiben:

Der indexikalische Status des fotografischen Bildes impliziert [...], dass die Beziehung, die die Indexzeichen zu ihrem referentiellen Gegenstand unterhalten, immer durch ein vierfaches Prinzip der *physischen Verbindung*, der *Singularität*, der *Bezeichnung* und des *Beweises* gekennzeichnet ist.

(Dubois 1998 [1983], 55; Herv.i.O.)

Hier leiten die Autoren zu viel aus dem indexikalischen Status fotografischer Bilder ab. Dieser impliziert zwar in der Tat die ersten beiden Punkte: die *physische Verbindung* zum Referenten und dessen *Singularität* (aber auch diese finden erst im Interpretanten ihren Ausdruck). Die anderen beiden, die *Bezeichnung* und den *Beweis*, impliziert er aber durchaus nicht. Die *Bezeichnung* entspräche der Ergänzung um ein weiteres indexikalisch-symbolisches *Rhema-Zeichen*, eines Namens wie in «Das Foto zeigt Peirce» oder einer Objektklasse wie «Hier sehen wir einen Gegenstand Y», die sich aus dem indexikalischen Charakter allein nicht ergibt. Zum *Beweis* schließlich hat ein einzelnes Foto eine noch deutlich komplexere Beziehung. Bei einem Beweis muss es sich um ein *Argument* handeln. Da *Dicizeichen* zwar wahrheitsfähig sind, nie jedoch Gründe für ihre Wahrheit angeben können, sind Fotografien, auch wenn sie zu Quasi-Propositionen vervollständigt werden, niemals Beweise, sondern allenfalls deren Grundlage. Ein Beweis muss externe, außerhalb der internen fotografischen Relation liegende Quellen einbeziehen, also andere symbolische oder indexikalische *Dicizeichen* zum fotografischen *Dicizeichen* in eine logische Relation setzen. Das geschieht realiter auch immer, wenn Fotos als legale Beweise im juristischen Kontext verwendet werden (vgl. Plantinga 1997, 61f; Gunning 2008 [2004], 29f).

Mit welchem Interpretanten – einem *Rhema*, einem *Dikent* oder einem *Argument* – das fotografische oder filmische Zeichen vervollständigt oder ergänzt wird, ergibt sich nicht allein aus seiner Beschaffenheit. Zwar ermöglicht das spezifisch fotografisch-filmische Verhältnis von Ikonizität und Indexikalität bestimmte semiotische Anschlussoperationen, die anders geartete Bilder nicht unbedingt bieten. Aber es determiniert sie nicht. Dasselbe Foto (oder derselbe Filmausschnitt) kann zu völlig unterschiedlichen Zwecken eingesetzt und in verschiedener Weise interpretiert werden. So bekommt das Bild von Peirce einen anderen Status, je nachdem, ob es ein Buch des Philosophen illustriert oder die typische Herrenfrisur im späten 19. Jahrhundert veranschaulichen soll (wozu es sich wohl nicht sonderlich gut eignet). Es ließe sich sogar vorstellen, dass es vollends fik-

tionalisiert wird, wenn es z.B. als Foto des Urgroßvaters einer Figur in einem Spielfilm oder einem Fotoroman dient.²³

Damit ändern sich nicht nur die jeweiligen Interpretanten des Zeichens, sondern es wird auch die ikonische oder die indexikalische Relation in unterschiedlichem Maß privilegiert. Soll das Foto auf die tatsächliche Person Charles S. Peirce zurückverweisen, bekommt die Indexikalität größeres Gewicht als im Fall seiner kultursoziologischen Verwendungsweise, bei der sie eine untergeordnete Rolle spielt, oder im Fall der fiktionalen Kontextualisierung, bei der sie jede Relevanz verliert (bei der sie, genauer gesagt, selbst fiktionalisiert wird: Der fiktionale Index verweist auf den fiktiven Moment der Aufnahme des fiktiven Großvaters).²⁴

Es ist also nicht so, dass bereits vollständige Zeichen auf verschiedene Weise verwendet werden. Vielmehr verändert die Verwendungsweise die Zeichen selbst. Die semiotische Ontologie von Fotografie und Film muss deshalb zugunsten einer Semiopragmatik aufgegeben werden.

4. Semiopragmatik der Indexikalität

Nun gilt Peirce nicht nur als Erfinder der modernen Semiotik, sondern auch als Begründer des philosophischen Pragmatismus. Da außerdem der Pol des Interpretanten, wie erwähnt, einen direkten Bezug zur Pragmatik hat, liegt es nahe, die Peirce'sche Semiotik als pragmatische zu lesen. Vorgeschlagen wurde dies zum Beispiel von einem seiner wichtigsten ›Schüler‹, Charles W. Morris (vgl. 1977 [1970], 202ff), aber auch vom Morris-Kritiker Karl-Otto Apel (vgl. 1981, 27ff).

Allerdings sind Peirces Semiotik und sein Pragmatismus nicht direkt aufeinander bezogen – jedenfalls nicht in einer Weise, die für das vorliegende Problem einer semiopragmatischen Rahmung der Indexikalität von Fotografie und Film anschlussfähig wäre. Seine berühmte ›pragmatische Maxime‹ besagt lediglich, dass sich die Bedeutung von Begriffen aus ihrem – denkbaren – Praxisbezug ergibt:

Überlege, welche Wirkungen, die denkbarerweise praktische Relevanz haben könnten, wir dem Gegenstand unseres Begriffs in unserer Vorstellung zuschreiben. Dann ist unser Begriff dieser Wirkungen das Ganze unseres Begriffes des Gegenstandes. (Peirce 1967 [1878], 339)

Ein Wort wie ›Schwere‹ hat nach dieser pragmatistischen Semantik seinen Sinn eben darin, dass man von einem Gegenstand, dem dieses Attribut

23 Für ein ähnliches Argument vgl. Wiesing 2005, 65.

24 Auf Beispiele fiktionaler Indexikalität komme ich später zu sprechen (s.u., 5.1.2 & 6.2).

zugeschrieben wird, erwartet, dass er sich tatsächlich wie ein ›schwerer Gegenstand‹ verhält, also z.B. aufgrund der Erdanziehung zu Boden fällt. Damit in Zusammenhang steht eine anti-rationalistische und enttautologisierte Wahrheitstheorie, die im Anschluss an Peirce vor allem William James expliziert hat (vgl. James 2002 [1907]).

Seine Semiotik wiederum hat Peirce als ganz und gar theoretische entworfen.²⁵ Auch wenn sie später mitunter in diesem Sinne rezipiert wurde, stellt sie nicht den Versuch einer eigentlichen «Wissenschaft der Zeichen» dar. Vielmehr fungiert die Semiotik bei Peirce in erster Linie als Substitut für die klassische Logik: Sein semiotisches Vokabular dient ihm dazu, sprachphilosophische Probleme wie das der «Proposition» zu reformulieren (vgl. 2000a [1902], 409ff).²⁶ Die praktischen Beispiele, wie der Wetterhahn oder die Fotografie, dienen als Exemplifizierungen seiner Begriffe, sind selbst jedoch nie Gegenstand einer ausführlichen semiotischen Analyse. Peirce kann deshalb seine Kategorien ›rein‹ halten, obwohl er zugesteht, dass ›reine‹ Ikon, Indices oder Symbole realiter nicht existieren. Das betrifft auch die Beschreibung der Interpretanten, deren Beschaffenheit bei Peirce immer vom Zeichen/Objekt-Bezug abhängig ist. So kann ein Ikon nach Peirce nie ein Dicizeichen sein, also eine Tatsache ausdrücken, «da der richtige Interpretant eines Ikon es nicht als einen Index repräsentieren kann, denn der Index ist wesentlich komplizierter als das Ikon» (1983 [1903], 75). Ebenso wenig kann nach dieser Logik ein Index ein Argument sein.

Diese ›reine‹, ›logische‹ Semiotik stößt bei realen Zeichen an ihre epistemischen Grenzen, weil solche nie ›rein‹, sondern immer in Mischverhältnissen und in Kontexten vorkommen – im Verbund und im Zusammenhang mit anderen Zeichen. So kann etwa ein gemaltes Porträt in der Alltagspraxis sehr wohl als Dicizeichen («definiert als ein Zeichen, das durch seinen Interpretanten als ein Index dargestellt wird», *ibid.*, 69) fungieren, wenn die Betrachterin die porträtierte Person auf dem Bild wiedererkennt und es damit für sie auf diese Person verweist (vgl. Apel 1970, 88). Der Interpretant ergibt sich dann nicht aus der Beschaffenheit des Gemäldes allein, sondern auch aus dem Wissen der Interpretin.²⁷ Gleiches gilt für Fotografien, wie Helmut Pape zeigt:

- 25 Als pragmatisch kann sie nur in dem Sinn verstanden werden, dass jedes Zeichen qua Definition in einen Handlungskontext eingebunden ist, insofern es eines (emotionalen, energetischen und logischen) Interpretantens bedarf.
- 26 Ein typisches Beispiel: «Eine Proposition ist die Bedeutung [signification] eines Zeichens, das darstellt, dass ein Ikon auf das anwendbar ist, was ein Index indiziert» (Peirce 2000a [1902], 414). Eine ausführlichere Version findet sich bei Peirce 1983 [1903], 74.
- 27 Selbst bei Porträts von Personen, die wir nicht kennen, unterstellen wir neben einer intendierten Ähnlichkeitsbeziehung auch eine kausale Beeinflussung der Malerin durch die Ansicht der porträtierten Person sowie die Wirkung gewisser Konventionen (vgl. Peirce 2000a [1902], 391; Chateau 1997, 94; Lefebvre 2007).

Ein Foto wird nur dann als einem Objekt ähnlich erkannt, wenn das Objekt uns bereits bekannt ist – und diese Bekanntschaft ist eine Tatsache über die Erfahrungsgeschichte eines Menschen und keine «reine» Erkenntnis von Ähnlichkeit. Außerdem müssen wir wissen, dass die kausalen Beziehungen zwischen einem Fotoapparat und dem lichtempfindlichen Film im Moment der Aufnahme diese Entsprechung garantieren. (Pape 1995, 480)

Um in der oben abgebildeten Fotografie Charles S. Peirce zu erkennen, muss entweder ein Vorwissen vorhanden sein (man muss ein anderes Foto von ihm gesehen haben) oder das Bild muss beschriftet sein, oder man muss aus dem Kontext, z.B. aus der Tatsache, dass es ein Buchcover mit Schriften des Philosophen zielt, den Bezug erschließen können. Schon dass es sich um eine Fotografie und nicht um eine Zeichnung oder ein Gemälde handelt und dass diese deswegen in einem indexikalischen Bezug zum Objekt steht, bedarf gewisser Vorkenntnisse.²⁸ Mit anderen Worten ist sowohl für die Interpretation der ikonischen wie auch der indexikalischen Relation ein Wissen auf Seiten der Interpreten notwendig, das die Fotografie selbst nicht liefert. Damit sind aber auch die Interpretanten kontextsensitiv und werden nicht – wie in der reinen semiotischen Lehre – allein von der internen Zeichenkonfiguration bestimmt. Die Semiopragmatik muss daher den Kontext der Rezeption indexikalischer (und anderer) Zeichen immer mit berücksichtigen.²⁹

5. Indexikalität und filmischer Realismus

Bisher habe ich zwischen Fotografie und Film nicht eigens unterschieden. Bezüglich der Indexikalität erlaubt die fotografische Basis des filmischen Mediums zunächst die gemeinsame Diskussion. Sobald aber der Kontext als entscheidender Faktor der Interpretation – und damit auch der spezifischen Zeichenkonstitution – berücksichtigt wird, ändert sich dies aus zwei Gründen: erstens aufgrund der Zeitlichkeit des Films, zweitens aufgrund des ›Kotexts‹, der Binnenkontextualisierung einzelner Einstellungen durch

28 Philip Rosen hat Bazins Ontologie in diesem Sinn rekonstruiert: «Bazin must assume that the special credibility of photographic and cinematic images is based on the subject's prior knowledge of how such images are produced» (2001, 21).

29 In ähnlichem Zusammenhang, einer Diskussion des Wirklichkeitsbezugs von Fotografie und Film unter indexikalitätstheoretischen Vorzeichen, kommt Frank Kessler (auf anderem Argumentationsweg) zu einem ähnlichen Schluss: «In the context of such a discourse on the afilmic real, indexical and other types of images can be used in many different ways. Being contextualised, arranged, oriented, discursively framed, no picture ›speaks for itself‹. Viewers have to judge for themselves whether to go along with the discourse proposed by the images or read it differently: they can either trust or reject it, and the meanings that are explicitly or implicitly presented can be assessed, negotiated, evaluated and interpreted. The indexical has to be taken into account here, certainly, but it does not guarantee anything» (2009a, 193).

ihre Sequenzierung in der Montage. Die Zeitlichkeit bringt eine Dehnung des indexikalischen Verweisvorgangs mit sich: Während ein Foto als dauerhaftes, unveränderliches Zeichen auf *einen* kurzen Moment in einem zeitlichen Kontinuum verweist (auf ein Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt), zeigt die filmische Einstellung eine bestimmte Zeitspanne. Die sich in ihrer bildlichen Oberfläche selbst verändernde Einstellung indiziert die Veränderung des Objekts in der Zeit; «das Bild der Dinge [ist] auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung» (Bazin 2004 [1945], 39).

Noch wichtiger scheint jedoch, dass die filmische Einstellung nicht nur wie das Foto vom sozialen Kontext, sondern auch von den sie üblicherweise umgebenden Einstellungen gerahmt wird, zu denen sie in mehrfacher Beziehung steht: räumlich, zeitlich, kausal, visuell etc. In temporaler Hinsicht kann ihr Denotat zum Denotat der vorherigen Einstellung in einem unmittelbar konsekutiven Verhältnis stehen und damit dem Verhältnis der Einstellungen entsprechen – oder das Verhältnis wird umgekehrt oder bedeutet Simultanität oder impliziert gar kein zeitliches Verhältnis. Dass die eine Einstellung die andere in ihrer Bedeutung beeinflusst, ist eine der ältesten und fundamentalsten Erkenntnisse der Filmtheorie, die in den Beschreibungen der legendären Kuleschow-Experimente ihre paradigmatische Veranschaulichung gefunden hat. In den Worten von Jean Mitry: «Die filmische Bedeutung [...] hängt nie – oder nur selten – von einem einzelnen Bild ab, sondern von einer Beziehung zwischen den Bildern, also von einer Implikation im allgemeinsten Sinn des Wortes» (1963, 48).³⁰ Aufgrund dieser dominanten Binnenkontextualisierung muss sich «der Typus des bewegten Filmbildes als Zeichen [...] auf einer ganz anderen Ebene qualifizieren lassen, nämlich auf der Ebene der Beziehungen von Zeichen untereinander, nicht mehr auf derjenigen der Zeichen zu den Objekten (allein)» (Engell 2007, 34). In der Peirce'schen Zeichenlogik weitergedacht lässt sich daraus folgern: Wenn auch alle Filmbilder prinzipiell ihrer zeichenkonstitutiven Beschaffenheit (d.h. ihrem Objektbezug) nach Indices bleiben, ist es doch möglich, dass der indexikalische Wirklichkeitsbezug im Interpretanten nicht zum Ausdruck kommt, weil er von anderen – inner- oder außerfilmschen – Bezügen überlagert wird, so dass ikonische oder symbolische Zeichen/Objekt-Beziehungen in den Vordergrund treten. Jede filmische Einstellung (oder auch jede kleinere Einheit, die im Rezeptionsprozess zu

30 Vergleichbar: «The fact that the image gives iconic visual information and has indexical force never exhausts the connotative and symbolic uses to which it can be put. Both images and sounds operate within a global textual system that often overrides denotational aspects, or even gives contrary significance to meanings the elements might have in isolation» (Plantinga 1997, 83).

einem Zeichen wird) ist demnach zwar potenziell ein Index, aber nicht unbedingt – vielleicht sogar nur ausnahmsweise – auch aktual.

Aus der *potenziellen* Indexikalität lässt sich argumentativ ein privilegierter Wirklichkeitsbezug des Filmmediums ableiten, da sich grundsätzlich in jedem Moment eines fotografischen Films ein Rückbezug zur profilmischen Wirklichkeit herstellen lässt. Jede Einstellung kann zum Dicizeichen («ça a été») werden, das die existenzielle Relation oder «natürliche» Abhängigkeit («natural dependence»; Currie 1995, 55) von Zeichen und Objekt zum Ausdruck bringt. Allerdings ist fraglich, in welchem Verhältnis dieser auf der Möglichkeit einer *indexikalisch-dicentischen* Lesart beruhende mediale Realismus *des* Films zum filmischen Realismus im engeren Sinne (einer spezifischen Ästhetik oder Erzählweise) steht. Konkret gefragt: Welche Rolle spielt die Indexikalität in der Lektüre eines Films wie *LADRI DI BICICLETTA* (FAHRRADDIEBE, Vittorio De Sica, I 1948)?

Bei Bazin bleibt dieses Verhältnis letztlich unklar. Zwar schreibt er, es sei «leicht», «vom photographischen Charakter des Films auf seinen Realismus zu schließen» (2004 [1951], 194). Allerdings geht es ihm hier eher um den filmischen «Realitätseindruck», den ich im nächsten Kapitel diskutiere. Auch an keiner anderen Stelle seines Werkes findet sich eine explizite argumentative Verknüpfung des indexikalischen Charakters des fotografisch-filmischen Bildes mit der von ihm geschätzten realistischen Ästhetik von Regisseuren wie Roberto Rossellini oder Jean Renoir. Die von Bazin als typisch realistisch elaborierten filmischen Mittel wie Schärfentiefe, Plansequenz, Detailgenauigkeit der Mise en Scène, Einsatz narrativer Wirklichkeitseffekte etc. stehen jedenfalls in keinem direkten Bezug zur Indexikalität. Allenfalls die Erwähnung des Einsatzes von Außenaufnahmen an echten Schauplätzen kann in diesem Sinn verstanden werden, bleibt bei Bazin als Argument für Realismus aber aus gutem Grund marginal.

Die Verknüpfung von Indexikalität und Realismus wird explizit erst von Peter Wollen vollzogen. Für Wollen besteht die Spezifik des Kinos in dessen semiotischer Gemengelage, in der ikonische, indexikalische und symbolische Objektbezüge relevant sind:

In fact, the aesthetic richness of the cinema springs from the fact that it comprises all three dimensions of the sign: indexical, iconic and symbolic. [...] Moreover, none of these dimensions can be discounted: they are co-present. The great merit of Peirce's analysis of signs is that he did not see different aspects as mutually exclusive. (Wollen 1972 [1968], 141)

Unterschiedliche Regisseure können jedoch laut Wollen in ihrem Werk jeweils eine Dimension gegenüber den anderen beiden privilegieren. So gilt ihm Rossellini als in erster Linie indexikalischer, Eisenstein als vornehm-

lich symbolischer und Josef von Sternberg als Regisseur, der den ikonischen Aspekt des Zeichens betont (vgl. *ibid.*, 137).³¹

Interessant ist, mit welchen Worten Wollen die Rekonstruktion der Verbindung von Indexikalität und Realismus bei Bazin rechtfertigt: «It was the existential bond between fact and image, world and film, which counted for most in Bazin's aesthetic, rather than any quality of similitude or resemblance» (*ibid.*, 134). Eher als um ein Argument handelt es sich um einen rhetorischen Trick, der sich die Unschärfe der Wörter «fact» und «world» zunutze macht. Denn die Frage wäre: Um welche Tatsache handelt es sich und um welche Welt? Entsprechend: um welche «existentielle Verbindung»? Falls Wollen unterstellt, dass für Bazins Realismus-Konzept eine spezifische Relation von wirklicher Welt und Filmwelt konstitutiv ist und diese Relation als indexikalisch zu verstehen ist, muss genauer betrachtet werden, wie dieses Verhältnis aussieht.

Es kann an dieser Stelle nicht der Versuch unternommen werden, die vielschichtige Realismus-Theorie von Bazin nachzuzeichnen (s.u., 4.1). Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass er in seinen Analysen «realistischer» Filme selbst nicht immer klar zwischen den Ebenen des Profilmischen und des Diegetischen unterscheidet. Aus dieser mangelnden Differenzierung ergibt sich die Ambivalenz von Wollens Formulierung.³² Semiopragmatisch betrachtet kann das filmische Bild sich nämlich je nach Interpretant auf zwei unterschiedliche *dynamische Objekte* beziehen. In einer Einstellung aus *LADRI DI BICICLETTA* können wir entweder – auf die profilmische Ebene Bezug nehmend – den Schauspieler Lamberto Maggiorani,

31 Noch deutlicher wird diese Klassifizierung in direktem Anschluss an Wollen von Gianfranco Bettetini vorgenommen. Bettetini stellt von Sternberg, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Elio Petri und einige Experimentalfilmemacher an die Seite; den Kreis vor allem indexikalisch arbeitender Regisseure erweitert er – offenbar stark von Bazins Kanon inspiriert – um Robert Flaherty, F.W. Murnau, Erich von Stroheim, Jean Renoir, Orson Welles und William Wyler, schreibt diese Qualifizierung aber Wollen [Russell] zu. Die symbolische Dimension sieht Bettetini besonders in den Filmen von Sergei Eisenstein, (wiederum) Resnais, Pier Paolo Pasolini und – teilweise – Jean-Luc Godard verwirklicht (vgl. 1971, 58f). Auch ansonsten stützt sich Bettetini stark auf Wollen. Seine Konzeption des Verhältnisses von Indexikalität und Realismus kommt in folgendem Zitat zum Ausdruck: «Der realistische Film schließt den Gebrauch von Metaphern und Symbolen nicht aus, weder auf der elementaren Ebene des Zeichens noch auf der komplexeren des Syntagmas, aber er tendiert offenbar zur Indexikalität. Die Aufnahmen und der formative Eingriff der Montage (die narrativen filmischen Syntagmen, die jene der sozialen Handlungen, also die der originalen Sequenzen des Verhaltens, bestätigen oder restrukturieren) neigen also vor allem zur Indikation eines semiotischen Objektes, das mit seinen Signifikanten durch eine Relation der metonymischen Nähe in erster Linie existenziell verbunden ist, ungeachtet der Funktion der analogen (ikonischen) Repräsentation der Bilder» (*ibid.*, 89).

32 Eine ähnliche Ambivalenz liegt auch Kracauers berühmter Formel von der «Errettung der äußeren Wirklichkeit» zugrunde (vgl. 1996 [1960], 389–402).

der tatsächlich vor der Kamera gestanden hat, oder – auf der diegetischen Ebene – die filmische Figur Antonio Ricci sehen. Im ersten Fall handelt es sich um eine dokumentarisierende, im zweiten um eine fiktionalisierende Lektüre.³³ Je nachdem, wie die Einstellung betrachtet wird, verändert sich ihr semiotischer Charakter. Die fiktionalisierende Lektüre konstruiert ein fiktives dynamisches Objekt, das nicht real existiert, sondern lediglich möglich ist. Zwischen Zeichen und Objekt kann deswegen keine «existentielle Bindung» bestehen; es handelt sich also nicht um eine indexikalische, sondern um eine ikonische Relation (vgl. Odin 2000, 59).

Zwar kann die Figur ebenso wie die Narration, in die sie eingebunden ist, als mehr oder weniger «realistisch» empfunden werden. Dafür ist jedoch nicht die Beziehung zwischen Filmbild und profilmischer Welt entscheidend – für die allein die ums Dicizeichen «ça a été» erweiterte Indexikalität infrage kommt –, sondern vielmehr jene zwischen diegetischer und afilmischer Welt: Die Frage ist, als wie «wirklichkeitsnah» und «lebensecht» die diegetischen Figuren empfunden werden. Wenn sich der Realismus eines Films, unter anderem aus der strukturellen Homologie von Diegese (fiktionaler Welt) und afilmischem Universum (Lebenswelt der Rezipientin) ergibt, wie ich später ausführlicher argumentiere (s.u., 4.4), dann ist er von der Indexikalität des fotografisch-filmischen Bildes logisch unabhängig.

Allerdings finden sich in jeder Rezeption Mischformen von Lektüremodi – auch in einer dominant fiktionalisierenden Lektüre kann stellenweise dokumentarisiert werden (vgl. Odin 1998 [1984], 264ff). So kann man etwa die Aufmerksamkeit bei den Außenaufnahmen in *LADRI DI BICICLETTA* auf die realen Gebäude, Straßen und Menschen im Nachkriegs-Rom fokussieren.³⁴ Entsprechend kommt dann der indexikalisch-dicentische Objektbezug zum Tragen, weil vom Bild auf die profilmische Welt rückgeschlossen wird, die in diesem Fall als mit der afilmischen identisch verstanden wird. Möglicherweise kann es als ästhetisches Merkmal bestimmter realistischer Filme gelten, dass sie das Oszillieren zwischen realistisch-fiktionalisierender und dokumentarisierender Lektüre erleichtern. In diesem Sinne lassen sich Bazins wiederholte Hinweise auf den Einsatz von Laiendarstellern und Realschauplätzen im Neorealismus verstehen (vgl. Casetti 2009, 131f). Eine solche Oszillation scheint jedoch keine Notwendigkeit für den Realismus eines Films respektive dessen realistischer

33 Das bedeutet umgekehrt nicht, dass die Aktualisierung der indexikalischen Relation die Voraussetzung jeder dokumentarisierenden Lektüre wäre (vgl. Kessler 1998, 76f).

34 Wie etwa Roy Armes vorschlägt: «But important as these non-professionals are to the success of the film, the main actor remains the city of Rome itself, seen in all its diversity with its squares and markets, churches and brothels, slums and riverside cafés, alive with men going to work, shoppers, idlers, thieves and football supporters» (1971, 154).

Lektüre zu sein. Auch Filme, die komplett in Studios und mit künstlichen Kulissen gedreht wurden, können als realistische gelesen werden.

Während sich die Indexikalität im semiopragmatisch eingeschränkten Sinn also als *medienontologisches* Argument für den Realismus des fotografischen Films starkmachen lässt, steht sie zum Realismus im Film (als genuine Ästhetik, Erzählform oder Lesart) in keinem direkten Bezug. Die medial konstituierte Möglichkeit, in der Lektüre den indexikalischen Aspekt des Filmbildes zu aktualisieren und damit auf die profilmische Realität zu referieren, bleibt – wie ich im 4. Kapitel ausführlicher argumentiere – der realistisch-diegetisierenden Lektüre äußerlich.

2 Realitätseindruck

Neben den Versuchen, Bazins Realismustheorie indexikalitätstheoretisch zu fundieren, finden sich Stimmen, die diesbezüglich einen anderen Begriff für wichtiger erachten: den des *Realitätseindrucks*. So schreibt etwa Michel Marie in *Lectures du film* zum Stichwort *«impression de réalité»*: «André Bazin hat seine ganze Konzeption des kinematografischen Realismus auf dieser Eigenschaft des Bildes aufgebaut, das als *«Analogon»* der Wirklichkeit verstanden wird» (Marie 1975, 127). Manches spricht in der Tat für eine solche Interpretation. Zwar lässt sich nicht die gesamte komplexe und facettenreiche Realismustheorie Bazins aus dem Konzept des Realitätseindrucks ableiten. Für eine wichtige Dimension, welche wie die Indexikalität auf der Ebene des Realismus *des* Films angesiedelt ist, ist es aber sicherlich zentral.

An den im vorigen Kapitel zitierten Satz aus «Theater und Film» («Vom photographischen Charakter des Films auf seinen Realismus zu schließen ist leicht») knüpft Bazin mit folgenden Gedanken an:

Die Existenz von Märchenhaftem oder Phantastischem im Kino beeinträchtigt die Behauptung vom Realismus des Bildes keineswegs, sie ist im Gegenteil der überzeugendste Beweis dafür. Im Film basiert die Illusion nicht, wie im Theater, auf vom Publikum stillschweigend akzeptierten Konventionen, sondern auf dem unantastbaren Realismus dessen, was gezeigt wird.

(Bazin 2004 [1951], 194)

Dieser «unantastbare Realismus» des Bildes beschreibt genau jenes Phänomen, das etwa zur gleichen Zeit von anderen Theoretikern als spezifischer «Realitätscharakter der filmischen Projektion» (Michotte 2003a [1948]) oder «Realitätseindruck» (*«impression de réalité»*) bezeichnet wurde (ibid., 113; Riniéri 1953). Auch in anderen Texten von Bazin spielt die Besonderheit des filmischen Bildes, einen spontanen und praktisch unhintergehbaren Realitätseindruck zu erzeugen, eine wichtige Rolle. So beschreibt er in seiner Stilgeschichte «Die Entwicklung der Filmsprache» (2004 [1951–55], 90–109) die Dialektik sich widersprechender Tendenzen, die ihre Aufhebung in einem visuellen Stil findet, der einer Steigerung des Realitätseindrucks zuarbeitet. An anderer Stelle heißt es, man könne «die verschiedenen Filmstile nach dem Grad ihres Realitätsgewinns klassifizieren, wenn nicht gar hierarchisieren» (2004 [1948], 308). Und schon ein Text wie «Leben und Tod der Doppelbelichtung» behandelt die Frage nach der Erhöhung des filmischen Realitätseindrucks, wenn auch den von spezifischen Figuren – von Geistern:

Das Phantastische im Kino wird nur durch den unwiderstehlichen Realismus des fotografischen Bildes ermöglicht. Dieses Bild ist es, was uns die Gegenwart von etwas Unwahrscheinlichem aufdrängt, es in das Universum der sichtbaren Dinge einfügt. (Bazin 2009 [1946], 163)

Wenn die Problematik des Realitätseindrucks Bazins Werk durchzieht, dann, wie schon im Fall der Indexikalität, als noch nicht mit diesem Wort belegtes Konzept, noch nicht als Begriff, sondern *«avant la lettre»*.³⁵ Wobei das *«avant»* hier nicht ganz richtig ist. Vielmehr entsteht der Begriff (als filmtheoretischer) historisch parallel zu Bazins wichtigen Aufsätzen, sogar in der gleichen Stadt, nur auf einer anderen Baustelle. Es ist der Filmologe Albert Michotte van den Berck, der ihn prägt und mit seinem initialen Aufsatz *«Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques»* auch das Phänomen eingrenzt, auf das er bezogen werden sollte. Um eine Beschreibung dieses Phänomens, mögliche Erklärungen für sein Entstehen bei der Filmrezeption und die Problematisierung des Begriffs soll es im Folgenden gehen.³⁶

1. Grundriss des Begriffs

Zunächst ist wichtig zu betonen, dass Michotte den *«Realitätseindruck»* als präreflexiv und rein phänomenal verstanden wissen will. Die Frage ist *nicht*, ob die Zuschauer an das auf der Leinwand Gesehene *glauben*. Vielmehr wirkt der Realitätseindruck vor allen Glaubens- und Wissensfragen – oder genauer: steht quer zu ihnen, wird von ihnen nicht berührt. Gleich zu Beginn seines Artikels hält Michotte den Unterschied zwischen dem Glauben an den Realitätscharakter von Erscheinungen und deren unmittelbarer phänomenaler Evidenz fest. Er konstatiert, dass im Normalfall ersterer für unsere Handlungsentscheidungen ausschlaggebend ist, und erklärt damit,

35 Zu Beginn der Einleitung habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Beschreibungen des *«Realitätseindrucks»* den Film seit seinen Anfängen begleiten. Immer wieder ist in der Frühzeit zu lesen, die bewegten Bilder erzeugten einen *«Eindruck des Lebens»* (de Gourmont 2008 [1907], 118), ein *«Gefühl der Realität»* (Urbina 2008 [1896], 45) oder sie besäßen *«einen Charakter der Authentizität, der Genauigkeit und der Präzision [...] der [ihnen] allein eigen ist»* (Matuszewski 1998 [1898], 9).

36 Ich konzentriere mich dabei auf die französische Debatte. Nicht nur ist der Begriff in Frankreich entstanden, zu der Problematik wurde dort auch am intensivsten gearbeitet. In jüngeren Jahrzehnten werden ähnliche Fragen (vor allem von Kognitivisten wie Joseph Anderson und Gregory Currie) zwar auch im angelsächsischen Raum verstärkt diskutiert. Mein Ziel ist hier aber nicht, *alle* Stimmen zu Wort kommen zu lassen, sondern einen Grundriss des Begriffs zu skizzieren und verschiedene Positionen vorzustellen, die ihn zu nuancieren helfen. Andersons evolutionstheoretische Erklärung der *«reality of illusion»* (1996) spielt dafür keine wesentliche Rolle. Ebenso wenig werde ich mich mit neueren Debatten zum *«digital realism»* beschäftigen.

warum Zuschauer sich im Kino – trotz der hohen phänomenalen Evidenz des Gezeigten – nicht dazu berufen fühlen, einer ihnen sympathische Figur in misslicher Lage zu helfen: Sie wissen einfach, dass es sich bei dem Geschehen eigentlich nur um Licht und Schatten handelt und deshalb der Eingriff in die Fiktion selbst nur eine Fiktion sein kann (z.B. eine filmisch umgesetzte wie in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* [Woody Allen, USA 1985]).³⁷

Aus diesem Grund sehen wir uns hier auch von allem Anfang an gezwungen, auf den Unterschied hinzuweisen, den es zu machen gilt zwischen der psychologischen Tatsache des *Glaubens* an die Realität eines Objekts oder Ereignisses und dem *intuitiven Charakter* von Realität, den Objekt und Ereignis aufweisen können. (Michotte 2003 [1948], 111; Herv.i.O.)

Diese Unterscheidung ist wichtig, um den Begriff der *«impression de réalité»* richtig einzuordnen. Es handelt sich um ein spontanes Erleben, das vom kognitiven Urteil über den tatsächlichen ontologischen Status des Gesehenen unabhängig ist: Man «kann nicht genügend auf der Tatsache beharren, dass die scheinbare Realität [...] durch das Wissen, «dass es sich nur um eine Illusion handelt», nicht im geringsten beeinträchtigt oder modifiziert wird» (ibid., 112).³⁸

Eine weitere Eigenschaft des von Michotte bestimmten Realitätseindrucks hängt mit diesem präreflexiven Charakter zusammen: die Tatsache, dass sich dieser Eindruck unabhängig vom semantischen Gehalt des Films und der Art der präsentierten fiktionalen Welt einstellt. Schon im Bazin-Zitat kommt zum Ausdruck, dass märchenhafte und phantastische Filme dem Realitätseindruck der Bilder nicht widersprechen, sondern sich ihn vielmehr zur Beglaubigung ihrer Imaginationen zunutze machen. Auch Christian Metz betont in seinem Artikel «À propos de l'impression de réalité au cinéma» den in diesem Sinn *allgemeinen Charakter* des Realitätseindrucks im Kino:

37 Während in Allens Film der Traum der Vermischung von Diegese und afilmischer Welt wahr wird, finden sich schon früh in der Filmgeschichte Beispiele, die eine solche als Illusion naiver Zuschauer entlarven, so *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAF* (Robert W. Paul, GB 1901) und *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (Edwin S. Porter, USA 1902) (vgl. Hansen 1991, 25–30; Elsaesser 2000, 36f). Jean-Luc Godard erweist diesen Filmen in *LES CARABINIERS* (F/I 1963) seine Reverenz.

38 Schon Hugo Münsterberg hat diese Differenz zwischen Wissen und Eindruck als typisch für die Situation im Kino beschrieben: «Selbstverständlich wissen wir, wenn wir im Filmpalast sitzen, dass wir eine flache Leinwand sehen, und dass der Gegenstand, den wir sehen, nur zwei Dimensionen hat, rechts-links und oben-unten, aber nicht die dritte Dimension der Tiefe, der Entfernung zu uns oder weg von uns. [...] Doch das ist *Wissen* und kein unmittelbarer *Eindruck*. Keinesfalls haben wir das Recht, zu behaupten, dass die Szenen, die wir auf der Leinwand sehen, uns als flache Bilder *erscheinen*» (Münsterberg 1996 [1916], 42; Herv. G.K.).

Dieses unmittelbare Gefühl der Illusionsbereitschaft trifft genauso für die unwahrscheinlichen und märchenhaften Filme zu wie für die «realistischen»; [...] die Realitätswirkung der filmischen *Manifestation* ist Koeffizient beider «Genres», sie gibt dem ersten seine Vertrautheit und seine Macht, die Gefühle anzusprechen, und dem zweiten seine Macht der Verfremdung, die so förderlich für die Einbildungskraft ist. (Metz 1972 [1965], 23; Herv.i.O.)

Diesem Gedanken folgend lässt sich sagen, dass der Realitätseindruck nicht nur von der realistischen oder fantastischen Art der Diegese unabhängig ist, sondern auch vom fiktionalen oder dokumentarischen Status der Bilder. Zwar ist der Begriff offenbar vornehmlich in Auseinandersetzung mit dem typischen (in der Regel fiktionalen) Kinofilm entstanden, er übersteigt jedoch die ohnehin durchlässige Grenze von Spiel- und Dokumentarfilm. Die Frage, ob das im Film Gezeigte auf die reale oder eine fiktionale Welt referiert, ist seinem Realitätseindruck nachgeordnet.

Schließlich – und dieser Aspekt wird von Michotte am ausführlichsten thematisiert – hat der Realitätseindruck einen ambivalenten, weil *partiellen* Charakter, der sich daraus ergibt, dass das Filmbild (vom Ton ist bei Michotte nicht die Rede) sowohl Indizien der Ähnlichkeit zur normalen Wahrnehmung aufweist wie auch bedeutende Unterschiede. Es unterscheidet sich von der Alltagswahrnehmung nach Michotte in folgenden Punkten: im sogenannten *Schirmeffekt* («effet d'écran»), der die Tatsache bezeichnet, dass wir über ein Blickfeld verfügen, dass sich kontinuierlich ändert – wohingegen es im Kino abrupte Schnitte oder Überblendungen gibt, die in der normalen Wahrnehmung nicht vorkommen. Weiterhin in der *Kadrierung*: In der normalen Wahrnehmung haben wir nicht den Eindruck, dass die Ränder des Sehbereiches zum Blickfeld gehören, während es im Kino eine deutlich sichtbare Begrenzung gibt. Drittens in der *Verkehrung des Verhältnisses von Licht und Schatten*: Nach Michotte ist es erstaunlich, dass im Kinobild die Gegenstände oft durch das Fehlen von Licht konstituiert werden, während unter alltäglichen Bedingungen die Lichtreflexion den visuellen Eindruck von Gegenständlichkeit hervorruft. Im Fall des Schwarzweißfilms, der Ende der 1940er Jahre noch deutlich überwog,³⁹ differiert das Filmbild zur üblichen Wahrnehmung außerdem durch den *Mangel an Farbe*. Ein weiterer Unterschied besteht in der zum Teil verlorengelassenen *Objekt Konstanz*: Die Dinge auf der Leinwand scheinen größer oder kleiner zu werden oder sich von selbst zu bewegen, etc.⁴⁰ Schließlich

39 In den USA holt die Farbfilmproduktion erst 1953 den Schwarzweißfilm zahlenmäßig ein; in Frankreich werden sogar erst ab 1966 mehr farbige als schwarzweiße Filme produziert.

40 Zu diesem wie auch zu anderen Punkten vgl. Arnheim (2002 [1932]), der mit seinem wahrnehmungspsychologischen Ansatz als wichtigster methodischer Vorläufer Mi-

beschreibt Michotte eine «*Abtrennung der Räume*» (2003a [1948], 119), die daraus resultiert, dass sich das Gesichtsfeld bei der Eigenkörperbewegung nicht (wie in der Normalwahrnehmung) entsprechend mitverändert.⁴¹ All diese Punkte scheinen zunächst wenig zum Realitätseindruck beizutragen:

Ob es sich nun um die Art und Weise ihres Erscheinens und Verschwindens handelt, um die Begrenzung des Feldes, das sie besetzen, um ihre Farbe, um die Ausdehnungen und Kontraktionen, die sich in den dargestellten Gegenständen vollziehen, oder um die scheinbare Bewegung von Objekten, die von Natur aus unbeweglich sind: Allenthalben sind wir auf Anomalien, Merkwürdigkeiten und Widersprüche zu all dem gestoßen, was uns unsere alltägliche Erfahrung lehrt. (Michotte 2003a [1948], 119)

Auf der anderen Seite birgt das filmische Bild jedoch wichtige Eigenschaften, die es den Bedingungen der Normalwahrnehmung ähnlicher machen als andere Darstellungsformen: So sind die Bilder perspektivisch so konstruiert, dass sie das «Beinahe-Wunder» (ibid., 120) vollbringen, Flächen als Räume zu präsentieren. Der Realitätsgrad der zentralperspektivischen Bilder verstärkt sich noch gegenüber jenem von Zeichnungen und Gemälden, da bei diesen die geometrischen Figuren «auf der Fläche» festgeschrieben sind, während sie sich im Kino abheben können, weil sie sich vor einem Hintergrund bewegen:

Der Gegensatz zwischen der Bewegung der Figur und der Unbeweglichkeit der Unterlage wirkt als auslösendes Moment der Abtrennung und befreit das Objekt von der Fläche, von der es Bestandteil war. Es «substanzialisiert» sich in gewisser Weise und entwickelt ein eigenständiges Vorhandensein: Es wird zum «körperlichen Ding». (Michotte 2003a [1948], 121)

Die Bewegung der Figuren und Gegenstände unterstützt aber nicht nur den Perspektiveneffekt, sondern besitzt laut Michotte immer auch einen eigenen Realitätscharakter. Eine gesehene Bewegung erscheint stets als real – und als real verursacht. Michotte weist in diesem Zusammenhang auf seine Experimente zur spontanen Attribuierung von Kausalität hin (vgl. 1982 [1946]), mit denen er nachweisen konnte, dass unter bestimmten Bedingungen zwischen zwei wahrgenommenen Bewegungen ein kausaler

chottes gelten kann. Der größte Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass es Arnheim um den Nachweis der fundamentalen Differenzen zwischen Film- und Weltbild geht, die für ihn den Kunstcharakter des Filmmediums ermöglichen, während Michotte letztlich ihre trotz dieser Differenzen erstaunliche phänomenale Ähnlichkeit erklären will.

41 Für einen detaillierteren Vergleich der Wahrnehmungsbedingungen von Kino und Alltagsrealität unter dispositivtheoretischen und wahrnehmungspsychologischen Vorzeichen vgl. Bailblé 1999; für eine Einführung in Bailblés Theorie vgl. Kirsten 2007a.

Zusammenhang ad-hoc angenommen wird, auch wenn ein solcher realiter gar nicht besteht.⁴²

Auf den der Bewegung immanenten Realitätscharakter sind im Anschluss an Michotte verschiedene Theoretiker zurückgekommen, so Cesare Musatti, der ihn mit dem von ihm bereits 1924 untersuchten «stereokinetischen Effekt» in Zusammenhang bringt (vgl. Musatti 2004a [1950], 127; Musatti 1957; vgl. auch Morin 1956, 122ff). Vor Michotte hatte in der *Revue internationale de filmologie* der polnische Philosoph Roman Ingarden auf die Wichtigkeit der Bewegung hingewiesen:⁴³

Der Anschein von Realität erhöht sich dank einiger besonderer Eigenschaften des filmischen Spektakels. So ist die Tatsache, dass die einzelnen Objekte sich selbst in autonomer Weise bewegen und sich wie reale Wesen verhalten, von großer Bedeutung. (Ingarden 1947, 132)

Im selben Text hatte Ingarden auch schon den unvollständigen Charakter des Realitätseindrucks angemerkt,⁴⁴ den Michotte nun ebenso bilanziert:

Einerseits drängt sich die Wahrnehmungsrealität der Dinge und der Handlungen mit einer gleichsam «sinnlichen Wahrheit» auf, und andererseits weist die filmische Projektion eine Anzahl von abnormen Merkmalen auf, die unserer alltäglichen Erfahrung widersprechen. Es ist dieser Konflikt ziemlich eigentümlicher Ordnung, der unserer Meinung nach den typischen Zug der filmischen «Situation» ausmacht. (Michotte 2003a [1948], 125)

Aufgrund dieser widersprüchlichen Grundkonfiguration entsteht ein Eindruck von «psychischer Distanz» (ibid.) zum Geschehen im Film. Die Ereignisse scheinen sich gleichzeitig im phänomenalen «Hier und Jetzt» und in einer ganz anderen Welt abzuspielen. Dabei handelt es sich nicht um ein irgendwann mit technischen Mitteln zu überwindendes Problem, sondern vielmehr um ein konstitutives Moment der spezifischen ästhetischen Er-

42 Eine schöne Veranschaulichung seiner Experimente findet sich unter: http://dulisch.net/erst_starten__dann_testen.html [letzter Zugriff am 08.06.2012].

43 Dass die Thematik des Realitätseindrucks zu dieser Zeit virulent war, zeigt auch der Titel eines Aufsatzes («Les «films à la première personne» et l'illusion de réalité au cinéma»), der im Januar des gleichen Jahres in der damals wichtigsten Filmzeitschrift, *La revue du cinéma*, erschien (Chartier 1947).

44 «Wären die Ansichten mit denen der sensoruellen Wahrnehmung identisch, würden wir einfach Dinge und Personen im Raum sehen. Aber im Film haben wir immer in mehrerer Hinsicht deformierte Ansichten. [...] Das Resultat dieser Deformationen ist, dass der unmittelbare Charakter und die körperliche Präsenz der Objekte, die wir im Film wahrnehmen, nur scheinbar ist und dass die Objekte nur Phantome sind, die eine körperliche Präsenz vortäuschen; gleichzeitig führen diese Ansichten aber dazu, dass, was in Wirklichkeit eine reine Illusion ist, uns fast in Person gegenübertritt und den Anschein von Realität mit sich bringt» (ibid.).

fahrung im Kino: Der filmische Realitätseindruck bleibt *notwendig* immer partiell (vgl. Hediger 2006b, 223).

Ausgehend von Michottes grundlegendem Text lässt sich der filmische Realitätseindruck also zunächst durch diese drei Attribute bestimmen: Er hat erstens rein phänomenalen Charakter, ist zweitens vom semantischen (fantastischen oder realistischen, dokumentarischen oder fiktionalen) Gehalt der Filme unabhängig und bleibt drittens stets unvollständig. Damit ist jedoch nur der grobe Umriss des Begriffs benannt. Seine Konturen erweisen sich als unschärfer, als es den Anschein hat.

2. Erklärungsansätze

Michotte erklärt das Entstehen des Realitätseindrucks mit der vornehmlich aus den räumlich-perspektivischen Bildern und der Bewegung resultierenden phänomenalen Ähnlichkeit von Kino- und Normalwahrnehmung. Christian Metz greift diese Erklärung auf, unterscheidet aber zwei Seiten des Phänomens:

Der Realitätseindruck – ein mehr oder weniger starker Eindruck, denn er lässt verschiedene Grade zu – [...] ist immer ein Phänomen mit zwei Seiten: man kann seine Interpretation von der Seite des gesehenen Objekts oder der Seite der Wahrnehmung her suchen; einerseits ist die Duplikation mehr oder weniger «ähnlich», mehr oder weniger nahe ihrem Modell, sie trägt in sich eine mehr oder minder große Anzahl von *Indizien der Realität*; andererseits bemächtigt sich ihrer diese aktive Konstruktionsfähigkeit, die die Perzeption darstellt, in mehr oder weniger *realisierender* Weise.

(Metz 1972 [1965], 24f; Herv.i.O.)

Diese Unterscheidung zwischen objekt- und subjektseitiger Erklärung kann nur als heuristische, nicht als ontologische zu verstehen sein, da es sich bei einem Eindruck, einer ›Impression‹, immer um eine subjektive Erscheinung handelt. Zudem gibt es zwischen beiden Seiten ein Verhältnis notwendiger wechselseitiger Beeinflussung: «[E]ine ziemlich überzeugende Reproduktion löst beim Zuschauer Phänomene der Partizipation aus [...], Phänomene, die dazu beitragen, der Kopie Realität zu verleihen» (ibid., 25). Als analytische Differenzierung von eher objekt- und eher subjekt-orientierten Explikationen kann die Unterscheidung fruchtbar sein, wird jedoch aufgrund der angesprochenen Wechselwirkung immer wieder unterlaufen.

Metz vergleicht den Realitätseindruck des Films zunächst mit dem von Roland Barthes beschriebenen der Fotografie (vgl. Barthes 1990 [1964]). In dieser komparativen Analyse argumentiert Metz eher *objektseitig* und betont, mit Bezug auf die genannten Texte von Michotte, Morin

und Mussatti, die entscheidende Rolle der Bewegung: erstens als Indiz der Übereinstimmung mit der wirklichen Welt (in der es auch Bewegung gibt) und zweitens als Verstärkung der Plastizität der Dinge (sie heben sich durch leichte Perspektivverschiebungen voneinander ab und schaffen so den erwähnten «stereokinetischen Effekt»). Laut Metz sind diese Erklärungen jedoch noch unzureichend, da der Realitätseindruck sich aus der Bewegung vor allem aufgrund eines dritten Faktors ergebe: Einer phänomenologischen Beobachtung zufolge, die schon bei Michotte angelegt war, nehmen wir Bewegung automatisch als reale wahr – anders als beispielsweise die Darstellung von Volumen in perspektivischen Zeichnungen, die zwar als adäquate Wiedergabe, jedoch als künstlich erkannt werden. Im Unterschied zur fotografischen Abbildung, die ein realitätstreues Bild eines vergangenen Ereignisses liefern kann, erscheint die filmisch (re-)produzierte Bewegung stets als gegenwärtige, nicht als bereits vergangene. Außerdem ist Bewegung laut Metz gewissermaßen «immateriell», weil sie dominant über die visuelle Sinnesmodalität erfahren wird. Während bei Gemälden phänomenologisch das implizite Kriterium der fehlenden taktilen Qualität ihren artifiziellen Charakter erklärt, scheint dieses Kriterium bei der Bewegung weitgehend zu entfallen:

In so manchen Situationen teilt das Kriterium der «Materialität», das unserem Geist undeutlich gegenwärtig ist, die Welt in Objekte und Kopien, und es erlaubt uns niemals [...], dass die grobe Unterteilung ernsthaft überschritten wird. [...] Aber die Strenge dieser Unterteilung versagt auf der Schwelle der Bewegung; da die Bewegung niemals materiell, sondern auf jeden Fall visuell ist, reproduziert man die Realität, indem man die Vision reproduziert; eigentlich kann man nicht einmal eine Bewegung «reproduzieren», sondern man kann sie nur re-produzieren durch eine zweite Bewegung, die für den, der ihr zuschaut, den gleichen Realitätsgrad hat wie die erste. Es genügt also nicht festzustellen, dass der Film «lebendiger», «bewegter» ist als die Photographie, noch dass die Objekte dort «körperlicher» sind: es ist noch mehr da: beim Kino ist der Eindruck der Realität auch die Realität des Eindrucks, die wirkliche Präsenz der Bewegung. (Metz 1972 [1965], 28)⁴⁵

Ein weiterer Theoretiker, der den Realitätseindruck vor allem objektseitig erklärt, ist Roger Odin. Auch er betont die zentrale Rolle der Bewegung, die die Körperlichkeit der Dinge verstärke und ihre eigene Realität einbringe (vgl. Odin 2000, 19). Für ihn ist das Phänomen des Realitätseindrucks in erster Linie von gewissen Eigenschaften der filmischen Ausdrucksmaterie

45 Vgl. den ausführlichen Kommentar von Tom Gunning zu diesem Punkt (2007, 40ff). Allerdings scheint die Singularität der Bewegung zweifelhaft, da Farbe und Ton hinsichtlich ihres phänomenalen Realitätscharakters durchaus vergleichbar sind.

(*matière de l'expression du langage cinématographique*)⁴⁶ determiniert: dem imaginären Signifikanten, der Bewegung und – hier kommt ein Faktor ins Spiel, der zuvor vernachlässigt worden war – dem Synchronon.⁴⁷ Die Bedeutung dieser Faktoren lässt sich kontrafaktisch durch den Vergleich mit Medien nachweisen, denen es in ihrer jeweiligen Ausdrucksmaterie an einem oder mehreren dieser Faktoren mangelt – und die offenbar einen geringeren Realitätseindruck hervorrufen (das Theater hat keinen «imaginären Signifikanten», Fotografie und Gemälde verfügen weder über Bewegung noch Ton).

Auch Metz vergleicht den Realitätseindruck des Kinos mit dem des Theaters, scheint hier aber bewusst ins subjektive Erklärungsregister zu wechseln und die Eigenleistung der Zuschauer zu fokussieren. Gestützt auf Theorien von Jean Leirens, Palle Rosenkrantz und Jean Girardoux betont Metz den Unterschied zwischen dem Theaterschauspieler als «Objekt der Opposition» (einer lebendigen Instanz, der gegenüber die Zuschauerin Stellung bezieht, und zu der sie sich eine Meinung bildet) und der Filmfigur als «Objekt der Identifikation» (Metz 1972 [1965], 28ff). Ohne Jean-Jacques Riniéri als Referenz zu nennen (was erstaunlich ist, da Metz seinen Text gekannt haben dürfte und dieser einem ähnlichen phänomenologischen Ansatz folgt), nimmt Metz dessen Beobachtung auf, dass die fehlende körperliche Realpräsenz der Schauspieler das Identifikationspotenzial und den Realitätseindruck des Films erhöhe (vgl. Riniéri 1953, 35). Paradoxerweise scheint gerade die Abwesenheit/Abgesondertheit des filmischen Raumes und der Figuren – die noch bei Michotte als einer der irrealen, für die «psychische Distanz» verantwortlichen Faktoren galt –, die Unabhängigkeit des Films vom Zuschauerraum aufgrund seiner Bildhaftigkeit eine Bedingung des besonderen filmischen Realitätseindrucks zu sein. Zugespitzt formuliert: Genau jene Faktoren, die Michotte für den lediglich partiellen Charakter des Realitätseindrucks verantwortlich sieht, werden bei Metz und Riniéri zur Grundlage von dessen Verstärkung, weil sie eine größere emotionale Immersion erlauben.

46 Den Begriff der Ausdrucksmaterie übernimmt Odin von Metz (1971, 157ff), der ihn wiederum aus Louis Hjelmslevs *Essais linguistiques* (1959) entlehnt. Mit diesem Begriff lassen sich verschiedene mediale «Sprachen» aufgrund der ihnen zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel differenzieren. Die Ausdrucksmaterie des Kinos setzt sich laut Metz aus bewegten Bildern, Schrift und Tönen (Geräusche, Stimmen, Musik) zusammen.

47 Vgl. auch Brütsch 2011, 177. Der Beitrag des Tons zum Realitätseindruck lässt sich ex negativo dort ermesen, wo die Bild/Ton-Synchronität aufgebrochen wird. In ostentativer Weise geschieht dies in Mauricio Kagels experimentalfilmischen Werken, subtiler und weniger intendiert in vielen anderen Filmen, beispielsweise in *CONTACTOS* (Paulino Viota, SP 1970), der zur Zeit des frankistischen Regimes in Spanien klandestin auf 16mm gedreht wurde und nur mit sehr einfachen Mitteln nachvertont werden konnte. So entsteht ein starker Eindruck von Künstlichkeit: eine Minderung des Realitätseindrucks, die (indexikalisch) auf die prekären Produktionsbedingungen zurückverweist.

Wie lässt sich dieser Widerspruch lösen? Der Begriff ließe sich so konturieren, dass er von der emotionalen Involvierung der Zuschauer unabhängig wäre. In diesem Fall erübrigten sich die Überlegungen von Metz und Riniéri zum an den imaginären Status des Signifikanten geknüpften größeren Empathisierungspotenzial des filmischen Geschehens. Dagegen spricht jedoch, dass schon Michotte die emotionale Involvierung als wichtige Verstärkung des Realitätseindrucks gesehen hat (vgl. 2003a [1948], 123). Die Tatsache der ‹psychischen Distanz› schien ihm mit Prozessen des Mit- und Einfühlens kompatibel zu sein.

Es gibt aber noch ein anderes Problem, das mit dem genannten zusammenhängt. Metz schlägt nämlich zur Klärung vor, zwei weitere Ebenen terminologisch zu differenzieren: einerseits die ‹Realitätswirkung, hervorgerufen durch die Diegese, durch das fiktive Universum, durch das ‹Dargestellte›, das jeder Kunstgattung eigen ist›, und andererseits die ‹Realität des Materials, das in jeder dieser Kunstgattungen angewandt wird zum Zwecke der Darstellung› (1972 [1965], 33; Herv.i.O.). Der ersten ordnet Metz den Begriff des Realitätseindrucks und der zweiten den der ‹Perzeption der Realität› zu (ibid.). Das Problem, das hier auftaucht, besteht in der Annäherung von ‹Diegese› und ‹Realitätseindruck›, zwei eigentlich distinkten Phänomenen.⁴⁸ Die ‹Diegese› bezeichnet die fiktionale Welt des Films, die als Ergebnis eines aktiven, wenn auch meist vorbewussten Produktionsprozesses (des ‹Diegetisierens›) durch die Zuschauerin entsteht (vgl. Odin 2000, 21f; Hartmann 2007; Wulff 2007),⁴⁹ während der ‹Realitätseindruck› eine phänomenale Wirkungsdimension benennt, die vom semantischen Zusammenhang der im Film repräsentierten Entitäten unabhängig ist.

Bei Michotte spielt der Begriff der Diegese zur Erklärung des Realitätseindrucks noch keine Rolle (und konnte noch keine spielen, da er seiner heute bekannten Fassung noch nicht existierte).⁵⁰ Es ist wiederum Riniéri, der ihn in die Debatte einbringt. Da es dem Zuschauer immer um das Verständnis der diegetischen Zusammenhänge gehe, sei die Rezeption

48 Später relativiert Metz diese Engführung, ohne das Problem damit wirklich zu lösen: ‹In dem Maße, wie der Realitätseindruck an die perzeptiven Merkmale des Signifikanten gebunden ist, charakterisiert er alle Filme, diegetische wie nicht-diegetische; aber insofern er am Fiktionseffekt teilhat, ist er den narrativen Filmen und nur ihnen allein zu eigen› (Metz 2000 [1975], 110).

49 Ich komme darauf zurück (s.u., 4.1).

50 Zwar gibt es eine terminologische Rückbezüglichkeit auf Aristoteles' Begriff der *diegesis*; im filmwissenschaftlichen Bereich ist er jedoch erst 1950 von Anne Souriau eingeführt und dann von Etienne Souriau (1951; 1953) bekannt gemacht worden (vgl. Metz 1980; Kessler 2007; Boillat 2009). Von dort aus hat er schließlich seinen Weg in die Literaturwissenschaft gefunden (vgl. Genette 1998 [1972], 16). Die Bedeutungsverschiebung gegenüber dem Aristotelischen Konzept ist so groß, dass sich mit Recht von einem neuen Begriff sprechen lässt (vgl. Genette 1998 [1983], 201f; Fuxjäger 2007, 19f).

der Filmbilder vom Verständnis der Diegese abhängig: «Das Diegetische ist das eigentliche Objekt der Aufmerksamkeit des Zuschauers, und es ist das Verständnis der diegetischen Realität, welches das der Leinwandrealität bestimmt» (Riniéri 1953, 40).⁵¹ Für Riniéri sind der Glaube an die Fiktion und der Realitätseindruck (anders als bei Michotte) wechselseitig voneinander abhängig: Der Realitätseindruck scheint im «Glauben an die leinwandliche Realität zweiter Ordnung» (hinter der die materielle Leinwandrealität ersten Grades verschwindet) aufzugehen (ibid., 35). Der Unterschied zwischen Realitätseindruck und «diegetischer Realität» wird so tendenziell verwischt.⁵²

Genau diese Verwischung beklagt Roger Odin. In Auseinandersetzung mit einem Zitat von Noël Burch (für den die beiden Ebenen, obwohl er sie theoretisch differenziert, phänomenal in eins fallen),⁵³ insistiert er auf einer radikaleren Unterscheidung der Konzepte:

Das Kino ist das Ausdrucksmittel mit dem stärksten Realitätseindruck. Es gibt andere Sprachen, die aufgrund ihrer Ausdrucksmaterie nicht fähig sind, einen solchen Effekt zu erzeugen (zum Beispiel der geschriebene Text).

Es wäre jedoch ein Fehler, daraus abzuleiten, dass sie unfähig wären, einen diegetischen Effekt zu produzieren. Die Lektüre eines Romans kann einen «Effekt der Welthaftigkeit» hervorrufen, der genauso intensiv ist wie der eines Films (oder sogar intensiver). Die Fähigkeit einer Sprache, einen diegetischen Effekt zu erzeugen, hat mit ihrer Fähigkeit, einen Realitätseindruck hervorzurufen, nichts zu tun. (Odin 2000, 20)

Nach Odin ist es sogar möglich, dass der Realitätseindruck zum Hindernis für die Diegetisierung wird. So wenn die gemalten Dekors aus der Frühzeit des Kinos den Blick (heutiger Betrachter) auf ihren Artefaktcharakter lenken und damit die mentale Umkodierung in Bestandteile der fiktionalen Welt (d.h. ihre Diegetisierung) blockieren.⁵⁴ So plausibel das klingen mag: Später werde ich zeigen, dass sich dieses Zusatzargument, das vom

51 «Für Riniéri ist es weniger die Wahrnehmung des filmischen Bildes selbst, die den Realitätseindruck hervorruft, sondern eher der Glaube an die diegetische Welt», schreibt Frank Kessler (1997, 48).

52 Ähnlich auch bei anderen Autoren, wenn vom *diegetic effect* die Rede ist (z.B. Tan 1996, 52ff u. 68ff).

53 «[I]s the diegetic effect equivalent to the «illusion of reality» so generally ascribed to film [...]? Though experientially, the phenomenon may be the same, from a theoretical point of view, a distinction between these two concepts appears crucial» (Burch 1982, 19). Seine «distinction» setzt allerdings beim Problem der irreführenden Implikationen des Illusionsbegriffs an, die man umgeht, wenn man diesen von vornherein durch den der «Impression» ersetzt, der nicht die gleichen epistemischen Konnotationen hat.

54 Es handelt sich dann nach Odin nicht mehr um eine fiktionalisierende, sondern um eine «spektakularisierende» Lektüre (vgl. ibid.).

vorherigen logisch unabhängig ist, bei genauerer Betrachtung als problematisch erweist (s.u., 2.5).

Mein Vorschlag zum Verhältnis von Diegese und filmischem Realitätseindruck ist folgender: Es handelt sich bei beiden tatsächlich um distinkte und in keiner Weise aufeinander reduzierbare Phänomene. Das bedeutet jedoch nicht, dass zwischen ihnen keine Wechselwirkung möglich wäre. Irreduzibel sind sie, weil eine kohärente und komplexe Diegese auch ausgehend von filmischem Material mit einem schwachen Realitätseindruck konstruiert werden kann (bei Filmen mit abstrakter und antinaturalistischer *Mise en Scène*),⁵⁵ und umgekehrt ein starker Realitätseindruck innerhalb einzelner Einstellungen kein Garant für eine gelingende Diegetisierung ist. Die Konstruktion einer Diegese ist weniger von der filmischen Ausdrucksmaterie als von deren narrativer oder thematischer Organisation abhängig.

Eine Wechselwirkung kann sich im Spielfilm dennoch einstellen, weil die narrative Information vom üblicherweise mit starker Realitätswirkung ausgestatteten audiovisuellen Material getragen wird (Ausnahme: erklärende Zwischentitel oder deutlich markierte Subjektivierungen etwa in Traumdarstellungen; vgl. Brütsch 2011). Die Diegetisierung geht entsprechend von Informationen (über die Handlungen der Figuren, die Handlungsorte etc.) aus, die einen Realitätseindruck mit sich bringen. Dies wirkt sich auf den Charakter der Diegese aus, etwa in einer (im Vergleich zur von geschriebenen Texten ausgehenden Diegetisierung) höheren Konkretion und entsprechend geringerem Bedarf an imaginativer Ergänzung. Umgekehrt kann die von Riniéri beschriebene Aufmerksamkeitsfokussierung auf die diegetischen Zusammenhänge dem Realitätseindruck insofern zuarbeiten, als beispielsweise künstliche Lichtverhältnisse oder fehlerhafte Anschlüsse, die den Realitätseindruck schmälern könnten, eher übersehen werden. Ähnlich wirken womöglich die angesprochene Empathie mit den Figuren oder andere Formen emotionaler Anteilnahme.⁵⁶

Ein Fehler wäre es allerdings, die derart mögliche Wechselwirkung zu verabsolutieren. In der hier angedeuteten Weise ist sie ein Merkmal des Regimes des fiktionalen (und narrativ-repräsentativen) Films (vgl. Metz 2000 [1975], 41ff), das den Überlegungen von Riniéri und Metz zugrunde liegt. Daraus ergeben sich die problematischen Formulierungen, die eine

55 Vier völlig heterogene Beispiele: *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, D 1920), *YUKINOJO HENGE (AN ACTOR'S REVENGE)*, Kon Ichikawa, J 1963), *WITTGENSTEIN* (Derek Jarman, J/GB 1993), *DOGVILLE* (Lars von Trier, DK/S/N/FL/GB/F/D/NL 2003).

56 Noch nicht angesprochen ist damit die von Morin beschriebene subjektive Einfärbung durch den Komplex der 'projection-identification' (vgl. 1956, 91ff).

Abhängigkeit des Realitätseindrucks von der Diegese behaupten und das Konzept damit verzerren.

3. Realitätseindruck und Traumanalogie

In der Diskussion der eben beschriebenen Probleme bin ich von der Unterscheidung objekt- und subjektseitiger Erklärungen des Realitätseindrucks ausgegangen, die Christian Metz vorgeschlagen hat. Wie zu sehen war, sind beide Seiten oft nicht klar zu trennen. So ist der imaginäre Status des Signifikanten – für Odin ein zentraler Zug der kinematografischen Ausdrucksmaterie – beim frühen Metz (noch bevor er den Begriff des «imaginären Signifikanten» prägt) der Grund für die im Vergleich zum Theater intensivere *subjektive* Involvierung der Zuschauerin.

Seinen wohl konsequentesten Vertreter findet der subjektzentrierte Erklärungsmodus indes in Jean-Louis Baudry, der mit seinem Text «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité» (2003 [1975]) einen wichtigen Beitrag zur Debatte liefert.⁵⁷ Die Analyse des Realitätseindrucks von der objektiven Seite hält er für verfehlt:

Man hat sich weiterhin fast ausschließlich für die Technik und für den Inhalt des Films interessiert: für die Eigenschaften des Bildes, Tiefenschärfe, off, Einstellung, Einstellungsfolge, Montage usw., man hat den Schlüssel zum Realitätseindruck im Bildaufbau und in der Bewegung gesucht, ohne wahrnehmen zu wollen, dass der Realitätseindruck zunächst einmal von einer Subjektwirkung abhängt und dass es notwendig sein könnte, die Position des Subjekts gegenüber dem Bild in Frage zu stellen, um den Existenzgrund für den Kino-Effekt herauszufinden. (Baudry 2003 [1975], 57)

Entscheidend ist für Baudry die Position des Zuschauersubjekts innerhalb des topischen Arrangements des Kinodispositivs, das die Bedingungen für die Entstehung des Realitätseindrucks durch Imitation des Schlaf- und Traumzustands herstellt. Damit reiht er sich in die zu diesem Zeitpunkt schon recht lange Liste von Theoretikern ein, die den Realitätseindruck des Kinos mit dem des Traums vergleichen (vgl. Brütsch 2009). Cesare Musatti etwa hat diese Analogie folgendermaßen begründet:

Dank ihrer Bildhaftigkeit haben die Träume an sich schon etwas mit dem Film gemeinsam, und zwar nicht nur, dass sie in der Regel farblos sind, wie

57 In systematischer Absicht springe ich in der Chronologie der Debatte nach vorn in die 1970er Jahre, werde im Anschluss aber wieder zur zeitgenössischen Kritik an Michotte zurückkehren und auch die ideologiekritischen Debatten behandeln, die Baudrys Text vorausgingen.

es auch die filmischen Bilder sein können, oder dass sie sich aus Reihungen loser Episoden zusammensetzen wie die Sequenzen eines Films; sondern eben auch dass sie einen Realitätscharakter aufweisen, ohne sich deswegen in die Realität selbst einzugliedern. (Musatti 2004a [1949], 133)⁵⁸

Wichtig für Musatti ist der in beiden Fällen retrospektive Charakter der Negierung des Realitätseindrucks: Erst wenn man aufwacht, wird einem klar, dass man geträumt hat, und nur das kritische Bewusstsein im (oder nach dem) Kino kann sich klar machen: dass es ja nur ein Film (gewesen) ist. In beiden Fällen sind die Erinnerungen fragmentarisch, flüchtig und diffus, was nach Musatti damit zusammenhängen könnte, dass in beiden Fällen Neigungen des Unbewussten aktiviert werden, die man in der Realität verdrängt (vgl. Musatti 2004b [1952], 158). Dem spezifischen Realitätseindruck verdanke das Kino seine ausgeprägte «evasive Funktion», also die Möglichkeit für die Zuschauer, den Alltag zeitweilig auszublenden (vgl. *ibid.*, 146).⁵⁹

Auch bei Riniéri ist die Traumanalogie zentral (vgl. Kessler 1997, 48). Der von Michotte als irrealer Faktor beobachtete bruske Übergang zwischen visuell heterogenen Bildern konstituiert für ihn die Ähnlichkeit zur onirischen Wahrnehmung. Pseudobewegung und Pseudorealität werden im Film wie im Traum spontan, unmittelbar und präreflexiv erfahren und sind deswegen – nach Riniéri – Objekte des Glaubens, die ihren Pseudo- oder Quasi-Charakter nur nachträglich vom kritischen Bewusstsein erhalten. Gestützt sieht er die Traumanalogie durch zwei Tatsachen der materiellen Projektionsbedingungen, die Aspekte von Baudrys Dispositivtheorie vorwegnehmen: die Dunkelheit und das Vorbeiziehen der Bilder, die Riniéri für die Haltung eines passiven reflexiven Bewusstseins beim Zuschauer verantwortlich macht (vgl. 1953, 38).⁶⁰

58 Allgemein zu Musattis Verhältnis zum Film vgl. Hediger 2006c. Noch vor Musatti finden sich ähnliche Gedanken bei Robert Desoille, der in der zweiten Ausgabe der *Revue internationale de filmologie* den Film mit dem gesteuerten Wachtraum vergleicht und dem Film so gewisse psychotherapeutische und pädagogische Potenziale zuschreibt (vgl. Desoille 1947); und bei Jean Deprun, der im Zusammenhang mit seiner Theorie der Identifikation von einem «temporären Zustand der Regression» im Kino spricht (2004, 175).

59 Problematisch ist, dass auch Musatti die Phänomene des Realitätseindrucks und der Diegese mit solcher Redeweise einander zu sehr annähert.

60 Die Wichtigkeit der relativen Dunkelheit hat ein unter dem Pseudonym Yhcam schreibender Autor schon 1912 bemerkt: «Die Dunkelheit des Saals ist ein wichtiger Faktor, da sie durch die Besinnlichkeit, die sie erzeugt, zum produzierten Eindruck mehr beiträgt als man gewöhnlich annimmt; die Aufmerksamkeit des Zuschauers fühlt sich von der Lichtprojektion angesprochen und wird auf sie konzentriert, ohne dass sie von Vorkommnissen im Saal abgelenkt würde» (Yhcam 2008 [1912], 238). Und Serge Lebovici notierte 1949: «Über die sehr speziellen Rezeptionsbedingungen ist schon alles gesagt worden. Die Dunkelheit im Saal trägt zum Nachlassen der psychischen Spannung

Baudry steht also in der Tradition der filmologisch-psychoanalytischen Kino/Traum-Vergleiche. Während jedoch Musatti, Lebovici und Riniéri noch davon ausgehen, dass aufgrund der von Michotte aufgezeigten Qualitäten des filmischen Bildes ein Eindruck entsteht, der gewisse Ähnlichkeiten mit der Traumwahrnehmung aufweist, kehrt Baudry die Argumentation um: Nicht die Ausdrucksmaterie ruft einen Realitätseindruck hervor, der dann onirische Züge trägt; vielmehr ist dieser umgekehrt erst das Ergebnis eines traumartig regressiven Zustands des Zuschauersubjekts.

Baudry nähert sich dem Problem über Platons Höhlengleichnis.⁶¹ Er betont die diversen Gemeinsamkeiten zwischen dem Dispositiv des Kinos und dem Platon'schen Modell. Das Arrangement der Höhle, in der die Menschen wie Gefangene angebunden in einer bestimmten Position verharren, nur die Schatten von Gegenständen sehen und nur das Echo von Geräuschen und Stimmen hören, entspreche recht genau jenem des Kinos. Die größte Übereinstimmung sieht Baudry darin, dass in beiden Fällen die Erzeugung eines Realitätseindrucks das technisch-topische Arrangement des Dispositivs funktional motiviert:

Platons Gefangener ist das Opfer einer Realitäts-Illusion, d.h. genau dessen, was man im Wachzustand als Halluzination und im Schlaf als Traum bezeichnet; er ist das Opfer eines *Eindrucks*, eines *Realitätseindrucks*.

(Baudry 2003b [1975], 45)

Mit dieser Analogie vernachlässigt Baudry allerdings einen gewichtigen Unterschied: In Platons Modell handelt es sich nicht nur um einen *phänomenalen Eindruck*, sondern darüber hinaus um eine *epistemische Illusion*. Der im epistemischen Sinn illusionäre Charakter ist zentral, besteht doch die Pointe des Höhlengleichnisses (wie Baudry selbst schreibt) darin, dass die Schatten auf der Höhlenwand im gleichen Verhältnis zur eigentlichen Außenwelt stehen wie diese sichtbare Welt zur (für Platon einzig wahren) Realität der Ideen. So veranschaulicht Platon die Möglichkeit, dass sich die Menschen über den wahren epistemischen Status der sichtbaren Welt dauerhaft täuschen. Eine derartige Illusion findet im Kino aber gerade nicht statt (vgl. Allen 1995; Currie 1995). Für Baudry ist dieser wichtige Unterschied nebensächlich, weil er sich auf die philosophische Pointe von

bei. Sie isoliert den Zuschauer und entzieht ihm den kritischen Blick seiner Nachbarn. Das Weinen ist hier unendlich viel zulässiger als im Theater; die Dunkelheit gewährt nicht nur den Verliebten Schutz» (2004 [1949], 166).

- 61 Die Ähnlichkeit von Höhlen- und Kinodispositiv deutet Baudry schon in einem älteren Text (2003 [1970]) an. Vor ihm hat bereits Edgar Morin (1956, 19) den Vergleich in einem genealogischen Sinne angestellt und auf Jean Przyłuski verwiesen, der auf einer Konferenz 1937 den Ursprung des Höhlengleichnisses in der antiken Praxis von Schattenspielen vermutete.

Platons Modell gar nicht einlassen möchte. Er suggeriert vielmehr, Platon habe mit seinem Modell – ihm selbst unbewusst – die im Wunsch nach psychischer Regression gründende Sehnsucht nach einem Dispositiv formuliert, das schließlich erst vom Kino technisch realisiert werden konnte.⁶² Der anthropologisch verankerte Wunsch habe ein Dispositiv geschaffen, in dem das Subjekt von Dunkelheit umgeben und immobilisiert werde, so dass – ähnlich wie im Traumzustand – seine Möglichkeiten zur Realitätsprüfung limitiert seien:

Das Subjekt kann zwar stets die Augen schließen, sich aus dem Schauspiel heraushalten und weggehen, aber genauso wenig wie im Traum verfügt es über die Mittel, auf den Gegenstand seiner Wahrnehmung handelnd einzuwirken und den Gesichtspunkt willkürlich zu wechseln. [...] Durch die relative Hemmung der Motilität wird es dem Schlafzustand angeglichen, genauso wie der besondere Status der Realität, die es wahrnimmt (eine Realität, die aus Bildern besteht), die Simulation der regressiven Position fördert und im Subjekt-Effekt des Realitätseindrucks, jenes Mehr-als-Realen des Realitätseindrucks, bestimmend wirkt, von dem wir gesehen haben, dass er zwar nicht für das Verhältnis des Subjekts zur Realität, wohl aber für den Traum und die Halluzination charakteristisch ist. (Baudry 2003b [1975], 59)

Baudry liefert mit dem Begriff des Dispositivs und dem damit verbundenen Fokus auf die nicht nur apparativen, sondern vor allem *topischen* Rezeptionsbedingungen neue Anstöße zum Verständnis des Realitätseindrucks im Kino (vgl. Paech 2003 [1997]; Kessler 2006). Diese Einschätzung gilt unabhängig von der Plausibilität der Regressionsthese.

Zwei Einschränkungen scheinen mir allerdings angebracht: Erstens bleibt bei Baudry unklar, in welchem Maß die genannten Umstände für den filmischen Realitätseindruck tatsächlich konstitutiv sind (so erlebt man ja auch beim Fernsehen unter ganz anderen Voraussetzungen – Helligkeit, Mobilität, kleiner Bildschirm etc. – einen gewissen, wenn auch vielleicht

62 Wie vor ihm Bazin vermutet Baudry die Gründe für die Erfindung des Kinos in einem psychisch-anthropologischen Grundbedürfnis – wenn dieses auch bei beiden ganz anders beschrieben wird: bei Bazin als Wunsch nach Transzendenz der Vergänglichkeit, als «Schutz vor der Zeit» (2004 [1945], 33), bei Baudry nach psychischer Regression. Für beide werden die älteren Künste damit zu kulturellen Vorstufen des Kinos, die bereits im selben Bedürfnis wurzeln, es aber noch nicht ganz zu befriedigen vermögen: «Wäre in diesem Ideenbereich die Aussage zu riskant, dass die Malerei und das Theater mangels geeigneter technischer und wirtschaftlicher Bedingungen Versuche gewesen seien, nicht nur die Welt der Vorstellung zu erreichen, sondern auch das, was mit einer gewissen Funktion dieser Vorstellung in Einklang stehen könnte – und das zu verwirklichen allein das Kino in der Lage sei? Versuche, die zwar offensichtlich ihre eigene Besonderheit, ihre eigene Geschichte hervorgebracht haben, deren Existenz ursprünglich aber eine psychische Quelle hatte, die derjenigen gleichkommt, welche der Erfindung des Kinos zugrunde liegt» (Baudry 2003 [1975], 50f).

weniger intensiven Realitätseindruck).⁶³ Zweitens, und dies hängt mit dem ersten Punkt zusammen, vernachlässigt Baudry aufgrund seiner Ablehnung aller objektseitigen Erklärungen die Beschaffenheit der ‹Ausdrucksmaterie› und deren wahrnehmungspsychologische Wirkung. (Nur so ließe sich aber die Realitätswirkung des Fernsehens erklären, das auch die von Odin genannten Merkmale – imaginärer Signifikant, Bewegung, Synchronon – aufweist.) Diese Vernachlässigung wird durch den etwas schiefen Platon-Vergleich verdeckt. Während bei jenem die phänomenale Ähnlichkeit der Schattenbilder und Echotöne zur realen Außenwelt tatsächlich irrelevant ist, da Letztere von den Gefangenen ja nie wahrgenommen wird, ist sie im Kino nachgerade notwendig: Was ließe uns von einem ‹Realitätseindruck› sprechen, wenn nicht die phänomenale Ähnlichkeit zur Alltagswahrnehmung der Welt, die wir als ‹Realität› zu bezeichnen pflegen?

4. Kritik und Problematisierungen

Die Ähnlichkeit der Film- zur Normalwahrnehmung wurde von Michotte, wie ausgeführt, phänomenologisch beschrieben und wahrnehmungspsychologisch erklärt. Eben diese Methode steht im Zentrum der ersten fundamentalen Kritik an der Theorie des Realitätseindrucks. Sie erscheint in der auf Michottes Aufsatz direkt folgenden Ausgabe der *Revue internationale de filmologie* und stammt von Pierre Francastel (1949). Francastel, der als Begründer der französischen Kunstsoziologie gilt (vgl. Leveratto 2009, 193; Albera 2009), argumentiert darin kulturalistisch und proto-semiotisch.⁶⁴ Die Bildmaterie, sei sie gemalt, fotografisch oder filmisch, korrespondiere nie mit der Natur, sondern immer nur mit der mentalen Struktur bestimmter sozialer Gruppen zu einer bestimmten historischen Zeit. Das gelte für den Film nicht weniger als für andere Künste. Francastel richtet sich damit zum einen gegen die Vorstellung, dass die Einführung von Bewegung in dieser Hinsicht fundamental etwas geändert habe, zum anderen gegen die Idee, Filme bildeten die Wirklichkeit ab. Die folgenden Zitate veranschaulichen Francastels Position:

Mit seinem variablen, aber dennoch limitierten Bildfeld, mit seinen Sprüngen und Wiederholungen ist die monokulare Kamera ein ebenso künstliches Aufzeichnungsinstrument wie alle anderen. Die filmischen Objekte sind weder wahrer noch unwahrer als die gezeichneten. [...]

63 Für erhellende Vergleiche von Kino- und Fernsehdispositiv vgl. Sierek 1990; 1993, 67–113; Hickethier 1995.

64 Francastels Position entspricht darin den späteren, ungleich bekannteren Thesen Nelson Goodmans (1997 [1976]) zum unausweichlich konventionellen Charakter aller künstlerischen Abbildungen. Zu Francastel vgl. auch Aumont 1996, 160ff.

Man begeht oft den großen Fehler, den Film so zu untersuchen, als zeige uns das kinematografische Schauspiel eine Doppelung der Realität. Man darf nie vergessen, dass der Film aus Bildern besteht, also aus limitierten, fragmentierten und flüchtigen Objekten [...]. Was sich auf der Leinwand materialisiert ist nicht die Wirklichkeit, auch nicht das Bild, das sich im Kopf des Regisseurs bildete oder das in unserem Gehirn entsteht, sondern ein Zeichen im eigentlichen Sinne des Wortes. [...] Es ist eine reine Illusion, dem Bild eine andere Wesenseigenschaft zuzuschreiben als den übrigen repräsentativen, ideografischen oder alphabetischen Sprachen. In jedem Fall entsteht ein virtuelles Bild als Zwischenglied zwischen dem geistigen Bild desjenigen, der spricht, und jenem, das sich bei demjenigen formt, der zuhört oder -sieht, was aufs Gleiche hinausläuft. Dieses Bild besitzt eine positive physische Realität, und diese Realität korrespondiert nicht mit der Natur, sondern mit den mentalen Strukturen bestimmter sozialer Gruppen, bestimmter Menschen.

(Francastel 1949, 70–73)

Abgesehen davon, dass Francastel Michotte an einigen Stellen missverständlich zitiert, was wiederum eine Replik von Michotte (1949) zur Folge hatte,⁶⁵ scheint er ihm auch Ideen zu unterstellen, die den Kern von dessen Ausführungen nicht treffen. Michotte hat nie behauptet, die filmischen Bilder seien ›wahrer‹ oder würden die Realität ›besser‹ wiedergeben als andere künstlerische Mittel. Er beschreibt lediglich ihren unmittelbar ›realistischen‹ Eindruck und analysiert die Bedingungen, die zu dessen Entstehen beitragen. Beide vertreten unterschiedliche Ansätze – Francastel betont als Kulturalist den konventionellen Charakter des filmischen Bildes, während Michotte als experimenteller Psychologe von den natürlichen physiologischen und psychologischen Wahrnehmungsbedingungen ausgeht –, aber ihre Positionen schließen sich nicht so grundsätzlich aus, wie es den Anschein hat (vgl. Kessler 2009b). Tatsächlich handelt es sich wohl weniger um konträre Positionen als um heterogene Paradigmen – und damit um quer zueinander stehende Beschreibungs- und Erklärungsmuster, deren Perspektiven sich im besten Fall zu einem komplexeren Bild ergänzen lassen.

Wieder aufgegriffen wird Francastels Position in der intensiven Debatte zum Realitätseindruck – Daniel Serceau spricht von einer ›querelle de l'impression de réalité‹ (1991) –, die unter ideologiekritischen Vorzeichen zwischen 1969 und 1972 in Frankreich geführt wird. Die Autoren von *Cinéthique* und *Cahiers du cinéma*, den in der Debatte wortführenden Zeitschriften, identifizieren den Realitätseindruck zunächst als der Kamera inhärente Ideologie – als Pseudoobjektivität, die den Schein erzeuge,

65 Vgl. zur Polemik zwischen Michotte und Francastel: Lowry 1985 [1982], 129ff; Albera 2009, 295ff; Kessler 2009b, 24f.

die soziale Wirklichkeit zu repräsentieren, während es sich lediglich um eine Widerspiegelung von deren ideologischer Oberfläche handle. In diesen Diskussionen geht es nicht um eine psychologische Erklärung der *«impression de réalité»*, sondern um ihre ideologische Funktion.⁶⁶

Angestoßen wird die Debatte von einem Interview in *Cinéthique* mit den *TelQuel*-Redakteuren Marcelin Pleynet und Jean Thibaudeau (2003 [1969]), in dem Pleynet die ideologische Neutralität der Kamera bestreitet, da sie in der Tradition der Zentralperspektive stehe und ihre Raumkonstruktion dem *«humanistischen Ideal»* der Renaissance entspreche. Gérard Leblanc übernimmt in einer der nächsten Ausgaben von *Cinéthique* diese Idee und macht die Kamera verantwortlich für den Realitätseindruck des Kinos: *«Nichts scheint unschuldiger, nichts »natürlicher«, als diese bourgeoise Art zu filmen. Es genügt, der Ideologie entsprechend zu filmen, die durch die Kamera-konstruktion produziert wird: des Realitätseindrucks»* (Leblanc 1969, 3; Herv.i.O.). Den Zusammenhang von Kamerakonstruktion, Ideologie und Realitätseindruck hatte Pleynet allenfalls angedeutet. Zwar hatte er ausgeführt, worin das ideologische Erbe (Renaissance/Humanismus), nicht aber worin der ideologische Effekt der Kamera bestehe. Die Texte, die seiner Aufforderung zu einer kritischen Analyse der Kino-Spezifik nachkommen, füllen diese Leerstelle über eine Verklammerung des Pleynet'schen Vorschlags der *«Denaturalisierung»* der Kamera mit der Analyse des Realitätseindrucks.⁶⁷

Ähnlich äußern sich Jean Narboni und Jean-Louis Comolli in *«Cinéma, idéologie, critique»*, dem ersten Text, in dem sich die *Cahiers du cinéma* explizit marxistisch positionieren:

Wir wissen, dass das Kino ganz natürlicherweise (weil Kamera und Film-material so konzipiert sind und die Ideologie dies vorschreibt) die Realität reproduziert. Aber diese Realität, die angeblich so treu wiedergegeben wird, ist selbst komplett ideologisch. (Comolli/Narboni 1969, 12)

Da das Kino die Welt nicht in ihrer materiellen und sozialen Realität erfasse, sondern nur die vage, begriffslose Welt der dominanten Ideologie, *«re-präsentiere»* sich diese mittels des Films. Die wichtigste Aufgabe des politisch subversiven Kinos sei deswegen die Problematisierung des eige-

66 Ich beschränke mich hier auf diejenigen Züge der Debatte, die für die Frage des Realitätseindrucks wichtig sind. Ausführlicher beschrieben habe ich sie in Kirsten 2007b.

67 Michel Marie kommentiert diese Verbindung kritisch: *«Es ist jedenfalls eine Besonderheit von Cinéthique, die von der Kamera produzierte Perspektive mit dem spezifischen Realitätseffekt des Kino zu verbinden. Diese zwei Phänomene betreffen eigentlich verschiedene Codierungen, und es wäre ein Fehler, sie zu verwechseln»* (Marie 1975, 130). Neben dem genannten Text von Leblanc gilt dies auch für Fargier (1969a; 1969b) und Le Grivès/Luciani (1969).

nen Repräsentationssystemen, um eine Verschiebung gegenüber jener ideologischen Funktion herbeizuführen.

Kritisiert werden diese Thesen von Jean-Patrick Lebel (1971 [1970], 7–61), einem marxistischen Filmkritiker, der sich als erster ausführlich mit den Theoremen des neuen ideologiekritischen Paradigmas auseinandersetzt. Er wirft Pleyne, *Cinéthique* und Comolli/Narboni hinsichtlich ihres Ideologiebegriffs und ihrer Vorstellung vom Kino eine mechanistische und essentialistische Haltung vor.⁶⁸ Sie verwechselten den besonderen Gebrauch, der in einer spezifischen historischen Konstellation (der des entwickelten Kapitalismus) von der filmischen Technik gemacht werde, mit vermeintlich der Technik immanenten Eigenschaften. Lebel betrachtet Instrumente und Maschinen (der marxistischen Orthodoxie entsprechend) prinzipiell als neutral und schreibt mögliche Effekte nicht diesen zu, sondern den sozialen Verhältnissen und Praktiken, in denen sie zum Einsatz kommen. Ihre wissenschaftliche Basis (d.h. die Anwendung von Naturgesetzen zur gezielten Kombination technischer Geräte zwecks Produktion von Bewegungsbildern) gilt ihm zudem als Garantie für den nicht-ideologischen Charakter der Kamera.

Für die substantialistischen Tendenzen von *Cinéthique* und *Cahiers du cinéma* macht Lebel die «idealistische Problematik» des Realitätseindrucks verantwortlich – ohne dabei jedoch zwischen der psychologischen Erklärung des Eindrucks von Realität beim Kinobesucher (Michotte und Metz) und den Theoremen von André Bazin zu Schärfentiefe und Plansequenz zu differenzieren.

Nach zunächst erwartungsgemäß ablehnenden Reaktionen (vgl. z.B. Baudry 2003a [1970]; Bonitzer 1971) sehen sich die Autoren von *Cinéthique* und den *Cahiers* später durch Lebels Kritik veranlasst, ihre eigenen Thesen zu relativieren. So stellt sich etwa Comolli in seiner Artikelserie «Technique et idéologie» (2009 [1971/72]) explizit die Aufgabe, zwischen den radikalen Polen in der Debatte, Pleyne und Baudry auf der einen und Lebel auf der anderen Seite, zu moderieren (vgl. *ibid.*, 129).⁶⁹ Die Geburt der Filmkamera sei weder wissenschaftlichen noch ideologischen Determinierungen klar zuzurechnen, da verschiedene Faktoren zu ihrer Erfindung

68 «Ob man (wie *Cinéthique*) annimmt, dass durch die Kamera Ideologie produziert wird, oder (wie die *Cahiers*), dass es sich um eine direkte Widerspiegelung einer vorgeformten Ideologie handelt, der Unterschied ist minimal und in beiden Fällen zeigt sich eine mechanistische Konzeption der Ideologie» (Lebel 1971 [1970], 20; Herv.i.O.).

69 «Wenn wir mit Lebel einverstanden sind, dem Kino nicht einen «natürlichen ideologischen Makel» anzulasten, dann nicht, um umgekehrt hinter einer inkonsistenten «wissenschaftlichen Basis» die Tatsache zu verstecken, dass das Kino unter dem Einfluss einer ökonomischen Nachfrage – d.h. in der Ideologie und als ideologisches Instrument – nach und nach erdacht, konstruiert und gekauft wurde» (Comolli 2009 [1971/72], 154).

geführt hätten, die sich unterschiedlich weit in die Geschichte zurückverfolgen ließen. Dem Althusser'schen Modell der komplexen sozialen Überdeterminierung von historischen Ereignissen folgend (vgl. Althusser 1996 [1963], 206–224), besagt Comollis Hauptthese, dass die Entwicklung der filmischen Technik und die der filmischen Formen sich nicht nur gegenseitig beeinflussen, sondern vermittelt der ideologischen Nachfrage durch das soziale Ganze bestimmt sind, in dem sie zur Anwendung kommen.

Für Comolli bleibt der Begriff des Realitätseindrucks zentral; seine Argumentation verschiebt jedoch dessen Funktion. Er bezeichnet nicht mehr die notwendige Wirkung eines spezifischen Apparates, sondern ein ideologisches *Ziel* oder Bedürfnis, das relativ zu einer bestimmten Gesellschaftsform entsteht und als solches die Entwicklung kinematografischer Technik und filmischen Ausdrucks überformt. Der Status des Realitätseindrucks wird damit von einer essentiellen Eigenschaft des Kinos zur Bestimmung einer kontingenten Funktion, die historischen Gegebenheiten folgt und im Prinzip auch anders möglich wäre.

Noch deutlicher fällt die Selbstkritik bei *Cinéthique* aus. Durch die Übernahme der Problematik des ›Realitätseindrucks‹ von Michotte und Metz, so heißt es im «Texte Collectif» (Fargier/Leblanc 1971, 51ff),⁷⁰ habe man sich auch deren Essentialismus angeeignet: Das verfälschende Bild, welches das Kino in seiner Gesamtheit von der Welt zeichne, habe man irreführend der vermeintlich immanenten Ideologie des Apparates zugeschrieben. Zwar wird Lebel weiterhin für seine These von der Wissenschaftlichkeit und Neutralität der Kamera kritisiert, implizit geben Fargier und Leblanc ihm jedoch darin Recht, die Beschreibung des Realitätseindrucks als essentialistischen Fehler zu verstehen. Zwar habe Michotte zeigen können, wie der Realitätseindruck physiologisch-psychologisch entsteht, verdunkelt habe er dabei jedoch die entscheidende Frage, wieso das Kino technisch überhaupt so gestaltet sei, dass es diesen Eindruck erzeugt. Der Grund für dieses Versäumnis wird im Reduktionismus der *filmologischen* Epistemologie gesucht: Sie habe weder nach der sozialen Überdeterminierung der Zuschauer und ihrer Wahrnehmung noch nach der des Apparates gefragt. Gegen Michotte bringen die *Cinéthique*-Autoren Francastels Argumente ins Spiel, deren Vorzüge darin gesehen werden, das Filmbild als Zeichen zu betrachten und seine Korrespondenz zur Realität entsprechend sozial zu relativieren (vgl. *ibid.*, 54).

Indem sie mit Francastel die historische Relativität der Zentralperspektive und des Realitätscharakters betonen, verabschieden sich die Au-

70 Der Text ist nicht mit Autorennamen gezeichnet; laut mündlicher Aussage Gérard Leblancs stammt er größtenteils von ihm und Jean-Paul Fargier.

toren von *Cinéthique* auch davon, das Kino in seiner Gesamtheit durch diesen ›Code‹ negativ vorbestimmt und zur ewigen Reproduktion des Realitätseindrucks verdammt zu sehen. Damit vollziehen sie einen ähnlichen Schritt wie Comolli: Der Realitätseindruck wird insofern relativiert, als er nicht mehr als quasi-natürlicher Effekt des Filmmediums, sondern nur noch als der einer bestimmten Form, in der jenes auftritt, betrachtet wird. Dafür spricht, dass neben den dominanten filmischen Verfahren, die dem Realitätseindruck zuarbeiten, auch solche existieren, die mit ihm brechen und ihn bewusst unterwandern.

5. Rekonfigurierung des Begriffs

Nach den Relativierungen von Comolli und *Cinéthique* bezeichnet der ›Realitätseindruck‹ nicht mehr eine ontologische, transhistorische Eigenschaft des Filmmediums. Er muss vielmehr als von sozialen Determinanten abhängig verstanden werden, die ihn in verschiedener Weise beeinflussen. So ist nicht nur der technische Teil des kinematografischen Dispositivs unter dem Einfluss einer bestimmten – kapitalistischen und damit marktorientierten – Produktionsweise entstanden, auch die ›institutionelle Regelung‹ des Publikumsverhaltens (Prokop 1974 [1970], 236), die individuell-kontemplative Rezeption, ist historisch und kulturell kontingent – wie ein Blick in die Frühgeschichte des Kinos oder in andere Filmkulturen zeigt. Eine andere institutionelle Regelung von Kinobesuchen würde zwar den Realitätseindruck des Filmbilds nicht fundamental infrage stellen, diesen aber in einen anderen Funktionszusammenhang einbetten und damit auch einige seiner Charakteristika beeinflussen. Andere Rezeptionshaltungen sind ebenso möglich wie andere Filmstile, die den Realitätseindruck gezielt unterwandern. Zu denken wäre etwa an die avantgardistischen Filme der ›materialistischen‹ oder ›strukturalistischen‹ Bewegungen (vgl. Gidal 1976).

Weiterhin ist der Realitätseindruck bestimmten historischen Determinanten ausgesetzt, die wiederum nicht nur vom Entwicklungsstand der Technik, sondern auch von den an jenen gebundenen Erwartungen der Rezipienten abhängen. Edgar Morin hat in diesem Zusammenhang bemerkt, dass erst mit Einführung der kinematografischen Technik sich die Tiefenillusion der Fotografie verflacht habe: «C'est en regard du cinéma que la photo paraît plate» (Morin 1956, 144). Er vergleicht eine solche Entwicklung, die auch bei der Einführung von Ton und Farbe zu beobachten ist, mit der allgemeinen Dynamik, die aus ehemaligen Luxusgütern im Laufe der Zeit regelrechte Bedürfnisse werden lässt (vgl. *ibid.*, 147f). Fehlende Farbe und fehlender Ton können für heutige Zuschauer die Realitätswirkung stören. Und zwar, nach Morin, nicht einfach, weil damit Re-

alitätsindizien entfallen. Der Stummfilm der 1920er besaß für damalige Zuschauer durchaus einen überwältigenden Realitätseindruck. Offenbar handelt es sich um ein Phänomen der Gewöhnung und damit einhergehender normativer Erwartungen an das Filmerlebnis. Durchaus denkbar ist etwa, dass, sollte irgendwann die 3D-Technik verfeinert und breit etabliert sein, jene Bilder, denen wir heute den größten Realitätseindruck zuschreiben, weniger überzeugend wirken.

Aus diesen Gründen halte ich es für nötig, den Realitätseindruck des Kinos in mehrfacher Hinsicht zu relativieren und zu historisieren. Daher erscheint mir auch Odins oben zitierte Formulierung problematisch, der Realitätseindruck könne im Fall von bemalten Leinwänden die Diegetisierung blockieren. Mit diesem Argument vollzieht Odin unter der Hand eine leichte, aber nicht unwichtige Bedeutungsverschiebung. Der Realitätseindruck würde sich bei einer solchen Begriffsverwendung unabhängig von technischen Verfahren wie Kameraarbeit, Mise en Scène oder Montage einstellen – und auch unabhängig von den historischen Rezeptionsbedingungen. Nur die weitere mentale Verarbeitung (gelingende Diegetisierung oder nicht) wäre entsprechend historisch variabel. Der Realitätseindruck selbst bliebe konstant, zeitigte nur andere Folgen. Genau das widerspricht jedoch nicht nur der Gesamtkontur des Begriffs, sondern auch Odin selbst, der in einer Fußnote die Historisierung des Realitätseindrucks fordert:

Wenn ich auch heute sofort das gemalte Dekor bemerke, war das vielleicht nicht für alle Zuschauer der Anfangszeit des Kinos der Fall. Es wäre eine Geschichte des Realitätseindrucks zu schreiben. Der Realitätseindruck kann aber auch entsprechend des Alters des Zuschauers, seiner Kultur, seiner bisherigen Beziehung zum Kino variieren. In solcher Perspektive müsste eine Ethnologie des Realitätseindrucks in Angriff genommen werden.

(Odin 2000, 20, Fn19)

Entsprechend macht es eher Sinn, die Rede vom Realitätseindruck auf den von Bild und Ton ausgehenden *Gesamteindruck* zu beziehen als auf deren einzelne Bestandteile. Während alle Einzelbild- und Tonelemente mit einem Realitätseindruck ausgestattet sein können, besagt dies noch nichts für den Eindruck der gesamten Einstellung. Das gemalte – und von heutigen Zuschauern als gemalt erkannte – Dekor stört den Realitätseindruck oder vermindert ihn wenigstens.⁷¹ Ähnlich verhält es sich mit den im klassischen Hollywoodkino häufig bei Autofahrten eingesetzten Rückprojektionen:

71 Filmemacher können sich dies als ästhetischen Effekt durchaus zunutze machen, wie Raya Martin, der in *INDEPENDENCIA* (PHI 2009) eine Stummfilmkulisse als Verfremdungseffekt einsetzt.

Auf zeitgenössische Zuschauerinnen mögen sie überzeugend (jedenfalls nicht störend) gewirkt haben, heute aber sind sie leicht als künstlich zu erkennen. Die einzelnen Bild- (und Ton-)elemente können zueinander in einem derartigen Widerspruch stehen, dass sie den Realitätseindruck unterwandern. Es handelt sich entsprechend um ein holistisches Phänomen,⁷² das weniger auf den einzelnen Teilen als der Gesamtkonfiguration basiert, deren Gefüge den Erwartungen der Zuschauer entsprechen muss.

Der Realitätseindruck ist somit keine feststehende und grundlegende Eigenschaft des Kinos, sondern eine gewisse *Möglichkeit*, die sich mit filmischen Mitteln umsetzen lässt. Er ist nicht nur abhängig von den spezifischen Eigenschaften des menschlichen Wahrnehmungsapparates, sondern auch vom gezielten Einsatz filmischer Technik – von der Lichtsetzung, der *Mise en Scène*, der Kamera- und Tonarbeit und dem Schnitt. Mit all diesen Mitteln lässt sich der Realitätseindruck verstärken oder abschwächen. Es handelt sich also nicht um ein Wesensmerkmal, sondern um eine Potenzialität, eine spezifische mediale Möglichkeit des Kinos. Nur in diesem eingeschränkten Sinne lässt sich mit Verweis auf den Realitätseindruck für den vergleichsweise starken Realismus *des* Films argumentieren.

6. Illusion, Ostension und Ostentation

Nach den bisherigen Ausführungen lässt sich der Begriff des Realitätseindrucks also genauer konturieren: Er bezeichnet ein spezifisches *Potenzial* des filmischen Mediums, das auf der einen Seite an dessen Ausdrucksmaterie (die perspektivischen Bewegungsbilder, den imaginären Status des Signifikanten und den synchronen Ton), auf der anderen an Eigenschaften des menschlichen Wahrnehmungsapparates gebunden ist. Abhängig ist er in mehrfacher Weise von historischen Bedingungen (wie der des technischen Standards und der Gewöhnung an diesen) und kann in unterschiedlichen Intensitätsgraden auftreten, die je nach Aufführungsdispositiv und filmischer Form variieren. Unabhängig ist der Realitätseindruck dagegen vom Wissen der Zuschauerinnen um seinen artifiziellen Charakter.

In Bezug setzen lässt sich der Begriff zu dem der «ästhetischen Illusion», wie ihn in den vergangenen Jahren besonders Gertrud Koch und Christiane Voss für das Filmmedium neu diskutierten.⁷³ Die Autorinnen schließen damit an eine theoretische Tradition an, die seit dem 17. Jahrhundert die

72 Für eine philosophisch überzeugende Konzeptualisierung des Holismus-Begriffs siehe Esfeld 2002.

73 Wichtige Beiträge zu der Debatte lieferten vorher auch Currie (1995), Allen (1995) und Anderson (1996).

Differenzen der ‹ästhetischen› zur ‹epistemischen› Illusion betonte. Die ästhetische Illusion wurde als wirkungsästhetische Kategorie verstanden,

für die im Unterschied zur rein epistemischen Illusion (Täuschung) gerade die willentliche Suspension von Wahrheitsorientierung und Wirklichkeitsprüfung angesichts der Wahrnehmung eines Kunstwerkes ebenso bezeichnend ist wie die lustvolle Bereitschaft des Betrachters/Zuschauers zur affektiv-empathischen Verstrickung mit dem ästhetisch Dargestellten.

(Koch/Voss 2006, 8f)

Für den Realitätseindruck und die so verstandene *ästhetische* Illusion gilt gleichermaßen, dass die Zuschauerin «einen fiktiven Gegenstand vorübergehend so wahrnimmt/erfährt, als wäre er seiner Existenz nach ein mehr oder weniger wahrhaftiger Teil der umgebenden Wirklichkeit» (ibid., 9), wobei das Wissen um die Differenz stets gewahrt bleibt.

Im Unterschied dazu ist die ‹aistische Illusion› nicht von der Bereitschaft zur Verstrickung abhängig, sondern «verweist auf eine naturgesetzliche Dimension der objektiven wahrnehmungs-physiologischen Illusion» (Koch 2006, 53), wie die der im Kino unumgänglichen Wahrnehmung von Bewegung. Im filmischen Medium ist die ‹aistische› die Voraussetzung der Erzeugung einer ‹ästhetischen Illusion› (vgl. Koch 2009b, 71).

Der Realitätseindruck wäre demnach zwischen diesen beiden Ebenen anzusiedeln: Nicht jede gelungene aistische Illusion ist notwendigerweise auch mit einem starken Realitätseindruck ausgestattet (zu denken wäre etwa an abstrakte animierte Formen). Aber auch nicht jedes Filmbild mit Realitätscharakter lädt gleichermaßen zu ästhetischer Illudierung ein, und nicht immer ist die Rezipientin bereit zur konstitutiven kognitiven und affektiven Auseinandersetzung mit den filmischen Weltausschnitten. Andererseits kann es ‹ästhetische Illusion› auch dort geben, wo der Realitätseindruck des Films, wie in verschiedenen experimentellen Werken, bewusst gering gehalten wird (vgl. Koch 2006, 57ff). Wenn sie auch offenbar miteinander zusammenhängen, so gehen die semantischen Bereiche von ‹Realitätseindruck› und in diesem Sinn verstandener ‹filmischer Illusion› doch nicht ineinander auf.

Betrachtet man die ästhetische Dimension des Realitätseindrucks weniger rezipienten- und stärker werk- oder medienseitig, bietet sich der Begriff der *Ostension* an, der das präsentische Potenzial des Filmmediums zum Ausdruck bringt. Angesprochen ist damit die vergleichsweise große phänomenale Unmittelbarkeit des Films und damit die Möglichkeit, Sachverhalte und Ereignisse nicht nur darzulegen und anzudeuten, sondern scheinbar direkt vor Augen (und Ohren) zu führen. Der Realitätseindruck erlaubt es, Dinge und Person in einem starken Sinn präsent zu machen, die

eigentlich nicht anwesend sind: wie ein «Spiegel mit verzögerter Reflexion, dessen Beschichtung das Bild festhält» (Bazin 2004 [1951], 184). Wenn diese Spiegel-Metapher auch nicht allzu wörtlich genommen werden sollte, bringt sie das spezifisch *ostensive* Potenzial des Kinos doch anschaulich zum Ausdruck.

Unterscheiden möchte ich die filmische Ostension (als Akt des Zeigens) vom Konzept der *Ostentation* (der hervorhebenden Zurschaustellung), mit dessen Hilfe ich im Lauf dieser Studie argumentieren möchte, dass sich der Realismus im Film unter anderem über die *Zurschaustellung* seiner realistischen Merkmale fassen lässt. Es zeigt nämlich auch der realistische – wie jeder andere Film – «nicht nur, was gezeigt wird, sondern zugleich die Tatsache, dass es gezeigt wird. Er gibt uns nicht nur ein Objekt zu sehen, sondern auch die Wahrnehmung dieses Objekts, eine Welt und gleichzeitig eine Weise, die Welt zu sehen» (Danto 2006 [1979], 136). Oder, wie Thomas Morsch schreibt: «Der Film macht nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt» (2010, 58). Eben diese Sicht gibt sich im realistischen Film als realistische zu verstehen und kann in der Rezeption als solche erkannt werden. Die zu enge Kopplung von Realismus und Illusion, die in der Filmtheorie – oft unter pejorativen Vorzeichen – die Theoriebildung beeinflusst hat, kann damit aufgelöst werden. Ich möchte in späteren Kapiteln darlegen, dass sich der filmische Realismus unter anderem solcher Darstellungsmittel bedient, die signifikant von jenen des klassischen Mainstream- und Genrefilms abweichen. Diese Abweichung im Sinne einer «realistischeren» Wahrnehmungsweise wird ihrerseits nicht eskamotiert, sondern vielmehr *zur Schau gestellt*: Realistische Filme illudieren nicht, sondern geben sich ostentativ als solche zu verstehen. Im Rahmen der Semiopragmatik ist es daher möglich, bestimmte Mittel und Themen (jeweils vor dem Hintergrund bestimmter historisch gültiger Normen) als textuelle Anweisungen zur Aktivierung einer «realistischen Lektüre» zu verstehen. Die Filme vermitteln nicht lediglich eine Geschichte, sie kommunizieren simultan auch etwas über deren besondere Gestaltung und geben Hinweise zur entsprechenden rezeptionsseitigen Einordnung und Sinnkonstruktion.

Schon bei der Erörterung der Positionen von Bazin, Michotte und Metz habe ich betont, dass der Realitätseindruck für realistische wie für fantastische Fiktionen gleichermaßen gilt. Geister, Außerirdische, Comic-Helden und andere Fantasiewesen können den gleichen Grad phänomenaler Evidenz erlangen wie gewöhnliche menschliche Figuren. Daher lässt sich die Demarkationslinie zwischen realistischen und nichtrealistischen Formen nicht anhand dieser allgemein filmischen Eigenschaft bestimmen. Es wür-

de wenig Sinn machen, alle Filme als ‹realistisch› zu qualifizieren, die das Potenzial des Realitätseindrucks aktualisieren. Dies hieße etwa JURASSIC PARK (Steven Spielberg, USA 1994) als realistisch zu bezeichnen, weil die Dinosaurier überzeugend (oder lebensecht, was auch immer das in diesem Fall heißen mag) animiert sind (vgl. Manovich 2001). Eine solche Terminologie tendiert jedoch dazu, bei der Realismusdefinition die medialen Spezifika zu überschätzen und nicht klar zwischen Wahrnehmungsrealismus und *Realismus als spezifischer, ästhetischer Form filmischer Fiktion* zu differenzieren (vgl. Langkjær 2002, 18). Es ist im Gegenteil notwendig, wie André Bazin in einer frühen Schrift notiert, ‹den technisch bedingten ‹Realismus› des Bildes vom ‹Realismus› seines geformten oder dramatischen Inhalts› zu unterscheiden (Bazin 1997 [1944], 90).

Wenn aber die phänomenal-realistische Wirkung des Filmmediums unbedingt vom Realismus eines Films zu unterscheiden ist, so stehen beide doch auch in einer bestimmten Verbindung, die relevant wird, wenn man die konkreten Werke des Realismus im Film mit solchen in anderen Medien vergleicht: Die Tatsache, dass der Realitätseindruck in realistischen Spielfilmen aktualisiert wird, zeichnet den filmischen vor anderen Formen des künstlerischen Realismus aus, deren Ausdrucksmaterie kein vergleichbares ostensives Potenzial birgt. In besonderer Weise kann im filmischen Realismus ein Nachdruck auf das (scheinbar) unmittelbar Anwesende, das in großer phänomenaler Evidenz Präsenze, gelegt werden: die Dinge und Körper in Bewegung (vgl. Tröhler 2008b). Zwar lassen sich gewisse *narrative* Techniken von realistischen Filmen mit jenen im realistischen Roman oder dem naturalistischen Drama vergleichen – schon weil sie auf den gleichen Effekt einer strukturellen Homologie von Diegese und Lebenswelt hin angelegt sind. Aufgrund seines spezifischen Realitätseindrucks geht der filmische Realismus in diesen Techniken allein jedoch nie auf. Stets bedienen sich realistische Filme jenes basalen *ostensiven* Potenzials des Mediums, das an den Realitätseindruck gebundenen ist und darin besteht, Ereignisse und Handlungen unmittelbar vorzuführen: ‹Das Kino erzählt, doch es tut dies über Bilder, Töne und Körper› (Tröhler 2008a, 158), denen phänomenal immer ein Moment der Aktualität, der Präsenz eigen ist. Christian Metz bezeichnet es als ‹Form eines *Hier ist* der Aktualisierung, welches in vager Weise demonstrativ, immer stumm und anwesend ist› (1997 [1991], 13; Herv.i.O.) und schon Michotte spricht, trotz der inneren Distanz, die er für die kinematografische Situation als konstitutiv erachtete, vom phänomenalen ‹*hier und in diesem Moment*› des Films (2003a [1948], 124; Herv.i.O.). Es ist nicht zuletzt dieser präsentische Charakter, seine besondere ostensive Qualität, durch die sich der *filmische* Realismus von Realismen in anderen Medien unterscheidet.

II Der Realismus im Film

3 Theorien zum filmischen Realismus als Erzählform

In den beiden vorangehenden Kapiteln habe ich mit der ›Indexikalität‹ und dem ›Realitätseindruck‹ Begriffe diskutiert, die Eigenschaften des Filmmediums bezeichnen, die es ›realistischer‹ wirken lassen als andere künstlerische Medien. Sowohl die Möglichkeit zur indexikalischen Lesart des Bildes als auch sein Potenzial zur Erzeugung eines starken Realitätseindrucks zeichnen den Film vor anderen Medien aus (was nicht heißt, dass damit alle Eigenschaften genannt wären, durch die sich das Filmmedium von anderen unterscheidet). In beiden Fällen muss jedoch auch gelten, dass die Begriffe wenig beitragen zu einer Bestimmung des Realismus im engeren Sinn eines spezifischen Stils, einer spezifischen Erzählweise oder eines – diese beiden Aspekte und den produktiven Lektüreakt der Zuschauerin einschließenden – spezifischen Regimes des fiktionalen Films.

Im Folgenden sollen drei Theorien eingehender betrachtet werden, die versuchen, den Realismus in diesem engeren Sinn zu erschließen: André Bazins Theorie, für die sich verschiedene Ebenen und Definitionen differenzieren lassen, Colin MacCabes Theorie vom «klassisch-realistischen Text», die er im Zusammenhang einer neomarxistisch und poststrukturalistisch inspirierten Kritik an Bazin in den 1970er Jahren formulierte, und schließlich Kristin Thompsons neoformalistische Realismustheorie, die um das Konzept der «realistischen Motivierung» kreist und unter neuen Vorzeichen an Bazin anschließt.

1. «Il n'y a pas un, mais des réalismes». André Bazins vielschichtige Ästhetik filmischer Realismen

André Bazin kann fraglos als komplexester und einflussreichster Realismustheoretiker der bisherigen Filmtheorie gelten.¹ Schon in den beiden letzten Kapiteln ist er aus gutem Grund an verschiedenen Stellen zu Wort gekommen: Wenn er auch für die Begriffe der Indexikalität und des Realitätseindrucks nicht die Urheberschaft beanspruchen kann, so durchziehen die damit verbundenen Problematiken doch seine Schriften, und die Filmtheorie verdankt ihm einige der pointiertesten Formulierungen zu diesen Themen. Bazin ist jedoch nicht nur für seine ›Ontologie‹ bekannt gewor-

1 Ich verzichte hier auf eine historische Kontextualisierung der Theorie Bazins, die sowohl von zeitgenössischen Geistesströmungen wie von der damaligen Kunst- und Filmkritik beeinflusst war (vgl. dazu Andrew 1990 [1978]; Bordwell 1997, 46–82; Ungaro 2000; Tröhler 2009; Le Forestier 2010).

den, sondern ebenso für seine Stilgeschichte des Films zwischen 1920 und 1950 («Die Entwicklung der filmischen Sprache») und seine Schriften zu bestimmten Werken, Autoren und Bewegungen. Es ist kaum möglich, von *einer* Realismustheorie Bazins zu sprechen, weil sich seine Thesen auf unterschiedliche Ebenen beziehen und entsprechend unterschiedliche Reichweiten haben – vom einzelnen Werk, dessen je eigenen Realismus er herauszuarbeiten sucht, über einen bestimmten Stil, etwa den des realistischen Stummfilms jener Regisseure, die nicht «an das Bild», sondern «an die Realität glauben» (Bazin 2004 [1951/52/55], 91), bis zum fotografischen Realismus des Filmmediums *per se*.

Bazins Beobachtungen zu dem Korpus von Filmen, die er als «realistisch» qualifiziert,² sollten also unterschieden werden von anderen, allgemeineren Überlegungen zum Verhältnis von Film und Realität, auch wenn die Ebenen bei Bazin aufeinander verweisen und gemeinsam sein grundlegendes «Realitäts»- oder «Objektivitäts-Axiom» stützen (vgl. Rohmer 1959; Andrew 1976, 140f; Andrew 1990 [1978], 103ff). Die Notwendigkeit, Bazins Thesen zum Realismus-Problem zu differenzieren, wurde von vielen Filmtheoretikern gesehen, die sich eingehender mit seinem Werk auseinandergesetzt haben. In der bis dato genauesten Synthese, *Teorie del realismo in André Bazin*, greift Marco Bertoncini den Vorschlag von Giovanna Grignaffini auf, «*psychologischen Realismus, technischen Realismus und ästhetischen Realismus*» (Bertoncini 2009, 36; Herv.i.O.) zu unterscheiden.³ Diese Differenzierung (wie auch die verschiedener Realitätsbegriffe bei Bazin; vgl. *ibid.*, 41–45) erscheint mir durchaus sinnvoll; meine eigene Einteilung folgt jedoch einer anderen (prinzipiell komplementären) Logik. Meines Erachtens lassen sich anhand der unterschiedlichen *Reichweite* der sich auf sie beziehenden Theoreme *drei Ebenen* differenzieren. Auf der ontologischen Ebene wird die Besonderheit des filmischen Mediums diskutiert; es geht hier also um Eigenschaften, die qua medialer Prägung alle Filme betreffen: Für das filmische Medium allgemein gilt Bazins ontologischer Realismus. Auf der zweiten, historischen Ebene beschreibt Bazin die in seiner Sicht teleologische Entwicklung des Films zu immer größerem phänomenalen Realismus. Auch die Argumente dieser Ebene betreffen das Filmmedium in seiner Gesamtheit, wenn auch nicht in seiner grundsätzlichen Verfasstheit, sondern in seiner historischen Evolution.

2 Gemeint sind etwa die Texte zu den Filmen von Welles, Wyler, Stroheim, Renoir und verschiedenen Vertretern des italienischen Neorealismus.

3 Noël Carroll diskutiert in seiner Bazin-Kritik ausführlich die Kategorie des «räumlichen Realismus» (1988, 120ff), erwähnt aber auch einen «physikalischen» und einen «phänomenologischen Realismus» (*ibid.*, 129); Bruce Hutchinson schlägt eine Unterteilung der Theoreme Bazins in «inhaltsbezogenen», «wahrnehmungsbezogenen» und «prozessorientierten Realismus» vor (2008, 182–185).

Sie stützen sich erstens auf technologische Innovationen (Einführung des Tons, der Farbe, neuer Tricktechniken, besserer Objektive etc.), zweitens auf eine Veränderung der ›Filmsprache‹.⁴ Auf der dritten, werkkritischen Ebene schließlich wird der Realismus einzelner Filme oder Filmgruppen diskutiert. Sie bezieht sich also nicht mehr auf das Filmmedium an sich oder seine historische Entwicklung, sondern auf einzelne filmische Werke, deren je besonderer Realismus untersucht wird. Alle drei Ebenen sind auf verschiedene (mal systematisch-implikative, mal normative) Weise miteinander verbunden. Es erscheint mir daher notwendig, hier noch einmal auf die ontologische Ebene der Bazin'schen Realismustheorie zurückzukommen, bevor ich mich dann seinen Bestimmungen des filmischen Realismus im engeren Sinn zuwende.

Die ontologische Ebene: Der Realismus des Films

Die ontologische Ebene wird von Bazin über drei grundlegende Theoreme erschlossen.⁵ Das erste Theorem lässt sich auf die Metapher des Abdrucks oder der Spur bringen und wurde in seiner semiotisch reformulierten Form – als Indexikalität – im ersten Kapitel dieser Studie diskutiert. Zum zweiten arbeitet Bazin mit der Metapher des Spiegels, um den besonderen Präsenzcharakter des filmischen Bildes zum Ausdruck zu bringen, der sich nicht in der indexikalischen Funktion erschöpft, sondern stark ikonische Aspekte hat:

Die Wirksamkeit des Kinos hat ihren Ursprung ebenfalls im Bereich der Ontologie. Es ist falsch zu sagen, das Kino sei außerstande, uns «in die Präsenz» des Schauspielers zu versetzen. Es tut dies wie ein Spiegel (der doch, wie

4 Als Beispiel mag folgende Stelle aus Bazins Wyler-Aufsatz dienen: «Der panchromatische Film, der Ton, die Farbe haben echte Veränderungen des Bildes bedeutet. Auch die Syntax, die dieses Vokabular organisierte, war Revolutionen unterworfen» (1981 [1948], 47).

5 «Bazin's writing on reality theory, what would be called his «ontology system,» consists of «The Ontology of the Photographic Image» (1945), «The Myth of Total Cinema» (1946), «Theatre and Cinema» (1951), «Cinema and Exploration» (1953, 1956), and «The Virtues and Limitations of Montage» (1953, 1957). These essays concern the relations between cinema and reality, that is between the camera and its objects» (Henderson 1980 [1972], 34). Wenn ich Henderson auch darin zustimme, dass die genannten Texte für Bazins ontologische Thesen zentral sind, halte ich die Trennung anhand einzelner Artikel doch für problematisch. Tatsächlich kommen in den meisten dieser Aufsätze auch Überlegungen mit begrenzterer Reichweite vor, die sich eher auf bestimmte Gestaltungsmittel beziehen. Umgekehrt sind auch die Texte, die Henderson als «kritisch-historische» (ibid.) den ontologischen gegenüberstellt (ihre Opposition hält er sogar für das «zentrale Merkmal von Bazins Denken»; ibid., 36), nicht frei von Bezügen zu ontologischen Bestimmungen. Die Durchdringung beider – genauer: aller drei – Ebenen wird besonders in den Büchern zu Renoir und Welles deutlich.

man einräumen wird, die Gegenwart dessen zeigt, der sich darin spiegelt), doch eines Spiegels mit verzögerter Reflexion, dessen Beschichtung das Bild festhält.
(Bazin 2004 [1951], 184)

Dieses Theorem zum besonderen präsentistischen Potenzial des Films kommt am Ende meines zweiten Kapitels zum Ausdruck, wo ich vorgeschlagen habe, im besonderen «Realitätseindruck» des Kinos auch sein *ostensives* Potenzial, die Fähigkeit zur Erzeugung imaginärer Präsenz zu verorten.

An die Spiegelmetapher lässt sich auch Bazins berühmte Formulierung zum «zentrifugalen» Charakter des Filmbilds anschließen: Wie in einem Spiegel, den man herumträgt, oder beim Einsatz eines «Kaschs» (Bazin 2004 [1951], 192),⁶ visualisiert das Bild stets nur einen Ausschnitt der Welt, der gerade aufgrund dieser Ausschnitthaftigkeit über sich hinaus verweist. Im Unterschied zum Rahmen eines Gemäldes (vgl. Bazin 2004 [1959]) oder einer Theaterbühne, die je eine klare Grenze zwischen imaginärer und realer Welt setzen (also «zentripetal» wirken), scheinen die Ränder des Filmbildes auf jene Teile hinzudeuten, die nicht von der Kamera erfasst werden (das sogenannte «Off» oder «hors-champ»), potenziell jedoch immer – durch Kamerabewegung, Rückzoom oder Umschnitt – ins Bild kommen könn(t)en.⁷

In beiden Fällen verbergen Bazins Formulierungen eine grundlegende Ambivalenz, die ich im Bezug auf die Indexikalität oben schon angesprochen habe: Es bleibt offen, ob sich die Rede von der Spur respektive von der (zeitverzögerten) Spiegelung auf die realen Objekte bezieht, die vor der Kamera gestanden haben, oder auf jene diegetischen Objekte, die Teile der imaginären Welt sind, die der fiktionale Film entwirft. In der Metapher «des Spiegels mit verzögerter Reflexion» ist gerade die Verzögerung fragwürdig. Von einer solchen lässt sich nur hinsichtlich der realen Objekte sprechen. Werden die Bilder auf der Leinwand jedoch diegetisiert, also als Bilder von fiktiven Entitäten verstanden, macht die Rede von der Verzögerung wenig

6 Die deutsche Übersetzung des französischen «cache» (1975 [1951], 160) verwendet an dieser Stelle die Worte «Abdeckung» und «Maske»; im Renoir-Buch wurde «cache» gar als «Versteck» übersetzt (vgl. 1980a [1971], 63). Ich bevorzuge «Kasch», wofür sich auch die Bazin-Übersetzer Robert Fischer und Anna Düpee in einem anderen Aufsatz («Malerei und Film»; 2004 [1959], 225) entschieden haben.

7 Die radikale Unterscheidung, die Bazin hier macht, lässt sich so allerdings nicht aufrecht erhalten (vgl. Carroll 1988, 146f). Auch in der Malerei kann innerhalb eines Bildes auf Gegebenheiten hingewiesen werden, die sich außerhalb des gezeigten Ausschnitts befinden; sei es durch angeschnittene Körper und Gegenstände, sei es durch im Bild dargestellte Blicke oder Gesten (vgl. Bonitzer 2011 [1978]). Und auch der Bühnenraum des Theaters ist so zentripetal nicht, wie Bazin suggeriert; auch dort kann ein szenisches Off angedeutet und beispielsweise durch Rufe aktualisiert werden. Allerdings lassen sich aus der Beweglichkeit des filmischen Kaders und den Möglichkeiten der Montage (vor allem jenen Verknüpfungen, die räumliche Kontiguität denotieren, wie der *eyeline match*) wohl Argumente für die graduell größere Zentrifugalkraft filmischer Einstellungen gewinnen.

Sinn, da die Zeitlichkeit der Diegese mit jener der realen Welt ohnehin inkommensurabel ist. Phänomenal wird sie darüber hinaus als Jetztzeit, erfahren (vgl. Metz 2003 [1965], 18) – unabhängig davon, dass die Bewegung auf der Leinwand faktisch eine vergangene Bewegung reproduziert, und unabhängig von unterschiedlichen Zeitebenen innerhalb der Narration.⁸ Als «Spiegel mit verzögerter Reflexion» kann das Filmbild also nur bei dokumentarisierender, indexikalisch-dicentischer Lesart verstanden werden, wenn also auf die realen Objekte, die sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera befunden haben, referiert wird. Tatsächlich spricht Bazin an dieser Stelle auch nicht von Figuren, sondern von Schauspielern. Er will zeigen, dass sich der Film hinsichtlich der Schauspielerpräsenz nicht so radikal vom Theater unterscheidet, wie einige Theoretiker behaupten, die daraus eine ontologische Differenz beider Medien ableiten (vgl. 2004 [1951], 182–185).

An dieser Stelle wird erneut die Notwendigkeit einer Unterscheidung von Indexikalität und Realitätseindruck deutlich, statt wie Bazin (und sein schärfster Kritiker Noël Carroll) beide Aspekte in der Rede von «Repräsentation» zu verklammern: Mit Realitätseindruck präsentiert werden können auch fiktive Entitäten (wie Figuren), *re-präsentiert* dagegen nur reale (wie Personen).⁹ Das Indexikalitätstheorem lässt sich auf fiktionale Filmtexte nicht ohne Weiteres anwenden. Hier trifft Carrolls (ansonsten die Bazin'sche Theorie oft verzerrt und verkürzt darstellende)¹⁰ Kritik tatsächlich einen wunden Punkt:

[W]hen confronted with fiction, Bazin's theory implies strange results by ontologically misplacing, so to speak, the focus of our attention. [...] Films seem to become records of places and actors; their fictional referents dissolve. M is about Peter Lorre rather than about a psychopathic child killer; *THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* is not about a rivulet off the Amazon but about Wakulla Springs, Florida. Films you thought were representations of castles, graveyards, and forests are really about studio sets.

(Carroll 1988, 148f)

Die Ambivalenz erklärt vielleicht, dass Bazin seine Behauptung, es sei leicht, von der fotografischen Basis des Films auf seinen realistischen Cha-

8 So auch Ed S. Tan: «The viewer's impression of time, as in the reality of everyday life, is one of an advancing now» (1996, 64). Eine (m.E. wenig überzeugende) Kritik am Präsenz-Theorem hat Deleuze formuliert (vgl. 1997 [1985], 56–59; vgl. auch Wittmann 2014).

9 Es ist daher nicht erstaunlich, dass die Indexikalität als Denkfigur besonders dort relevant wird, wo nicht von fiktionalen, sondern dokumentarischen Filmen die Rede ist, wie in den Passagen, in denen Bazin über *KON-TIKI* (Thor Heyerdahl, NOR/S 1950) schreibt (2004 [1953/54], 56–60; vgl. Rosen 2001, 30; Kirsten 2012a, 110–113; Jeong 2011, 182).

10 Bertoncini (2009, 20) weist zu Recht daraufhin, dass Carroll überhaupt nur einen kleinen Teil der Bazin'schen Schriften (nämlich jenen mit dezidiert theoretischem Impetus) rezipiert zu haben scheint.

rakter zu schließen, nirgends argumentativ ausführt, seine Andeutungen und Beispiele sich jedoch eher auf das *ostensive* Potenzial des Realitätseindrucks als auf die Indexikalität stützen.

Neben diesen beiden Pfeilern, die sich mit den Metaphern der Spur und des Spiegels fassen und mit den Begriffen der Indexikalität respektive des Realitätseindrucks reformulieren lassen, hat die Bazin'sche Filmontologie noch eine dritte Säule, die den fundamental realistischen Charakter des Mediums stützen soll. Sie ist von den anderen beiden unabhängig. Bazin argumentiert hier nicht aus der spezifischen technischen, semiotischen oder phänomenologischen Verfasstheit des Films heraus, sondern aus seiner historischen.

Zentraler Text für das genealogische Argument ist «Le mythe du cinéma total», der aus gutem Grund im ersten Band von *Qu'est-ce que le cinéma?* unmittelbar auf die «Ontologie» folgt. Gegen seine diskursiven Gegner, jene Filmtheoretiker, die, wie etwa Rudolf Arnheim, unter anderem in den technischen Beschränkungen des schwarzweißen Stummfilms die Garantie für die Kunstfähigkeit des neuen Mediums sahen (vgl. Arnheim 2002 [1932]) und entsprechend der Einführung von Ton und Farbe skeptisch gegenüberstanden (vgl. Arnheim 2004 [1927–1930], 67–83, 102–104),¹¹ lässt Bazin seine Geschichte des Films nicht mit den Aufnahmen und Vorführungen der Lumière-Brüder beginnen (und bei den Meisterwerken Eisensteins enden), sondern setzt früher an. Er plädiert für die Erweiterung des Blicks auf die Prähistorie des Kinos und auf die jüngeren Errungenschaften von Ton und Farbe. Schon lange vor der tatsächlichen Erfindung des kinematografischen Mediums habe es Träume und mehr oder weniger konkrete Vorstellungen von einer technischen Reproduktion des Lebens gegeben. Neben den Ideen von Pionieren wie Joseph Nicephore Niepce, Eadweard Muybridge, Charles-Émile Reynaud, Thomas Alva Edison und anderen «Monomanen, Verrückte[n], Bastler[n] oder [...] erfinderische[n] Fabrikanten» (Bazin 2004 [1946], 43), zitiert Bazin aus Auguste Villiers de l'Isle-Adams utopischem Roman *L'Ève Future* (1887) die Rede von einem «Verfahren der sukzessiven Photographie, die zehn Minuten lang Bewegungen auf mikroskopischen Gläsern aufzunehmen vermag, um sie danach durch ein mächtiges Lampaskop zu reflektieren» (zit.n. Bazin 2004 [1946], 46), wodurch Bewegungsbilder erzeugt und schließlich sogar um eine reproduzierte Stimme ergänzt werden.

11 Arnheim, den Bazin wahrscheinlich nicht gelesen hat, steht hier stellvertretend für viele andere Filmtheoretiker und -kritikerinnen der frühen 1930er Jahre, die der Einführung des Tonfilms skeptisch bis feindselig begegneten.

Für Bazin kommt in Texten wie diesem «der Mythos eines allumfassenden Realismus» zum Ausdruck, «einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre» (ibid., 47). Der Film, das Medium, das seine Erfindung diesem Mythos verdanke und dazu bestimmt sei, dessen Umsetzung im Laufe seiner Entwicklung immer besser zu realisieren, habe nur in einem bestimmten Stadium, den Jahren unmittelbar nach seiner *technischen* Erfindung, gewisse Beschränkungen gehabt, die keineswegs für seine Essenz gehalten werden sollten: «Der Vorrang des Bildes ist historisch und technisch ein Zufall, die Sehnsucht mancher Leute nach der stummen Leinwand erinnert sich nicht weit genug in die Kindheit der siebten Kunst zurück» (ibid.).

Bazin stellt seiner protosemiotischen und phänomenologischen Ontologie also ein genealogisches Argument zur Seite, das die Vermutung, der Film sei ein wesentlich realistisches Medium, weiter erhärten soll: Wenn sich dessen Erfindung dem Traum von vollendeter Reproduktion des Lebens verdankt, dann sollte die technische Entwicklung auf eine immer größere Perfektionierung des Realitätseindrucks zusteuern. Nimmt man Bazin beim Wort (und interpretiert die Schrift nicht nur als Polemik gegen theoretisch verbrämte Nostalgiker der Stummfilmkunst), zeigen sich hier allerdings problematische teleologische Denkfiguren (vgl. Schweinitz 2006, 141–145), von denen auch andere Texte Bazins nicht frei sind.

Die historisch-teleologische Ebene: Zur Entwicklung der Filmsprache

«L'évolution du langage cinématographique» flankiert den Argumentationsgang des «Mythos»-Textes. Nur thematisiert Bazin in diesem aus drei früheren Texten kompilierten Essay weniger die technische Entwicklung als die des filmischen Stils, der sich – im Einklang mit der technologischen Evolution – auf immer größeren Realismus hinbewege. Die Hauptlinien des Arguments sind weithin bekannt und sollen hier nur kurz in Erinnerung gerufen werden: Neben einer eher expressiven Tendenz (die mit den Mitteln von Mise en Scène und Montage eine eigene Realität erzeugt und von Regisseuren wie Eisenstein vertreten wird) habe es in der Stummfilmzeit bereits eine realistische Tendenz gegeben, «eine Kunst, in der das Bild vor allem zählt, weil es die Realität enthüllt, nicht weil es ihr etwas hinzufügt» (Bazin 2004 [1951/52/55], 94).¹² Mit dem Tonfilm setzte sich dann weltweit

12 Auch hier richtet sich Bazin gegen die Nostalgiker einer bestimmten Stummfilmkunst: «Wenn man aufhört, die Montage und die gestalterische Komposition des Bildes für die eigentliche Essenz der Filmsprache zu halten, bedeutet das Auftauchen des Tons

der Stil des Hollywoodfilms durch, den Bazin als «analytisch» und «dramatisch» charakterisiert: Es werden erstens stets «die Glaubhaftigkeit des Raums und die eindeutige Situierung der Figur darin» gewahrt, zweitens sind «Absicht und Wirkung der filmischen Auflösung [...] ausschließlich dramatisch und psychologisch» (ibid., 99). Im Vergleich zu den beiden gegensätzlichen Tendenzen des Stummfilms wirkt dieser in den 1930er Jahren dominante Stil wie eine erste Synthese. Er basiert zwar auf den Mitteln der Montage, einer allerdings insofern «realistischen» Montage, als sie die dramatische Einheit des Ortes wahrt: Eine in diesem Stil aufgelöste «Szene hätte genau dieselbe Bedeutung, wenn man sie im Theater vom Parkett aus sehen würde, das Geschehen wäre objektiv dasselbe. Veränderungen der Kameraperspektive fügen ihm nichts hinzu. Sie zeigen die Wirklichkeit lediglich effektiver» (ibid., 100).¹³ Auf andere expressive Gestaltungsmittel wie Überblendungen wird zunehmend verzichtet und die Technik der Montage eher eskamotiert als, wie im russischen Kino der 1920er Jahre oder im französischen Impressionismus, deutlich ausgestellt.¹⁴

Diese erste Synthese, die laut Bazin im amerikanischen Kino um 1938 ihren perfekten Ausdruck findet, wird in den 1940er Jahren nach und nach durch eine zweite Synthese abgelöst. Für diese wird der Rückgriff auf die realistische Tendenz Flahertys, Murnaus und Stroheims wichtiger; sie verschiebt das Gewicht weiter von den künstlerisch-gestalterischen Parametern in Richtung «Realismus». Den wichtigsten Beitrag zur neuen, höher-rangigen Synthese leistet nach Bazin die tiefenscharfe Plansequenz, die am prominentesten in den Filmen von Jean Renoir, in Orson Welles' *CITIZEN*

nicht mehr die ästhetische Verwerfungslinie, die die siebte Kunst in zwei völlig verschiedene Bereiche trennt. Ein bestimmtes Kino glaubte, es würde am Ton sterben, doch es war keineswegs «das Kino» (ibid., 95; Herv.i.O.).

- 13 Bazin galt lange als «Anti-Montage-Theoretiker». Diese Einschätzung ist nicht falsch, allerdings dahingehend zu spezifizieren, dass er sich nur gegen eine Form der Montage wendet, die die einzelnen Einstellungen als Bausteine verwendet, deren Sinn erst durch die Anordnung festgelegt wird. (Kuleschows berühmtes Experiment steht paradigmatisch für eine solche Montagetheorie und -praxis.) Er lobt dagegen die virtuose «Neo-Montage» von *LA COURSE DE TAUREAUX* (Pierre Braunberger & Myriam, F 1951), weil sie keine symbolische Bedeutung generiere, sondern eher zur «Wahrscheinlichkeit der Découpage» und zu einem «physischen Realismus» tendiere (Bazin 1998a [1951], 368f). In einem Text zu Erich von Stroheim schreibt er: «Das professionelle Vokabular des Kinos ist leider noch zu arm und voller Zweideutigkeiten, die Begriffe «Montage» und «Schnitt» (découpage) bezeichnen, ohne zu unterscheiden, absolut verschiedene technische oder ästhetische Realitäten. [...] Gewiss, auch Stroheim verwendet die Großaufnahme und zergliedert seine Szene bei der Aufnahme. Aber die Aufteilung, der er notgedrungen das Ereignis unterwerfen muss, entspringt nicht den analytischen Gesetzen der Montage» (1981 [1949], 20). Stroheim ist für Bazin damit ein Vorläufer der die Einheit des Raumes bewahrenden Tonfilm-Découpage der 1930er und 1940er Jahre.
- 14 «So erleben wir also das fast völlige Verschwinden aller optischen Tricks wie etwa Überblendungen und, vor allem in Amerika, sogar von Großaufnahmen, die wegen ihrer allzu starken Körperlichkeit auf die Montage aufmerksam machen» (ibid.).

KANE (USA 1941) und THE MAGNIFICENT AMBERSONS (USA 1942) sowie in William Wylers THE BEST YEARS OF OUR LIVES (USA 1946) zum Einsatz kommt. Die Plansequenz ist für Bazin eine Art «Montage ohne Montage» und kommt der Idealgröße raumzeitlicher Realität nahe (vgl. *ibid.*, 102). Die Vorzüge einer szenischen Auflösung in langen, tiefenscharfen Einstellungen unter weitgehendem Verzicht auf dramatische und analytische Schnitte sieht er in drei Punkten begründet: Erstens erhöhe sich die phänomenale Ähnlichkeit zur normalen Wahrnehmung (d.h. der Realitätseindruck verstärkt sich) – «die Struktur des Bildes [ist], unabhängig von seinem Inhalt, realistischer» (*ibid.*, 103); zweitens «setzt sie ein aktiveres Mitdenken voraus, fordert sogar einen aktiven Beitrag des Zuschauers zur Mise-en-scène» (*ibid.*) – die Zuschauer seien gezwungen, selbst den Bildausschnitt zu wählen, dem sie ihre Aufmerksamkeit widmen, und selbst die Beziehungen zwischen den Elementen (Figuren) im Bild herzustellen, die sonst vom Schnitt vorgegeben würden; drittens restituere sie die Mehrdeutigkeit der Welt, da kein eindeutiger Sinn mehr festgelegt, sondern verschiedene Interpretationen ermöglicht würden.¹⁵ Der letztgenannte Punkt – den Bazin aus gutem Grund als «metaphysisch[e]» These verstanden wissen will (*ibid.*) – ist wohl der kontroverseste, weil er auf problematischen metaphysischen Axiomen basiert. Für Bazin fallen Welt und Sinn offenbar in eins; deshalb kann er annehmen, die Wirklichkeit selbst sei ambivalent und nicht nur die Versuche, ihr Ausdruck zu verleihen:

Here the notion of ambiguity, a notion as central to Merleau-Ponty as it is to Bazin, becomes more than the result of human limitation; it becomes a central attribute of the real and a value attained when consciousness sensitively encounters that otherness we call the world. (Andrew 1990 [1978], 106)

Aus einer materialistischen Perspektive zeugt eine solche Annahme vom «furiosen Idealismus des Bazin'schen Diskurses» (Comolli 2009 [1971], 161). Es scheint jedoch prinzipiell möglich, Bazins These ohne ihren metaphysischen Ballast zu reformulieren und die tiefenscharfe Plansequenz als insofern realistischer zu erachten, als sie den realen Wahrnehmungs- und Kognitionsbedingungen näher kommt als die analytische Auflösung in einzelne kurze Einstellungen (vgl. Gaut 2010a, 74ff). In manchen Fällen (wie etwa der berühmten Telefonszene aus THE BEST YEARS OF OUR LIVES; vgl. Bazin 1981 [1947], 41–62; Armstrong 2008; Bordwell 2009) liegt es in der Tat bis zu einem gewissen Grad in der Entscheidungshoheit der Zu-

15 An anderer Stelle heißt es: «Indem er seine Freiheit und seine Intelligenz benutzen muss, stößt der Zuschauer direkt, allein durch die Struktur der äußeren Erscheinung, auf die Zweideutigkeit der Existenz der Realität» [*l'ambivalence ontologique de la réalité*] (Bazin 1980b [1950/58], 131 bzw. 1998b [1950/58], 88; Herv. G.K.).



3

schauerin, sich eher auf die eine oder die andere Bild- und Handlungsebene zu konzentrieren.

Ähnlich argumentiert Bazin in seinem Buch zu Orson Welles, wo er der Plansequenz gegenüber dem klassischen Schnitt eine «Zunahme an Realismus» in dreierlei Hinsicht zuschreibt:

Das ist ein auf bestimmte Weise *seinsgebundener Realismus* [réalisme en quelque sorte ontologique], der Objekt und Dekor ihre essentielle Dichte [densité d'être], ihr Gewicht als Präsenz zurückgibt, ein *dramatischer Realismus*, der sich weigert, Schauspieler vom Dekor und den Vordergrund vom Hintergrund zu trennen, und ein *psychologischer Realismus*: der den Zuschauer in den wahren Zustand der Wahrnehmung versetzt, welche apriori nie vollständig determiniert ist.

(1980b [1950/58], 132; Herv. G.K.; vgl. 1998b [1950/58], 89)

Anders als in der Einstellung aus William Wyllers *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* werden bei Orson Welles die Plansequenzen nicht immer in einer Weise eingesetzt, die die Zuschauerin zwischen mehreren Handlungsebenen im Bild eine eigene Découpage vornehmen lässt. So ist in einer langen Einstellung aus *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*, die Bazin analysiert, nur eine Handlung im Bildvordergrund zu sehen: George, der gerade von einer



4

Reise mit seiner Mutter heimgekehrt ist, auf der sie von dem alten Familienfreund Eugene begleitet wurden, berichtet seiner Tante Fanny davon, während er gierig Erdbeertörtchen verschlingt (Abb. 3). Bazin unterscheidet hier nicht zwischen mehreren Aktionen im gleichen Bild, sondern zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen: zwischen einer «wirklichen» und einer «vordergründigen Handlung». Durch die fast statische Kadrierung (am Anfang und am Ende der Einstellung gibt es einen leichten Schwenk) und die Länge der Einstellung baue sich eine Spannung auf, die es bei klassischer Auflösung nicht gegeben hätte. Die Freiheit der Wahrnehmung bezieht sich hier darauf, ohne deutliche Hinweise der Montage hinter einer vordergründigen Handlung («de[m] kindische[n] Heißhunger Georges, der die zurückhaltenden, aber schmerz erfüllten Fragen Tante Fannys überlagert»; *ibid.*, 122) einen tieferen Sinn zu entdecken: Fannys heimliche Liebe zu Eugene.

Ob Schärfentiefe und Plansequenz, wie von Bazin suggeriert, *per se* als realistische Stilmittel zu verstehen sind, ist durchaus fraglich. Gerade in den Filmen von Welles trägt der Kontrast zwischen langen Einstellungen und Sequenzen mit «einer metaphysisch oder symbolisch abstrakten Montage», also zwischen «zwei gänzlich verschiedenen Erzählweisen» (*ibid.*, 132), eher zu einer antirealistischen Wirkung bei, weil die Eigenwilligkeit und Kunstfertigkeit des Stils stärker auf den Artefaktcharakter



5

des Films als auf vermeintliche Homologien zur außerfilmischen Realität aufmerksam machen. Gleiches lässt sich auch für die mitunter extremen Kamerawinkel sagen, von denen Bazin schreibt, dass «man sie als teuflisch bezeichnen könnte, denn der Blick von unten nach oben scheint aus dem Erdboden zu kommen» (1980b [1950/58], 126; Abb. 4). Eine solche metaphorische Sinnzuschreibung («höllische Perspektive») überlagert den von Bazin behaupteten realistischen Anspruch des Films.

Dass bei tiefenscharfen Einstellungen keineswegs immer «die Struktur des Bildes unabhängig von seinem Inhalt realistischer» ist, wird auch in der berühmten Szene des Selbstmordversuchs von Susan deutlich. Schon die Bildkomposition wirkt stark stilisiert: im Vordergrund das Tablett, das mit dem leeren Trinkglas und dem leeren Pillengefäß (das sich bei genauer Betrachtung als nachträglich einkopiert erweist) das Bild dominiert und auch die Bedeutung klar zu erkennen gibt; dahinter, im Halbschatten, Susans Kopf auf dem Kissen und im Hintergrund – im Fluchtpunkt der Einstellung – die Tür, an die Kane klopfen wird. Aus gutem Grund spricht Bazin in diesem Zusammenhang von «innerer Montage»: Die dramaturgisch entscheidenden Elemente wurden in einem Bild arrangiert, wie es sonst – konsequent – in der analytischen *Découpage* geschieht. Gerade die durchkomponierte *Struktur* des Bildes wirkt hier weniger realistisch als in vielen

«konventionelleren» Einstellungen. Dieser Eindruck verstärkt sich in dem Moment, als Kane gewaltsam die Tür aufbricht und ins Zimmer stürmt. Aufgrund der Verzerrung der Tiefenverhältnisse durch das Weitwinkelobjektiv wirkt der Raum länger und damit die Tür weiter entfernt (Abb. 5). Tatsächlich beträgt der Abstand zwischen Bett und Tür nur wenige Meter, so dass Kane nur kleine Trippelschritte gehen kann, was in dieser Situation psychologisch ausgesprochen unpassend, ja geradezu antirealistisch wirkt.

So wie in Bazins Schriften das ontologische über die Genealogie ins teleologisch-historische Argument übergeht, markiert das Theorem zu Schärfentiefe und Plansequenz den Übergang von allgemeinen historischen Tendenzen zu einer Realismusbestimmung im engeren Sinn einzelner Werke. Der Artikel «L'évolution du langage cinématographique» stellt das Bindeglied zwischen den drei Bereichen dar (vgl. Henderson 1980 [1972], 37f).¹⁶ Das historische Argument der dialektischen Entwicklung fußt auf ontologischen Prämissen; gleichzeitig synthetisiert es die analytischen Auseinandersetzungen mit jenen zeitgenössischen Filmen, die Bazin als exemplarisch für den neuen Realismus erachtet, wie jene des italienischen Neorealismus oder *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*.

Die werkkritische Ebene: Wylers Realismus

Eine theoretische Bestimmung des Realismus einzelner Werke findet sich bei Bazin nur in Ansätzen. Bemerkenswert ist, dass für ihn nicht *ein* Stil, *eine* Technik oder *eine* Thematik den Realismus definiert, sondern eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Herangehensweisen: «Es gibt nicht einen, sondern viele Realismen» (Bazin 1981 [1948], 46). Dies gilt im emphatischen Sinn und geht noch über die folgende Historisierung hinaus: «Jede Epoche sucht ihren Realismus, das heißt jene Technik und Ästhetik, die am besten einfangen, aufnehmen und wiedergeben können, was man von der Realität einfangen will» (ibid., 46f). Tatsächlich sind für Bazin schon innerhalb einer Epoche (und selbst innerhalb des Werkes eines einzelnen Regisseurs wie Rossellini) verschiedene Ansätze auf unterschiedliche Weise «realistisch».

Auch betont Bazin die grundlegende Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit jeder Art von Realismus: «Nichts ist in der Tat falscher und absurder, als «Realismus» und «Ästhetizismus» gegeneinander zu stellen», heißt es im Renoir-Buch (1980a [1971], 46). Und im großen Neorealismus-Aufsatz schreibt er:

16 Ein früherer Artikel, der zwischen allgemeiner Film(stil-)geschichte und Werkkritik vermittelt, ist ein Text zu Erich von Stroheim (Bazin 1981 [1949], 15–21), in dem Bazin dessen Besonderheiten aus filmhistorischen Beobachtungen herleitet, die in «L'évolution du langage cinématographique» wiederauftauchen.

In der Kunst gehört das Reale genauso wie das Imaginäre ausschließlich dem Künstler, Fleisch und Blut der Wirklichkeit lassen sich nicht leichter in den Netzen von Literatur und Film einfangen als die willkürlichsten Phantasien.

(Bazin 2004 [1948], 306)

Wenn es aber eine Vielzahl unterschiedlicher realistischer Stile und Verfahren gibt und diese nicht weniger artifiziell sind als «nicht-realistische», wie lässt sich dann überhaupt ein werkseitig bestimmter Realismus begründen? Bazins Antwort: Zwar bestehe immer ein konstitutiver Abstand zwischen Film und Realität (dessen Größe vom Entwicklungsstand der Technik determiniert werde), es sei jedoch möglich, die Filmstile nach dem «Grad ihres Realitätsgewinns» zu qualifizieren: «Als *realistisch* werden wir [...] jedes System von Ausdrucksformen und jedes Erzählverfahren bezeichnen, das tendenziell mehr Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen sucht» (ibid., 308; Herv.i.O.). Den Bestimmungen realistischer Ästhetik liegen also implizite Vergleiche zu anderen Verfahren zugrunde. Das Attribut hat seinen Sinn nicht absolut, sondern als Markierung ästhetischer Differenzen, als Bezeichnung *einer Tendenz im Unterschied zu anderen*. Bazins Analysen einzelner Verfahren, die in ihrem Zusammenspiel einen Film zu einem realistischen machen,¹⁷ berücksichtigen daher stets die nicht gewählten, weniger «realistischen» Alternativen:

Ein und dasselbe Ereignis, ein und derselbe Gegenstand kann auf mehrere, unterschiedliche Arten dargestellt werden. Jede von ihnen lässt einige der Eigenschaften weg und rettet andere, an denen wir den Gegenstand auf der Leinwand wiedererkennen, jede von ihnen führt zu didaktischen oder ästhetischen Zwecken mehr oder weniger zersetzende Abstraktionen ein, die vom Original nicht alles vollständig bewahren. (Bazin 2004 [1948], 309)

Für die «richtige», die «realistische» Abstraktion gibt es keinen Königsweg: kein Verfahren, kein Stil, keine Erzählweise lässt sich *per se* als realistisch qualifizieren. (Das widerspricht allerdings Bazins eigenen Beschreibungen etwa der tiefenscharfen Plansequenz an manchen Stellen.) Entsprechend besteht das Ziel der Bazin'schen Einzeluntersuchungen darin, für jeden Film den jeweiligen Zusammenhang zwischen seinen Verfahren und dem «Mehr an Realität» herauszuarbeiten, das sie zu zeigen erlauben. Als Beispiel mag hier seine Analyse von *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* dienen.

17 An einer Stelle formuliert Bazin dieses Zusammenspiel als eine Art Gleichung: «Mangels technischer Ausrüstung waren die [italienischen] Regisseure gezwungen, Geräusche und Dialoge im nachhinein aufzunehmen: ein Verlust an Realismus. Doch da sie nun frei waren, ohne Rücksicht auf das Mikrofon mit der Kamera zu spielen, machten sie sich diesen Umstand zunutze und vergrößerten den Spielraum und die Bewegung der Kamera: Sofort stieg der Wirklichkeitskoeffizient an» (2004 [1948], 311).

Ähnlich wie in der Darstellung seiner Analyse von PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946) (2004 [1948], 312–322) wählt Bazin auch in seinem Text zu Wylers Film eine «konzentrisch[e]» Methode: Er nähert sich ihm über Merkmale, die er für offensichtlich und weniger zentral hält, wie den «Realismus des Dekors, das in realen Dimensionen und als Ganzes gebaut wurde» und den Naturalismus der Kostüme und der Maske (1981 [1948], 46).¹⁸ Nicht die Detailtreue an sich hält Bazin für realistisch, sondern die «Umwälzungen, die sie notwendig in die Inszenierung bringen muss: Licht, Kamerawinkel, Schauspielerführung» (ibid.).

Der nächste Punkt bezieht sich auf den Einsatz der tiefenscharfen Plansequenz. Mit einem Zitat von Wyler zum «Zuschauer, der jede Figur nach Belieben studiert und seine eigenen Schnitte macht» (ibid., 49), belegt Bazin die oben angesprochene These der größeren kognitiven Freiheit des Publikums und unterscheidet die Verwendung des Mittels von der durch Welles und Renoir:

[Renoir] verwandte die simultane Inszenierung vor allem, um die Überlagerung der Intrigen sichtbar zu machen, wie es deutlich wird bei dem Fest im Schloss in *LA RÈGLE DU JEU*. Orson Welles sucht bald eine Art tyrannischen Objektivismus à la Dos Passos, bald eine Art systematischer Dehnung der Realität in die Tiefe, als sei sie auf einen elastischen Streifen gezeichnet, den es ihm gefällt zu spannen, erst um uns Angst zu machen, dann um ihn uns voll ins Gesicht springen zu lassen. Die fliehenden Perspektiven und die Untersicht bei Orson Welles sind recht gespannte Schleudern. Das ist etwas ganz anderes, als Wyler gewählt hat. [...] Es geht nicht darum, den Zuschauer zu provozieren, ihn zu rädern und auf die Folter zu spannen. Wyler will ihm nur ermöglichen, 1. alles zu sehen und 2. «nach Belieben» zu wählen. Das ist ein Akt der Loyalität dem Zuschauer gegenüber, der Wille zu dramatischer Ehrlichkeit. (Bazin 1981 [1948], 49f)

Unterschiede zu den Filmen von Welles betont Bazin auch bezüglich der Lichtsetzung (kontrastierend und nuanciert bei Welles, möglichst neutral bei Wyler) und der Wahl der Kameraobjektive (das die Größenverhältnisse verzerrende Weitwinkelobjektiv in *CITIZEN KANE* gegen die den natürlichen Sehverhältnissen entsprechende Geometrie in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*) und zieht das Zwischenfazit: «Dekor, Kostüme, Licht und vor allem die Photographie, alles tendiert bis jetzt zur Neutralität. Anscheinend definiert sich diese Inszenierung [...] durch Abwesenheit». Der Realismus ist demnach ein doppelter: Nicht nur laufen die Bemühungen Wylers auf «ein kinematographisches Universum hinaus, das [...] der Realität

18 Ich habe hier die Übersetzung dem frz. Original angepasst.



6-9

streng konform» geht, es wird auch in natürlicher Sichtweise präsentiert (ibid., 51f). Zur Veranschaulichung schlägt Bazin in einer Fußnote vor, die Einstellungen des Drugstores aus *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* mit den Bildern des Warenhauses in *ANTOINE ET ANTOINETTE* (Jacques Becker, F 1947) zu vergleichen. Während Beckers aus vielen kürzeren Einstellungen zusammengesetzter Raum «kaleidoskopartig» wirke (Abb. 6–9), könne man bei Wyler in einer Einstellung (Abb. 10) «alle Verkaufsgegenstände erkennen [...] und alle Kunden bis hin zum Aufseher, der weit hinten in seinem Glaskäfig sitzt» (ibid., 52).

Auch in Bezug auf die ungewöhnliche Durchschnittslänge der Einstellungen (Bazin zählt 190 Einstellungen pro Stunde, was einer ASL von etwa 19 Sekunden entspricht, die damit doppelt so lang ist wie der damalige Hollywood-Durchschnitt) vergleicht Bazin *THE BEST YEARS* mit den Filmen von Orson Welles, in denen die langen Einstellungen oft mit Montage-Sequenzen und Serien von Überblendungen abwechseln. Dagegen bleibe bei Wyler die «Ästhetik des Schnitts» konstant und zielen nur auf Klarheit und Effizienz (ibid., 53f).

Wylers Bedürfnis nach «Klarheit» und größtmöglicher Verständlichkeit lässt sich nach Bazin auch an gewissen Schnitten erkennen, die die Bedeutung einer Szene hervorheben. So fügt Wyler in die berühmte tiefen-



10

scharfe Telefon-Plansequenz (Abb. 11) zweimal eine Halbnähe von Fredric March ein (Abb. 12), um die Wichtigkeit des Verhältnisses der von March gespielten Figur zu Fred Darry (Dana Andrews) zu untermauern, von der das Klavierspiel im Bildvordergrund die weniger aufmerksamen Zuschauer ablenken könnte. Für Bazin zeigt sich hier, dass die Schärfentiefe für Wyler nie Selbstzweck ist, sondern im Zweifelsfall «den dramatischen Erfordernissen der Inszenierung und ganz besonders der erzählerischen Klarheit untergeordnet» bleibt (ibid., 58). Eine ähnliche sinnstiftende und auf narrative Offensichtlichkeit zielende Funktion hat auch die Führung der Blicklinien in Einstellungen wie der Hochzeitsszene, in der alle Blicke auf das heiratende Paar gerichtet sind, während Peggy Stevenson (Teresa Wright) und Fred einander anschauen (Abb. 13a), als seien die Worte des Priesters für sie bestimmt. Kurz darauf, noch in der gleichen Einstellung, bewegen sich alle Figuren ihren Blickrichtungen folgend aufeinander zu (Abb. 13b).

In der Kombination von scheinbarer Neutralität und maximaler narrativer Effizienz kommt für Bazin der persönliche Stil Wylers zum Ausdruck (vgl. ibid., 60), der den argumentativen Fluchtpunkt seiner Überlegungen darstellt. Die Vergleiche mit Renoir, Becker und vor allem Welles zielen nicht darauf ab, dass Wylers Film realistischer sei als die Werke der anderen. Vielmehr soll seine ästhetische Besonderheit und deren Zusam-



11–12

menhang mit der Gesinnung des Autors, die Bazin als liberal und demokratisch charakterisiert, isoliert werden. Bazins Aufsatz verfolgt daher zwei Strategien simultan: Er analysiert gleichzeitig den Realismus Wylers und dessen persönlichen Stil. Im einen Fall bilden die konventionellen Verfahren des klassischen Erzählkinos die implizite Kontrastfolie, im anderen Fall der Stil anderer *Auteurs*.

Generell zeigen Bazins werkkritische Schriften die Tendenz, sich von der Realismus-Theorie zu entfernen und eher die stilistischen Besonderheiten oder das ›Temperament‹ einzelner Autoren in den Blick zu nehmen. Wie Brian Henderson konstatiert:

He never asks whether Rossellini or Visconti or De Sica is the most realistic; he asks how each approaches reality, sees, understands, shapes it. Putting this question rather than the other shifts emphasis from reality and its valid reproduction to style, temperament, world-view of the individual artist.

(Henderson 1980 [1972], 39)

Die Mittel, die Wyler zu einem Realisten und seine Filme realistisch werden lassen, sind andere als die, die für Renoirs Realismus konstitutiv sind. Beide wiederum unterscheiden sich von denen, die die Ästhetik des Neorealismus ausmachen, innerhalb derer Bazin Rossellini und De Sica vergleicht, deren Ansätze «sehr unterschiedlich, wenn nicht gegensätzlich erscheinen» (2004 [1953], 404). Sind es bei Renoir, Welles und Wyler die langen, tiefenscharfen Einstellungen, die – mit unterschiedlichen Konnotationen – zum phänomenologischen oder psychologischen Realismus beitragen, ist es bei Rossellini das sogenannte «Tatsachenbild» und bei De Sica die anti-elliptische Erzählweise, sind es in Georges Rouquiers *FARREBRIQUE* die sich selbst spielenden Bauern und der Effekt des Wiedererkennens, den der Film beim Publikum auslöst (vgl. Bazin 2009b [1948]). Bazin qualifiziert ganz unterschiedliche, oft auch entgegengesetzte Verfahren und ästhetische Tendenzen gleichermaßen als realistisch.



13a–b

Probleme des Bazin'schen Relativismus

Unter dem breiten Dach des Realismus haben bei Bazin also viele verschiedene, in mancher Hinsicht konträre Stile und Erzählweisen Platz. Dabei rücken jeweils andere Aspekte in den Vordergrund, mitunter geraten innerhalb desselben Films unterschiedliche Ansprüche zueinander in Widerspruch. Je nach gewählter Kontrastfolie (z.B. ob Bazin die Plansequenzen von Orson Welles mit der klassisch-analytischen Montage oder den Plansequenzen von William Wyler vergleicht) wirkt ein Verfahren realistisch oder nicht.

Sowohl die Weite als auch die Relativität des Konzepts können Zweifel an seiner Operationalisierbarkeit und seinem Aussagegehalt wecken. Unklar bleibt, worin eigentlich der gemeinsame Nenner besteht, der Bazin in allen Fällen von Realismus sprechen lässt.¹⁹ Meist arbeitet er detailliert die spezifische *Art* des jeweiligen Realismus heraus, der jedoch selbst unbestimmt bleibt:

When Bazin has defined the *kind* of realism a director practices, he has defined his style (and vice versa). In this usage, which pervades the critical pieces, realism is Bazin's touchstone or basic critical concept; but it remains in itself *a blank or open term*. Moreover, the term becomes less distinct as Bazin applies it to more and more directors and uses it in different ways, it becomes diluted.

(Henderson 1980 [1972], 45; Herv. G.K.)

- 19 Formeln, wie jene vom «System von Ausdrucksformen und [...] Erzählverfahren [...], das tendenziell mehr Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen sucht» (2004 [1948], 308) oder vom «Streben nach getreuer Wiedergabe der Realität» (Bazin 1980a [1971], 61) bleiben zu abstrakt, um wirklich Ausgangspunkte einer ästhetischen Theorie des realistischen Films darzustellen. Konkretere «filmspezifische Gesetz[e]», wie das vom Einsatz von Laiendarstellern, das «quer durch alle «realistischen» Formen des Kinos konstant praktiziert» worden sei, erweisen sich mit Blick auf die Filme von Wyler, Renoir und Welles als so wenig haltbar wie die auf der historisch-teleologischen Ebene angesiedelte Prognose, mit zunehmend realistischerer Technik nehme «aus ganz naheliegenden technischen Gründen die durchschnittliche Zahl der Einstellungen relativ zu ihrem Realismus im allgemeinen ab» (1981 [1948], 52).

Dieses Problem wird besonders dort virulent, wo auch auf den ersten Blick der realistischen Tendenz entgegengesetzte Filme wie Robert Bressons *JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (F 1951) und dessen am Schluss «von Bildern geleerte» weiße Leinwand für Bazin zum «Triumph des filmischen Realismus» werden (2004 [1951], 157). Hier gewinnt man den Eindruck, «Realismus» sei für Bazin einfach eine Nobilitierungsformel, ein Etikett, das den künstlerischen Wert eines Werkes garantiert.

Versuche wie jüngst Daniel Morgans ambitionierte Synthese der Bazin'schen Theorie (2006), selbst noch solche Beispiele in eine kohärente Formel zu integrieren, wirken letztlich wenig überzeugend. Morgan behauptet, zentral für Bazins Realismus sei die Spannung zwischen der physischen Realität, die ein Film reproduziert,²⁰ und seinem jeweiligen Stil. Realismus entstehe für Bazin dann, wenn der Film sich seiner medialen Spezifik, nämlich der Identitätsbeziehung seiner Bilder zur Realität, bewusst sei und diese produktiv verarbeite. Zentral wird damit ein Begriff, der bei Bazin selbst noch keine Rolle spielt, nämlich jener des *acknowledgment*, den Morgan von Stanley Cavell und Michael Fried übernimmt:

A film, if it is to be realist, must construct a style that counts as an acknowledgment of the reality conveyed through its photographic base; it must do something, in some way or other, with this knowledge of its medium. But what it does is left open for individual films to achieve. In the acknowledgment, a film produces a particular reading (an articulation or interpretation) of the reality in the photograph, thereby generating what Bazin, in his discussion of neorealism, calls a fact (a social fact, a political or moral fact, a spiritual fact, an existential fact, and so on). (Morgan 2006, 471)

Dieser Versuch, für Bazin einen kohärenten Realismusbegriff zu konstruieren, indem stilistische Entscheidungen an eine Identitätsversion der fotografischen Ontologie rückgebunden werden, mutet in vieler Hinsicht seltsam an. Zunächst irritiert, in welchem Maß die Idee des produktiven *acknowledgment* den Film anthropomorphisiert: Was soll es heißen, dass ein Film selbst eine Lesart der dank seiner fotografischen Basis präsentierten Realität liefert? Oder umgekehrt gefragt (wenn man die Seltsamkeit der Formulierung ignoriert): Wann geschähe dies *nicht*? Wie sähe der Stil eines Films aus, der sich nicht in der einen oder anderen Weise zum Gefilmten verhielte? Dass sich diese Fragen unter den gegebenen Vorzeichen nicht beantworten lassen, macht Morgan selbst deutlich:

20 Morgan wendet sich gegen die Reformulierung der Ontologie als Indexikalität und beharrt auf einer Lesart des Bazin'schen Theorems als *Identität* von Modell und fotografischem/filmischem Bild.

If realism, for Bazin, is to be more than a rough synonym for films he likes, if it is meant to specify the kind of work only some films do, then it cannot be the case that, adequately described, any film can be read to fall under the heading of realism. Once negation is included within the critical vocabulary of realism – and a number of Bazin's arguments cannot do without it – it is difficult to think of how a film could fail to acknowledge the ontology of the photographic image. (Morgan 2006, 480)

Das Hauptproblem von Morgans Interpretation besteht nicht darin, dass sie viele Stellen in Bazins Schriften, die in eine andere Richtung weisen, ausklammert (wie Morgan eingesteht; vgl. *ibid.*, 475ff), sondern darin, dass sie sein Realismuskonzept eher noch weiter verunklart. Weder wird Morgan so der Komplexität des Bazin'schen Theoriegebäudes gerecht, noch bietet seine Formel eine brauchbare realismustheoretische Alternative. Tatsächlich kommt Morgan zu einer Konklusion, die von Hendersons Kritik nicht weit entfernt ist: «[R]ealism now seems applicable to any and every film – Bazin at one point even hints at bringing animation under its aegis» (*ibid.*, 480). Letztlich läuft Morgans Reinterpretation darauf hinaus, sich von einer realistischen Filmästhetik zu verabschieden. Was allein noch interessiert, sind Interpretationen unter der Maßgabe stilistischer Analysen, für die eine sehr allgemein gehaltene Realismustheorie die abstrakte Grundlage liefert.

Gegen diese Konsequenz, Realismus als ästhetisches Attribut mit eigenem heuristisch-komparativem Wert aufzugeben, lässt sich eine Alternative formulieren, die weniger radikale Konsequenzen aus der Offenheit und Vielschichtigkeit von Bazins Theorie zieht. Sie besteht darin, die Bedeutungsproduktion des Kritikers selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Aus solcher Perspektive wären die filmkritischen Schriften Bazins als Explikationen seiner rezeptiven Aneignung von Werken zu verstehen, die prinzipiell auch anders hätten «gelesen» werden können. Damit wird das Realismusattribut nicht vollkommen relativiert und entleert, jedoch entontologisiert: Es ist nun nicht mehr einseitig vom Stil oder der Erzählweise der Filme abhängig, sondern mindestens ebenso von einer bestimmten Lesart. Nicht zuletzt lässt sich so dem Umstand Rechnung tragen, dass Bazin manche Filme (etwa die von Eisenstein und Welles) je nach argumentativem Kontext realistisch «gelesen» oder ihre antirealistischen Merkmale betont hat.²¹

Der Stellenwert von Bazins Ästhetik verschiebt sich in dieser Perspektive: Die von ihm beschriebenen narrativen, thematischen und stilis-

21 So erklärt sich auch, wie Bazin Bressons *JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* oder Augusto Geninas *CIELO SULLA PALUDE* (I 1949), in dem eine Jugendliche zur Heiligen wird, als realistische Filme begreifen kann (s.u., 6.3).

tischen Eigenschaften der Filme von William Wyler oder den Neorealisten dienen nicht mehr dazu, ihren Realismus nachzuweisen, oder einen Katalog realistischer Stilmittel zu erstellen. (Oft stehen für Bazin ohnehin andere, etwa filmpolitische oder -pädagogische Ziele im Vordergrund.) Vielmehr werden sie zu Artefakten seiner eigenen realistischen ›Lektüre‹ und damit ihrerseits zum Ausgangsmaterial einer Explizierung der konstruktiven Prozesse, die diesen Modus konstituieren.²² Gerade die Komplexität, Offenheit und Historizität von Bazins Realismustheorie lassen sich produktiv in einen semioprägnanten Rahmen integrieren.

Bevor ich dazu komme, diesen Ansatz weiter auszuführen, möchte ich die Realismustheorie von Colin MacCabe betrachten, die in den 1970ern in kritischer Abwendung von Bazin entstanden ist, sowie die neoformalistische Reformulierung von Bazins Analysen zu *LADRI DI BICICLETTA* und *LA RÈGLE DU JEU* durch Kristin Thompson.

2. «Realism under siege». Colin MacCabe und die poststrukturalistische Realismuskritik

Während André Bazins Realismusbegriff – so schillernd und vielschichtig er sein mag – fast durchgehend positiv besetzt ist, gibt es andere Theorietraditionen, die ›Realismus‹ im Film unter kritischen, ja pejorativen Vorzeichen diskutieren: «Through most of the seventies and the beginning of the 1980s, post-structural criticism had realism under siege. The attempt to represent a world illusionistically had the quality of deceit about it» (Nichols 1991, 175).

Gemeint ist in dem Zitat vor allem die sogenannte Screen-Theory, die in Großbritannien in den frühen 1970er Jahren entwickelt wurde. Im Anschluss an die oben (2.4) erwähnten Überlegungen von *Cinématique* und *Cahiers du cinéma* zur dem Kino vermeintlich inhärenten Ideologie, Versatzstücke von Jacques Lacans psychoanalytischer Theorie und der von Roland Barthes beeinflussten post-strukturalistischen Semiotik,²³ verstehen die Screen-Autoren Realismus als Stil, der die Produktions- und Rezeptionsbedingungen eines Films sowie dessen diskursiven Charakter verschleiert:

- 22 Diese Aussage muss in doppelter Hinsicht eingeschränkt werden (ohne dass sie dadurch ihre Gültigkeit verliert). Erstens handelt es sich bei Bazins Filmkritiken nicht um primäre Lektüren im Sinn jener Operation der Bedeutungskonstruktion, die während der Sichtung eines Films stattfindet, sondern um deren sekundäre (und so auch verzerrende) Bearbeitung. Zweitens sind sie auch als solche nicht nur Artefakte einer realistischen Lektüre, sondern ebenso einer filmwissenschaftlich dokumentarisierenden (vgl. Odin 1998a [1984], 264ff): Wenn Bazin bestimmte *Techniken* in den Blick nimmt, die für ihn den *Realismus* des *Stils* eines *Régisseurs* ausmachen, handelt es sich immer schon um ein Amalgam der beiden Modi.
- 23 Beispielhaften Ausdruck findet dieser Ansatz in der kollektiven ›Lektüre‹ von John Fords *YOUNG MR LINCOLN* (USA 1939) (vgl. *Cahiers du cinéma* [kollektiv] 1970).

[I]t now became possible to propose realism as an institution of meaning consisting of a limitation of the productivity of language, which produces the illusion that content is embodied by a more or less neutral form.

(Ellis 1977, XI)

Bezogen wird der Begriff dabei auf den gesamten Bereich herkömmlicher filmischer Erzählweisen: ›Realismus‹ galt bei *Screen*, wie John Ellis rückblickend schreibt, als die dominante Ästhetik des bürgerlichen Kinos und Fernsehens (vgl. *ibid.*, VI).

Der Einfluss der Artikel von *Cinéthique* und *Cahiers* auf die Theoriebildung in *Screen* ist verschiedentlich betont worden (vgl. Paech 1985; MacCabe 1985c). Vorweggenommen ist die Realismuskritik nicht nur in jenen Texten der beiden französischen Zeitschriften, die sich kritisch mit den vermeintlich ideologischen Wirkungen des ›Realitätseindrucks‹ auseinandersetzen, sondern auch in anderen, die an einzelnen Filmen eine allgemeine Kritik einer bestimmten Darstellungsweise entwickeln. Zum einen gibt es die angedeutete Linie, die ›Realismus‹ als problematisch betrachtet, weil er den medial angelegten Illusionismus des Kinos noch verstärke. Statt – wie von einer politisch progressiven Filmpraxis gefordert – die Produktionsbedingungen und das Dispositiv zu ›dekonstruieren‹, trage die realistische Filmästhetik zu einer Verschleierung derselben bei:

Realism contributed the lynchpin to this operation, drawing our attention past the apparatus and machination, past the enunciation and its ideology of containment, past the seeing to the scene and its imaginary, lifelike autonomy.

(Nichols 1991, 175)

Zum anderen wird filmischer Realismus unter Rückbezug auf Louis Althusser's marxistische Epistemologie und Ideologietheorie mit erkenntnistheoretischem Empirismus parallelisiert. Als Beispiel einer solchen Analogie kann Jean Narbonis Text zu *REMPARTS D'ARGILE* (Jean-Louis Bertucelli, F/ALG 1968) gelten. Der Film behandelt auf der Grundlage einer soziologischen Studie (Duvignaud 1968) das Leben in einem Dorf in Südtunesien. Narboni will »systemische Affinitäten« zwischen der empirischen Methode der Soziologie und der Gestaltungsweise von *REMPARTS D'ARGILE* erkennen, dem er vorwirft, die Schwächen dieser Methode noch zu verdoppeln (Narboni 1971, 23). Er behauptet, dass es implizite Postulate gebe, die der sozialwissenschaftlichen wie der filmischen Praxis mehrheitlich zugrunde lägen, und subsumiert diese unter dem Begriff des »Dogmas der unbefleckten Wahrnehmung«. Dieses ›Dogma‹ behaupte die Möglichkeit der direkten kognitiven Bezugnahme auf die Welt und stelle, so räsontiert Narboni im Anschluss an Althusser und Gaston Bachelard (1987

[1938]), das größte epistemische Hindernis für die richtige Erkenntnis der Gesellschaft dar. Dagegen setzt Narboni Brechts Konstruktionsästhetik, mit der die vermeintlichen Fakten als von der komplexen sozialen Kausalität determiniert dargestellt werden könnten. Die Verweigerung einer solchen (re)konstruktiven Arbeit führe im Fall von *REMPARTS D'ARGILE* zu dem ideologischen Effekt, einerseits Evidenzen, andererseits Unverständlichkeiten zu produzieren und einer falschen Vorstellung von sozialen Beziehungen Vorschub zu leisten.

Die beiden in der Praxis eng miteinander verknüpften Momente der Realismuskritik – an der Reproduktion des Realitätseindruck zum einen und am empiristischen Erkenntnismodus zum anderen –, die von den *Cahiers* und *Cinéthique* übernommen wurden, geben den normativen und konzeptuellen Rahmen vor, in dem die Autoren von *Screen* in den 1970er Jahren den filmischen Realismus theoretisieren. Die Bearbeitung dieser Problematik setzt nach der Neuausrichtung der Zeitschrift um 1971 ein und wird in den folgenden Jahren zu einem ihrer wichtigsten Beschäftigungsfelder (vgl. Borchers 1985, 20ff).

Andrew Tudor beschreibt im Heft 13,1 von *Screen*, das schwerpunktmäßig der Realismuskritik gewidmet ist, die bis dato prinzipiell nobilitierende Verwendung des Realismusattributs in Filmkritik und Filmtheorie: «The label «realism» has always claimed some value in and of itself, whatever its specific operational definition, however it is said to be recognised» (1972, 27). In der gleichen Ausgabe diskutiert Paul Willemen Realismus als «künstlerische Richtung, die das Ziel hat, die Realität so getreu wie möglich wiederzugeben, und die ein Maximum an Wahrscheinlichkeit anstrebt» (1977 [1972], 47). Er unterscheidet zwei Ebenen, auf denen die angesprochene Wahrscheinlichkeit zum Tragen komme. Zunächst die des Verhältnisses zwischen diegetischer und profilmischer Welt:

In the original Aristotelian concept of verisimilitude a fiction is experienced or presented as being realist when it conforms to the generally accepted reading of reality. In other words, it is assumed that the form of the content of the artistic discourse coincides with the form of the content of the general discourse i.e. of ideology.

(Willemen 1977 [1972], 48)

Für eine solche Entsprechung macht Willemen technisch-mediale Parameter verantwortlich, die eine möglichst getreue visuelle Abbildung leisten. (Es geht ihm mit anderen Worten um die Erzeugung eines möglichst großen Realitätseindrucks, nicht um den Abgleich von realer und fiktionaler Welt.) Für Willemen wird diese Art der Wahrscheinlichkeit jedoch historisch im Lauf der Entwicklung, in der immer mehr filmische Codes (Schnitt, Kamerabewegung, Beleuchtung etc.) involviert werden, von ei-

ner anderen Art der Wahrscheinlichkeit abgelöst, die sich auf das Verhältnis zwischen zwei verschiedenen diegetischen Welten bezieht. Nicht mehr solle jetzt die Realität möglichst getreu wiedergegeben werden, vielmehr würden bereits erfolgreiche (als realistisch empfundene) Filme imitiert – und in ihrem Realismus in der einen oder anderen Weise überboten:

In the case of the gangster movie, genre verisimilitude prevailed – the test of realism was the relation of this year's film to last year's. In the case of the Western, the need for greater realism gave birth to the 'psychological Western' i.e. unlike the *formula* Western, this was adult and conformed to assumptions of motivations in actual life. (Willemen 1977 [1972], 50)

Offenbar kommen also auch beim Vergleich von zwei verschiedenen Diegesen wieder extradiegetische Kriterien ins Spiel: die Frage nämlich, ob sich die Motivationen der Protagonisten im Western als 'wahrscheinlich' (im Sinne des Alltagswissens der Zuschauer) verstehen lassen.

Weder Tudor noch Willemen sind am Versuch einer genaueren Definition oder einer ästhetischen Theorie des Realismus im Film interessiert. Beide zeigen vielmehr, dass das Konzept auf unterschiedlichen Ebenen zum Tragen kommt und in widersprüchlicher Weise verwendet wird. Und beide gehen gleichzeitig davon aus, dass Realismus das implizite Ziel politisch heterogener (konservativer und progressiver) Praktiken ist.

Der «klassisch-realistische Text»

Als wichtigster Beitrag der Screen-Theory zur Realismus-Diskussion kann Colin MacCabe's «Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses» (1974) gelten, weil er im Unterschied zu Tudor und Willemen um eine positive Bestimmung des Konzepts bemüht ist. Er definiert den «klassisch-realistischen Text» (der Begriff bezieht sich auf Literatur wie Film) folgendermaßen:

A classic realist text may be defined as one in which there is a hierarchy amongst the discourses which compose the text and this hierarchy is defined in terms of an empirical notion of truth. (MacCabe 1985 [1974], 34)

Als Grundkonstituente des «klassisch-realistischen Texts» gilt MacCabe also eine Hierarchie verschiedener Diskursebenen, die letztlich über einen empiristischen Wahrheitsbegriff strukturiert sei. Während beim realistischen Roman die direkte wörtliche Rede den Leser stets im Unklaren über den Wahrheitsgehalt und die Glaubwürdigkeit der Äußerungen lasse, fungiere die Prosa des Erzählers als «Metasprache», die über jeden Zweifel erhaben sei. Von der Metasprache aus könne das von den Figuren

Gesprochene kommentiert und perspektiviert werden, aber eben nur unter der Voraussetzung, dass der Wahrheitsanspruch der Narrationsinstanz gewahrt bleibe. Der klassische Roman sei deswegen bemüht, Spuren der Konstruktion aus seinem Diskurs zu löschen und so transparent zu wirken: Während die Sätze in Anführungsstrichen den Stimmen der Figuren zugeschrieben werden könnten und Rückschlüsse über deren Charakter und soziale Stellung erlaubten (sie würden als zur Reinterpretation offenes Material angesehen), verleugne der narrative Diskurs (die Metasprache) den eigenen Charakter als artikulierte Rede.²⁴

Diesen Kerngedanken der Diskurshierarchie als Basiskomponente des Realismus überträgt MacCabe auf die filmische Narration mit der Annahme, dass die von der Kamera aufgenommenen Bilder die Funktion der Metasprache übernehmen, da alles, was sie zeigten, als real und glaubwürdig anzusehen sei. Er veranschaulicht dies am Beispiel von *KLUTE* (Alan Pakula, USA 1971), der zum Zeitpunkt seines Erscheinens von der Filmkritik für seinen Realismus gewürdigt wurde. Am Ende des Films werden die von der Protagonistin Bree (Jane Fonda) gesprochenen Worte mit dem Diskurs der Bilder kontrastiert. Während sie im Gespräch mit ihrer Therapeutin erzählt, dass eine gemeinsame Zukunft mit John Klute (Donald Sutherland) nicht möglich sei, zeigen die Bilder laut MacCabe das Gegenteil und relativieren so das Gesagte, weil der visuelle Diskurs prinzipiell nicht in Frage gestellt werde.²⁵ Nach MacCabe sind mit der ›transparenten‹ Sicht auf die diegetische Welt zwei Ideologeme verbunden, die diese Form der realistischen Erzählweise als politisch reaktionär erscheinen lassen: Der Realismus könne die Wirklichkeit nicht als in sich widersprüchlich darstellen (diese Kritik schließt an die Empirismusanalogie an) und der Zuschauerin werde die Position eines allsehenden Subjekts zugesichert (hier kommt die psychoanalytische Dimension der ›Dispositivtheorie‹ zum Tragen; vgl. *ibid.*, 44ff).

MacCabes rein formale Definition des ›klassisch-realistischen Texts‹ führt dazu, dass auf den ersten Blick völlig heterogene Filme wie *THE GRAPES OF WRATH* (John Ford, USA 1940) und *THE SOUND OF MUSIC* (RO-

24 Schon an dieser unterkomplexen Konzeption des klassisch-realistischen Romans sind Zweifel angebracht. So differenziert MacCabe nicht zwischen direkter (in Anführungsstrichen), indirekter und freier indirekter Rede (z.B. «Wie schön wäre es, jetzt allein zu sein!») und nicht zwischen unterschiedlichen Erzählertypen (z.B. Ich-Erzähler, deren Wahrheitsanspruch durchaus nicht so klar ist). Außerdem ignoriert er die heterogenen und zum Teil widersprüchlichen Konzeptionen des Romans im 19. Jahrhundert (vgl. Bordwell 1985, 18ff).

25 Bordwell (1985, 20) bezweifelt dies und hält die Schlusssequenz von *KLUTE* im Gegenteil für ein offenes Ende, das durch die Gleichgewichtung von Ton- und Bildspur erreicht werde. Die Dominanz des Sichtbaren wäre demnach kein Effekt der filmischen Narration, sondern der theoretischen Hypostasierung durch MacCabe, der jene erst behauptet.

bert Wise, USA 1965) unter die gleiche Kategorie subsumiert werden. Bedeutende ästhetische Unterschiede können mit dieser Kategorie also gar nicht gefasst werden. Selbst die Differenzen zwischen den manifesten Themen und Aussagen dieser Filme tendieren dazu, hinter der verallgemeinernden Formel der invarianten Diskurshierarchie zu verschwinden.

Um dennoch innerhalb der Kategorie des ›klassisch-realistischen Textes‹ Unterschiede markieren zu können, betont MacCabe, dass immerhin Widersprüche zwischen dem manifesten Diskurs des Textes und der dominanten Ideologie einer Epoche auftreten können; etwa wenn ein Streik als legitimes Recht ausgebeuteter Arbeiter dargestellt wird. (Daraus begründe sich das positive Urteil von Marx und Engels über Balzac respektive jenes von Lenin über Tolstoi.) In dieser Weise seien auch die Filme von Costa-Gavras und Ken Loach progressiv, obwohl sie aufgrund ihrer Struktur nicht in der Lage seien, die realen sozialen Widersprüche im Filmtext zu reflektieren.

Wenn auf der einen Seite MacCables monodimensionale Betonung der formalen Struktur des realistischen Textes (zuungunsten anderer, inhaltsbezogener Kriterien wie Figuren, Handlungsort, Thema, oder auch narratologischer oder stilistischer Fragen) dazu führt, ästhetisch völlig unterschiedliche Filme gleichermaßen als ›realistisch‹ einzustufen, drohen auf der anderen Seite einige Filme, die traditionell als paradigmatische Beispiele des filmischen Realismus gelten, aus dieser Kategorie herauszufallen:

One of the best examples of a cinema which practices certain strategies of subversion are the films of Roberto Rossellini. In *GERMANY YEAR ZERO*, for example, we can locate a multitude of ways in which the reading subject finds himself without a position from which the film can be regarded. Firstly, and most importantly, the fact that the narrative is not privileged in any way with regard to the characters' discourses. [...] Secondly, Rossellini's narrative introduces many elements which are not in any sense resolved and which deny the possibility of regarding the film as integrated through a dominant discourse.

(MacCabe 1985 [1974], 48)

Mit der Gleichbehandlung verschiedener Diskursebenen und der Verweigerung einer klaren narrativen ›Schließung‹ leiste Rossellini also eine Subversion des realistischen Regimes. Dem Zuschauer werde keine klare, homogene Position zugewiesen. Allerdings ist MacCabe rasch bemüht, Rossellini in den Kanon des realistischen Films, aus dem er nun herauszufallen droht, wieder einzugliedern. Was Rossellini vermissen lasse, sei die Problematisierung der Kamera als Garant der Wahrheit und Authentizität. Sie werde nicht als Teil des Produktionsprozesses markiert, sondern bleibe

stets unsichtbar. Unter der Hand verschiebt MacCabe damit das Kriterium: Als ausschlaggebendes Merkmal gilt nicht mehr allein die Diskurshierarchie zwischen Meta- und Objektsprache respektive zwischen Kamerabil- dern und Äußerungen der Figuren, sondern die Instanz der Kamera muss in der filmischen Narration selbst thematisiert werden.²⁶

Mit diesem Zusatzkriterium verkleinert sich der Kreis jener Filme, die für MacCabe in einem (politisch) progressiven Sinn anti-realistisch sind. Er nennt lediglich *KUHLE WAMPE* (Stefan Dudow, D 1932), bei dem Bertolt Brecht am Drehbuch mitgewirkt hat, und *TOUT VA BIEN* (I/F 1972) von Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin:

In both films the narrative is in no way privileged as against the characters. Rather the narration serves simply as the method by which various situations can be articulated together. [...] It is this emphasis on the reader as producer [...] which suggests that these films do not just offer a different representation for the subject but a different set of relations to both the fictional material and <reality>.
(*MacCabe 1985 [1974], 54f*)

Brecht spielt nicht nur mit *KUHLE WAMPE*, sondern durch den gesamten Text hindurch die Rolle des Stichwortgebers für MacCabe. Allerdings bleibt die im Untertitel und den Eingangspassagen angekündigte Diskussion seiner Thesen zu Realismus und Film eigentlich aus. MacCabe zitiert nur jene Passagen, in denen sich Brecht kritisch mit der Lukács'schen Konzeption des Realismus auseinandersetzt, und unterschlägt dabei dessen eigene, durchgehend positive Realismustheorie.

Brecht hat sich besonders in den späten 1930er Jahren, und damit zu einer Zeit, als der <sozialistische Realismus> zur offiziellen Kunstdoktrin der Sowjetunion und kommunistischer Parteien in anderen Ländern geworden war, wiederholt zur Realismus-Frage geäußert. Nie hat er dabei die offiziell dekretierte Vorrangstellung von <realistischer> vor <formalistischer> Kunst bestritten. Das Ziel seiner Interventionen war die Erweiterung des realistischen Kanons und damit auch die Erweiterung des Realismusbegriffs in der Kunst. Gegen die Thesen von Georg Lukács wendet Brecht an verschiedenen Stellen ein, dass sich die <realistische Schreibweise> nicht auf jene Techniken beschränken dürfe, die von Balzac, Tolstoi und anderen im 19. Jahrhundert verwendet wurden:

26 Beide Punkte hängen auf bestimmte Weise miteinander zusammen: Wenn die Kamera im Film selbst thematisiert wird, stört dies auch die Diskurshierarchie, in der die Bilder als transparente und nicht zu hinterfragende gelten sollen. Die Integration der die Bilder produzierenden Instanz in den filmischen Diskurs stellt also eine Möglichkeit (neben anderen) dar, das Transparenzregime zu relativieren.

[D]er Realismusbegriff ist sehr eingeengt aufgetreten, beinahe hatte man den Eindruck, es handele sich um eine literarische Methode mit Regeln, die einigen willkürlichen Werken ausgezogen wurden. [...] Was da Realismus heißt, macht durch die Ungeschicklichkeit seiner Interpreten einen sehr willkürlichen Eindruck, die Maßstäbe sind zweifelhaftester Natur, *aus dem Leben gegriffen, mit allen Schattierungen, breit* und so weiter und so weiter, und man fragt sich immer, ob nicht nur *so wie Tolstoi* oder *akkurat wie Balzac* oder auch nur schlicht *berühmt* gemeint ist. (Brecht 1966 [ca. 1938], 54)

Damit ist keine Ablehnung der realistischen Tradition des 19. Jahrhunderts intendiert, wie die Brecht-Zitate bei MacCabe vermuten lassen. Im Gegenteil: Brecht spricht ihr durchaus positiven Wert zu. Er ist nur bemüht, ihren Stellenwert zu historisieren und mit seiner breiteren Realismusdefinition auch neuere Techniken wie die des ›inneren Monologs‹ (Joyce), der ›Aktualitätenmontage‹ (Dos Passos) und der ›Verfremdung‹ (Kafka) als Möglichkeiten zur Beschreibung einer veränderten Wirklichkeit zu legitimieren (vgl. 1966 [1940], 109ff). Im Gegensatz zum Vorgehen von MacCabe lehnt Brecht explizit alle formalistischen Definitionen des Realismus ab. Sein Realismusbegriff ist kein genuin ästhetischer, sondern ein politischer, der die Bereiche der Kunst, der Philosophie und der Politik umspannt und letztlich in der Frage aufgeht, ob ein Kunstwerk die soziale Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern auch auf sie einwirken kann. Realistisch zu schreiben heißt für Brecht, «von der Realität bewusst beeinflusst und die Realität bewusst beeinflussend» (ibid., 106) zu schreiben.

Von der Textstruktur zur Zuschauerpositionierung

In seinem zweiten wichtigen Text zur Realismusproblematik, «Theory of Film: Principles of Realism and Pleasure», baut MacCabe einige der im ersten Text angelegten Theoreme aus. Er wiederholt, dass es sich beim Realismus um die dominante Filmästhetik handle, die auch im Hollywoodfilm zum Tragen komme. Von Bazin behauptet er, diesem sei es immer um die Aufdeckung ›des Wesentlichen‹ gegangen. Einer solchen Wirklichkeitskonzeption liege epistemisch der von Althusser kritisierte idealistische Empirismus zugrunde. Damit schließt MacCabe an die oben diskutierte Parallelisierung von empiristischer Methode und filmischem Realismus an.²⁷

27 Jüngst hat MacCabe sich von seiner Bazin-Kritik in deutlichen Worten distanziert: «When I first wrote about Bazin, in *Screen* in the summer of 1974, I treated him as a theoretically naïve empiricist, a kind of idiot of the family. In fact, what was idiotic was to construct an Althusserian straw man out of Bazin's commitment to the real» (2011, 66).

Genauer als im ersten Text beschreibt MacCabe nun, 1976, die ›Positionierung‹ des Zuschauersubjektes. Seine Theorie geht davon aus, dass ein Filmtext verschiedene, zum Teil widersprüchliche Diskurse integriert und dass die Weise, wie dies geschieht, entscheidend für die Zuschauerposition ist. Während ein Film wie *LE VENT D'EST* (Groupe Dziga Vertov [Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin], I/F/BRD 1970) eine Hierarchisierung oder Homogenisierung von Ton und Bild vermeide, vielmehr die Widersprüche zwischen beiden Ebenen bestehen lasse und damit seine Diskurshaftigkeit ausstelle, laufe die Praxis eines (in MacCabes Verständnis klassisch-realistischen) Films wie *AMERICAN GRAFFITI* (George Lucas, USA 1973) darauf hinaus, den Zuschauern eine ideale – ›widerspruchsfreie‹ – Position zuzuweisen. Eine solche Idee findet sich zuvor bei Stephen Heath:

The position of realism is the position of intelligibility and the guarantee of intelligibility is the stability, the unity of the subject; thus narrative, dispersion and convergence, becomes the fiction of reality and of the reality of the film, its coherence; thus narrative appears as an obliteration or covering over division, symbolic process. (Heath 1981 [1975], 137)

In ähnlicher Weise amalgamiert MacCabe, ganz im Sinne der ›zweiten‹ (psychoanalytischen) Semiologie, Émile Benevistes Opposition von ›discours‹ und ›histoire‹ (vgl. Metz 2000 [1975], 73–78) mit einer von Lacan inspirierten Subjekttheorie. Der realistische Filmmodus ist nach dieser Theorie immer ›histoire‹, versteckt also die Markierungen seiner Produktion: Die erzählte Geschichte bringt den Akt der Erzählung zum Verschwinden, die Enunziation werde vom Enunziat verdeckt. Das Subjekt (verstanden als Effekt der Textstruktur; vgl. MacCabe 1985 [1976], 77) wird in eine ›widerspruchsfreie Position‹ gebracht. Und die Gleichung gilt für MacCabe auch umgekehrt: Jede filmische Erzählweise, die in diesem Sinn ›transparent‹ ist, gehört für ihn zum (klassischen) Realismus.

Probleme von MacCabes Theorie

Diverse Unklarheiten durchziehen MacCabes Argumentation. Wie Bordwell (1985, 18–20) hat Christopher Williams den Sinn des Vergleichs des klassischen realistischen Romans (der in sich keineswegs einen so homogenen Stil aufweist, wie MacCabe behauptet) mit dem Film in Frage gestellt (vgl. 1980, 162f; 2000, 207f). Ein weiteres Problem sieht Williams in der unklaren Verwendung des Diskurs-Begriffs, den MacCabe gleichermaßen auf die Gesamtorganisation eines Textes wie auf einzelne Elemente innerhalb desselben bezieht (so wenn von der konstitutiven Widersprüch-

lichkeit *der Diskurse* die Rede ist). Ähnlich ambivalent ist der Begriff der Zuschauer-«Positionierung» (vgl. Bordwell 1985, 25).

Aus meiner Sicht besteht das größte Problem der Theorie MacCabes aber darin, dass «Realismus» durch die Definition über das formale Kriterium der Diskurshierarchie zu einer *allzu extensiven Kategorie* wird. Da sich seine Definition, wie schon erwähnt, auf praktisch alle mehr oder weniger klassisch erzählten Filme bezieht, verliert sie ihren heuristischen Wert für eine Analyse realistischer Ästhetiken im engeren Sinn. Zwar kann es von Interesse sein, den «objektiven» Status der Kamerabilder zu betonen, im Unterschied etwa zur «freien indirekten subjektiven Perspektive» des «Kinos der Poesie» (Pasolini 1983 [1965]). Für die Gruppe der Filme, die gemeinhin dem Realismus zugeordnet werden, lässt sich durchaus zeigen, dass ihre Bilder sich fast immer als «objektiv» zu verstehen geben. Dieses Kriterium ist allerdings zu eindimensional, da es andere relevante filmische Parameter unterschlägt, die ebenfalls an der Erzeugung eines fiktionalen Authentizitätseffekts teilhaben oder als ostentative Markierungen für die Angemessenheit einer realistischen Lektüre zu verstehen sind.

Die Unbrauchbarkeit von MacCabes Realismustheorie aufgrund ihres zu hohen Abstraktionsgrads erweist sich mit Blick auf *Sex, Class and Realism*, einer Publikation von John Hill (2008 [1986]) zum britischen Realismus der 1950er und 1960er Jahre. Im theoretischen Teil bezieht sich Hill dabei auf Metz und MacCabe sowie andere Theoretiker mit ähnlichen Positionen (vgl. *ibid.*, 53–66). MacCabes Theorie referiert er ausschließlich affirmativ, ohne sich daran zu stören, dass sich auf deren Grundlage die von ihm behandelten Filme wie *SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING* (Karel Reisz, GB 1960) oder *A TASTE OF HONEY* (Tony Richardson, GB 1961) hinsichtlich ihres Realismus in keiner Weise von fantastischen Filmen oder eskapistischen Musicals unterscheiden lassen. *De facto* operiert Hill mit zwei unterschiedlichen Realismusbegriffen: einem theoretischen, der sich auf MacCabes Konzept des «klassisch-realistischen Texts» stützt und dessen Gegenstandsbereich die Gesamtheit der klassisch erzählten Filme umfasst; und einem praktischen (prä- oder prototheoretischen), der die von ihm zu behandelnden Filme der *British New Wave* meint, für die er sagen kann, dass sie sich hinsichtlich ihrer Themen und Figuren signifikant und auf der Ebene des Stils immerhin in einem gewissen Maß von anderen Filmen unterscheiden (vgl. *ibid.*, 59). Angesichts dieser Diskrepanz ist es nicht erstaunlich, dass in einer späteren Veröffentlichung Hills, *British Cinema in the 1980s*, in der er sich erneut in mehreren Kapiteln dem spezifisch britischen «working-class realism» zuwendet (Hill 1999, 166ff), MacCabes Theorie keine Rolle mehr spielt.

Um Realismus als distinktes Regime des fiktionalen Films zu behandeln, bedarf es eines Konzepts, das weniger hoch abstrahiert. Die «Dis-

kurshierarchie des klassisch-realistischen Texts», die «Objektivität der Kamerabilder» und die «Positionierung des Zuschauersubjekts» bleiben als Formeln zu allgemein, um als Unterscheidungskriterien oder Untersuchungsachsen zu dienen. Statt eine allgemeingültige Realismusformel zu suchen, scheint es sinnvoller, eben jene Merkmale und Verfahren zu fokussieren, mit denen sich realistische Filme von den zu ihrer Zeit herrschenden Darstellungsnormen und -konventionen absetzen. In eine solche Richtung zielt die neoformalistische Theorie von Kristin Thompson, der ich mich im folgenden Abschnitt widme.

3. «Realism as a set of formal cues». Kristin Thompsons neoformalistische Realismustheorie

Der neoformalistische Ansatz von Thompson versteht sich als dezidierte Alternative zur Realismustheorie von Colin MacCabe, gegen dessen Konzeption des «klassisch-realistischen Texts» sie zwei fundamentale Einwände formuliert: Erstens empfindet sie die «Ahistorizität» seiner Definition als problematisch (1988, 201, Fn5), zweitens geht sie von einer grundlegend anderen Einordnung des klassischen Hollywood-Kinos aus. Galt dieses für MacCabe als Paradigma des filmischen Realismus schlechthin, knüpft Thompson im Gegenteil an Vorstellungen an, die Hollywood mit Fantastik und Eskapismus assoziieren. Für sie bilden die Codes des Hollywood-Stils genau jenen Hintergrund, von dem sich realistischere Filmformen abheben. Sie teilt mit MacCabe aber die Vorstellung, dass es möglich ist, Realismus als Ergebnis der formalen Struktur von Werken anzusehen. Der Unterschied besteht vor allem darin, dass sie bestrebt ist, die Wirkung dieser formalen Strukturen zu historisieren:

We can see the absence of a natural relationship between the artwork and the world in the fact that so many different styles have been historically justified to their publics as «realistic». Indeed, any artwork can be said to be realistic on the grounds of some criterion or other. (Thompson 1988, 197)

Den hier zum Ausdruck gebrachten, sehr extensiven Realismusbegriff, der letztlich immer eine Rechtfertigungsformel von Künstlern innovativer Strömungen ist, die jeweils (pseudo-epistemologisch) die größere Affinität ihrer Kunst zur Welt behaupten,²⁸ lehnt Thompson zwar als «nicht nütz-

28 Thompson weist auf die Surrealisten und Pop Art hin, zu denken wäre auch an die Vertreter des Kubismus. Oder an die Aussage des Experimentalfilmers Stan Brakhage: «I am the most thorough documentary film maker in the world because I document the act of seeing as well as everything the light brings me» (1982, 188). Dies entspricht etwa Jakobson Variante A₁ der Realismuskonzeptionen (vgl. 1979 [1921], 131ff; s.o., Einleitung).

lich» ab; die Historisierung dient ihr aber dazu, den Versuch, Realismus über verschiedene gemeinsame Eigenschaften der Werke zu definieren, ebenfalls zurückzuweisen. Stattdessen stützt sie ihre Theorie auf das formalistische Konzept der ›Motivierung‹, das aus ihrer Sicht den Vorteil bietet, die historisch variable Produktions- und Rezeptionsposition bei der Konstituierung von Realismen zu berücksichtigen:

If realism is indeed a formal effect of the work, then what we perceive as realistic should change over time, as norms and viewing skills change. For neoformalists, the concept of types of motivation is the main tool for distinguishing realism. (Thompson 1988, 198)

Tatsächlich nimmt das Konzept der ›Motivierung‹ den zentralen Platz in Thompsons Realismustheorie ein. Ihr Argument ist einfach: Je mehr ›realistische Motivierung‹ im Werk angelegt ist oder je mehr Elemente oder Verfahren von der Zuschauerin im Rezeptionsprozess ›realistisch motiviert‹ werden (hier beginnen, wie ich zeigen werde, die Unschärfen und Schwierigkeiten des Konzepts), desto realistischer wird es: Wenn die realistische Motivierung zur dominanten Strategie wird, um die Verfahren eines Films zu verstehen, wird der gesamte Film als realistisch wahrgenommen.

Die formalistische Theorie der ›Motivierung‹

Da das Konzept der ›Motivierung‹ die Hauptlast von Thompsons Argumentation trägt, muss eingehend geprüft werden, ob es einer kritischen Prüfung standhält. Wie viele andere Begriffe übernehmen die Neoformalisten auch diesen von ihren russischen Vorläufern der 1910er und 1920er Jahre und passen ihn an ihre eigene Theorie an (ohne diese Anpassung jedoch im Einzelnen zu erläutern und Abweichungen deutlich zu markieren).²⁹ Die Unklarheiten, die sich schon in der Originaltheorie beobachten lassen, finden sich in der Aneignung wieder. Für die ›Motivierung‹ gilt, was Frank Kessler mit seinem Aperçu von Karl Kraus für das Konzept der ›Ostranenie‹ bemerkt hat: «Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück» (Kessler 1996, 51).

›Motivierung‹ ist ein Begriff, der bisweilen im literatur- und filmkritischen Vokabular vorkommt und dort meistens an die Psychologie einer Figur gebunden wird. Mit der Rede davon, eine plötzliche Wendung in der Handlung sei nicht gut motiviert gewesen, wird zum Ausdruck gebracht,

29 Zum Verhältnis der Neoformalisten zu ihren russischen Vorläufern vgl. Beilenhoff/Hesse 2005, 402f; zum russischen Formalismus allgemein Erlich 1973 [1955] und Striedter 1971 [1969]; zum neoformalistischen Ansatz in der Filmtheorie: Hartmann/Wulff 1995 und 2003.

das Buch oder der Film habe die Wendung nicht genügend vorbereitet, habe es zuvor an Hinweisen mangeln lassen, wieso sich die Intention der Figur geändert habe.³⁰

Das Verständnis der russischen Formalisten von ›Motivierung‹ ist demgegenüber deutlich allgemeiner. Ihnen geht es nicht allein um die Motivierung einzelner Handlungen, sondern von Elementen (›Motiven‹) und künstlerischen Mitteln (›Verfahren‹) im Werk. Sie behandeln mit dem Konzept also die Frage, wie ein Werk seine Struktur aus sich selbst heraus rechtfertigt.

Bei Viktor Šklovskij taucht das Konzept bereits in seinen frühen Schriften zur ›Kunst als Verfahren‹ und zur ›Sujetföugung‹ auf, die als erste Manifeste der formalistischen Schule gelten können (vgl. Erlich 1973 [1955], 84). In ›Kunst als Verfahren‹ wird die Frage der ›Motivierung‹ im Zusammenhang mit dem Mittel der Verfremdung (*Ostranenie*) angesprochen. Šklovskij beschreibt, wie in Leo Tolstoj's Erzählung ›Der Leinwandmesser‹ die Perspektive eines Pferdes, das über den Sinn der Possessivpronomen ›mein‹ und ›dein‹ sinniert, als Mittel der Verfremdung eingesetzt wird, das ›am Schluss der Erzählung [...] auch außerhalb seiner zufälligen Motivierung angewendet wird‹ (1971a [1916], 21). Für Šklovskij hat die Einführung der Sichtweise des Pferdes also die Funktion der Motivierung einer verfremdenden Redeweise über Eigentumsfragen: So wirkt das Verfahren ›gerechtfertigt‹ und weniger ›unmotiviert‹.

In seinem Aufsatz zur Sujetföugung benutzt Šklovskij den Ausdruck in allgemeinerer Weise. Er schreibt, der Stufenaufbau bestimmter russischer Märchen sei nicht inhaltlich begründet, sondern es liege ›natürlich eine künstlerische Motivierung vor‹ (1971b [1916], 75). Im gleichen Essay spricht Šklovskij die Frage an, wie die Ereignisse, die den Helden in Abenteuerromanen zustoßen, begründet seien: ›Hier geht der Aufbau vom Schluss aus, die Erzählung wird geschaffen zur Motivierung der Unerlässlichkeit einer zutreffenden Lösung‹ (ibid., 82). In ähnlichem Sinn sieht Šklovskij alle retardierenden Momente, jene Hindernisse, die den Helden begegnen, als von den Notwendigkeiten der narrativen Struktur (des Sujets) bedingt an. Er weist damit auf eine Differenz zur ›realistischen‹ Wahrscheinlichkeit hin, die in vielen Fällen gegenüber dramaturgischer oder narrativer Notwendigkeit eine Nebenrolle spiele:

Deswegen kann man auf die Frage Tolstoj's: ›Warum erkennt Lear Kent und Kent Edgar nicht?‹ antworten: weil das nötig ist für die Schaffung eines Dra-

30 Eine in dieser Weise auf den Bereich der Figurenpsychologie eingeschränkte Verwendung des Motivierungs-Begriffs findet sich bei Vladimir Propp (1975 [1928], 75).

mas. Die Nicht-Realität hat Shakespeare ebenso wenig beunruhigt wie einen Schachspieler die Frage, warum der Springer nicht geradeaus springen kann.
(Šklovskij 1971b [1916], 87)

Bemerkenswert ist, dass die Motivierung sich hier nicht mehr – wie noch bei Tolstojs sprechendem Pferd oder später im Text zu Laurence Sternes *Tristram Shandy* (Šklovskij 1971c [1921]) – auf einzelne Verfahren oder Motive in einem Text bezieht, die von anderen plausibilisiert oder gerechtfertigt werden, sondern auf den funktionalen Zusammenhang der gesamten Geschichte. Im einen Fall wird die Motivierung intern geleistet, im anderen den externen Notwendigkeiten oder ›Gesetzmäßigkeiten‹ der Sujetführung zugeschrieben.

Eine dritte Bedeutungsnuance findet sich im gleichen Text, wenn Šklovskij vom «Willen des Schöpfers» spricht (1971b [1916], 98). So zitiert er aus einem Brief Tolstojs, in dem dieser beschreibt, wie er auf die Figurenkonstellation in einem seiner Romane gekommen ist. Die Motivierung, von der an dieser Stelle die Rede ist, bezieht sich – produktionslogisch – auf die kontingenten Gründe, die der Autor für die Elemente der von ihm erdachten Geschichte vorbringt.

Bei Boris Ejchenbaum spielt vor allem die erste Bedeutungsvariante eine Rolle, wenn er die «Verflechtung von Motiven und deren Motivation» als «Organisationsprinzip der primitiven Novelle» bezeichnet (1971 [1921], 125). Hier ist wieder die interne Textorganisation angesprochen, innerhalb derer die Motivierung ein Verfahren darstellt, das bestimmte narrative Elemente, die sogenannten Motive, plausibilisiert. An diese Variante schließt Boris Tomaševskij an, dessen 1925 entwickelte Theorie der Motivierung eine Systematisierung und Differenzierung der Ideen von Šklovskij und Ejchenbaum darstellt. Auch er bezeichnet zunächst das einzelne *Motiv* als Grundelement jeder Narration:

After reducing a work to its thematic elements, we come to parts that are irreducible, the smallest particles of thematic material: «evening comes», «Raskolnikov kills the old woman,» «the hero dies,» «the letter is received,» and so on. The theme of an irreducible part of a work is called the *motif*; each sentence, in fact, has its own motif.

(Tomaševsky 1965 [1925], 67; Herv.i.O.)³¹

31 Auch damit steht Tomaševskij in der Tradition von Šklovskij, der diesen Begriff wiederum der von ihm kritisierten ›ethnographischen Schule‹ entlehnt (vgl. 1971b [1916], 39). Meir Sternberg definiert Motive kurz und bündig als «basale und kontextuell irreduzible narrative Einheiten» (1978, 8). Der Begriff entspricht damit weitgehend dem, was in der neueren deutschsprachigen Narratologie als ›Ereignis‹ bezeichnet wird (vgl. Martinez/Scheffel 2009 [1999], 25).

Das Motiv ist für Tomaševskij also die kleinste *semantische* Einheit in einem erzählerischen Werk und damit auch das Bindeglied zwischen Plot/Sujet (das Arrangement der Motive im Werk) und Story/Fabula (den Motiven in ihrer kausal-chronologischen Beziehung).³² Zwei Arten von Motiven werden unterschieden: solche, deren Wegfall die Kohärenz der ganzen Geschichte gefährden würde («gebundene Motive»), und solche, deren Auslassung den Verlauf nicht beeinträchtigen würde («freie Motive»).³³ Weiterhin können den Motiven unterschiedliche Funktionen für den Plot-Aufbau zugeschrieben werden (etwa als Elemente der Exposition).

Die Motivierung kommt bei Tomaševskij dort ins Spiel, wo der Zusammenhang der Motive zur Werkeinheit geformt wird:

If the individual motifs, or a complex of motifs, are not sufficiently suited to the work, if the reader feels that the relationship between certain complexes of motifs and the work itself is obscure, then that complex is said to be superfluous. If all parts of the work are badly suited to one another, the work is *incoherent*. That is why the introduction of each separate motif or complex of motifs must be *motivated*. The network of devices justifying the introduction of individual motifs or groups of motifs is called *motivation*.

(Tomashevsky 1965 [1925], 78; Herv.i.O.)

Die Motivierung basiert also auf einem klassischen Kohärenzgedanken: Verstanden als textuelles Verfahren, dient sie der Rechtfertigung der Einführung von Motiven und damit der Stiftung eines interdependenten Zusammenhangs von narrativen Elementen. Es bleibt aber offen, wie dieses textuelle Verfahren (oder, wie es bei Tomaševskij heißt, das «Netzwerk» von Verfahren) beschaffen sein muss, um eine Motivierung zu sein (oder zu leisten).

Tomaševskij unterscheidet drei Arten der Motivierung: «kompositionelle», «realistische» und «künstlerische». Die kompositionelle Motivierung bezieht sich auf die Erzählökonomie, auf die Funktion der Einführung eines Motivs für den kausalen Zusammenhang der Geschichte. Kompositionelle Motivierung liegt zum Beispiel dann vor, wenn ein Revolver eingeführt wird, um später als Mordwaffe zum Einsatz zu kommen. Neben dieser Art von kompositioneller Motivierung nennt Tomaševskij eine weitere Variante, die sich auf die Charakterisierung von Figuren bezieht, etwa wenn einer Figur Eigenschaften zugeschrieben werden, die ihre Handlungsweise beeinflussen. Auch irreführende Motivierung kann als kompo-

32 Für eine modernisierte Fassung von Tomaševskijs Motiv-Begriff vgl. Doležel 1998, 33ff.

33 Die «gebundenen Motive» entsprechen in etwa den «Funktionen» bei Propp (1975 [1928]), Bremond (1964) und Barthes (1988 [1966], 112), die «freien» den Barthes'schen «Katalysen», «Indizien» und «Informanten».

sitionell verstanden werden. Dies ist der Fall, wenn falsche Fährten gelegt werden, die als Ablenkung vom eigentlichen Zusammenhang fungieren, der erst am Ende aufgekärt wird.

Die zweite Art der Motivierung, die «realistische», sorgt nicht für einen funktionalen Zusammenhang der Motive, sondern für ein notwendiges Moment der «Illusion». Auch sie kann unterschiedliche Formen annehmen. Im direktesten Fall simuliert der Autor eine tatsächliche, nicht-fiktionale Grundlage für seine Fiktion. So wenn versichert wird, es handele sich um wirklich stattgefundene Ereignisse, oder wenn Quellen fingiert werden.³⁴ Ein anderes Mittel realistischer Motivierung wird von Tomaševskij nur angedeutet, wenn er auf das Verlangen nach «Lebensechtheit» hinweist. Er beschreibt den grundlegenden Konflikt zwischen einer erwarteten Wahrscheinlichkeit und den Erfordernissen der Plotkonstruktion, lässt den genaueren Charakter der realistischen Motivierung aber offen.³⁵

Schließlich nennt Tomaševskij als dritte Kategorie die «künstlerische Motivierung», die bei ihm jedoch noch enigmatischer bleibt als die beiden anderen. Als spezieller Fall der künstlerischen Motivierung gilt ihm das Mittel der «Verfremdung» (*ostranenie*), was insofern eine Eigenart seiner Theorie zu sein scheint, als «Verfremdung» bei anderen Formalisten das zentrale Merkmal generell aller künstlerischer Tätigkeit, ja sogar die Demarkationslinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst darstellt (vgl. Šklovskij 1971a [1916]). Für Jurij Striedter ist die künstlerische die bei Tomaševskij entscheidende Motivierungsart, da «erst die jeweilige ästhetische Position der Autoren, Schulen und Epochen bestimme, welche Themen und Formen einerseits als «real», andererseits als «kunstgemäß» gelten» (1971 [1969], LXVIII). In diesem Sinn wäre die «künstlerische» den anderen beiden Formen der Motivierung übergeordnet.³⁶

Zur neoformalistischen Aneignung des Konzepts

Die relative Offenheit (oder Unklarheit) des Konzepts der Motivierung bedeutete für die neoformalistischen Filmtheoretiker die Möglichkeit – wie auch die Notwendigkeit –, es im Zuge der Aneignung neu zu interpre-

34 In der Literaturtheorie ist dies als «Herausgeberfiktion» bekannt.

35 Roman Jakobson versteht in seinem Text «Über den Realismus in der Kunst» Motivierung noch ausschließlich als «realistische» (synonym verwendet er den Begriff «Realisierung») und «die Forderung nach konsequenter Motivierung, nach Realisierung der poetischen Verfahren» als eine Variante des Realismusbegriffs schlechthin (1979 [1921], 138).

36 Eine zur formalistischen quer stehende Motivierungstypologie schlagen Matias Martinez und Michael Scheffel vor. Sie unterscheiden «kausale», «finale» und «kompositorische oder ästhetische» Motivierung. Eine genuin «realistische Motivierung» kommt bei ihnen nicht vor, lässt sich aber als Sonderfall einer freien metonymischen Motivverwendung innerhalb der «kompositorischen Motivierung» verstehen (2009 [1999]), 115ff).

tieren und zu reformulieren. Dieser Prozess kann in drei Schritten rekonstruiert werden: Zunächst verwendet Kristin Thompson den Begriff noch recht eng an Tomaševskij angelehnt. In ihrer Studie zu Eisensteins IVAN GROZNYJ (IWAN, DER SCHRECKLICHE, UdSSR 1944/58) schreibt sie:

A device is realistically motivated if its inclusion implicitly appeals to the knowledge of the workings of the real world [...]. Compositional motivation is a justification of the inclusion of a device because it is necessary to the progress of the work's narrative structure. [...] Finally, a device that is included for its own sake is artistically motivated. (Thompson 1981, 35)

Die letzte Kategorie, die bei Tomaševskij noch sehr unklar formuliert war, definiert sich bei Thompson gewissermaßen *ex negativo*: Für alle Verfahren, die weder realistisch noch kompositionell motiviert sind, komme nur die künstlerische Motivierung infrage. Wichtig ist, dass mit der Formulierung «appeals to the knowledge of the workings of the real world» die Einbeziehung der Leserin oder Zuschauerin angedeutet wird. Bezüglich der Motivierung spielte diese bei den Formalisten noch keine Rolle: Das Konzept war entweder werkimmanent oder produktionsästhetisch gedacht. Thompson öffnet es, wenn auch noch vorsichtig, auf die Rezeption hin.

David Bordwell verortet in *Narration in the Fiction Film* die «Motivierung» dann schon ganz auf der Zuschauerseite (ohne aber diese Verschiebung zu thematisieren). Das Konzept bezeichnet bei ihm explizit den Prozess der «Rechtfertigung» von Elementen in einem Film als Aktivität der Zuschauerin. Rechtfertigen Zuschauer deren Auftreten aus der Notwendigkeit für die Konstruktion der Geschichte, motivieren sie sie kompositionell; werden Elemente aufgrund ihrer Plausibilität oder Ähnlichkeit zur wirklichen Welt gerechtfertigt, handelt es sich um «realistische Motivierung».³⁷

37 Bordwells Beispiele deuten daraufhin, dass «realistische Motivierung» bei ihm nicht als Distinktionskriterium zwischen realistischen und nicht-realistischen Filmen gedacht ist. Als Beispiele nennt er etwa: dass Marlene Dietrich einen Song singt, weil sie im Film eine Caberetsängerin spielt; dass Jeff (James Stewart) in REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954) zu seinen Blitzgeräten greift um seinen Angreifer zu blenden, weil das bei seinem Beruf als Fotograf naheliegt; oder dass sich der gleiche Film über weite Strecken auf die Informationen beschränkt, die auch dem Protagonisten zugänglich sind (vgl. Bordwell 1985, 36, 46, 59f). Generell lässt sich sagen, dass das Konzept bei Bordwell den Erwartungen an bestimmte Konventionen untergeordnet ist: ««Realistic» motivation will be applied according to what the given narrational mode defines as realistic. In other words, verisimilitude in classical narrative film is quite different from verisimilitude in the art cinema» (ibid., 153f). Hier wird erneut deutlich, dass das Konzept in dieser Fassung darauf abzielt den *relativen* Realismus bestimmter Filme innerhalb gegebener Genres oder Erzähltypen zu erfassen, nicht aber Realismus als spezifische Erzählform von anderen zu unterscheiden. Auch darin differiert Bordwells von Thompsons Begriffsverwendung.

Bordwell ergänzt Tomaševskijs Schema um eine weitere Kategorie, jene der «transtextuellen Motivierung», die allerdings bei Tomaševskij schon angelegt ist, wenn dieser bemerkt, dass man oft die Absurdität übersehe, dass es in Abenteuerromanen immer eine Rettung in letzter Minute gebe (vgl. Tomashevsky 1965 [1925], 81). Für Bordwell handelt es sich bei der «Rechtfertigung» einer solchen *last-minute rescue* um eine typische transtextuelle Motivierung, die sich meist auf Genrekonventionen stützt: «[I]n a Western, we expect to see gunfights, barroom brawls, and thundering hooves even if they are neither realistically introduced nor causally necessary» (1985, 36).

Die künstlerische Motivierung schließlich komme bei Filmen am seltensten zur Anwendung – nur dann nämlich, wenn die Zuschauerin annimmt, gewisse Elemente seien lediglich um ihrer selbst willen im Film vorhanden. Die künstlerische Motivierung ist von den übrigen verschieden, weil es sich dabei um eine «residuale Kategorie» handelt, die erst dann eine Rolle spielt, wenn sich die anderen nicht anwenden lassen (vgl. *ibid.*).

Während Bordwell (in seiner theoretischen Ausarbeitung – in seinen Filmanalysen verhält es sich wieder ein wenig anders) die Prozesse der Motivierung also eindeutig der Rezipientenseite zuordnet, relativiert Kristin Thompson diese Begriffsverwendung in ihrem Essay «Neoformalist Film Analysis», in dem sie erneut auf die Frage der Motivierung zurückkommt. Der erste wichtige Unterschied besteht darin, dass sie nicht wie Bordwell von Elementen spricht (deren Vorkommen zu rechtfertigen ist), sondern – wie Tomaševskij – von Verfahren (*devices*). Außerdem unterscheidet sie – ebenfalls wie schon Tomaševskij – die Motivierung von der Funktion eines Verfahrens:

Die verschiedenen Verfahren erfüllen zwar im Kunstwerk bestimmte Funktionen, doch muss das Werk vorab auch irgendeinen Grund für die Verwendung des jeweiligen Verfahrens liefern. Die Begründung für das Auftreten eines Verfahrens bezeichnen wir als dessen *Motivierung*.

(Thompson 1995 [1988], 36; *Herv.i.O.*)³⁸

Im Anschluss an Tomaševskij sieht Thompson die Motivierung also klar im Werk angelegt. Während die Funktion eines Verfahrens sich erst aus der Analyse der Gesamtstruktur ergibt, sei die Motivierung der «Grund für die Verwendung des jeweiligen Verfahrens», den das Werk selbst liefert. Sie lässt sich also «als *cue* auffassen, der vom Werk ausgeht und uns dazu veranlasst, uns über die Rechtfertigung des jeweiligen Verfahrens Gedanken

38 In der deutschen Übersetzung, aus der ich im Folgenden zitiere, ist statt von «Motivierung» von «Motivation» die Rede. Ich habe dies aus Gründen der Einheitlichkeit angepasst.

zu machen» (ibid.). Im Grunde bleibt recht dunkel, wie dies gemeint ist, weil unklar ist, wie ein Werk dazu anregen kann, nach Begründungen für künstlerische Verfahren zu suchen. Überhaupt geht Thompson zwischen der Verortung der Motivierung auf der Werk- oder der Zuschauerseite einen Kompromiss ein, der zu widersprüchlichen Ergebnissen führt: Bei ihr bezeichnet die Motivierung mehrere Aspekte zugleich: erstens einen Teil der Werkstruktur (ein Verfahren, das andere Verfahren rechtfertigt), zweitens die Anregung oder den Hinweis (*cue*) zur produktiven mentalen Verarbeitung dieser (selbst nicht genauer spezifizierten) Struktur durch die Zuschauerin, wie auch drittens deren Ergebnis und schließlich viertens «eine Form der *Interaktion* zwischen der Werkstruktur und der Aktivität des Zuschauers» (ibid.; Herv. G.K.).

Das Funktionieren einer solchen Interaktion kann Thompson nur unterstellen. *De facto* geht sie in ihren Analysen nicht von Zuschauerleistungen, sondern von konkreten Filmen aus, an denen sie Strukturen oder Verfahren nachweist, von denen sie allenfalls annehmen kann, sie würden als «realistisch motiviert» verstanden. Offen bleibt jedoch, ob und wie sich die Frage nach der Motivierung im Laufe der Rezeption überhaupt stellt. Begleitet sie, wie viele andere kognitive Prozesse, unterschwellig die gesamte Sichtung, oder wird sie nur in manchen Momenten manifest? Geschieht sie simultan oder retrospektiv?³⁹ Auf welche Art von Elementen oder Verfahren bezieht sie sich eigentlich? Fragen wir uns bei *jedem* filmischen Verfahren, warum es (so und nicht anders) eingesetzt wird? Und was geschieht, wenn ein Element zwar als realistisch motiviert erkannt, aber spontan nicht als realistisch empfunden wird? (Wenn zum Beispiel das Schauspiel als übertrieben «untertrieben» wahrgenommen wird.) All diese Fragen bleiben bei Thompson ungeklärt.

Realistische Motivierung und Realismus

Die Unklarheit des Konzepts der Motivierung bleibt nicht ohne Folge für die Realismustheorie Thompsons. Da nämlich die Zuschreibung von realistischer Motivierung letztlich von der Theoretikerin selbst abhängt, kann sie diese auf verschiedenen Ebenen und bei ganz unterschiedlichen Kunstformen ausmachen: in den Symphonien von Ludwig van Beethoven und Hector Berlioz, den Readymades von Marcel Duchamp oder Gemälden von Willem de Kooning (vgl. Thompson 1988, 198). Auf den Film bezogen, zeigt sich eine ähnliche Offenheit:

39 Gerade die kompositionale Motivierung scheint oft erst retrospektiv wirken zu können, in dem Moment, in dem ein zu einem früheren Zeitpunkt eingeführtes Motiv seine Plotfunktion entfaltet (wie der Revolver als Mordwaffe).

Indeed, it is difficult to imagine a more purely Bazinian realism than that of the Lumière films. The primitive cinema quickly adopted conventions of narrative representation from existing arts and developed its own as well. The next period when realism became a major issue was probably in the teens, with the introduction of naturalism in both narrative (e.g., Feuillade's melodramas of the 1911–1914 period) and acting (e.g., Griffith's work with the Gish sisters, Blanche Sweet, and others). After the formulation of the classical studio cinema in the teens, location shooting in postwar Swedish and French films seemed to be to many a radical break, as did the documentary feature film in the United States (e.g., *NANOOK OF THE NORTH*, CHANG) and the Soviet montage movement. Since then we had Poetic Realism in 1930s France (primarily perceived as such only retrospectively), Italian Neorealism (seen immediately as a radical break with past traditions), and the many variants on the modern art cinema, which often appeal to realism (particularly psychological depth).

(Thompson 1988, 200)

Demnach ist Realismus bei Thompson ein dermaßen weites Konzept, dass sich die frühen Filme der Lumière-Brüder ebenso darunter subsumieren lassen wie die Werke von Louis Feuillade und David W. Griffith, die Dokumentarfilme von Robert J. Flaherty und das russische Montagekino. Später in ihrem Text werden (aus unterschiedlichen, zum Teil bewusst konträren Gründen) auch Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Ingmar Bergman und Michelangelo Antonioni als Inventoren ›realistischer‹ Ausdrucksmittel gewürdigt. Bemerkenswert ist auch, dass Thompson zwar diverse europäische Autorenfilmer nennt, nicht aber die wohl naheliegenderen Bewegungen der Neuen Sachlichkeit im Weimarer Kino oder der British New Wave. Der Bezug auf den Modernismus im europäischen Kino ergibt sich bei Thompson wahrscheinlich aus dem Einfluss von Bordwells Texten zum Kunstfilm (*art cinema*), den dieser – meines Erachtens nicht unproblematisch – als Amalgamierung von Realismus, Subjektivierungen und Autorengestus konstruiert (vgl. 2008 [1979], 151–169; 1985, 205–233).

An zwei kanonischen Beispielen, *LADRI DI BICICLETTA* und *LA RÈGLE DU JEU*, versucht Thompson zu zeigen, wie sich realistische Motivierung als dominantes Konzept bemerkbar macht. Für *LADRI DI BICICLETTA* behauptet sie, dass die (was Schnitt und Tonarbeit betrifft) relativ konventionelle Machart gegenüber den realistisch motivierten Innovationen in den Hintergrund trete. Als ›Dominante‹ seines internen Systems beschreibt sie in diesem Sinn die selektive, realistisch motivierte Abweichung vom Hollywood-Stil (vgl. Thompson 1988, 205). Auf der thematischen Ebene markiert zunächst die Beschäftigung mit sozialen Problemen und die Einbettung der Geschichte in ein von Armut und Arbeitslosigkeit geprägtes

Milieu eine deutliche Abweichung vom Mainstreamfilm. (Kritisch wäre hier zu fragen, ob diese Abweichung im neoformalistischen Sinn ein ›Verfahren‹ darstellt, das motiviert werden müsste.)

Als offensichtliches Merkmal der narrativen Struktur bezeichnet Thompson die scheinbar zufällige Entwicklung, den anekdotenhaften Charakter der Ereignisse. Obwohl das Drehbuch, wie schon André Bazin bemerkte, «geschickt konstruiert» ist, scheinen sich die Dinge in *LADRI DI BICICLETTA* einfach zu ereignen. Im Kontrast zum funktional überdeterminierten Hollywoodfilm, in dem jede einzelne Handlung einen kausalen Zweck zu haben scheint, wirken die zufälligen und austauschbaren Ereignisse in neorealistischen Filmen also ›realistisch motiviert‹:

Rather than the condensed, dramatic time of the classical narrative, in which all moments must contain significant action (or musical numbers, or comic relief, or some other generically motivated material), *BICYCLE THIEVES* seems to recreate the rhythm of real events, with trivial and important happenings alternating.
(Thompson 1988, 207)

Für die *Mise en Scène* und die Kameraarbeit lässt sich nach Thompson eine realistische Motivierung nicht unbedingt unterstellen. Mit Ausnahme einiger im Studio entstandener Szenen wurde *LADRI DI BICICLETTA* zwar an Originalschauplätzen in Rom gedreht. Die Ausleuchtung und die Kamerabewegung wirken jedoch technisch recht elaboriert und nicht unbedingt ›realistisch‹: «After all, sunlight does not come from three directions out in the street, and a craning movement is normally one of the least self-effacing of camera techniques» (ibid., 212). Für Thompson sind dies jedoch Konzessionen an den Standard des Hollywood-Stils, die tendenziell unsichtbar werden und die offenbar realistisch ›motivierten‹ Details wie die alltäglichen Gesichter, die abgenutzte Kleidung und die Mietshäuser und Straßen umso stärker hervorheben.

Als zweites Beispiel behandelt Thompson *LA RÈGLE DU JEU*. Auch für diesen Film konstatiert sie eine Grundstruktur, die auf den Prinzipien des klassischen Films basiert, mit der aber andere Techniken kontrastieren, die mit dieser Struktur unvereinbar sind. Die Diskrepanzen zwischen konventionellen und abweichenden Verfahren, die laut der Autorin als realistisch motiviert interpretiert werden müssen, gelten ihr als ›Dominante‹ des Films.

Bezüglich der narrativen Struktur nennt Thompson zunächst diverse Verfahren, so den Parallelismus, die Zurückhaltung bestimmter Informationen über die Vorgeschichte der Figuren trotz eigentlich auktorialer und kommunikationsbereiter Narration, die nicht unmittelbar mit Realismus verbunden seien. Die Besetzung der Hauptrollen, die von zeitgenössi-

schen Kommentatoren als ungewöhnlich oder sogar unpassend empfunden wurde (vgl. Bazin 1980a [1971], 53ff), trägt laut Thompson zum Realismuseffekt des Films bei. Besonders die Wahl von Nora Gregor als Christine sei in dieser Hinsicht auffällig:

She is not particularly beautiful, is a bit old to play a naive bride of three years, and is somewhat clumsy [...]; she tends to gaze with little expression at the other actors as they speak. Yet this and all the other unconventional performances in the film suggest a realistic motivation.

(Thompson 1988, 226)

Der Zuschauerin bleibe letztlich nichts anderes übrig, als das bisweilen unbeholfene Schauspiel oder die gegen das jeweilige Image der Darsteller besetzten Figuren als realistisch zu interpretieren. Schließlich verhielten sich auch in der Wirklichkeit nicht alle Leute gleichermaßen expressiv, verliebten sich auch weniger schön aussehende Menschen und könne man das Verhalten anderer nicht immer nachvollziehen. Zu solcher Art der Motivierung, so Thompsons Überzeugung, lade der Film die Zuschauer jedenfalls ein. Als weitere narrative Mittel, die sie als realistisch (motiviert) erachtet, nennt sie die Stimmungswechsel und die Ambivalenz der Geschichte.

Was die Raumgestaltung betrifft, schließt sich Thompson weitgehend Bazins Analyse an, der schon auf die intensive Nutzung und Aktualisierung des Offs und die Tiefenstaffelung der Figuren hingewiesen hatte. Für Bazin ist *LA RÈGLE DU JEU* ein Paradebeispiel für die in seinem Sinne «richtige» filmische Nutzung der Kadrierung. Statt wie in der Malerei den Rahmen eines Gemäldes als absolute Grenze zu setzen, fungiert die Kadrierung als Kasch, der implizit immer auf das hinweist, was sich hinter seinen Rändern abspielt (vgl. Bazin 1980a [1971], 63; s.o., 3.1.1). Diese «offene» Art der Kadrierung wird in *LA RÈGLE DU JEU* durch die Vielzahl der Figuren betont, die den Bildraum durchqueren, durch Gegenstände, die durchs Bild fliegen, sowie multiple Blickrichtungen und Gesten. Hinzu kommen die Kamerabewegungen, die den Bildausschnitt mobil halten und das Off damit beständig verschieben. Eine Voraussetzung für diese kontinuierlichen Kamerabewegungen bildet das Set-Design, für das die untere Etage des Schlosses, in dem fast die gesamte zweite Hälfte des Films spielt, als zusammenhängende Einheit gebaut wurde (statt einzelne Studioräume zu nutzen, die nur durch Schnitte miteinander hätten verbunden werden können). Auch die Ausstattung der Räume war detailgetreuer als üblich und trug zur Suggestion eines echten Schlosses bei. All das zeigt, wie Thompson feststellt, dass der realistisch wirkende Filmraum von *LA RÈGLE DU JEU* keineswegs spontan entstanden, sondern im Gegenteil das Ergebnis genauer Planung gewesen ist.

Auch die spezifische Nutzung dieses Raums trägt, wie Thompson nahelegt, zum Realismuseffekt des Films bei. So sind die Figuren zeitweise nur von hinten zu sehen – statt, wie die Hollywood-Norm vorschreibt, (halb-)frontal. Da außerdem oft mehrere Figuren in einer Einstellung gezeigt werden, die den Kader durchqueren, entsteht nicht nur ein mehrdimensionaler Handlungsfluss, sondern – besonders in den späteren Szenen – auch eine Simultanität mehrerer Handlungsebenen, was nicht mehr komplett einer narrativen Notwendigkeit zugeschrieben werden kann. Im Verlauf des Films wird das Netz der Handlungen zunehmend dichter. Das führt dazu, dass die Komplexität mancher Szenen bei einmaligem Sehen kaum zu erfassen ist. Das gilt besonders dort, wo Bildhintergrund und -vordergrund gleichzeitig zu Interaktionszentren werden. Auch dies trägt nach Thompson zur realistischen Motivierung bei, wenn auch an wichtigen Stellen die Komplexität wieder reduziert wird, um auf entscheidende *plot points* aufmerksam zu machen.

Die Kamera hat in vielen Momenten einen Aktionsradius und eine Bewegungsfreiheit, die der Mobilität einer menschlichen Figur ähnelt. Sie wirkt, wie Christine N. Brinckmann sagen würde, «anthropomorph» (1997 [1996]). Dies macht sich auch dadurch bemerkbar, dass die Kamera auf Blicke und Gesten zu reagieren scheint – und von der sich entfaltenden Vielfalt an Handlungssträngen bisweilen selbst überfordert wirkt. Thompson beschreibt die wechselnde Orientierung, das vermeintliche Hin- und Herschwenken der Kamera zwischen dem Verfolgen einer Handlungssequenz und dem Gewährwerden neuer Figuren und Situationen. Durch solche Einstellungen entsteht ein starkes Gefühl der Aktualität der Ereignisse. Die Kamera wirkt an diesen Stellen nicht wie eine souveräne Erzählinstanz, sondern eher wie eine weitere Figur, die zum Zeugen der Geschehnisse wird, von deren Dynamik sie selbst überrascht ist.⁴⁰ Auch der kontinuierliche Ablauf der Zeit (ohne *flashbacks* oder *flashforwards* oder andere Verschiebungen der Chronologie) trägt zu diesem Eindruck bei.

Zur Kritik an Thompsons Theorie

Thompson arbeitet in ihrer Analyse detailliert einige der Parameter heraus, die sicherlich zum realistischen Eindruck von *LA RÈGLE DU JEU* beitragen; bei anderen sind jedoch Zweifel angebracht. So ist fraglich, ob das Schauspiel von Nora Gregor oder Jean Renoir tatsächlich als «realistisch»

40 Auch dies hatte Bazin bereits bemerkt: «Während der ganzen zweiten Hälfte von *LA RÈGLE DU JEU* verhält sich die Kamera wie ein unsichtbarer Gast, der in den Salons und Fluren des Schlosses umherspaziert und sich neugierig umschaut – ohne ein anderes Privileg als das seiner Unsichtbarkeit» (1980a [1971], 62).

motiviert verstanden werden kann. Das gilt auch für diverse andere Darsteller, etwa Julien Carette, für den Keith Reader bemerkt: «Carette's performance as the poacher Marceau should alert us that the seemingly naturalistic bonhomie of the film's acting style is not the whole story» (2010, 16). Die Besetzung lässt sich kaum als realistisch motiviert verstehen. Carrettes Spiel, wie auch das von Renoir oder Gaston Modot, trägt eher zum komischen Effekt des Films bei, den Thompson in ihrer Lektüre weitgehend unterschlägt.⁴¹ Da sie mit ihrer Analyse bemüht ist, Renoirs Film in ein realistisches Register einzutragen, vernachlässigt sie systematisch jene Aspekte, die einer solchen Lektüre widersprechen. So ließe sich argumentieren, dass der Film durch seine Figurenvielfalt, die Verkleidungen (z.B. das Bärenkostüm von Octave [Jean Renoir], das er nur mit Mühe wieder ausziehen kann), die Geschwindigkeit, die Verfolgungen und Verwechslungen eher wie eine Farce wirkt, an manchen Stellen gar wie eine Burleske oder eine Slapstick-Komödie. Tatsächlich hat der Film komische und satirische ebenso wie tragische und dramatische Dimensionen.

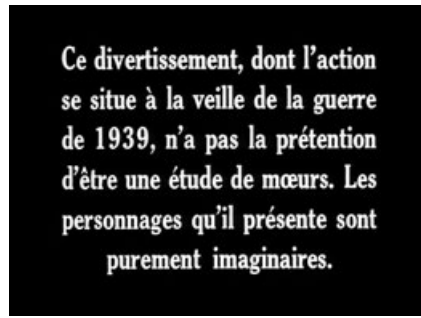
Es gibt wohl nur wenige Filme, die eine ähnlich große Zahl verschiedener Interpretationen hervorgerufen haben wie *LA RÈGLE DU JEU*.⁴² So ist der Film etwa – um nur eine der prominentesten Lesarten zu nennen – als Parabel auf die Passivität der französischen Bourgeoisie angesichts der faschistischen Bedrohung aus Deutschland und Italien gesehen worden. Der Entstehungszeitpunkt legt diese Interpretation nahe: Die Vorbereitungen begannen unmittelbar nach dem Münchner Abkommen vom September 1938, bei dem Großbritannien und Frankreich dem Zugriff Deutschlands auf die Tschechoslowakei zustimmten, was für viele linksgerichtete Franzosen einem Verrat und einer Kapitulation vor dem Großmachtsanspruch Nazideutschlands gleichkam. Retrospektiv hat Jean Renoir bestätigt, dass sich der bevorstehende Krieg in seinen Film eingeschrieben hat. In seinen Memoiren notiert er:

Es ist ein Kriegsfilm, und doch wird der Krieg in keiner Weise erwähnt. An der Oberfläche harmlos, griff diese Geschichte die Struktur unserer Gesellschaft an. Und dabei wollte ich dem Publikum zunächst gar keinen Avantgardefilm bieten, sondern einen guten, kleinen, normalen Film.

(Renoir 1975 [1974], 154)

41 Wie Keith Reader meint, muss vor allem das zeitgenössische, mit den Schauspielern bekannte Publikum die reflexive und ironische Ebene erkannt haben: «Audiences of the time would, in all probability, have viewed these performances as ironic commentaries on the actors' screen personas» (Reader 2010, 17).

42 Reader spricht von einer «fast einschüchternden Masse von Kritiken und Diskursen», die fast genauso faszinierend seien wie der Film selbst (2010, 2).



14–15

Die Offenheit für verschiedene Lesarten betrifft, wie angedeutet, schon die Frage der generischen Einordnung. Roger Leenhardt etwa spricht von einer «moquerie terrible» (1986 [1946], 83), Martin Schlappner von einer «pessimistische[n] Satire» (1958, 45). Renoir selbst nannte seinen Film eine «fantaisie dramatique» (Abb. 14); und in einer weiteren Einblendung vor Beginn der eigentlichen Filmhandlung macht er darauf aufmerksam, dass es sich um reine «Unterhaltung» handle, alle Figuren «rein imaginär» seien und er ein «Sittengemälde keineswegs beabsichtigt» habe (Abb. 15).⁴³ Auch beschreibt er die verschiedenen generischen Intentionen, zwischen denen er sich nicht entscheiden konnte:

Während der Dreharbeiten war ich hin- und hergerissen zwischen meinem Verlangen, eine Komödie zu machen, und dem, eine tragische Geschichte zu erzählen. Das Ergebnis meiner Zweifel war der Film, wie er jetzt ist. [...] Mein Schwanken wird sichtbar im Verlauf der Handlung und im Spiel der Darsteller.

(Renoir 1975 [1974], 153)

Bedenkt man die Vielzahl an Interpretationen und die Unsicherheit, die der Film selbst bei seinem Autor schon auf der Ebene seiner Genrezugehörigkeit auslöst, wird deutlich, dass sich Thompsons «realistische Lektüre» nicht einer klaren textinternen Anweisung verdankt. Vielmehr folgt sie der Einordnung von *LA RÈGLE DU JEU* in einen realistischen Kanon durch Bazin und den damit vorgezeichneten Interpretationslinien.

Von Bazin unterscheidet sich Thompsons Realismustheorie darin, dass selbst solche Techniken, wie die Öffnung der Kadrierung aufs filmische Off hin, die Schärfentiefe oder die lose narrative Struktur, die bei Bazin als Zeichen des Realismus fungieren, für sie nicht *per se*, sondern

43 Und doch wurde der Film gerade als solches verstanden: «On the surface, *LA RÈGLE DU JEU* is a comedy of manners («une étude de mœurs»), a kind of morality play on the veniality of human beings, regardless of the station in life» (Faulkner 1986, 109).

nur im Zusammenspiel mit anderen Parametern als realistisch motiviert verstanden werden können. Sie betont den *holistischen* Charakter des Realismus-Attributs, das sich immer nur auf ganze Filme beziehen könne:

It seems worth reiterating [...] that no filmic technique or method of combining techniques is innately realistic. [...] Whole films, existing against specific historical backgrounds, create the effect of realism. (Thompson 1988, 244).

Eine solche Relativierung des realistischen Charakters einzelner Techniken ist zweifelsohne sinnvoll. Allerdings besteht bei Thompson die Gefahr eines logischen Zirkels oder einer Aporie: Der Realismus soll sich einerseits aus den formalen Eigenschaften eines Films ergeben – aus solchen Verfahren, die vom Publikum als «realistisch motiviert» verstanden werden. Andererseits werden jene Verfahren zu «realistischen» erst aufgrund der Gesamtstruktur des Films.

Die zu starke Bindung des filmischen Realismus an das (wie oben gesehen unklare, ja widersprüchliche) Konzept der Motivierung birgt ein weiteres Problem. Thompson betont immer wieder den historisch relativen Charakter der realistischen Motivierung. Techniken, die sich einst als realistischere von den herrschenden Konventionen abgehoben haben, könnten durch häufigen Einsatz selbst wiederum zu bloßen Konventionen werden, die ihrerseits von anderen abgelöst werden. Das hieße aber, dass für heutige Zuschauer der Realismus älterer Filme enigmatisch geworden sein müsste. Thompsons eigene Analysen von *LADRI DI BICICLETTA* und *LA RÈGLE DU JEU* als realistische Filme wären dann eigentlich unerklärlich. Tatsächlich wird aber *LADRI DI BICICLETTA* nicht nur nach wie vor als realistischer Film betrachtet, sondern gilt sogar als paradigmatisches Beispiel für Realismus schlechthin. Er hat (gemeinsam mit drei oder vier anderen Filmen des neorealistischen Kanons) die gleiche Funktion wie die Lehrbuchbeispiele in Thomas S. Kuhns Paradigma-Theorie (1976 [1962/1970]): An ihnen wird praktisch erlernt, was «Realismus» im Film heißt.⁴⁴

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen stellt Thompsons Analyse weniger eine objektive Beschreibung des Realismus der beiden Filme dar als die Exemplifizierung einer bestimmten Art der Lektüre, die man – im Anschluss an die von Roger Odin konstruierten Modi – als «realistischen Modus» bezeichnen kann. In beiden Fällen konstruiert Thompson eine Dominante, die den Nachdruck auf die «realistisch motivierten» Elemente legt. Zwar verschweigt sie jene Mittel und Techniken nicht, die im realistischen Regime nicht aufgehen oder ihm sogar zu widersprechen scheinen. Diese

44 Ich komme darauf im Kapitel zum Neorealismus zurück (s.u., 6.4).

werden von ihr aber systematisch so perspektiviert, dass sie nur den Hintergrund für die sich umso deutlicher abzeichnenden «realistischen» Gestaltungsmerkmale bilden. Der Realismus der Filme, den sie selbst voraussetzt und entsprechend in ihrer Lektüre konstruiert, lässt sich aus den formalen Strukturen allein nicht begründen.

Mir scheint es daher sinnvoll, einen Schritt zurückzutreten und so die Problemperspektive zu verschieben. Anstatt bestimmten Werken das Realismusattribut zuzuschreiben und es dann über die formalen Charakteristika zu begründen, sollte zunächst expliziert werden, was damit überhaupt gemeint ist. Der Zirkelschluss, der darin besteht, den Realismus vorauszusetzen oder zu postulieren und unter dieser Maßgabe entsprechende Merkmale der Filme zu extrapolieren, kann durchbrochen werden, wenn der Lektüreakt selbst zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wird. Zunächst sollte gefragt werden: Was heißt es eigentlich, einen Film als «realistisch» aufzufassen? Welche impliziten Annahmen liegen dem zugrunde? Durch welche Prozesse konstituiert sich ein «realistischer Lektüremodus» und wie unterscheidet er sich von der Lektüre anderer fiktionaler Filme? Schließlich: Mit welchen Mitteln oder durch welche Markierungen können Filme eine «realistische Lektüre» anregen oder blockieren? Diese Fragen werde ich nun im Rahmen von Odins semiopragmatischem Ansatz behandeln.

4 Filmischer Realismus in semio- pragmatischer Perspektive: Zum realistischen Lektüremodus

Eines der Ziele der Semiopragmatik Roger Odins ist es – wie der klassischen Filmsemiotik von Christian Metz, der diesen Anspruch erstmals formulierte –, «zu verstehen, wie Filme verstanden werden» (Odin 1983, 67).⁴⁵ Anders als die klassische Semiotik geht Odin allerdings davon aus, dass sich entscheidende Elemente zur Beantwortung dieser Frage nicht in den Filmtexten selbst – in ihrer multiplen Codierung oder ihrer Syntax – finden lassen. Er nimmt vielmehr an, dass das Verstehen von text-externen Determinanten wie dem kulturellen, historischen, institutionellen Kontext sowie individuellen Kompetenzen und Präferenzen abhängt. Die filmische Sinngenerierung verortet Odin in der *pragmatischen* Dimension der audiovisuellen Kommunikation. Diese Kommunikation sei streng genommen eine (*non-*)*communication*, da nicht eine Botschaft von einem Sender zu einem Empfänger übertragen werde, sondern eine doppelte Produktion des Textes im «Raum der Produktion» und im «Raum der Lektüre» mit je unterschiedlichen Kontexten und Determinanten stattfinde (Odin 2000, 10).

Konkreter Gegenstand seiner Theoriebildung sind verschiedene Modi der Sinn- und Affekt-Produktion. Über die Kombination spezifischer Operationen, die diesen Modi jeweils zugrunde liegt, soll expliziert werden, was es heißt, einen Film als fiktionalen, dokumentarischen, künstlerischen, ästhetischen, privaten etc. zu sehen. Die Theorie ist keine Rezeptionstheorie im eigentlichen Sinn. Sie beruht nicht auf empirischen Kenntnissen über Zuschaueraktivitäten oder auf als allgemeingültig unterstellten mentalen Prozessen (wie der kognitivistische Ansatz). Odin versteht die Aktanten der Kommunikation als rein theoretische Größen und sein Modell als heuristisches. Für die Frage, was es heißt, einen Film als einer bestimmten Modalität, zum Beispiel der Fiktion, zugehörig zu betrachten, ihn also als fiktionalen zu verstehen, sind semantische und pragmatische Implikationen (‹was meinen wir, wenn wir sagen, ein Film sei fiktional?›) wichtiger als empirische Studien zu psychischen Prozessen.

45 Bei Christian Metz hieß es zunächst, es müsse verstanden werden, *dass* Filme verstanden werden (vgl. 1981 [1966], 130). Zum Verhältnis der Semiopragmatik zur klassischen Filmsemiotik und zum Kognitivismus vgl. Odin 1995. Die Unterscheidung, die Odin (1990, 11ff) zwischen der sich vor allem auf die Saussure'sche Traditionslinie beziehenden französischen (Film-) *Semiotik* und der (Film-) *Semiotik* anderer Provenienz (Peirce, Morris, Eco) macht, greife ich hier bewusst nicht auf.

1. Fiktionalisierung

Odin geht von der Beobachtung aus, dass eine Vielzahl heterogener Filme als fiktional gilt, welche auf den ersten Blick kaum stilistische, narrative oder thematische Merkmale gemeinsam haben.⁴⁶ Auch herrscht keineswegs Einigkeit, welcher Film als fiktional zu gelten habe und welcher nicht. In der Geschichte der Filmrezeption belegen diverse Anekdoten, dass ein eigentlich als Spielfilm konzipiertes Werk als Dokumentarfilm verstanden wurde⁴⁷ – und umgekehrt.⁴⁸ Sie zeigen, dass es zur Bestimmung nicht ausreicht, den Film selbst zu betrachten, sondern dass andere, textexterne Faktoren dazu beitragen, ihn eher als fiktionalen oder dokumentarischen zu <lesen>.

Was schon für die Frage der Fiktionalität gilt, trifft für den Realismus in noch stärkerem Maße zu. Es ist schlicht unmöglich, diesen allein ausgehend von den Elementen oder Strukturen des Filmtexts zu bestimmen. Zu heterogen sind die stilistischen Formen und Erzählweisen, die als realistisch verstanden werden, zu unscharf und variabel auch die zwischen vermeintlich realistischen und nicht-realistischen Werken gezogenen Grenzen. Anstatt Realismus werkästhetisch anhand einer Reihe von Merkmalen zu bestimmen, soll im Folgenden der Versuch unternommen werden zu explizieren, was es heißt, einen Film als realistischen zu sehen und ihn damit im Vollzug des Lektüremodus als solchen zu konstituieren. Im Prinzip kann eine derartige Lektüre von vielen unterschiedlichen Werken ausgehen. Gleichzeitig ist es Filmen aber möglich, die realistische Lesart eher zu stimulieren oder zu blockieren, sich also mehr oder weniger für sie anzubieten.

46 Odin spricht allgemein von <Texten> (im semiotischen Sinn) und bezieht seine Theorie auf Werke unterschiedlicher medialer Provenienz (Romane, Theaterstücke, Gemälde, Comics); die meisten seiner Beispiele sind jedoch Filme. Am Text-Begriff halte ich fest, beschränke mich in meiner Diskussion aber auf den Bereich des Films, der im Rahmen dieser Arbeit allein von Interesse ist. Prinzipiell erscheint die Konstruktion realistischer Lektüremodi für andere Medien aber nicht weniger relevant.

47 So wurde Tian Zhuangzhuangs *LIECHANG ZHASA* (IN DEN JAGDGEBIETEN, CN 1985) nach den ersten Vorführungen von einem Großteil der chinesischen Kritikerinnen für einen Dokumentarfilm gehalten (vgl. Clark 2011, 142; Teng 2011, 154); Satyajit Ray hat für seinen Debütfilm *PATHER PANCHALI* (IND 1954) einen finanziellen Zuschuss der Regierung von Westbengalen erhalten, die nach der Sichtung der ersten Muster «glaubte, es mit einem Dokumentarfilm zu tun zu haben» (Girod 2011, 17). Noch 1964 gelangte *ROMA, CITTÀ APERTA* (Roberto Rossellini, I 1945) in einer Umfrage unter Filmhistorikern in einem Ranking der «besten Dokumentarfilme der Filmgeschichte» mit 13 Stimmen (!) auf den 22. Platz (Roth 1982, 25, Fn2).

48 Der junge Claude Chabrol soll, bevor er seinen ersten Film drehte, Jean Rouch gefragt haben, wie er die Darsteller in *LES MAÎTRES FOUS* (F 1955) instruiert habe, weil er gern die gleiche Technik verwenden wolle. Tatsächlich handelte es sich jedoch nicht um Schauspieler, sondern um Mitglieder einer religiösen Sekte in Afrika, deren Riten Rouch nur zu dokumentieren gedachte (vgl. Boillat 2001, 45).

Ich gehe davon aus, dass es sich bei der realistischen Lektüre um einen Modus handelt, der durch die gleichen Operationen bestimmt ist wie der fikionalisierende, sich jedoch durch entscheidende Modifikationen auszeichnet. Meine Konstruktion des realistischen Modus basiert also auf der Annahme, dass realistische Filme immer auch als fiktionale gesehen werden: Realismus wird verstanden als Spezifizierung der Fikionalisierung – als mit bestimmten Attributen ausgestattete Form der Fiktion. Damit unterscheidet sich mein Ansatz von Theorien, die Realismus als Stil verstehen, der die Gattungsgrenze zwischen Fiktion und Dokumentation überschreitet.⁴⁹ Er koinzidiert dagegen mit in der Filmkritik und im Alltagsverständnis gängigen Kategorien, die das Realismus-Attribut für Spielfilme reservieren.

Odins Bestimmung des fikionalisierenden Lektüremodus dient mir als Ausgangspunkt. Allerdings werde ich bezüglich seiner Definitionen und der Gewichtung der konstitutiven Operationen einige Änderungen vornehmen. Zunächst möchte ich Odins Konzept vorstellen und dabei meine begrifflichen Abweichungen erläutern. Dabei wende ich mich besonders ausgiebig dem Konzept der Diegese zu, weil hier die größten Differenzen mit den für die Fikionalisierung wichtigsten theoretischen Folgen bestehen. Anschließend werde ich explizieren, durch welche Spezifizierungen der jeweiligen Operationen sich der realistische als Submodus des fiktionalen konstituiert.

Diegetisierung

Als erste Operation beschreibt Odin die ›Diegetisierung‹ – die mentale Konstruktion der Welt, in der der Film spielt, in ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen. Sie hat zur ersten Voraussetzung, dass *figuriert* wird, man in den Bildern also Objekte erkennt und nicht bloß ein Spiel aus Licht (und Farben). Dieser Prozess ist so basal, wird so automatisch vollzogen, dass er offenbar nur verhindert werden kann, wenn sich keinerlei figurative Darstellungen erkennen lassen, wie etwa in den *hand painted films* von Stan Brakhage.⁵⁰ Selbst bei solchen abstrakt-experi-

49 Es ist unbestritten, dass es zwischen Filmen, die als dokumentarische, und solchen die als fiktionale angelegt sind, stilistische Überschneidungen gibt. Aus semiopragmatischer Sicht macht dies deutlich, dass sich die Modi nicht über den Stil bestimmen lassen. Ein realistischer (als realistisch verstandener) Film wird bei entsprechender Kontextualisierung auch dann als fiktionaler gelesen, wenn er wie ein Dokumentarfilm aussieht. Die Tatsache, dass pseudo-dokumentarische ebenso wie klassisch aufgelöste Filme als ›realistisch‹ wahrgenommen werden, scheint ein gutes Argument für den semiopragmatischen Ansatz zu sein.

50 Inwieweit es sich dabei um einen anthropologisch-konstanten oder eher kulturell erlernten Umgang mit Bildern handelt, spielt hier keine Rolle. Sicherlich ist die Figurativierung jedoch oft nicht immer die ästhetisch interessanteste Variante. Licht-, Farb-

mentellen Werken ist eine Figurativierung unter der Bedingung verbaler Zuschreibungen dennoch möglich, da die Operation nicht von einer tatsächlich erkannten Ähnlichkeitsbeziehung, sondern nur von einer angenommenen abhängt. Es reicht zu glauben, dass die Bilder beispielsweise die Interaktion von Molekülen auf mikroskopischer Ebene zeigen (vgl. Odin 2000, 18f). In den meisten Fällen geht die Diegetisierung aber von Material mit relativ starkem Realitätseindruck aus, bei dem sich die Figurativierung praktisch automatisch vollzieht.

Einen weiteren Schritt der Diegetisierung bezeichnet Odin als mentales Ausblenden des Trägermaterials («*effacement du support*»), der Leinwand oder des Bildschirms. Dies geschieht zum Beispiel, wenn die Bilder nicht mehr als zweidimensionale, sondern als räumliche wahrgenommen werden, wenn also nicht mehr auf die Fläche, sondern in die Tiefe fokussiert wird. Mit dieser imaginären Räumlichkeit hängt auch ein letzter wichtiger Punkt zusammen: dass der Raum als bewohnbarer verstanden wird, als Raum, in dem Personen und Dinge einen Platz haben und interagieren können. Für Odin scheint dies sogar das Kernkriterium zu sein: «Wann immer ich das Gefühl habe, mit einem Raum konfrontiert zu sein, in dem ich einen Platz haben könnte, bin ich dabei zu diegetisieren» (ibid., 23).

Manche Theoretiker gehen über eine solche Bestimmung hinaus, wenn sie wie Umberto Eco die mögliche Welt als Gesamtheit von Propositionen definieren, die Individuen, Eigenschaften und Ereignisse betreffen (vgl. Eco 1998 [1979], 162). Für Alain Boillat wird die Diegese entlang dreier Kategorien von Elementen erzeugt, nämlich Individuen, Dingen und Ereignissen, zwischen denen sich Beziehungen unterschiedlicher Art herstellen lassen. Verschiedene Autoren betonen die grundsätzliche Annahme einer gewissen *Gefülltheit* der Welt (Eco 1998 [1979], 155) sowie minimale Kohärenzkriterien (Boillat 2001, 147), während gleichzeitig ihre prinzipielle Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit hervorgehoben wird (Pavel 1986, 105ff; Doležel 1998, 22f). In jedem Fall wird die Diegese als Ergebnis eines Konstruktionsprozesses verstanden, bei dem die Rezipientin Implikationen aktualisiert, Erwartungen über noch nicht dargestellte Bereiche des imaginären Universums formuliert und manche, wenn auch bei weitem nicht alle, textuellen Leerstellen füllt.

und Formwerte werden in ihr tendenziell zum Verschwinden gebracht. Karl Sierek schreibt: «Ist nämlich das erkennbare, erinnerbare Bild – ob im Film, in der Malerei oder in der Wirklichkeit – allzu schnell zur Stelle, so behindert es unzählige andere, nicht minder wirksame Verfahrensweisen im Umgang mit Bildhaftem. Artikulationen, die nicht an den Gegenstand gebunden, kompositorisch frei, an Bewegung und nur an ihr orientiert sind, werden vor ihrer Halbwertszeit dem Kuratell der Abbildhaftigkeit unterstellt. Viel Schönheit geht damit verloren» (1993, 115).

Uneinigkeit herrscht darüber, ob der Begriff der Diegese (und entsprechend der des Diegetisierens) der Konstruktion *fiktionaler* Welten vorbehalten bleiben sollte. Im ursprünglichen Sinn von Étienne Souriau war dezidiert vom fiktionalen Status die Rede. Zunächst schreibt er zwar, diegetisch sei alles, «was den Film, insoweit er etwas darstellt, betrifft» und «was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört» (1997 [1951], 151), was auch mit dokumentarisierenden Lektüren vereinbar wäre. Anschließend verdeutlicht Souriau jedoch, dass es ihm «um eine fiktionale Wirklichkeit geht» und dass er gerade die Bedeutungsverschiebungen zwischen dem Profilmischen und dem Diegetischen als entscheidend ansieht:

Jeder wird verstehen, was gemeint ist, wenn man sagt, dass zwei Kulissen (sagen wir: ein Schloss und eine Hütte) im Studio nebeneinander stehen, dass die Orte aber in Wirklichkeit (in der Geschichte) fünfhundert Meter voneinander entfernt sind; dass der Streit und das Rendez-vous der Liebenden am selben Tag in der Hütte gedreht wurden, in Wirklichkeit (in der Geschichte) aber ein Jahr zwischen beiden Szenen liegt. Gleiches gilt für Orte: Diegetisch liegt Blaubarts Burg in Frankreich, der geographisch tatsächliche (profilmische) Standort des Schlosses aber ist in Bayern. Ein diegetisches Tahiti kann profilmisch von den Îles d'Hyères dargestellt werden.

(Souriau 1997 [1951], 152)

Entsprechend definiert Souriau in seinem Glossar «diegetisch» explizit als «alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe» (ibid., 156).⁵¹ In diesem Sinn, der das Diegese-Konzept an den fiktiven Status des Referenten koppelt, wurde es im Anschluss an Souriau zunächst von Christian Metz (vgl. Boillat 2009, 227ff) und den meisten anderen Filmtheoretikern verwendet (vgl. Fuxjäger 2007, 23, Fn14). Wenn verschiedene Theoretiker später darauf insistieren, dass auch Dokumentarfilme eine Diegese entwerfen – semiopragmatisch gesprochen: dass auch bei dokumentarisierenden Lektüren vom Bild- und Tonmaterial ausgehend ein als bewohnbar verstandener Raum konstruiert wird –, so wird das Konzept dabei entweder seiner fiktionalen Dimension entledigt oder Fiktionalität so weit gefasst, dass auch dokumentarische Formen als «fiktional» gelten.⁵²

In jedem Fall handelt es sich bei der Frage, ob auch bei der dokumentarisierenden Lektüre diegetisiert wird, weniger um eine Sachfrage als um

51 Vgl. auch die Definition im Vorwort zu *L'univers filmique*: «Diegese, diegetisch: alles, was «dem Verständnis nach» (wie Cohen-Séat sagt) zur erzählten Geschichte gehört, zur von der filmischen Fiktion angenommenen oder vorgeschlagenen Welt» (Souriau 1953a, 7).

52 Zur Kritik an Letzterem vgl. Carroll 1996 [1983].

eine *terminologische Entscheidung*. Es kommt darauf an, worauf man bei der Definition den Schwerpunkt legt. Soll betont werden, dass beim Diegetisieren ein Raum (re-)konstruiert wird, und dass diese (Re-)Konstruktion auch Inferenzen und Aktualisierungen von Implikationen aktiviert, man also Bereiche imaginiert, die nicht direkt repräsentiert, aber als zur jeweiligen Wirklichkeit gehörend betrachtet werden – dann setzen fraglos auch viele Dokumentarfilme eine solche Operation voraus. In jüngerer Zeit findet diese Begriffsvariante eine gewisse Verbreitung. So schreibt beispielsweise Anton Fuxjäger:

Alle wesentlichen Aspekte des Konzepts, etwa die Unterscheidung zwischen den explizit in der Erzählung präsentierten Elementen und denen, auf die der Rezipient schließt, oder die Unterscheidung zwischen diegetischen und nicht-diegetischen Elementen einer Erzählung [...] sind bei nicht-fiktionalen ebenso gegeben wie bei fiktionalen [...]. Auch der Rezipient einer nicht-fiktionalen Erzählung erhält durch diese nur relativ wenige Informationen und ergänzt dazu eine Menge anderer Dinge; auch er versucht also, die erhaltenen Informationen zu einer möglichst schlüssigen Vorstellung der erzählten Welt zu ergänzen. Der einzige Unterschied zur fiktionalen Erzählung besteht darin, dass der Rezipient diese Welt nicht für eine Erfindung des Autors hält, sondern für eine Repräsentation eines Ausschnitts der wirklichen Welt.

(Fuxjäger 2007, 24)

Fraglich ist hier zunächst, ob sich die enge Bindung des Diegese-Konzepts an das der Erzählung, die Fuxjäger (wie viele andere) vornimmt, aufrecht erhalten lässt. Keinesfalls ist nämlich sicher, dass nur narrative Diskurse eine ›Welt‹ entwerfen oder zur rezeptionsseitigen Konstruktion einer solchen Anlass bieten. Die Minimaldefinition der Vorstellung einer bewohnbaren Räumlichkeit kann prinzipiell an alle möglichen Diskursarten oder zeichenhafte Zusammenhänge gebunden sein. So kann anhand einer Sportfotografie die Situation und Umgebung (z.B. das Stadion, die applaudierenden Zuschauer) imaginiert werden oder ausgehend von einem Zeitungsbericht das Sitzungszimmer in einem Parlamentsgebäude. Tatsächlich versteht Odin das Konzept in diesem weiten Sinn. Auch auf rein deskriptive Weise könne ein diegetischer Raum konstruiert werden.⁵³

Entscheidender für die hier erörterte Problematik ist jedoch die Frage, ob es sinnvoll ist, wie Fuxjäger noch bei der »Repräsentation eines Ausschnitts der wirklichen Welt« von »Diegese« (respektive für die Konstruktion einer solchen Beziehung von »Diegetisierung«) zu sprechen. Meines

53 »Dass die Operation der Diegetisierung ohne Narrativierung erfolgen kann, steht für uns außer Frage; nichts hindert uns daran, eine Welt rein im deskriptiven Modus zu konstruieren« (Odin 1988, 123).

Erachtens würde dann der Wert der ‹Welt›-Metapher fraglich, die ja eine Eigenständigkeit und Inkommensurabilität der fiktionalen ‹Welt› suggeriert. Gerade in dieser Hinsicht besteht zwischen fiktionaler und faktualer Repräsentation ein entscheidender Unterschied: Die faktuale nimmt Bezug auf Entitäten der als real existierend verstandenen Welt, während die fiktionale imaginäre Entitäten darstellt. Heuristischen Wert scheint das Konzept der Diegese im Sinne einer ‹Welt› nur dann zu besitzen, wenn die imaginäre Welt als von der tatsächlichen ontologisch getrennt aufgefasst wird.

Die Unklarheiten rühren meines Erachtens daher, dass Fuxjäger nicht zwischen der Ebene des Diskurses und der Ebene der (fiktionalen) Referenz-Entitäten differenziert, auf die der Diskurs Bezug nimmt. Nur auf letztere sollte das Konzept der Diegese nach meinem Verständnis angewandt werden. Zwar entwerfen die meisten dokumentarischen Filme in ihrem Verlauf einen gewissen räumlichen Zusammenhang,⁵⁴ der nicht dem momentan-realen (des Kinosaals oder der Umgebung des Bildschirms) entspricht. Insofern diese Ausschnitte jedoch nicht als Ausschnitte einer imaginären, sondern der realen Welt verstanden werden, und so auf diese als Referenzgröße Bezug nehmen, repräsentieren sie keine Diegese im Souriau'schen Sinn.⁵⁵ Für einen Diegese-Begriff, der diese Differenz nicht berücksichtigt, würde der Anwendungsbereich praktisch ubiquitär: Bei jedem Hinweis auf ein beliebiges nicht aktuell anwesendes Ereignis würde ‹diegetisiert›. Ich würde eher sagen, dass dann zwar auch mentale Vorstellungen einer gewissen Räumlichkeit evoziert werden können, es sich dabei jedoch nicht notwendig um eine Diegese handelt. Der Diegese-Begriff sollte der Bezeichnung fiktionaler Welten vorbehalten bleiben.

54 Allerdings lassen sich in Dokumentarfilmen oft auch Passagen finden, die nur abstrakt erläuternd sind, weswegen auch für Odin in der dokumentarisierenden Lektüre nicht immer ‹diegetisiert› wird (vgl. 2000, 130). Hier zeigt sich jedoch eine gewisse Widerspruchlichkeit in Odins Diegese-Konzeption, die daraus resultiert, dass er es einerseits eng an die Figurativierung bindet, andererseits die Möglichkeit der Suggestion einer Diegese auch nicht-analogen Sprachen einräumt. Sinnvoller scheint es mir davon auszugehen, dass die Diegetisierung von der Figurativierung im Sinne einer ikonischen Lektüre der Zeichen unabhängig ist: Sie bezeichnet einzig und allein den fiktiven *raumzeitlichen Zusammenhang* der fiktiven Referenzobjekte.

55 Ähnlich François Jost (1998 [1989]). Bill Nichols verwendet den Terminus ‹Diegese› für Dokumentarfilme nur in Anführungszeichen, um den Unterschied zu markieren. Auch folgendes Zitat von Gertrud Koch weist in diese Richtung: ‹Auch Dokumentarfilme sind montiert, arbeiten mit der Bewegung der Kamera, mit *Off-screen*-Musik, Ausschnitten, Beleuchtungen und verschiedenen Optiken, die von der Panoramaaufnahme, groß angelegten *location shots* bis zu Detail- und Großaufnahmen das gesamte Potenzial der filmischen Formgebung orchestrieren. Der Unterschied zum *fiction film* ist, dass die Perspektive, unter der ich das Gezeigte sehe, eine andere ist, nämlich die auf eine interpretierende Darstellung von Wirklichkeit› (2009, 144).

Wenn (wie von Odin und anderen) ein vom fiktionalen Status unabhängiges Diegese-Konzept vertreten wird, stellt sich die Frage nach alternativen Definitionskriterien der Fiktionalität. Odin unterscheidet drei Ebenen der ›Fiktivierung‹ (die er von der ›Fiktionalisierung‹ abgrenzt, die bei ihm alle drei sowie diverse weitere Operationen umfasst). Zunächst nennt er die an die spezifische Ausdrucksmaterie eines Mediums gebundene Fiktivierung. Sie ist insofern allgemeingültig, als für jede Sprache (im Sinn eines systemischen Zeichenzusammenhangs) gilt, dass die Objekte, auf die sie referiert, nicht tatsächlich, sondern nur imaginär vorhanden sind. Allerdings scheint das Kino in besonderem Maße zur Konstituierung dieser Konfiguration von Präsenz/Absenz beizutragen, was in der Rede vom «imaginären Signifikanten» zum Ausdruck kommt (Metz 2000 [1975/77]). Dieses Niveau der Fiktivierung ist stark an den filmischen Realitätseindruck gebunden, der eine besondere sinnliche Evidenz und Präsenz schafft, während die dargestellten Objekte dennoch abwesend bleiben (vgl. Odin 1996; 2000, 48f; Koch 2009a, 145f).

Auch die zweite Ebene der Fiktivierung ist noch recht basal, jedoch nicht mehr an die Effekte der Ausdrucksmaterie eines Mediums gekoppelt, sondern an diskursive Modi, die das *hic et nunc* suspendieren. Im Fall jeden Berichts und jeder Erzählung sind die beschriebenen oder erzählten Ereignisse nicht tatsächlich anwesend, sondern es wird jeweils nur auf sie Bezug genommen. Auf diese Ebene bezieht sich Metz, wenn er schreibt, es handle sich beim narrativen Diskurs um eine «abgeschlossene Rede, die eine zeitliche Sequenz von Ereignissen irrealisiert» (1972 [1966], 50). Diese Art der Fiktivierung ist sowohl vom realen oder fiktionalen Status des Referenten wie von der Ausdrucksmaterie unabhängig und kann bei verschiedenen Arten des Diskurses (z.B. Erzählung, Beschreibung, Interpretation) auftreten.

Erst auf der dritten Ebene stellt sich die Frage nach dem Status der Objekte, auf die die Filme referieren. Da es nach Odin unmöglich ist, diese Frage durch eine Analyse textimmanenter Merkmale zu lösen, verschiebt er sie auf die nach der rezeptionsseitigen Konstruktion einer Äußerungsinstanz. Anders als Metz versteht er diese Instanz nicht als dem Film selbst eingeschrieben, sondern als Annahme des Zuschauers über den Ursprung der filmischen Äußerung (vgl. Odin 2000, 51). Die erste Operation sei dabei die Konstruktion eines mit der *Intention* zur Fiktivierung ausgestatteten ›Enunziators‹.⁵⁶ Um diese im Sinne der Fiktionalisierung von der Intention zur Lüge abzugrenzen, argumentiert Odin mit John Searles The-

56 Diese Instanz des Enunziators ist bei Odin nicht notwendig als anthropomorph vorzustellen.

orem der «fingierten Assertionen» (1982 [1975]), dass bei einer «fiktionalisierenden Fiktivierung» nicht nur die Aussage als fingierte verstanden, sondern gleichzeitig keine Intention der Täuschung unterstellt werden dürfe (vgl. auch Genette 1992 [1991], 41–64).⁵⁷ Zu dieser zweiten Operation tritt nach Odin noch eine dritte, die den Enunziator selbst irrealisiert. Er werde nicht nur (1.) mit einer Intention zur Fiktivierung imaginiert, die man (2.) nicht als Täuschung verstehe, sondern er werde (3.) auch selbst fiktiviert. So werde die Instanz als eine verstanden, der man keine Fragen stellen könne und die in einem *Anderswo* situiert sei, das weder der wirklichen noch der diegetischen Welt entspreche. Mit dieser Operation gehe einher, sich selbst als Adressat der fiktionalen Enunziation im *Anderswo* zu verorten, da man sich nicht als reale Person, sondern als fiktiver Adressat angesprochen fühle. Die Fiktionalisierung ergibt sich für Odin damit aus der Fiktivierung der beiden Pole der Kommunikation (vgl. 2000, 52).

Diese Konzeptualisierung birgt jedoch verschiedene Probleme. Erstens bleibt der theoretische Status des postulierten Enunziators unklar. In der Filmnarratologie wird seit Längerem diskutiert, ob eine abstrakte (von den realen Filmschaffenden verschiedene) narrative Instanz als Quelle der filmischen Erzählung angenommen werden müsse. Diese Frage ist umstritten und beide Seiten besitzen gute Argumente für ihre Position.⁵⁸ Selbst wenn man aber das Postulat für theoretisch notwendig hält (entweder aufgrund der logischen Konsistenz des Erzählmodells oder als heuristische Größe, die das Sprechen über bestimmte narrative Konstruktionen vereinfacht), ist damit nichts darüber gesagt, ob auch in jedem Lektüre-Prozess zwangsläufig eine derartige Instanz entworfen wird. Es ist durchaus möglich, dass sich die Zuschauerin entweder die Frage nach der Quelle des audiovisuellen Materials oder der filmisch erzählten Geschichte *gar nicht stellt*

57 Allerdings kann durchaus bestritten werden, dass es sich bei fiktionalen Behauptungen tatsächlich nur um *fingierte* Sprechakte handelt. Die von Gregory Currie (1990) formulierte Alternative besteht darin, sie als besonderen Typ *tatsächlicher* Sprechakte aufzufassen (vgl. Reicher 2009, 51ff).

58 Jan-Noël Thon schreibt: «Es geht bei den entsprechenden Diskussionen in erster Linie um die Frage, ob wir die Selektions-, Organisations- und Präsentationsentscheidungen, die sich in der audiovisuellen filmischen Narration manifestieren, grundsätzlich einer «impliziten» Instanz zuschreiben müssen. Die Antwort auf diese Frage ist freilich recht simpel: Wir *müssen* nicht» (2009, 88; Herv.i.O.). Verteidigt wird das Postulat der narrativen Instanz u.a. von Gaudreault/Jost (1990, 49–61), Chatman (1990, 124–138), Schweinitz (2007, 93), Orth (2009, 126) und Kuhn (2011). Marie Laure Ryan dagegen meint, es sei ein Fehler, «alle Medien in eine starre Form einzupassen, die von sprachlicher Narration abgeleitet ist. Das geschieht, wenn man visuelle Medien wie Film als Diskurs eines fiktionalen Erzählers ansieht» (2009, 85). Überzeugende Argumentationen gegen das Postulat der abstrakten Narrationsinstanz im Film liefern Bordwell (2008, 121–133) und Gaut (2010, 197–221). Dass selbst für literarische Fiktionen nicht notwendigerweise fiktive Erzählinstanzen angenommen werden müssen, wird u.a. von Morreall (1994), Currie (1990; 2011), Walsh (1997), Kania (2005) und Wartenberg (2007) vertreten.

oder, sobald sie dies tut, einfach die realen Filmemacher als verantwortlich betrachtet.⁵⁹ Die Konstruktion eines fiktiven Enunziators als notwendig anzunehmen, scheint mir jedenfalls problematisch. Ich schließe mich darin der Kritik von Metz an Odin an:

Jeder Text hat zwei Ursprünge, von denen keiner fiktiv ist: empirisch gesehen den Autor, der ihn erzeugt hat, und in symbolischer Hinsicht die Enunziation, die ihn hervorbringt (ihn trägt). Fiktiv ist an der Fiktion nicht ihr Ursprung, sondern die ganze Daseinsweise dessen, was gesagt wird.

(Metz 1997 [1991], 168)

Weiterhin ist aber auch fraglich, ob der Umweg über die Fiktivierung des ›Enunziators‹ im Rahmen der Semiopragmatik überhaupt notwendig ist. Man kann durchaus mit Odin darin übereinstimmen, dass sich der fiktionale Charakter eines Films nicht von dessen immanenten Eigenschaften her bestimmen lässt, selbst wenn sich wichtige Markierungen paratextueller und narrativer Art finden lassen.⁶⁰ Auch dezidiert als Spielfilme angelegte Werke können prinzipiell als Dokumente verstanden werden, etwa als geografische, als historische oder als soziale Zeugnisse, die einen (Zerr-)Spiegel gesellschaftlicher Gegebenheiten bieten (vgl. Kracauer 1974 [1932]). In diesem Sinn haben Georges Friedmann und Edgar Morin recht, wenn sie schreiben: »Jeder Film, mag er noch so unreal sein, ist gewissermaßen ein Dokumentarfilm, ein soziales Dokument« (2010 [1952], 22).⁶¹

Die Tatsache der prinzipiellen Unterdeterminierung der Lektüre impliziert jedoch nicht die Notwendigkeit, eine enunziative Instanz zu postulieren, deren (fiktionaler) Status dann indirekt für den (fiktionalen) Status des filmischen Referenten verantwortlich wäre. Gerade aus semiopragmatischer Perspektive scheint es im Gegenteil möglich, die Konstruktion der Fiktionalität unmittelbar an die Lektüre der filmischen Bilder und Töne (d.h. an die Zuschreibung einer fiktiven ›Daseinsweise‹ der von ihnen repräsentierten Objekte und Ereignisse) zu binden, ohne dafür einen hypothetischen Enunziator zu beanspruchen.

Ich möchte versuchen, dies an *THE ADVENTURES OF DOLLIE* (USA 1908), dem ersten Film von David W. Griffith, zu veranschaulichen. Er erzählt von der Entführung eines kleinen Mädchens bourgeoiser Herkunft

59 Auch bei Odin gibt es Stellen, an denen die narrative Instanz in die Nähe zum realen Produktionsprozess gerückt wird, etwa wenn von der Kameraarbeit als konstitutiver Operation die Rede ist (vgl. 1988, 126).

60 Für Carroll (1996 [1983]) bestimmt sich die Gattung eines Films in erster Linie über Markierungen paratextueller Art: die Indexierung eines Films als ›fiktional‹ oder ›dokumentarisch‹.

61 Stephen Heath schlägt vor, Filme u.a. als Dokumente über die Institution des Kinos zu lesen (vgl. 1981, 191f & 238).

durch einen ‹Zigeuner›. Nach dem *kidnapping* wird Dollie in einem Fass versteckt, das bei einer Flussüberquerung von der Lagefläche einer Kutsche fällt und dann den Fluss hinunter treibt, bis es schließlich herausgefischt und Dollie gerettet wird. Für mein Argument beschränke ich mich auf die letzten acht Einstellungen, in denen zu sehen ist, wie das Fass in immer stärkere Strömung gerät. Nach Tom Gunning tragen die Bewegung des Fasses durch den Bildkader sowie die entsprechenden Anschlüsse in den nächsten Einstellungen dazu bei, einen homogenen, kontinuierlichen Handlungsraum zu entfalten:

After the barrel falls out of the wagon, the next five shots follow its progress down the stream, with each shot ending as the barrel floats out of the frame. These exits, then reappearances, of the barrel stitch the stream together as a single spatial and narrative entity. (Gunning 1991, 68)

Gunning nimmt an, dass die Einstellungsfolge von sich aus einen einheitlichen Raum der Handlung erzeugt. Aus Sicht der Semiopragmatik müsste dagegen eingewendet werden, dass eine solche Interpretation von einer fiktionalisierenden Lektüre ausgeht, in der die Operation der Diegetisierung schon vollzogen wurde. Die einzelnen Ausschnitte wurden so gelesen, als bildeten sie aufeinander folgende Teilstücke desselben Flusses und derselben kontinuierlichen Bewegung des Fasses. Eine solche Lesart war von Griffith sicherlich intendiert (und Gunning hat insofern keineswegs Unrecht); prinzipiell wären jedoch auch andere möglich. So könnten wir uns bei jeder Einstellung fragen, wo sie aufgenommen wurde. Bei genauer Kenntnis der Geografie der Drehorte könnten wir eventuell feststellen, dass es sich tatsächlich um Bilder verschiedener Flüsse handelt. Eine solche Lesart wäre eine Variante der Dokumentarisierung, bei der die räumliche wie temporale Synthese verweigert wird. Auch wäre es möglich, die Einstellungen rein ästhetisch zu betrachten, etwa die Schönheit der Landschaft und des fließenden Wassers zu kontemplieren – als reines Spiel von Licht und Formen, ohne sie vereinheitlichend räumlich zu verknüpfen.

Entscheidend für die Frage von Diegetisierung und Fiktionalisierung ist in besonderem Maße das Fass selbst. Nicht nur scheint es die Teilstücke aufgrund seiner (angenommen) kontinuierlichen Bewegung zu verbinden, es ändert je nach Betrachtungsweise auch den eigenen Status. Für das Verständnis der fiktionalen Geschichte ist von größter Bedeutung, dass wir annehmen, dass es sich nicht um ein leeres Fass handelt, sondern die entführte Dollie darin eingesperrt ist und bei ausbleibender Hilfe unterzugehen oder zu ersticken droht. In diegetisiertem Zustand handelt es sich bei dem Fass also um ein gefülltes: Mit der Diegetisierung vollziehen wir eine mentale Aufladung. Vermeinen wir jedoch durch die Bilder hindurch auf die

profilmische Situation zu blicken – dokumentarisieren wir also –, werden wir eher annehmen, dass das Fass (das dann lediglich ein *Prop* ist) leer sein muss, jedenfalls kein kleines Mädchen in ihm eingesperrt ist. So bezeichnet die Diegetisierung also eine folgenreiche *Umcodierung*: Vom leeren, profilmischen zum aufgeladenen, mit Dollie gefüllten Fass der fiktionalen Welt.

Mein Vorschlag lautet nun, diese Umcodierung als für die filmische Diegetisierung konstitutiven Prozess schlechthin zu betrachten. In diesem Sinn ist auch das obige Zitat von Souriau zu verstehen, das die Differenz zwischen den profilmischen Îles d'Hyères und dem diegetischen Tahiti zum Ausdruck bringt.⁶² Die Umcodierung gilt bei fiktionalisierender Lektüre für praktisch alle Objekte: Schauspieler werden zu Figuren,⁶³ Kulissen zu Handlungsorten, Props zu Gegenständen in der fiktionalen Welt.⁶⁴ Sie betrifft, wie Souriau schreibt, nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Zusammenhänge: Zwei am gleichen Tag gedrehte Szenen können diegetisch mehrere Jahre auseinander liegen – und umgekehrt. Der Unterschied zu Souriaus Verwendung des Begriffs liegt lediglich darin, dass er in semiopragmatischer Perspektive dynamisiert und entontologisiert wird, da die Diegese nicht mehr eine feste Ebene im filmischen Universum bezeichnet, sondern als Resultat einer vollzogenen Operation eine Möglichkeit neben anderen.

Dieser Sachverhalt lässt sich auch in den Termini der Peirce'schen Semiotik nachvollziehen, die ich im ersten Kapitel vorgestellt habe. In den filmischen Bildern sind verschiedene mögliche Relationierungen zwischen dem Zeichenmaterial und den dynamischen Objekten angelegt, die erst im Interpretanten zum Ausdruck kommen. Die Diegetisierung besteht nun in einer solchen Aktualisierung der Relation, die vom indexikalischen Potenzial absieht und eine rein ikonische Relation zwischen Bild und Objekt konstituiert, da Letzteres als *fiktive Entität* begriffen wird. Die im Interpretanten und der weiteren Semiose stattfindende Interpretation der Relation bezieht sich dann auf dieses fiktive Objekt.⁶⁵

62 Vgl. auch die Beispiele in Souriau 1953a, die alle auf eine räumliche und/oder zeitliche Differenz zwischen der Diegese und anderen Ebenen (filmophanisch oder profilmisch) hinweisen.

63 Zum engen Verhältnis von Diegese und Figur vgl. Belloï 1997, 59ff; Comolli 1977, 6.

64 Um Missverständnissen vorzubeugen, ist an dieser Stelle zu betonen, dass mit der Umcodierung keine Illusionsbildung (im epistemischen Sinn) einhergeht; es kommt nicht zu einer *Verwechslung* von Schauspielerin und Figur.

65 An diese Gedanken ließe sich auch mit Noël Carrolls Unterscheidung verschiedener Arten der Repräsentation anschließen. Orientiert an der Ästhetik Monroe C. Beardsleys schlägt Carroll vor, zwischen *physical portrayal*, *depiction* und *nominal portrayal* zu differenzieren. Im ersten Fall wird das konkrete physische Modell abgebildet, das vor der Kamera gestanden hat. Offenbar besteht hier ein enger Bezug zur Indexikalität: «Because of the way such images are produced, every shot (save certain special effects) in a live-action film physically portrays whatever people, places, and things caused the

Eine dokumentarisierende Lektüre könnte dagegen die indexikalische Dimension bedenken und dominant auf das dynamische Objekt (z.B. ein leeres Fass, eine Schauspielerin oder Ausschnitte von den Îles d'Hyères) Bezug nehmen, das tatsächlich vor der Kamera gestanden haben muss. In diesem Sinn schreibt Odin, dass im Fall der fiktionalen Lektüre das fotografische Bild seinen indexikalischen Bezug zur realen Welt verliere.

Sicherlich kann ich immer eine indexikalische Lektüre der Bilder eines Films vornehmen (zum Beispiel den Schauspieler hinter der Figur sehen oder den realen Raum hinter dem Dekor), aber wenn ich dies tue, verlasse ich die fiktionalisierende Lektüre. (Odin 2000, 59, Fn22)⁶⁶

Allerdings scheint Odin in dieser Einschätzung zu weit zu gehen. Denn es ist nicht so, dass die indexikalische Rückbezüglichkeit auf die profilmische Situation gar keine Rolle in fiktionalisierenden Lektüren spielen oder dass man bei dem Gedanken an die Schauspieler sofort die Fiktion verlassen würde. Tatsächlich gehört die Möglichkeit, neben der Figur auch die ihn verkörpernde reale Person zu sehen, konstitutiv zur Erfahrung filmischer Fiktionen. Wie Juri Lotman notiert:

Zum anderen sieht der Zuschauer im Film [...] nicht nur das Rollenspiel, sondern auch den Schauspieler. Auf der Leinwand beobachtet er nicht nur die handelnde Person des betreffenden Films, sondern auch das ihm aus anderen Filmen und darin enthaltenen Großaufnahmen wohl vertraute Äußere des Schauspielers. (Lotman 2004 [1977], 103)

Zuschauer sehen in Spielfilmen stets Darsteller *als* Figuren und damit beide Ebenen simultan.⁶⁷

image» (Carroll 1988, 150). Bei der zweiten Art der Repräsentation werden nicht konkrete Objekte dargestellt, sondern Gruppen oder Klassen von Dingen: «[A]t the same time that a film physically portrays its source (some specific object or event) it also depicts a class or congeries of objects» (1996 [1983], 240). Die dritte Art der Repräsentation unterscheidet sich von den vorangegangenen beiden dadurch, dass weder konkrete profilmische Entitäten noch eine abstrakte Klasse gezeigt wird, sondern ein konkretes, jedoch vom ursprünglichen Modell verschiedenes Objekt: «This form of representation, which we may call nominal portrayal, occurs when a shot represents a particular person, object or event different than its photographic provenance» (ibid., 241). In diesem Sinn sind *nominal portrayals* die notwendige Bedingung der Fiktionalisierung.

66 Das heißt nicht, dass umgekehrt bei jeder dokumentarisierenden Lektüre die unmittelbare indexikalische Relation aktualisiert werden müsste. Dies ist nicht der Fall. Der dokumentarische Diskurs kann auch symbolische und ikonische Veranschaulichungen integrieren (z.B. Karten oder Diagramme), solange diese so gelesen werden, dass sie sich auf Entitäten der realen Welt beziehen.

67 Ob Gleichzeitigkeit im starken Sinn oder eher ein sehr schnelles kognitives Oszillieren zwischen beiden Größen stattfindet, ist introspektiv kaum zu entscheiden.

Es geht hier aber vor allem darum, dass überhaupt neben den Darstellern eine emergente Ebene entsteht und dass diese als gegenüber der profilmischen *dominant* wahrgenommen wird. Das zeigt sich etwa daran, dass unsere Aufmerksamkeit dem Nachvollzug der Intentionalität der Figuren, nicht jener der Darsteller gilt. Wir versuchen zu verstehen, warum Figuren handeln, wie sie es tun, und wir nehmen an, dass sich die Erklärungen aus den Tatbeständen der diegetischen Welt ergeben. Das gilt nicht nur für die kognitive, sondern auch für die emotionale Involvierung: Auch unser Mitleiden bezieht sich im Fall fiktionaler *Mise en phase* auf die Figur, nicht auf die Schauspielerin (deren Gefühle uns meistens gar nicht interessieren). In diesem Sinn ist der Aufbau einer Diegese als Voraussetzung für den kognitiven und affektiven Bezug auf fiktive Personen determinant für die fiktionale Lektüre. Die indexikalische Dimension bleibt im fiktionalisierenden Modus latent und der diegetischen Logik untergeordnet.

Die entscheidende Operation der Fiktionalisierung wäre demnach nicht, wie von Odin vorgeschlagen, die Fiktivierung der Enunziationsinstanz, sondern die Fiktivierung der im Film repräsentierten Personen, Objekte und Ereignisse. Im Fall des fotografischen Films geht damit eine Umdeutung der profilmischen in diegetische Entitäten einher. Wie Alain Boillat schreibt: «Die Fiktionalisierung besteht einfach darin, den realen Referenten, dessen Existenz außerhalb des Films nachgewiesen werden könnte, durch einen fiktiven, erfundenen Referenten zu ersetzen» (2001, 236).

In solcher Perspektive wird als Diegetisierung der Prozess dieser Substitution bezeichnet – die Umcodierung der ursprünglich realen Referenzobjekte in ein neues, fiktives Ensemble, das nicht Teil unserer Welt ist.⁶⁸ Dabei muss für die Diegese weder (wie von Odin und anderen) die Räumlichkeit noch die Zeitlichkeit als primär angesehen werden. Umgekehrt: Die chronotopische Rekonfiguration ergibt sich eben aus der Diegetisierung im Sinn einer Fiktivierung der Referenten. Die so betrachteten Ereignisse müssen in einer «anderen Welt» spielen (und sei diese in ihrem gesamten geografischen, historischen und sozialen Gefüge auch mit der uns bekannten weitgehend identisch), weil es dort Figuren und Dinge gibt, die sich in der wirklichen nicht finden.⁶⁹

68 Damit geht keine *epistemische* Illusion einher, da das Bewusstsein der indexikalischen Dimension stets gewahrt bleibt und diese stellenweise immer wieder aktualisiert wird, etwa wenn die Überzeugungskraft des Spiels der Darsteller oder die Authentizität der Kostüme kritisch geprüft wird. Wir haben es mit einer *ästhetischen* Illusion im Sinn von Koch und Voss zu tun (s.o., 2.6), mit der spielerischen Verstrickung in ein «Als-Ob».

69 «Die Welt, die ich im Film betrachte, wird nie meine werden. Ich werde niemals um das Haus herumgehen und seine Bewohner vor dem Angriff der Vögel warnen können, obwohl ich immer wieder und jederzeit über den Film *THE BIRDS* verfügen kann, in die als solche benannte Küstenregion Bodega Bay reisen kann etc.» (Koch 2009, 140).

Ein Film wird dann, und nur dann, als fiktional gesehen, wenn in diesem Sinne diegetisiert wird, wenn also die sichtbaren und hörbaren Entitäten (Figuren und Ereignisse) als in einem imaginären, für uns realiter unerreichbaren Raum befindlich verstanden werden. So können die Einstellungen aus *THE ADVENTURES OF DOLLIE* zu einem diegetischen Fluss synthetisiert werden, weil sie nicht als reale Flussteilstücke begriffen werden, und das im Fluss treibende Fass kann als mit Dollie gefülltes gesehen werden, weil dies den fiktionalen Tatsachen in der imaginären Welt entspricht.

Narrativierung

In meiner Bestimmung der Diegetisierung habe ich mich recht weit von Odins Konzept entfernt. Während es bei ihm nur den Aufbau eines beliebigen räumlichen Zusammenhangs bezeichnet, der als prinzipiell bewohnbar verstanden wird, verwende ich den Begriff für die Konstruktion einer *fiktionalen* Welt. Dies impliziert, dass der erste Schritt zur Fiktionalisierung damit schon getan ist, und der Umweg über das hypothetische Konstrukt einer fiktiven Enunziationsinstanz unnötig wird. Allerdings scheint mir, und hier stimme ich mit Odin wieder überein, die Diegetisierung auch in dieser erweiterten Bedeutung den fiktionalisierenden Modus nicht vollständig zu determinieren; sie ist die notwendige, aber nicht die hinreichende Bedingung für Fiktionalisierung im engeren Sinn. Zwei andere Operationen müssen – zumindest im Fall filmischer Fiktion – noch hinzukommen: die Narrativierung und die *Mise en phase* (das emotionale ›Mitschwingen‹ im Rhythmus der erzählten Ereignisse). Erst mit diesen Operationen vollzieht sich der Prozess, den Odin für die fiktionale *Erfahrung* als entscheidend ansieht:

In Begriffen der Erfahrung [...] charakterisiere ich die Fiktion als den Modus, der mich dazu bringt, *im Rhythmus der fiktiven, erzählten Ereignisse mitzuschwingen*, was ich als *Fiktionseffekt* bezeichne. (Odin 2000, 11; Herv.i.O.)

Die von der Rezipientin im Fall gelungener Fiktionalisierung erlebte Erfahrung zeichnet sich also dadurch aus, dass sie mit den fiktiven Ereignissen einer Erzählung ›mitschwingt‹, sich von der Narration mitgerissen fühlt, in die dargestellte Welt gewissermaßen ›eintaucht‹. Erste Voraussetzung einer derartigen Verstrickung ist der Akt der Narration oder, wiederum in semiopragmatischer Terminologie, der Narrativierung:

Die Produktion des Fiktionseffekts verlangt, dass der Film durch den Zuschauer in Form einer Welt, aber auch in Form einer Erzählung strukturierbar ist; um mitschwingen zu können, ist eine Erzählung nötig, die mein Begehren stimuliert. (Odin 2000, 26)

Im Folgenden soll es darum gehen, was es heißt, einen Film im Prozess der Lektüre als Geschichte zu strukturieren.⁷⁰ Dazu möchte ich kurz das ›ide-algenetische‹ Modell der Narration von Wolf Schmid einführen. Gegenüber anderen narratologischen Modellen, wie dem der Formalisten oder jenem von Genette, die mit zwei oder drei Ebenen operieren, hat Schmid Modell den Vorteil, vier Ebenen zu differenzieren. Es trägt dem Umstand Rechnung, dass auf den Ebenen, die herkömmlich einerseits als ›fabula‹, ›histoire‹, ›story‹, andererseits als ›sujet‹, ›récit‹, ›plot‹ oder ›text‹ bezeichnet werden, jeweils mehrere Bedeutungen impliziert sind. So bezeichnet die Story-Ebene sowohl die erzählte Geschichte wie all ihre Implikationen, und die Plot-Ebene sowohl die einzelnen Handlungssegmente in der Reihenfolge ihrer Darstellung als auch die phänomenale Textebene, in der die Handlungselemente dargestellt sind. Um diese Ebenen auseinanderzuhalten, unterscheidet Schmid auf der Story-Seite terminologisch zwischen ›Geschehen‹ und ›Geschichte‹ sowie auf der Plot-Seite zwischen ›Erzählung‹ und ›Präsentation der Erzählung‹.⁷¹

Das *Geschehen* ist die amorphe Gesamtheit der Situationen, Figuren und Handlungen, die im Erzählwerk explizit oder implizit dargestellt oder logisch impliziert sind. Das so verstandene Geschehen bildet ein räumlich grundsätzlich unbegrenztes, zeitlich unendlich in die Vergangenheit verlängerbares, nach innen in unendlich vielen Eigenschaften konkretisierbares Kontinuum.

(Schmid 2008 [2005], 251; Herv. G.K.)

Im Fall der Fiktionalisierung ist dies die Ebene der Diegese und bei faktuellem Erzählen das Ensemble der realweltlichen Ereignisse, auf das Bezug genommen wird.⁷² Durch eine Auswahl von Geschehensmomenten

70 Erst wenn dies geschieht, kann in semiopragmatischer Sicht von ›filmischer Narration‹ gesprochen werden. So sieht es auch Pierre Beylot: «Die Narration ist also nicht einfach nur ›Sache des Diskurses‹, die man der Monstration als ›Sache der Sprache [langage]‹ gegenüberstellen könnte, sondern eine pragmatische Kategorie, die sich daraus ergibt, wie der Zuschauer die semantisch-syntaktischen Charakteristika der Erzählungen und die semiotischen Verfahren der monstrativen Ebene interpretiert. Von einem Film oder einer audiovisuellen Sequenz zu sagen, sie sei eine Narration, bedeutet nicht, ihr eine intrinsische Qualität zu zuschreiben, sondern anzugeben, wie man den Kommunikationsmodus wahrnimmt, der in Gang gesetzt wird» (Beylot 2005, 23).

71 Martinez und Scheffel schlagen ein Modell mit sechs Ebenen vor (vier davon auf der Handlungs-, zwei auf der Darstellungsseite). Dies scheint mir jedoch nicht plausibel, weil die ›Ebenen‹ ihres Modells auf ganz heterogenen Abstraktionsniveaus angesiedelt sind. So bezeichnen die ›Ebenen‹ «Ereignis (Motiv)» und «Handlungsschema» eigentlich nicht *Ebenen* einer Erzählung. Das Ereignis (oder Motiv) als «elementare Einheit eines narrativen Textes im Bereich der Handlung» (2009 [1999], 25) ist ein *Element* sowohl des Geschehens wie auch der Geschichte; das Handlungsschema dagegen ist eine von vielen verschiedenen Erzähltexten abstrahierte Größe (von der sich überdies fragen lässt, ob sie sich auf die Handlungs- oder die Darstellungsseite bezieht).

72 Evtl. könnte es zweckdienlich sein, zwischen Geschehen und Diegese (oder, im Fall faktualen Erzählens: realer Welt) zu differenzieren und damit eine weitere Ebene im

und darzustellenden Eigenschaften wird aus dieser Ebene (im idealgene-tischen Modell) die ›Geschichte‹ gewonnen; sie enthält «die ausgewählten Geschehensmomente im *ordo naturalis*» (ibid., 253). Dagegen ist die ›Erzählung‹ «das Resultat der Komposition, die die Geschehensmomente in einen *ordo artificialis* bringt», also der Linearisierung von in der Geschichte simultan Stattfindendem oder zeitlich weit auseinander Liegendem und gegebenenfalls einer Permutation der Reihenfolge der Segmente. Erst die letzte Ebene, jene der ›Präsentation der Erzählung‹, bildet die Phäno-Ebene, die «als einzige der Ebenen der empirischen Beobachtung zugänglich» ist. Entsprechend handelt es sich bei den anderen um theoretische Abstraktionen. Erst hier, zwischen den letzten beiden Ebenen des Modells, entscheidet sich die mediale Umsetzung, während die Kategorien ›Geschehen‹, ›Geschichte‹ und ›Erzählung‹ als transmedial zu verstehen sind. Im Fall des Films ist die Transformation von der Ebene der Erzählung zu ihrer Präsentation die der Audiovisualisierung (im Fall der Literatur die der Verbalisierung und Verschriftlichung).

Wenn hier von verschiedenen Transformationen zwischen den Ebenen die Rede ist, so sind diese nicht im Sinn der realen Genese eines Werks zu verstehen. Wie Odins ist auch Schmidts Modell ein heuristisches. Die tatsächliche Entstehung ist ein sehr viel komplexerer Prozess und kann von Ideen, die sich auf verschiedene Ebenen beziehen, seinen Ausgang nehmen. (So kann der Autorin eine bestimmte historische Epoche als darzustellendes ›Geschehen‹ vorschweben oder eine Anekdote oder schon ein konkretes Bild oder eine Bilderfolge.)

Betrachtet man umgekehrt die narrativierende Rezeption, so ist offenkundig, dass sie nur vom fertigen Werk und damit vom Phänotext – im Fall des Films von der Abfolge bewegter Bilder und Töne – ihren Ausgang nehmen kann (wobei allerdings auch paratextuell erworbenes Vorwissen über Gegebenheiten der Geschichte oder andere Vorannahmen eine Rolle spielen können). Die Elemente, die im Zuge einer kognitiven Reduktion der audiovisuellen Komplexität den Filmbildern und -tönen entnommen werden, dienen gleichzeitig dem Aufbau einer spezifisch *narrativen* Komplexität. Die in den Bildern erkannten Bewegungen werden als *Handlungen* verstanden:

Die narrativierende Lektüre kann nur durch eine Einschreibung der erkannten Bewegungen in die Kategorie der Handlung erfolgen. Diese Einschreibung ist keineswegs selbstverständlich. In einem Film, der als abstrakt gelesen wird, gibt es multiple Transformationen von Formen und Farben,

Modell einzuziehen. Vielleicht wäre auch zwischen der Geschichte im engeren und der Geschichte im weiteren Sinn zu unterscheiden. Ob eine solche weitere Ausdifferenzierung sinnvoll ist, muss späteren Diskussionen vorbehalten bleiben.

aber keine Handlungen (und wenn ein abstrakter Film ein Gefühl der Narrativität erzeugt, dann weil ich ihn nicht wirklich als abstrakt lese); auch nicht im symbolischen Bereich: dort gibt es einfach Operationen (und wenn es Handlungen gibt, dann weil die Symbolisierung auf einer ihr vorgehenden diegetischen Ebene basiert); und auch nicht in einem Film, der im energetischen Modus gelesen wird: dort gibt es nur Variationen der Intensität und des Rhythmus. (Odin 2000, 28)

Die beobachteten Bewegungen als Handlungen zu verstehen ist also nicht selbstverständlich. Mit Paul Ricœur lässt sich als Voraussetzung die Zuschreibung eines «Begriffsnetz[es] [...], das strukturell den Bereich der *Handlung* von dem der physikalischen Bewegung unterscheidet» (1988 [1983], 90; Herv.i.O.) verstehen, das die Zuschreibung eines *Ziels* impliziert (was soll mit der Bewegung erreicht werden?) sowie eines *Motivs* (wieso soll es erreicht werden?) und eines *Akteurs*, der (meist in *Interaktion* mit anderen Akteuren) in bestimmten *Umständen* mit bestimmten *Ergebnissen* agiert (vgl. *ibid.*, 90f). Anstatt nur Bewegungen zu sehen, werden die audiovisuellen Informationen genau dann als Handlung verstanden, wenn sie sich reformulieren lassen als: X macht A (im Austausch mit Y), mit dem Ziel B, unter den Bedingungen C, um damit später D zu erreichen. Solche Bestimmungen hängen in starkem Maße vom jeweiligen Erzählkontext ab. So kann etwa eine Handbewegung je nach kultureller Kodierung als unbedeutender Reflex oder als kommunikative Geste verstanden werden (vgl. Odin 2000, 28).

Aus der Sequenzierung und Kausalisierung einzelner Handlungen setzt sich der Plot zusammen, der aus den Bewegungsbildern extrahiert und synthetisiert wird. Dies gilt auch für die Sequenz des durch den Fluss treibenden Fasses aus *THE ADVENTURES OF DOLLIE*. Nicht nur wird hier diegetisiert, indem man eine homogene fiktionale Welt synthetisiert und die sie bevölkernden Entitäten als fiktive dekodiert. Gleichzeitig werden auch Handlungselemente zueinander in Bezug gesetzt. So beschreiben die verschiedenen Einstellungen bei narrativierender Lektüre nicht einfach Bewegungen, sondern vielmehr Stadien eines größeren Handlungszusammenhangs. Von der Ebene der «Erzählung» wird so auf die Ebene der «Geschichte» zugegriffen. Die Fass-Sequenz bildet verschiedene Momente einer größeren Bewegung ab, wobei zwischen den Einstellungen durch die Linearisierung unbestimmte Ellipsen entstehen. Gleichzeitig wird die Bewegung durch die Narrativierung in einen übergeordneten Handlungsrahmen eingebettet: Das Fass treibt im Fluss aufgrund einer Verursachung, der Entführung durch den Zigeuner, die sich als intendierter Akt darstellt, der seinerseits durch eine Reihe vorheriger Handlungen und Ereignisse

angestoßen wurde. Weiterhin löst die Bewegung des Fasses auch eine Erwartung auf die finale Rettung Dollies aus, auf einen Moment der narrativen Schließung, ohne den die Erzählung nicht als vollständig empfunden würde. Auch Gunnings Lektüre liegt die Operation der Narrativierung zugrunde, deren recht basales Schema er folgendermaßen expliziert:

DOLLIE'S story forms a perfect match with Todorov's «minimal complete plot». It provides an archetype for many Griffith Biograph films: the threat to a bourgeois family by an invading alien causes narrative disequilibrium, while narrative closure is achieved by regaining family harmony.

(Gunning 1991, 65f)

In den meisten Fällen folgt die Narrativierung allerdings komplexeren Protokollen und nimmt entsprechend komplexere Relationierungen der vier Ebenen des Schmid'schen Erzählmodells vor. So muss unter Umständen eine zeitliche Umarbeitung erfolgen, die Permutation zwischen Erzählung und Geschichte also nachvollzogen werden.

Die Mitarbeit der Zuschauerin an der Narration bedient sich unterschiedlicher Mechanismen, die in der Rezeptionsforschung unter verschiedenen Paradigmen nachvollzogen wurden. Hierzu gehören die Mobilisierung von «Enzyklopädien» und «Topiks» (Eco 1998 [1979], 94–114), von thematischen und anderen «Isotopien» (Greimas 2007 [1966], 66ff; 1970, 88), von *prototype* und *template schemata* (Bordwell 1985, 34ff), kanonischen Story-Modellen, intertextuellem und intermedialem Wissen etc. Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, die verschiedenen Erklärungsansätze zu diskutieren und zu vergleichen, um eventuell zu einem kohärenten Modell zu gelangen. Es ist lediglich zu betonen, dass verschiedene (meist vorbewusste) Operationen in den Prozess der Narrativierung eines Films involviert sind, deren gemeinsames Ziel die Konstruktion einer Geschichte ist.

Neben der temporalen, spatialen und kausalen Relationierung einzelner Handlungselemente, die dem audiovisuellen Informationsfluss entnommen werden, betrifft der Narrativierungsprozess auch die Frage der Erzählperspektive. Diese wird – wiederum implizit und vorbewusst – mitkonstruiert und kann oft erst bei genauerer Analyse expliziert werden. Mit Schmid lässt sich davon ausgehen, dass sich die Operation der Perspektivierung nicht auf einen einzelnen (idealgenetischen) Transformationsprozess zwischen zwei Ebenen beschränkt, sondern den gesamten Erzählprozess einbezieht (vgl. Schmid 2008 [2005], 255–279); dies gilt ebenso für die rezeptionsseitige Narrativierung. Darauf werde ich bei der Analyse der Fokalisierungsstrukturen im neuen rumänischen Realismus zurückkommen (s.u., 7.1).

Mise en phase

Eng mit der Narrativierung und besonders der Perspektivierung der Erzählung hängt die *Mise en phase* zusammen, jene für die Fiktionalisierung zentrale Operation, die die Zuschauerin auf den Erzählfluss «eintaktet» und mit der sich entscheidet, ob der Fiktionseffekt – das Mitschwingen im Rhythmus der erzählten Ereignisse – tatsächlich eintritt.⁷³ Das Gelingen der *Mise en phase* entscheidet sich an der Frage, ob wir sozusagen «mitgehen»: «si l'on a marché», wie Odin schreibt (2000, 39).⁷⁴ In der *Mise en phase* passen die Zuschauer ihr Zeiterleben an den Rhythmus der im Film erzählten Ereignisse an. In diesem Sinn spricht auch Souriau das Phänomen an:

Im allgemeinen, wenn während einer Vorstellung «alles gut verläuft», schmiegt sich das Zeitgefühl des Zuschauers den filmophanischen Gegebenheiten an, und alle Rhythmen, alle agogischen Effekte von Beschleunigung oder Ruhe usw. werden von dessen gleichzeitigen inneren Rhythmen übernommen. (Souriau 1997 [1951], 153)

Im Fall der fiktionalisierenden (und damit diegetisierenden und narrativierenden) Lektüre ist die *Mise en phase* außerdem an die kognitive Konstruktion der Erzählung gebunden: «La mise en phase à l'œuvre dans le visionnement d'une fiction est une mise en phase *narrative*» (Odin 2000, 39).⁷⁵

Wie die Operationen der Diegetisierung und der Narrativierung, die sich zwar durch eine bestimmte Funktion (den Aufbau einer fiktionalen Welt sowie einer Geschichte) bestimmen lassen, selbst aber unterschiedliche Prozesse integrieren, definiert sich auch die *Mise en phase* durch einen Effekt (eben den des Mitschwingens), setzt aber ihrerseits verschiedene Teiloperationen voraus. Hier lässt sich etwa der Nach- und Mitvollzug der

73 In einem früheren Text hat Odin die *Mise en phase* nicht als eine Operation neben anderen verstanden, sondern als Ergebnis der anderen und damit als Synonym für den Fiktionseffekt: «Übrigens haben wir in einem wichtigen Punkt unsere Meinung geändert: Wir glauben nicht mehr, dass die *Mise en phase* eine Operation neben anderen innerhalb des fiktionalisierenden Modus ist; wir verstehen sie nun vielmehr als *Resultat* der *Kombination* der verschiedenen für den Modus konstitutiven Operationen: die fiktionalisierende *Mise en phase* ist nicht anderes als der *Fiktionseffekt* (1994, 35; Herv.i.O.). In *De la fiction* (2000) hat sich die Einschätzung wieder geändert. Fest steht aber, dass die fiktionale *Mise en phase* die Prozesse der Diegetisierung und der Narrativierung notwendig voraussetzt und dass sich erst mit ihr die Fiktionalisierung im Sinne eines spezifischen Erfahrungsmodus voll entfaltet.

74 Umgangssprachlich sagt man auch, dass man in einem Film richtig «drin» war – und öffnet damit ein anderes semantisches Register: das der Immersion. In diesem Sinn sprechen Jean-Marie Schaeffer (1999, 179–198) und Christiane Voss (2008) von «fiktionaler Immersion».

75 Nicht jede *Mise en phase* ist narrativ; so ist es auch möglich, im Rhythmus der Bilder und Töne mitzuschwingen ohne zu narrativieren, wie dies für den «energetischen Modus» typisch ist (vgl. Odin 1994, 35).

Erlebensperspektive einzelner Figuren nennen, im wörtlichen Sinn des optischen Point of view (vgl. Branigan 2007 [1984]) sowie im übertragenen Sinn der ‚Fokalisierung‘ (Genette 1998 [1972], 134–149). Damit zusammen hängt oft der Prozess der Empathisierung, jener affektiven Anteilnahme am Schicksal fiktiver Figuren, die darin besteht sich vorzustellen, «wie andere, spezifizierte Akteure die Welt sehen und vor allem, wie sie fühlen» (Smith 2008, 14;⁷⁶ vgl. Brinckmann 1999; Wulff 2002; Plantinga 2004 [1999]; Gaut 2010b).

Generell vollzieht sich bei gelingender Mise en phase eine Verschiebung: Die Phänoebene der Textoberfläche – die plastische, rhythmische und musikalische Anordnung der Bilder und Töne, die Arbeit von Kadrierung und Montage – verschwindet hinter den erzählten Ereignissen. In der Mise en phase wird alles narrativ, werden alle Parameter zugunsten der Erzählung mobilisiert. Umgekehrt heißt dies: Dort, wo sich ein Element der Narrativierung nachhaltig widersetzt, sich also in keiner Weise in die Erzählung integrieren lässt und dennoch die Aufmerksamkeit der Zuschauerin beansprucht, setzt eine vorübergehende Entkopplung, eine *déphasage* ein.⁷⁷ Diese kann verschiedene Determinanten und Formen haben (vgl. Odin 2000, 42ff). Nicht immer muss die *déphasage* vom Film ausgehen, sondern kann auch extratextuelle Ursachen haben (Müdigkeit oder heftiger Liebeskummer, übel riechende Sitznachbarn, Herd angelassen?).

In einem zweiten Schritt bestimmt Odin, in welcher Weise bei der Mise en phase die filmischen Parameter in den Dienst der Erzählung gestellt werden. Dort, wo die formalen Mittel auffällig werden und damit eine *déphasage* droht, müssen die filmischen Relationen (d.h. das Verhältnis der Zuschauerin zum Phänotext) den diegetischen Relationen (den Verhältnissen zwischen Entitäten und Ereignissen in der Geschichte) entsprechen: «Es ist diese Operation der Korrelierung von diegetischen und filmischen Relationen, die ich vorschlage, als Mise en phase zu bezeichnen» (Odin 2000, 102; vgl. 1988, 128).

Als Beispiel können die berühmten Einstellungen aus VERTIGO (USA 1958) dienen, in denen Hitchcock eine Ran- oder eigentlich Runter-Fahrt

76 Wie Odin meint auch Murray Smith, dass «der Empathie prinzipiell ein intrinsischer Wert für unser Erlebnis von Erzählungen zukommt und dass Empathie, auf diese Weise verstanden, wesentlich für Fiktionen generell und nicht nur für einige Sonderfälle ist» (Smith 2008, 23). Auf den Zusammenhang von Fokalisierung, Empathie und möglichen politischen Implikationen komme ich unten zu sprechen (s.u., 7.3).

77 Vgl. dazu wieder Souriau: «Das Crescendo von Tumult und Geschwindigkeit einer Schlägerei reißt den Zuschauer mit, jedoch nur bis zu einem gewissen Punkt, einer gewissen Schwelle. Geht man über diese hinaus, versteht der Zuschauer nicht mehr, was geschieht, und hat nur noch ein Gefühl von Verwirrung, Aufregung oder Unordnung im Bereich des Leinwandlichen» (1997 [1951], 153).

der Kamera mit einem *Zoom-Out* kombiniert, um die Höhenangst des Protagonisten spürbar zu machen (vgl. Fuxjäger 2005). Unsere optisch-somatische Erfahrung dieser Einstellungen korreliert bei funktionierender *Mise en phase* mit der diegetischen Objektbeziehung des Protagonisten zur Höhe, die sich bei ihm als Schwindelgefühl äußert. Sind wir jedoch nicht in der Lage, den optischen Effekt als Subjektivierung zu lesen, sondern erleben ihn als Attraktion von eigenem ästhetischen Wert, handelt es sich um eine *déphasage*. Prinzipiell kann sich jede Zuschauerin in eine Haltung begeben, die der *Mise en phase* eher zu- oder eher abträglich ist.⁷⁸

Über das Mitschwingen mit der Erzähldynamik und der Empathie mit den handelnden Figuren hinaus kann die *Mise en phase* nach Odin auch zur Bindung an eine Wertewelt, zu einer «<ideologische[n] Eingemeindung> des Zuschauers» beitragen. Es handelt sich um eine «Positionierung in einem umfassenden [...] leiblichen, einem affektiven und einem kognitiven» Sinn (Hartmann 2009, 274).

Nicht bei allen Filmen fällt die *Mise en phase* gleichermaßen leicht. *THE ADVENTURES OF DOLLIE* etwa erschwert sie, da der Film in entscheidenden Momenten kaum Empathisierungspotenzial bietet. Er ist zwar darauf angelegt, dass die Zuschauer mit der im Fass gefangenen Dollie mitfiebern und auf ihre Rettung hoffen. Die große Entfernung der Kamera verhindert jedoch die emotionale Einfühlung: «The access to characters [...] is severely limited. DOLLIE's editing can follow the course of an action over an extended geography, but Dollie herself is scarcely more of a character than her barrel» (Gunning 1991, 69).

Techniken, die Empathie und affektive Bindung an Figuren erleichtern, hat Griffith erst in den folgenden Jahren zunehmend in seine Erzählweise integriert. Dazu gehört die Parallelmontage, wenn sie Ereignisse zeigt, die für eine Person emotional bedeutsam sind, der *Cut-in* und vor allem die Großaufnahme. Das Fehlen solcher Techniken in *DOLLIE* vermindert das Potenzial zur narrativen *Mise en phase*. Auch werden kaum Angebote zu einer homologen Relationierung von filmischen und diegetischen Relationen gemacht. Selbst wenn das Fass in schnellere Fluten gerät und einen kleinen Wasserfall hinunterstürzt, bleibt die Kamera statisch und in großer Distanz. Insbesondere für heutige Zuschauer kann dies zur Folge haben, dass auch Narrativierung und Diegetisierung prekär werden.⁷⁹ Wenn es uns

78 Wie Clélia Zernik schreibt: «Wenn ein Katastrophenfilm uns zittern lässt oder uns den Atem nimmt, so ist dies nur möglich, weil der Zuschauer es akzeptiert, in die Fiktion einzutreten, und weil er ihr freiwillig seine Aufmerksamkeit schenkt» (2010, 48).

79 Wie es sich bei den zeitgenössischen Zuschauern verhielt, ist nicht bekannt. Griffith hat zwar später behauptet, der Film habe großes Aufsehen erregt; dafür finden sich jedoch keine historischen Belege (vgl. Gunning 1991, 69).

nicht gelingt, im Rhythmus der erzählten Geschichte «mitzuschwingen», tendieren wir eher dazu, das Fass selbst gar nicht als diegetisches (in dem Dollie gefangen ist), sondern als profilmisches (und damit leeres) zu sehen – und damit nicht mehr zu fiktionalisieren, sondern zu dokumentarisieren. Dies zeigt, wie Diegetisierung, Narrativierung und Mise en phase aufeinander verweisen und einander stabilisieren oder subvertieren können.

Anders als Odin, der die Fiktivierung der Enunziationsinstanz sowie die Konstruktion einer realen Enunziationsinstanz als weitere notwendige Operationen der Fiktionalisierung versteht (vgl. Odin 2000, 47–61), halte ich die Kombination von Diegetisierung, Narrativierung und Mise en phase für hinreichend konstitutiv für diesen Lektüremodus. Alle drei sind in sich komplex strukturiert und im Prozess der Lektüre eng miteinander verbunden.

Filme, die zur Fiktionalisierung in diesem Sinn einladen, werden als fiktionale Filme (Spielfilme) bezeichnet, während umgekehrt Filme, die diese Prozesse blockieren, als nicht-fiktionale verstanden werden. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass auch Spielfilme nie ausschließlich fiktionalisierend gelesen werden. Es ist normal, an einzelnen Momenten eher an die Schauspieler:in als an die Figur zu denken oder kurzzeitig nicht mehr der Narration, sondern der Arbeit der Kamera zu folgen, oder – bei entsprechenden Ortskenntnissen – sich von den Schauplätzen an die realen Orte erinnert zu fühlen. In der alltäglichen Rezeption überlagern sich also verschiedene Modi der Lektüre:

Jede Lektüre mobilisiert also, nacheinander und/oder gleichzeitig, verschiedene Modi der Bedeutungs- und Affektproduktion: Während ich mich von der Geschichte mitreißen lasse, frage ich mich gleichzeitig, ob das Dekor echt ist und ob gewisse Elemente der Erzählung wahr sind (dokumentarisierender Lektüremodus), bewerte ich die stilistische Arbeit des Autors und stelle Vergleiche zu anderen Werken an (künstlerischer Lektüremodus), bewundere ich das Schauspiel des Stars (spektakularisierender Lektüremodus), erinnere ich mich an selbst erlebte Ereignisse (privater Lektüremodus) etc.

(Odin 2000, 71)

Bei der Theorie der fiktionalisierenden Lektüre handelt es sich nicht um den Versuch einer umfassenden Beschreibung und Analyse aller möglichen Prozesse, die während der Sichtung eines Spielfilms aktiviert werden können, sondern um die analytische Isolierung eines bestimmten Niveaus der Rezeption, das für die Erfahrung dominant ist. Dies gilt es auch für die folgende Bestimmung der realistischen Lektüre zu berücksichtigen.

2. Vom fiktionalisierenden zum realistischen Lektüremodus

Wie schon erwähnt, verstehe ich den realistischen Modus als Kategorie, die sich dem fiktionalisierenden subsumieren lässt. Die drei konstitutiven Operationen der Fiktionalisierung sind auch beim Realismus am Werk, jedoch in modifizierter Form. Ob sich ein Film als «realistischer» verstehen lässt, hängt davon ab, ob er die Operationen in dieser Form ermöglicht oder blockiert.

Die erste entscheidende Spezifizierung betrifft die Diegetisierung: Die fiktionale Welt wird nicht in erster Linie nach den Erfordernissen der Geschichte oder den Eigenheiten des Genres konstruiert, sondern im Abgleich mit den Vorstellungen der Zuschauerin von der Wirklichkeit. Diese Grundbedingung realistischer Lektüre kommt schon bei Souriau zum Ausdruck. Er grenzt den filmischen Realismus so vom Dokumentarfilm auf der einen, vom Film mit fantastischer Diegese auf der anderen Seite ab. Zunächst beschreibt er die typischen Referenzialitätsannahmen bei dokumentarischen Filmen:

Schon aufgrund der Tatsache, dass ich begreife, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt, verstehe ich, dass man mir ein Stück Wirklichkeit präsentiert. (Oder man gibt vor, dies zu tun: Man mag dabei bis zu einem gewissen Grad manipuliert haben, doch das ist unwichtig.) Dies wurde irgendwo in der wirklichen Welt, irgendwo auf dieser Erde aufgenommen, an einem Ort, der tatsächlich existiert, an dem es die Lebewesen und die Dinge, die man mir zeigt, wirklich gibt, und deren sinnliche Gegenwart man, trotz der Distanz, für mich auf der Leinwand erzeugt. (Souriau 1997 [1951], 142)

Davon unterscheidet sich die Lektüre realistischer Filme:

Wenn man nun *LADRI DI BICICLETTA* (FAHRRADDIEBE, Vittorio De Sica, 1948) betrachtet, dann verhält es sich bis zu einem gewissen Punkt ähnlich, weil der Film «realistisch» ist. Doch ich weiß von vornherein, dass das gezeigte Universum die wirkliche, historische, geographische und soziale Welt nicht einfach verdoppelt. Ich weiß, dass die Hauptfiguren, für die ich mich interessieren soll, nur durch die Fiktion, die der Film sichtbar macht, gesetzt werden; ihre Erlebnisse sind imaginär und vom Filmemacher erdacht. Ich habe demnach ein Universum der Fiktion vor mir, das jedoch in vielem der Wirklichkeit ähnelt oder versucht, diese zum Ausdruck zu bringen. Auf dieser Ähnlichkeit oder Ausdrucksqualität der Welt, die man mir zeigt, in Bezug auf die wirkliche Welt beruht der Stil des Films. Die Beziehung zwischen beiden Welten ist von grundlegender Bedeutung. (Souriau 1997 [1951], 142)

In meiner semiopragsmatischen Perspektive reformuliert heißt dies, dass in der realistischen (im Unterschied zur dokumentarisierenden) Lektüre diegetisiert wird: Es wird, anstatt als Referenzgröße des Diskurses die Wirklichkeit anzunehmen, eine fiktionale Welt konstruiert.⁸⁰ Diese besitzt aber gegenüber fantastischen Filmen die Besonderheit, der Wirklichkeit in großem Maße zu ähneln. Konstitutiv für die realistische Lektüre ist also der Abgleich der fiktionalen Welt des Films mit dem (mediatisierten oder aus der unmittelbaren Lebenswelt stammenden) Zuschauerwissen von der wirklichen Welt mit ihren Naturgesetzen, ihrer Geografie und ihren sozialen Milieus – ohne dass der Film damit unmittelbar als Diskurs über diese Welt verstanden würde. Er spielt nur in einer Welt, die ihr in diesen Hinsichten entspricht.

Zur Konstruktion einer realistischen Diegese

Nun betonen viele Autorinnen und Autoren, dass die Verstehens- und Konstruktionsprozesse bei der Rezeption narrativer und fiktionaler Texte grundsätzlich in hohem Maße extratextuelles Wissen beanspruchen. Bei Umberto Eco kommt dies beispielsweise in der Rede von der Aktivierung enzyklopädischer Kompetenz zum Ausdruck:

[W]enn wir angesichts des Lexems /Mann/ die Eigenschaften aktualisieren wollten, ein menschliches Wesen zu sein oder zwei Arme zu haben, so bedeutete dies, die Welt der Erzählung und die «reale» Welt als identisch anzusehen (und infolgedessen auch anzunehmen, dass – bis zur ausdrücklichen Bekräftigung des Gegenteils durch den Autor – in der Geschichte dieselben Gesetze gelten wie in der Welt unserer Erfahrung und unserer Enzyklopädie).

(Eco 1998 [1979], 154)

Im Normalfall ist dort, wo keine Abweichungen markiert werden, davon auszugehen, dass die basalen Annahmen über die Wirklichkeit instand bleiben. Der Aufbau jeder fiktionalen Welt beruht zu einem Großteil auf Vorstellungen von der Wirklichkeit. Gleichzeitig erlangen gerade die Abweichungen besondere Bedeutung: Sie sind es, die die Eigengesetzlichkeit der Diegese gegenüber der afilmischen Welt markieren und die Charakte-

80 Dass in der dokumentarisierenden Lektüre nicht diegetisiert wird (im Sinne des Aufbaus einer fiktionalen Referenzwelt), heißt nicht, diese Operation käme in der realen Rezeption von Dokumentarfilmen nicht vor. Idealtypische Lektüremodi und tatsächliche Rezeptionsprozesse sind zu unterscheiden. Auch integrieren nicht wenige Dokumentarfilme dezidiert fiktionale Passagen in ihren Diskurs, der sich dennoch global auf Ereignisse in der realen Welt bezieht (ich denke etwa an *THE THIN BLUE LINE* von Errol Morris, USA 1988).

ristika des «filmischen Universums» als von denen der Wirklichkeit sehr verschieden erscheinen lassen (vgl. Souriau 1953b).

Eine solche Differenzmarkierung entfällt im realistischen Regime zugunsten einer *strukturellen Homologie* zwischen den Vorstellungen von der wirklichen und der fiktionalen Welt.⁸¹ Im realistischen Regime wird im Vergleich zu anderen fiktionalisierenden Lektüren bei der Operation der Diegetisierung (wie auch bei der Narrativierung) das «generelle Weltwissen» (gegenüber dem «narrativen Wissen» und dem «Wissen um filmische Darbietungsformen»; Ohler 1994, 34ff) besonders privilegiert.

Mithilfe des Schichten-Modells der Diegese von Hans J. Wulff (2007) kann expliziert werden, wie der Abgleich der Filmwelt mit dem Wissen von realen sozialen Milieus auf mehreren Ebenen wirkt:

Ähnlich, wie man in einer handlungstheoretisch motivierten Umweltlehre die Welt der Handelnden in verschiedene Handlungsebenen aufgliedern würde, besteht auch die diegetische Realität aus vier miteinander koordinierten Teilschichten: Sie ist gleichzeitig *physikalische Welt*, *Wahrnehmungswelt*, *soziale Welt* und *moralische Welt*. Auf allen Ebenen kann sie eigenständig sein, von der Alltagswelt außerhalb der Fiktion abweichen.

(Wulff 2007, 40; Herv.i.O.)

Eine ähnliche Differenzierung lässt sich auch mit Lubomír Doležels Modell verschiedener *modal constraints* vornehmen (1998, 113–128). Doležel unterscheidet *alethic constraints* (Bedingungen der Möglichkeit, die in Wulffs Schema auf der Ebene der physikalischen Welt anzusiedeln wären), *deontic constraints* (normative Bedingungen, auf der Ebene der sozialen Welt), *axiological constraints* (Bedingungen, die auf den Wertungen «gut» und «böse»/«schlecht» basieren) und *epistemic constraints* (die den Bedingungen von Wulffs «Wahrnehmungswelt» vergleichbar wären, sich allerdings stärker auf Fragen des Wissens und Glaubens beziehen).

Die möglichen Welten, die jeweils nicht nur aktual, sondern auch prospektiv entworfen werden (es werden Erwartungen über verschiedene noch nicht gezeigte Teilbereiche sowie über zukünftig eintretende Ereignisse formuliert), entsprechen bei realistischer Diegetisierung auf allen vier Ebenen des Wulff'schen Diegese-Modells den Vorstellungen von der nicht-fiktionalen Alltagswelt und deren modalen Bedingungen:

Auf der physischen Ebene erwarten wir als Zuschauer nur Ereignisse, die den bekannten Naturgesetzen nicht widersprechen. Wir konstruieren

81 Ähnlich formuliert Darío Villanueva für die Literatur: «During the intentionally realistic reading of a given text, the internal field of reference is projected as being parallel to an external field of reference» (Villanueva 1997 [1992], 77).

eine «natürliche fiktionale Welt».⁸² Dies ist nicht selbstverständlich, wenn man an Science-Fiction-, Märchen-, Fantasy- oder Horrorfilme denkt, in denen die Gesetze der natürlichen Welt permanent gebrochen werden, ohne dass dies als Störung der innerfilmischen Wahrscheinlichkeit wahrgenommen würde. Für die realistische Lektüre stellen solche Brüche hingegen unüberwindliche Blockaden dar.

Auf der Wahrnehmungsebene erwarten wir keine spirituelle, halluzinatorische oder anderweitig deutlich verzerrte Wahrnehmung durch die Figuren (oder wir verstehen solche Verzerrungen als pathologisch induzierte Zustände und diese Pathologien ihrerseits als realistisch). Auch übernatürliches Wissen ist ausgeschlossen. Dementsprechend erwarten wir, dass alles, was der Film von der Diegese zu sehen und zu hören gibt, prinzipiell auch von den sie bevölkernden Figuren wahrgenommen und gewusst werden kann. Die Wahrnehmungswelt und die Empfindungsinintensitäten der Figuren werden also als jenen der Zuschauerin analog konstruiert.

Bezüglich der Ebene der sozialen Tatsachen nehmen wir an, dass sich die Figuren den bekannten sozialen Institutionen entsprechend verhalten – oder im Fall der Devianz den üblichen Sanktionen ausgesetzt sind. Als Sozialwelt ist die Diegese ein Raum intersubjektiv anerkannter Regeln und Normen, die im Fall der realistischen Lektüre mit den aus der Alltagswelt bekannten übereinstimmen: Die gleichen Handlungen sind erlaubt, verboten oder werden als obligatorisch betrachtet. Wie in der wirklichen sozialen Welt werden verschiedene Institutionen, Rollen und Milieus mit strukturell differenzierten Normativitäten konstruiert. Auch diese werden als mit jenen der tatsächlichen Welt übereinstimmend angenommen.

Auf der Ebene der Moral gilt, dass wir an die Figuren ähnliche Maßstäbe anlegen wie an unsere Mitmenschen und davon ausgehen, dass sie unsere Maßstäbe teilen. Auch dies ist weniger selbstverständlich, als es auf den ersten Blick wirken mag. Tatsächlich wird gerade eine solche Haltung von den meisten klassischen Unterhaltungsfilmern blockiert. Oft werden wir aufgefordert, stark modifizierte moralische Ansprüche zu formulieren und den Figuren zuzuschreiben. So ist im Western, im Horrorfilm, im Actionthriller und anderen Genres das Töten von Personen nicht (oder weniger stark) tabuisiert. Ein in realistischem Kontext rezipierter Mord ist vergleichsweise «unwahrscheinlicher» und emotional erschütternder (auch wenn dessen fiktiver Charakter gewahrt bleibt) als das gleiche Kapitalverbrechen in den genannten Genrefilmen.

82 «If the modalities of the actual world determine what is possible, impossible, and necessary in the fictional world, then a natural fictional world is formed» (Doležel 1998, 115).

Die Diegetisierung in der realistischen Lektüre vollzieht sich also entlang einer mehrschichtigen strukturellen Homologie. Die konstruierte fiktionale Welt entspricht in hohem Maße der (aus primärer oder sekundärer Erfahrung) bekannten afilmischen Wirklichkeit. Allerdings bleibt sie dieser inkommensurabel, da die Figuren und Ereignisse als imaginäre und fingierte bewusst sind: Auch die realistische Fiktion bleibt Fiktion.⁸³

Die realistische Diegetisierung ist die *conditio sine qua non* des realistischen Modus und sein semantischer Kern.⁸⁴ Blockiert der Text (oder der Kontext) eine solche Homologiebildung, muss vom realistischen in einen anderen Modus gewechselt werden. Im Normalfall wird dann weiter fiktionalisiert, aber nicht mehr realistisch, sondern Genre- oder Kunstfilmregeln entsprechend.

Grundbedingungen haben es an sich, dass sie oft nicht eigens thematisiert und reflektiert werden. Im filmkritischen Diskurs zum Realismus wird die Rolle der annähernden Übereinstimmung der realistischen Filmwelt mit der Vorstellung von der Wirklichkeit häufig implizit vorausgesetzt. Stärkeres Gewicht liegt in den Explizierungen der eigenen realistischen Lektüren – wie bei Bazin und Thompson (s.o., 3.1 & 3.3) – auf Erzähltechniken und Stilistiken. Tatsächlich bildet die realistische Diegetisierung nur die notwendige, nicht jedoch die hinreichende Bedingung einer realistischen Wirkung. Wenn beispielsweise die filmische Welt als hinreichend «natürlich» erscheint, gleichzeitig aber nur extreme Kamerawinkel vorkommen, sehr schnell und rhythmisch geschnitten wird und die Narration Action-Film-Strukturen folgt, wird der Film kaum als «realistisch» wahrgenommen, sondern entweder eine andere Art der Fiktionalisierung oder ein anderer Modus (z.B. ein

83 «Es scheint also, besonders in den «realistischen» Filmen, dass die Differenz zwischen beiden Welten schwächer wird, sich verflüchtigt, sich auflöst... Man schaue genau hin: Sie ist immer noch genauso stark» (Souriau 1953b, 28). Im Unterschied zu Alain Boillat halte ich es nicht für sinnvoll, Fiktionalität zu graduieren. Für Boillat gibt es eine Skala zwischen einem «degré zéro (reine Nonfiktion)» und einem «degré maximal (unzweifelhaft fiktionale Filme mit stark irrealistischer Fiktion)» (Boillat 2001, 18). Ein realistischer Film wie *LADRI DI BICICLETTA* wäre demnach weniger fiktional als ein Science Fiction-Film, aber fiktionaler als ein Essayfilm (vgl. *ibid.*, 242). Aus semiopragmatischer Perspektive macht eine solche Einteilung wenig Sinn. Allenfalls lässt sich sagen, dass ein realistischer Film den Übergang zu anderen (nicht-fiktionalisierenden) Lektüremodi erleichtern kann, wie manche Sequenzen in *PAISÀ*, die sich auch für eine indexikalisch-dokumentarisierende Lesart anbieten.

84 «Was die «Wirklichkeitsmodellierung» (wie Lotman sagen würde) jeder realistischen Strömung bestimmt, ist die besondere Beziehung von Text und Welt, das Anliegen, sich mit der wahrnehmbaren Wirklichkeit auseinanderzusetzen, einer sozialen und individuellen, physischen und diskursiven Erfahrung in der jeweiligen historischen Aktualität gerecht zu werden, sie in eine Scheinwelt von Wirklichkeit umzusetzen» (Tröhler 2007, 238). «In most realistic films, there is a close correspondence of the images to everyday reality. This criterion of value necessarily involves a comparison between the internal world of a movie with the external milieu that the filmmaker has chosen to explore» (Giannetti 1990 [1972], 4).

energetischer; vgl. Odin 2011, 52f) aktiviert. Die Spezifika des realistischen Submodus beziehen sich also nicht nur auf die Ebene der Diegese, sondern auch auf die der Narration und der Mise en phase.

Realistische Narration und «Wirklichkeitseffekt»

Die konstitutiven Operationen der Narrativierung bleiben auch im Realismus erhalten. Weiterhin müssen in die filmischen Bewegungsbilder Handlungssequenzen hineingelesen und narrative Protokolle aktiviert werden, um aus den *micro-récits* eine Geschichte zu konstruieren, wobei die verschiedenen Ebenen des Schmid'schen Modells involviert sind. Typisch realistische Schemata der Narrativierung sind schwierig zu isolieren; sie sind sehr viel stärker historisch und kulturell relativ als die Konstituierung der diegetischen Homologie-Relation.⁸⁵ Generell definieren sie sich negativ gegenüber je historisch als stereotyp erscheinenden Handlungsschemata «klassischer Narration» (wie dem Happy End) oder narrativen Genrekonventionen.⁸⁶ Entsprechend gelten z.B. «offenere» Plotstrukturen als typisch realistisch:

Realists prefer loose, discursive plots, with no clearly defined beginning, middle, or end. We dip into the story at an arbitrary point. Usually we aren't presented with a clear-cut conflict, as in classical narratives. Rather, the conflict emerges unobtrusively from the unforced events of the exposition. The story itself is presented as a «slice of life», that is, as a poetic fragment, not a neatly structured tale. Rarely is reality neatly structured; realistic art must follow suit. Life goes on, even after the final reel.

(Giannetti 1990 [1972], 310)

85 Genau genommen ist auch Letztere historisch relativ; dies liegt jedoch an den sich verändernden Bildern und Vorstellungen von der Wirklichkeit, die zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen entstehen und zirkulieren. Der Relation selbst ist diese Relativität damit äußerlich; sie beeinflusst aber *de facto* die Konstruktion der Homologie in hohem Maße, weswegen dieselben Filme schon auf der diegetischen Ebene als unterschiedlich «realistisch» wahrgenommen werden können.

86 Dass sich die «realistische Erzählweise» vor allem negativ gegenüber gängigen narrativen Stereotypen konstituiert, mag damit zusammenhängen, dass den Auswahl- und Anordnungsprozessen, die jedem Erzählvorgang zugrunde liegen, *per se* ein gewisses Maß an Künstlichkeit inhärent ist: In der primären Wirklichkeit gibt es zunächst nur Geschehen, keine Geschichten. Man kann hier an Roberto Rossellinis Aussage denken: «The realist film has the «world» as its living object, not the telling of a story» (Rossellini, zit.n. Williams 1980, 32). Der latente Widerspruch zwischen Realismus und dem Moment des Auswählens wurde schon von André Bazin gesehen: «Jede Ästhetik muss zwangsläufig eine Auswahl treffen zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verlorengehen kann; tritt sie aber, wie der Film es tut, mit dem Anspruch an, eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, so steht das in einem grundsätzlichen, zugleich inakzeptablen und notwendigen Widerspruch zum Auswählen» (2004 [1948], 308).

Abgesehen von einer eher offenen und <undramatischeren> (oft, aber bei weitem nicht immer, auch episodenhaften) Struktur, ist eine genuin realistische Erzählweise kaum positiv zu bestimmen.⁸⁷ Allgemein lässt sich allenfalls sagen, dass der <Als-Ob>-Charakter, der prinzipiell jeder fiktionalen Narration eignet, im realistischen Modus noch eine Steigerung erfährt. In stärkerem Maße als bei der Narrativierung in der Genre- oder Kunstfilmlektüre wird die Artifizialität des Erzählvorgangs ausgeblendet. Die Narration wirkt weniger intertextuell motiviert, weniger ihrer selbst bewusst und (in der Auswahl von Geschehensmomenten) weniger willkürlich, sondern eher, als ergäbe sie sich automatisch, wie von selbst, aus scheinbar ihr vorgängigen Ereignissen.

Im Folgenden werde ich ein im realistischen Modus häufig auftretendes Merkmal genauer beschreiben. Dazu beziehe ich mich auf den Terminus des <Wirklichkeitseffekts> von Roland Barthes, mit dem er die Wirkungsdimension von strukturell «bedeutungslosen Eintragungen» [*«notations insignifiantes»*] bezeichnet (Barthes 2005 [1968], 164f). Als Beispiele nennt er Beschreibungen von Details einer Inneneinrichtung in Flauberts Erzählung *«Un cœur simple»* («dass <ein altes Klavier [...], unter einem Barometer einen pyramidenförmigen Haufen von Schachteln und Kartons [trug]>») und die Erwähnung unbedeutender Handlungselemente in Jules Michelets *Histoire de France*. Barthes nimmt eine Umwertung dieser «unnützen Details» vor. Noch in seiner «Introduction à l'analyse structurale du récit» (1985 [1966]) hatte er von den «Funktionen» im engeren (Propp'schen und Bremond'schen) Sinn die funktionalen Klassen der «Katalysen» (Auffüllungen), «Informanten» und «Indizien» unterschieden, «die insofern indirekt funktionalen Wert besitzen, als sie, gehäuft, ein Indiz für einen Charakter oder eine Stimmung bilden und sich dadurch letztlich in die Struktur einbringen lassen» (Barthes 2005 [1968], 164). Selbst die Zuschreibung einer solchen untergeordneten Funktionalität stößt laut Barthes jedoch bei manchen Details an ihre Grenzen: Das Klavier mag die Bürgerlichkeit der Besitzerin, die Schachteln und Kartons mögen ihre Unordentlichkeit und Verwahrlosung anzeigen, doch «scheint sich die Bezugnahme auf das Barometer, ein weder unpassendes noch bezeichnendes Objekt, das also auf den ersten Blick nicht *nennenswerter* Natur ist, durch keinerlei Finalität begründen zu lassen» (ibid., 165; Herv.i.O.). Barthes' These läuft darauf hinaus, den «unnützen Details», die sich der strukturalen Analyse widersetzen, eine Funktion anderer Ordnung zuzuschreiben. Sie werden im Zuge einer semiotischen Verschiebung zu globalen und metonymischen Signifikanten der «Wirklichkeit»:

87 Wie auch Birger Langkjær vermerkt: «To be sure there is no single narrative form that in and of itself implies realism more than another» (2002, 20).

Dies ließe sich als *referentielle Illusion* bezeichnen. Die Wahrheit dieser Illusion lautet: das als Signifikat der Denotation aus der realistischen Äußerung vertriebene «Wirkliche» hält als Signifikat der Konnotation wieder in ihr Einzug; denn in dem Augenblick, in dem diese Details angeblich das Wirkliche denotieren, tun sie stillschweigend nichts anderes, als dieses Wirkliche zu bedeuten; das Barometer Flauberts, die kleine Tür Michelets sagen nichts anderes als: *wir sind das Wirkliche*; bedeutet wird dann die Kategorie des «Wirklichen» (und nicht ihre kontingenten Inhalte); anders ausgedrückt, wird das Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus.

(Barthes 2005 [1968], 171; Herv.i.O.)

Die Adaption des Begriffs des Wirklichen durch die Filmtheorie hat eine etwas komplizierte Geschichte. Von Jean-Pierre Oudart (1971) ist er zunächst nach einem Umweg über die Erörterungen zum «*effet de réel*» in der Malerei als allgemein mediale Kategorie eingeführt worden. Später wurde er von Jacques Aumont (1990, 82; Aumont/Marie 2005 [2001], 65) und anderen französischen Filmtheoretikern in ähnlicher Weise verwendet (vgl. Kirsten 2009). Dem liegt die Idee zugrunde, im Film (der in dieser Hinsicht in der Tradition der Renaissance-Malerei stehe) gerieten derartig viele visuelle Details ins Bild, dass diese nicht alle in einer narrativen Funktion aufgehen könnten. So schreibt Seymour Chatman: «The *effet de réel* is intrinsic to the medium: film cannot avoid a cornucopia of visual details, some of which are inevitably «irrelevant» from the strict plot point of view» (1990, 40; Herv.i.O.).

Damit wird der Begriff des «Wirklichkeitseffekts» dem des «Realitätseindrucks» jedoch in einem Maße angeglichen, das beide praktisch zusammenfallen lässt. Eine Alternative besteht darin, mit ihm nicht mehr – wie mit dem «Realitätseindruck» – ein grundlegendes Potenzial des medialen Dispositivs zu bezeichnen, sondern ihn für bestimmte narrative Techniken zu reservieren. Gerade weil das Kino technisch bereits die Möglichkeiten zur Erzeugung eines phänomenalen Realitätseindrucks bietet, der nicht wie in der Malerei oder der Literatur durch künstlerische Techniken geschaffen werden muss, lässt sich der Begriff des Wirklichkeitseffekts auf die Narrationsebene transponieren.⁸⁸ Die Wirklichkeitseffekte verdanken sich dann filmisch inszenierten Einzelhandlungen, die ohne unmittelbare Bedeutung für die erzählte Geschichte bleiben: funktionslose Details in tem-

88 Dies kommt auch in der terminologischen Unterscheidung Christian von Tschilchkes von «medialen» und «narrativen Realitätseffekten» (2000, 72ff) zum Ausdruck. Auf den Film bezogen würde ich vorschlagen, erstere mit dem etablierten Begriff des Realitätseindrucks zu fassen (s.o., 2) und letztere mit dem des «Wirklichkeitseffekts» (vgl. Kirsten 2009; Pantenburg 2010, 110).

poralisierter Form.⁸⁹ So liest etwa Jean Leirens (ähnlich wie vor ihm André Bazin und Amédée Ayfre) gewisse Ereignisse in *LADRI DI BICICLETTA* als Wirklichkeitseffekte:

In *LADRI DI BICICLETTA* passieren z.B. kleine Dinge, die scheinbar die Erzählung nicht voranbringen und darin auch keine Rolle spielen, besonders die Begegnung mit den deutschen Seminaristen, [...] und die keine andere Rechtfertigung im Film haben als zu existieren, als Teil des Universums zu sein, in dem der Held sich bewegt. Aber genau die scheinbare Überflüssigkeit dieser Begegnung – und einiger anderer – gibt der Zeit ihre Freiheit und ihre Plastizität. Der Held lebt in einer lebendigen Zeit, in der sich an den Straßenkreuzungen alles Mögliche ereignen kann. (Leirens 1954, 108f)

In semiopragmatischer Perspektive sind zwei Veränderungen an Barthes' Theorie anzubringen. Zunächst ist die Rede von der «referentiellen Illusion» irreführend, da es sich nicht um eine Illusion im starken Sinn des Wortes handelt, sondern um einen ästhetischen Effekt, der von der Zuschauerin in seiner Wirkungsintention durchaus verstanden werden kann.⁹⁰ Außerdem, und das ist noch wichtiger, sind die Wirklichkeitseffekte von der Lektüre abhängig und gehen erst aus ihr als solche hervor. Sie ergeben sich nicht einfach aus vermeintlich *a priori* funktionslosen Handlungselementen, sondern müssen im Prozess der Narrativierung konstruiert werden. Dazu gehört als erster Schritt, dass sie überhaupt als Detailhandlungen auffallen und so in den Prozess narrativer Sinngenerierung integriert werden.

Eine Anekdote kann zeigen, dass dies keineswegs selbstverständlich ist. In einem Artikel über Recherchen zum Verhältnis von indigenen («primitiven») Völkern zum Film, zitiert John Maddison seinen Kollegen W. Sellers, der in Afrika einen Film vorführte und von erstaunlichen Reaktionen des Publikums berichtet:

89 Eine ähnliche, wenn auch nicht identische Version des Begriffs hat Christian Metz in einem Interview vorgeschlagen: «Was ich als «Wirklichkeitseffekt» bezeichne, sehe ich eher auf der Seite der «nichtgeschnittenen» Filme, der Filme des *cinéma-vérité*, von denen ich vorhin sprach. Filme, die durch Abwesenheit der Montage, durch kontinuierliche Aufnahme oder absichtlich ungeordnete Montage so tun, als zeigten sie die Wahrheit. Oder, vereinfachend gesagt: Ich sehe ihn eher bei Filmen der Bazin'schen Tendenz» (1970, 23). Auch Metz bezieht den «Wirklichkeitseffekt» (anders als den «Realitätseindruck», der bei ihm eine Wirkungsdimension des filmischen Mediums charakterisiert; vgl. 1972 [1965]) also auf die einzelne Filmtextebene, allerdings mit dem Unterschied, dass er die Montage dieser Filme als entscheidend ansieht. Roberta E. Pearson bezieht den Begriff auf das Schauspiel und zeigt, dass im Zuge des Übergangs vom *histrionic* zum *verisimilar code* bewusst mehr realistische Details in die Anweisungen an die Darsteller einbezogen wurden (1992, 31ff).

90 Zur Kritik an der Illusionssemantik bei Barthes vgl. Fluck 1992, 25ff.



16

Nachdem ich vor Ort einen meiner ersten Filme projizierte, war ich erstaunt, viele Leute von einem Huhn sprechen zu hören, das im Film im Straßendreck herumpickte. Ich hatte den Film gedreht, geschnitten und schon mehrere Male gesehen, aber ich konnte mich nicht an dieses offenbar bemerkenswerte Huhn erinnern. Während mehrerer Vorführungen suchte ich es und konnte es nie entdecken. Ich vermutete, die Afrikaner hätten etwas anderes versehentlich für ein Huhn gehalten. Dieses Geisterhuhn verfolgte mich, und ich machte den entschlossenen Versuch, meine Neugier in diesem Punkt zu stillen. Ich suchte sorgfältig jeden Meter des Films ab, und schließlich entdeckte ich das Huhn. Es hatte einen sehr kurzen Auftritt in einer Ecke des Bildes und verschwand kurz darauf wieder. (Sellers, zit.n. Maddison 1948, 307f)

Interessant ist, dass Sellers auch nach wiederholter Sichtung den Auftritt des Huhns nicht wahrnahm, der dem indigenen Publikum so plastisch in Erinnerung geblieben war. Dies deutet auf unterschiedliche Lesarten hin, da sich Sellers offenbar immer auf andere Bildelemente konzentrierte als auf jene Ecke, in der das Huhn kurz zu sehen ist. Für ihn hätte es gar nicht als «Wirklichkeitseffekt» wirken können, da es ihm nie zu Bewusstsein kam.

Eine vergleichbare Situation gibt es in *KHANE-YE DOUST KODJAST?* (WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?, IRAN 1987) von Abbas Kiarostami. Gegen Anfang des Films fliegt plötzlich ein Huhn aus einem Stallfenster, unter dem drei Jungen Esel füttern (Abb. 16). Einer der Jungen erschrickt, weil es direkt auf seinen Kopf flattert. Anders als viele andere Momente des Films, der seinen starken Authentizitätseindruck nicht zuletzt daraus gewinnt, dass viele

Nebenfiguren und Statisten sich praktisch selbst spielen, ist dieses Ereignis inszeniert worden: Wie Kiarostami im Gespräch mit Alain Bergala berichtet, wurde das Huhn von seinem Regieassistenten aus dem Fenster geworfen, um einen Moment der Überraschung einzuführen.⁹¹ Die spontane Reaktion der Kinder auf das plötzlich über sie hinweg flatternde Huhn sollte zur Lebendigkeit des Bildes beitragen. Kiarostami war sich über die Wirkung selbst unsicher, wie er bekennt: «Selbst nach dem Dreh und während der Montage empfanden wir den Sprung des Huhn als so plötzlich, dass er uns ein wenig künstlich vorkam». Er habe sich mit dem Cutter dann eine Geschichte ausgedacht, in der ein Hahn das Huhn verfolgte und es deshalb aus dem Fenster geflohen sei. Auf die Frage Bergalas, ob nicht auch bewusst die Erinnerung an bestimmte Einstellungen aus Jean Vigos *L'ATALANTE* (F 1934) geweckt werde, in denen die Assistenten Kätzchen ins Bild warfen, antwortet Kiarostami:

Ja, aber nur für die erfahrenen Zuschauer, denen klar ist, dass es Assistenten gibt, die Katzen oder Hühner ins Bild werfen. Im Allgemeinen akzeptieren die meisten Zuschauer dies jedoch einfach und glauben überhaupt nicht an einen Kunstgriff.

Dies verdeutlicht die Ambivalenz und die unterschiedlichen Lesarten, die ein ins Bild flatterndes Huhn auszulösen vermag: Es kann (in dokumentarisierender Lektüre) auf den Moment des Drehs verweisen, es kann intertextuell mit ähnlichen Momenten in anderen Filmen (oder deren Produktion) abgeglichen oder es kann als diegetisch-realistisches Ereignis akzeptiert werden. Gleichzeitig ist der Moment so kurz, beiläufig und folgenlos, dass er vielen Zuschauern wahrscheinlich kaum auffällt und sofort von anderen Geschehnissen überlagert wird.

Oft werden «Leerhandlungen» dieser Art, die als Wirklichkeitseffekte aufgefasst (oder aber anders motiviert) werden können, deutlich ostentativer eingesetzt. So in *L'ENFANT* (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 2005), in dem am Ende des ersten Drittels eine lange Einstellung zu sehen ist, die zeigt, wie der Protagonist Bruno (Jérémie Renier) auf den Anruf der Personen wartet, an die er sein Kind verkauft. Wir sehen ihn in einer Handkamera-Halbtotale, wie er mit seinen Schuhen im Matsch herumstapft. Ein prüfender Blick auf die gegenüberliegende Mauer scheint ihn auf einen Gedanken gebracht zu haben (Abb. 17a): Er springt mit seinem schlammigen Schuh an der Hauswand hoch und hinterlässt dort einen Fußabdruck, die Kamera schwenkt mit (Abb. 17b). Offenbar zufrieden mit dem

91 Vgl. das Gespräch zwischen Bergala und Kiarostami auf der französischen DVD des Films, die in der von Bergala betreuten Reihe *Eden Cinéma* erschienen ist. Von dort stammen auch die folgenden Zitate.



17a-f

Abdruck, aber nicht mit dessen Höhe, geht Bruno zurück auf die andere Seite, tritt wieder im Matsch herum (Abb. 17c) und springt erneut an der Mauer hoch (Abb. 17d). Ein drittes Mal wird die Aktion wiederholt, jedes Mal kommt er ein Stück höher (Abb. 17e, f). Dann wendet er sich dem Kinderwagen zu und wartet weiter auf den Anruf, der kurz darauf auch erfolgt. Für den Fortgang der Handlung wird diese 40-sekündige Handlungssequenz völlig irrelevant bleiben. An keiner Stelle, nicht mit der beiläufigsten Erwähnung kommt der Film auf diese Episode zurück.⁹²

Doch auch die Interpretation einer solchen Szene als Wirklichkeitseffekt ist von der Lesart abhängig. Dies schon deshalb, weil sich die dramaturgische Funktionslosigkeit immer erst retrospektiv erweist. Alle einge-

92 Auch im Drehbuch war sie nicht vorgesehen. Dort heißt es nur: «Bruno lehnt sich an die Mauer einer Passage in der Nähe... Kurz danach klingelt sein Handy, er nimmt ab und dreht sich zur Mauer...» (Dardenne 2008 [2005], 284). Wahrscheinlich ist die Idee, Bruno gegen die Mauer springen zu lassen, erst während der Dreharbeiten entstanden.

fürten Details, auch die Fußspuren an der Wand, könnten im Verlauf der Handlung eine narrative Funktion erfüllen. So schreibt Gérard Genette, der selbst die Theorie des Wirklichkeitseffekts als (im Übrigen historisch variable) «Mimesis-Illusion» in seine Narratologie integriert und sich dabei neben Barthes auf ähnliche Ideen von George Orwell und Michael Riffaterre stützt (vgl. 1998 [1972/1983], 117ff u. 222ff):

Im ersten Moment [...] kann man nicht wissen, ob das Detail nicht später doch noch eine pragmatische Funktion erfüllt: Das Barometer von Madame Aubain könnte eines Tages auf Virginie fallen und sie töten. Seine Rolle eines Mimesis-erzeugers kann es also nur retroaktiv spielen, bei einem zweiten Lesen oder in einer späteren Erinnerung, was sich aber kaum mit dem Unmittelbarkeitseffekt verträgt, den es bewirken soll.

(Genette 1998 [1983], 223f; Herv.i.O.)

Genette relativiert diesen Einwand mit dem Hinweis, dass ihm die spezifischen Erwartungshaltungen der Leserin entgegenwirken:

[M]ir scheint, dass eine gewisse stilistisch-narrative Kompetenz dem Leser helfen kann, intuitiv zu erkennen, ob ein Detail einen pragmatischen Charakter hat oder nicht. Es gibt hier einen gewissen Code, d.h. «man muss es einfach wissen», dass ein Barometer oder auch eine Pistole bei Flaubert kaum dieselbe Funktion hat wie bei Agatha Christie. *(Genette 1998 [1983], 224)*

Dasselbe gilt auch für den Film und seine Rezeption, inklusive unterschiedlicher Erwartungshaltungen bei verschiedenen Genres, Regisseuren etc. Hier zeigt sich wieder, in welchem Maße die «Wirklichkeitseffekte» – wie andere Realismusindikatoren auch – von textexternen Bedingungen abhängen: von einer bestimmten Lesart, die eigene Erwartungshorizonte generiert, die sich nicht nur auf die Ebene der Diegese, sondern auch auf die der Narration beziehen. Eine Handlungssequenz innerhalb des realistischen Modus als Wirklichkeitseffekt zu narrativieren bedeutet, sie zwar zu diegetisieren, jedoch nicht der Geschichte (Fabula) im engeren Sinn zuzurechnen. Mit Schmidts Modell lässt sich dieser Sachverhalt verdeutlichen: Von der Phänoebene der audiovisuellen Bewegungsbilder wird im ersten Schritt ein Erzählelement abstrahiert (hier: Bruno im Wettkampf mit sich selbst um den höchsten Fußabdruck). Im nächsten Schritt wird dieses Element als dramaturgisch folgenlos konstruiert und damit nicht der Ebene der «Geschichte», sondern der darunterliegenden des «Geschehens» zugerechnet. Die von Barthes beschriebene semiotische Anomalie des Zeichens ohne direktes Signifikat lässt sich also narratologisch reformulieren als Anomalie eines Plotelements, dem kein Moment in der Geschichte ent-

spricht.⁹³ Als ›Wirklichkeitseffekte‹ verweisen die vermeintlich ›überflüssigen Einschreibungen‹ nicht auf einen Moment der eigentlichen Handlung des Films, sondern allein auf den realistischen Charakter der Diegeese. Ihre Funktion findet sich so verschoben: Narrativ ›funktionslos‹ oder ›überflüssig‹ sind sie für das Verständnis der Geschichte, nicht jedoch für die realistische Lektüre. So verstanden wirkt das ›überflüssige‹ Element als Wirklichkeitseffekt und damit wie jene »einzigartige Entdeckung« und »quasi dokumentarische Offenbarung«, als die Bazin viele Momente neo-realistischer Filme empfindet (vgl. 2004 [1957], 384).

Auch bei einer ostentativen ›Leerhandlung‹ wie in *L'ENFANT* ist eine solche Lesart keineswegs ohne Alternative. Es besteht auch die Möglichkeit, dieser Detailhandlung eine dramaturgische Funktion zuzuschreiben (z.B. als Kontrast zwischen der scheinbaren Unbekümmertheit der Figur und dem anschließenden Verkauf seines Kindes) oder sie zu diskursivieren und in ihr einen Erzählkommentar zur Unreife des Protagonisten zu sehen. Gerade die Filme von Luc und Jean-Pierre Dardenne bieten neben einer realistischen immer auch eine metaphorische (oder, nach Odin, eine fabulierende) Lesart an, nach der sich die Handlung als Exemplifizierung philosophischer Themen deuten lässt.⁹⁴

Weiterhin ist es möglich, die deskriptiven Passagen in realistischen Erzählungen zu ästhetisieren, wie es Roland Barthes für die Beschreibungen Rouens in Flauberts *Madame Bovary* vorschlägt (vgl. 2006 [1968], 167f).⁹⁵ Mitunter können ausführlich gezeigte Handlungselemente, die wenig zum Storyverständnis beitragen, die Reflexion auch auf außerdiegetische Zusammenhänge lenken. So beschreibt Sabine Nessel (2007), wie sie die Szenen aus *FERIEN* (Thomas Arslan, D 2007), in denen wiederholt

93 Im Modell von Schmid ist eine solche Möglichkeit eigentlich nicht vorgesehen. Bei ihm bezeichnet die Ebene der ›Geschichte‹ alle aus dem ›Geschehen‹ ausgewählten Momente und Eigenschaften. Insofern müssten auch die ›funktionslosen Details‹ zur Geschichte gehören. Ich operiere hier mit einem etwas anderen, engeren Begriff, der die ›Geschichte‹ (oder ›story‹ oder ›fabula‹) – rezeptionslogisch – als finales Ziel der Narrativierung versteht, gewissermaßen als Substrat der narrativen Tätigkeit. Nur in diesem engeren Sinn von ›Geschichte‹ können die ›überflüssigen Handlungselemente‹ als über diese hinausweisend verstanden werden.

94 So schreibt Luc Dardenne schon 1999 über *LE FILS* (B/F 2002), dies werde ein Film über Fragen der Rache und des Verzeihens (vgl. 2008 [2005], 95) und über *ROSETTA* (B/F 1999): »Uns ist klar geworden, dass es sich um dramatische Variationen über die Situation der Scham handelt. Die letzte Form der Scham ist die moralische Scham (die Scham darüber, was Rosetta Riquet antut)« (ibid., 85). Zu Fabularisierung und Diskursivierung vgl. Odin 2000, 65ff.

95 Zum Verhältnis von Realismus, Detail und Beschreibung vgl. Hamon 1982 [1973]; für einen Versuch, die Unterscheidung zwischen Erzählung (narration) und Beschreibung (description) für den Film zu adaptieren, vgl. Chatman 1990, 38–55.

Taschen aus dem Kofferraum eines Wagens in ein Landhaus getragen werden, an mögliche Korrespondenzen zwischen dem Privatleben der Schauspieler und der filmischen Handlung denken ließ. Das deutet darauf hin, dass vermeintliche Wirklichkeitseffekte auch irritieren und auf den eigenen Artefaktcharakter verweisen können. In solchem Fall handelt es sich um eine *déphasage*: Die Handlung wird nicht in erster Linie als narratives Element verstanden und kognitiv und affektiv mitvollzogen, sondern als Referenz auf einen außerfilmischen Kontext.

Realistische Mise en phase

Umgekehrt bedeutet das für die realistische Mise en phase, dass man nicht nur bei besonders melodramatischen oder energetischen Sequenzen «eingetaktet» (oder fiktional immersiert) werden kann. Die Mise en phase kann im Gegenteil, wie Britta Hartmann schreibt, «auch das quälend langsame Vergehen von Zeit erfahrbar machen, kann für die körperliche Nachvollziehbarkeit von Monotonie und von *temps morts* sorgen, ohne dass [...] solche Filme deswegen notwendig als «langweilig» empfunden würden» (2009, 271).⁹⁶ Als Beispiele für eine derartige Mise en phase nennt Hartmann Filme von Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkowskij, Tsai Ming-liang und der Berliner Schule. Es liegt auf der Hand, dass nicht in allen Fällen ein realistischer Lektüremodus dazu führt, die langen, handlungsarmen Einstellungen (im Sinne der narrativen Mise en phase) zu goutieren (bei Tarkowskij und Tsai sicher nicht; bei Antonioni, Arslan und Schanelec dürfte die Sache komplizierter sein). Aber im realistischen Arrangement können solche Einstellungen einen besonderen Stellenwert erhalten und eine besondere Art der Zeiterfahrung stimulieren. Hier wäre an Bazins Lesart von bestimmten Sequenzen aus UMBERTO D. als Veranschaulichung einer «realistischen Dauer» zu denken, die von anderen Kommentatoren aufgegriffen wurde: «Manche Passagen in UMBERTO D. und TOUCHEZ PAS AU GRISBI haben kein anderes Ziel, als uns die Zeit in ihrer ganzen alltäglichen Breite fühlen zu lassen» (Leirens 1954, 110).⁹⁷

96 Auch Odin sieht diese Möglichkeit: «Nichts zwingt im Übrigen die Mise en phase, einem intensiven Tempo zu folgen. Sie kann mich auch in einem langsamen Rhythmus mitschwingen lassen, mich an stillen Momenten des Glücks teilhaben lassen und auch an Momenten der Langeweile (was nicht heißen muss, dass der Film mich langweilt)» (Odin 2000, 39). Als Beispiele, die eine solche Mise en phase mit *temps morts* initiieren, nennt er GINA (Denys Arcand, CAN 1975) und ALBÉDO (Jacques Leduc, CAN 1982).

97 Bezogen auf TOUCHEZ PAS AU GRISBI (Jacques Becker, F/I 1954) denkt Leirens wahrscheinlich unter anderem an den Moment, als sich die beiden alternden Gangster Max (Jean Gabin) und Riton (René Dary) vor dem Zubettgehen die Zähne putzen – in dieser Lesart ein «Wirklichkeitseffekt» *par excellence* und ein Beispiel für multiple Lektüeranweisungen: Das realistische Erzählregime wird dem des Gangstergenres inkorporiert.



18–19

Als weiteres Beispiel für einen solchen Effekt kann eine Szene aus *XIAO WU* (*PICKPOCKET*, Jia Zhangke, HK/CN 1998) dienen. In einer Sequenz trifft der titelgebende Taschendieb seinen alten Freund und ›Arbeitskollegen‹ Xiao Yong, der mittlerweile zum erfolgreichen Geschäftsmann aufgestiegen ist. Xiao Wu hat zuvor erfahren, dass dieser heiratet und ihn nicht zur Feier eingeladen hat. Da es Xiao Yong offenbar peinlich ist, mit Xiao Wu gesehen zu werden, schickt er ihn in einen der Lagerräume und sagt, er würde gleich nachkommen. Xiao Wu sitzt zwischen großen Pappkartons, zündet sich mit einem herumliegenden Feuerzeug, das bei Betätigung die Melodie von ›Für Elise‹ spielt, eine Zigarette an, raucht und wartet (Abb. 18). Sonst passiert nichts in der 42-sekündigen Einstellung. Es folgt ein Umschnitt, und Xiao Yong betritt das Bild (Abb. 19). Er bietet seinem alten Freund etwas vom für die Hochzeit zubereiteten Essen an, was dieser, weiter rauchend, ablehnt. Nachdem auch Xiao Yong sich eine Zigarette angesteckt hat, verkündet er, er werde morgen heiraten. Xiao Wu antwortet zunächst nichts. Die beiden rauchen weiter. Erst nach längerem Schweigen fragt der Taschendieb, ob er nicht eingeladen werde, worauf der Geschäftsmann antwortet, es gebe nur ein kleines Familienfest, was – wie Xiao Wu weiß – nicht der Wahrheit entspricht.

Die Zeit, die zwischen den Dialogpassagen vergeht, ohne dass etwas Nennenswertes passiert, wird bei gelingender ›Eintaktung‹ als der diegetischen Situation entsprechend erlebt. Die realistische *Mise en phase* besteht im Nach- und Mitempfinden der unangenehm langen Gesprächspausen, die sich aus der psychologischen Situation ergeben: Xiao Wu wartet darauf, eventuell doch noch eingeladen zu werden, und muss es als Kränkung empfinden, selbst nachfragen zu müssen und dann mit einer Ausrede abgespeist zu werden. Für Xiao Yong ist die Situation nicht weniger peinlich.

Ein Moment wie der des Zähneputzens wirkt vor dem Genre-Hintergrund auffällig und verlangt daher besonders nach rezeptionsseitiger Motivierung, die hier eigentlich nur eine ›realistische‹ sein kann.

Er weiß, was sein einst bester Freund erwartet, und will dieser Erwartung dennoch nicht entsprechen, um nicht von dessen Anwesenheit auf seiner Hochzeit an seine eigene kriminelle Vergangenheit erinnert zu werden oder die anderen Gäste daran zu erinnern. Die realistische *Mise en phase* funktioniert, wenn es der Zuschauerin gelingt, sich auf diese Situation in ihrem Rhythmus einzulassen. Die langen Einstellungen werden dann nicht in erster Linie als Kunstmittel verstanden, mit dem der Film auf seine besondere Gestaltung aufmerksam macht («the higher the pretensions, the longer the takes»; Salt 1992, 283), sondern im Sinn einer «realistischen» Relationierung der filmischen und diegetischen Relationen: Die langsam (ohne Ellipsen) vergehende Zeit entspricht der Situation in der fiktionalen Welt. Ihre besondere filmische Gestaltung lässt sich daher als ein Moment realistischer *Ostentation* verstehen: Der Film zeigt nicht nur ein Ereignis (oder besser: ein Nicht-Ereignis), er verweist – da dieses Zeigen im Spielfilmkontext ungewöhnlich ist – auch auf die eigene Gestaltung, die das Verständnis und die *Mise en phase* im realistischen Modus nahelegt.⁹⁸

Die Zuschauer können während der *Mise en phase* durchaus mitreflektieren, dass es sich dabei um das Resultat einer künstlerischen Entscheidung und Inszenierung handelt. Auch darin würde ich Britta Hartmann (2009, 275) zustimmen. Die realistische Lektüre muss keine naive sein: Ein ästhetisches Goutieren des Artefaktcharakters und der Artefaktqualitäten des Films steht zu ihr nicht im Gegensatz, sondern kann sie ergänzen. Der realistische Modus verbindet sich in einem solchen Fall mit dem ästhetischen, der den «Realismus» des Films als positiven Wert konstruiert, und dem künstlerischen, der die ästhetischen Entscheidungen einem Autor(enkollektiv) attribuiert.⁹⁹

98 Eine Alternative, die in der Gestaltung der Szene durchaus auch angelegt ist, besteht darin, sie in erster Linie komisch zu finden. Damit distanziert man sich von der psychologischen Situation der beiden Figuren. In Bezug auf die realistische Lektüre bedeutet es eine *déphasage*, kann aber im humoristischen Modus eine «Eintaktung» bewirken. XIAO WU und in dieser Hinsicht ähnliche Filme wie *STRANGER THAN PARADISE* (Jim Jarmusch, USA 1984) oder *POLITIST, ADJECTIV* (Corneliu Porumboiu, ROM 2009; s.u., 7.2) sind auf eine Kombination realistischer, humoristischer und künstlerischer Lektüreelemente hin angelegt, die einander bisweilen widersprechen, bisweilen aber auch unmerklich ineinander übergehen.

99 In ästhetischer Hinsicht verschieben sich bei der realistischen Lektüre die Bewertungskriterien. Während üblicherweise die Wahrscheinlichkeit des Verhaltens der Figuren zugunsten ihrer narrativen Funktion in den Hintergrund tritt, verkehrt sich dieses Verhältnis im Realismus. Was bei anderen fiktionalisierenden Lektüren normal und erwartbar wäre, dass die Figuren nämlich den genrebedingten Notwendigkeiten der Dramaturgie entsprechend handeln, erschiene unangemessen und sogar falsch. Der Film wird dann als weniger gelungen erachtet, weil er an einem (auf ihn projizierten) realistischen Anspruch gemessen wird, dem er nicht gerecht wird.

3. Realistische Lektüre und Ostentation

Gelingt neben der realistischen Diegetisierung und der realistischen Narrativierung auch die realistische Mise en phase, kann von einer realistischen Lektüre im vollen Sinn gesprochen werden. Dabei ist zu bedenken, dass sich die genannten Operationen im konkreten Fall meist aufeinander beziehen, grundsätzlich jedoch auch unabhängig auftreten können. Die realistische Diegese kann auch den Hintergrund einer genretypischen Narration bilden (etwa im Melodram oder im Gangsterfilm); ›Wirklichkeitseffekte‹, unspektakuläre Dramaturgie und andere ›realistische‹ Erzählmittel, auf die ich hier nicht näher eingegangen bin, können auch ohne realistischen Kontext konstruiert werden;¹⁰⁰ die narrative und affektive Mise en phase kann auch in surrealen und metaphysischen Filmen einem lebensecht verlangsamten Rhythmus folgen. Die Operationen müssen also differenziert werden, da alle auch ohne den explizit realistischen Kontext möglich sind. Erst gemeinsam, in Interaktion, bilden sie den Lektüremodus, der einen Film im hier vorgeschlagenen Sinn als realistisch-fiktionalen konstituiert.

Weiter gilt für den realistischen wie für alle Lektüremodi, dass er in konkreten Fällen in Interaktion mit anderen auftritt und in manchen Momenten von anderen Modi überlagert werden kann. Eine Besonderheit bildet in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, von der realistischen in eine dokumentarisierende Lesart zu wechseln, ohne dass dies in der Rezeption als starker Bruch auffällig würde. Dies hängt mit der Homologie von diegetischer und als wirklich angenommener Welt zusammen: Bei ›asymptotischer‹ Annäherung der beiden Bereiche fällt der Übergang prinzipiell leichter als im Fall stark fantastischer Diegesen. In manchen Fällen wird eine solche Möglichkeit produktionsseitig durch den Einsatz realer Schauplätze und von Laiendarstellern, deren Rollen einen engen Bezug zur eigenen Lebenswirklichkeit darstellen (die sich also fast selbst spielen), verstärkt.

So hat Henner Winckler in *KLASSENFAHRT* (D 2002), den Christoph Hochhäusler (2004) ausdrücklich «einer neuen realistischen Schule» zu-rechnet, künstlich eine Situation geschaffen, die für die Darsteller einer lebensweltlich-realen recht genau entsprochen haben muss. Die in Berlin gecasteten Jugendlichen entstammen dem gleichen Milieu wie die von ihnen verkörperten Figuren, und durch die gemeinsame Fahrt zum Dreh in Polen entwickelte sich eine ähnliche Gruppendynamik wie bei einer Klassen-

100 So spricht Ekkehard Knörer in Bezug auf die Filme Hong Sang-soos vom «Paradox rein formalistisch zu nehmender ›effets du réel‹: in der schieren Konkretion macht sich die Diegese für Momente einfach davon» (2009, 107).

fahrt.¹⁰¹ In manchen Sequenzen, etwa dem spontanen Breakdance-Contest während einer Party, lässt sich diese Kongruenz gut erkennen. Hier lässt sich zwischen dem realistischen und dem dokumentarisierenden Modus leicht hin- und herwechseln, weil die Drehsituation der fiktionalen Situation stark ähnelt. Die Darsteller führen ihre realiter vorhandenen Breakdance-Skills vor; für kurze Momente werden Schauspieler und Figuren fast ununterscheidbar, die Differenz zwischen indexikalischer und diegetisierender Lektüre beginnt aufzuweichen.

Eine solche momentane Überblendung dokumentarisierender und realistischer Lektüre bleibt jedoch die Ausnahme. Im Normalfall wird die Demarkation zwischen fiktionalen und realen Referenten stets gewahrt: Die Fiktivität der Figuren und Ereignisse bleibt auch bei noch so starker realistischer Färbung bewusst. Daher kommt es selten zu einer genuin indexikalischen Lektüre – und wenn doch, wird der realistische zugunsten des dokumentarisierenden Modus verlassen. Nur im Sinne der Peirce'schen ›degenerierten Indexikalität‹, die nicht als kausale oder koexistente Verknüpfung von Zeichen und dynamischem Objekt, sondern, schwächer, als beispielsweise deiktische Beziehung zu verstehen ist, wird in der realistischen Lektüre oft indirekt auf realweltliche Objekte und Objektzusammenhänge verwiesen.¹⁰² Dies ist immer dann der Fall, wenn in der Rezeption auf Wissen über konkrete Tatbestände rekurriert wird, wenn das Verstehen also von Kenntnissen über soziale, historische oder geografische Fakten abhängt.

Umgekehrt bezieht sich der als realistisch verstandene Film auch *expressiv* auf die Wirklichkeit: Er bringt, im Modus der Fiktion und explizit mit filmischen Mitteln, soziale Tatbestände zum Ausdruck. Seine Aussagen über die Realität werden zwar nicht, wie im dokumentarischen Film, im Wortsinn für wahr (nicht einmal für wahrheitsfähig) gehalten, aber doch direkter auf die Realität bezogen als bei anderen Spielfilmen. Man geht davon aus, dass der realistische Film in gewisser Weise zu der sozialen Realität, die er porträtiert, Stellung bezieht (und sei diese Stellungnahme auch ›zurückhaltend‹, ›neutral‹, ›objektiv‹). So schreibt Margrit Tröhler in Anspielung auf Searles Fiktionstheorie sowie auf die Metapher des Zuschauervertrags, dass paradoxerweise auch solche Filme, die als realistische Fiktionen verstanden werden, «assertive Aussagen über die aktuelle Wirklichkeit machen, ohne jedoch im juristischen Sinne rechen-schaftspflichtig zu sein» (2004, 156). Dies ist der Grund dafür, dass man im realistischen Modus rezipierten Filmen eher gesellschaftskritische Intentionen zuschreibt: Von den sozialen Problemen, die sie fiktional darstellen,

101 Vgl. das Interview mit Henner Winckler auf der französischen DVD; zit.i. Kirsten 2011a, 116.

102 So scheint mir Gianfranco Bettetinis Realismustheorie zu verstehen zu sein (s.o., 1.5).

wird angenommen, dass sie nicht nur in der Diegese, sondern auch in der Wirklichkeit existieren. Mit der Unterstellung einer kritischen Intention wird die Lektüre dann diskursiviert: Die konstruierte Geschichte wird als Exemplifizierung eines zugrundeliegenden argumentativen Zusammenhangs verstanden.

Wie eingangs betont, ist der realistische Lektüremodus nicht an eine bestimmte filmische Form gebunden. Allerdings lässt er sich auch nicht beliebig auf jeden Film anwenden. In der Praxis regeln sowohl text-externe wie -interne Markierungen die Angemessenheit der Lektüre. Zu den externen gehören Paratexte (wie Filmkritiken, Plakate und Trailer) und Ausführungsbedingungen. Ein realistischer Film wird eher auf einem ambitionierten Festival oder in einem Programmkino erwartet als im kommerziellen Multiplex.

Die textuellen Markierungen legen ein Verständnis im Sinn des realistischen Modus nahe. Sie lassen sich unter das Konzept der *Ostentation* subsumieren (s.o., 2.6). Es impliziert, dass nicht nur Dinge, Personen, Ereignisse dargestellt werden, sondern in diesem Akt simultan auch auf die besondere Art des Zeigens und Erzählens verwiesen wird. «Ostentation» heißt soviel wie «absichtsvolle Zurschaustellung»; das Adjektiv «ostentativ» wird gewöhnlich verwendet, um zu sagen, dass etwas mit besonderem Nachdruck (in der pejorativen Variante: Aufmerksamkeit heischend) vorgeführt oder ausgestellt wird.¹⁰³

In meinem Verständnis schafft der Begriff eine Klammer zwischen den Aspekten der Evidenz und der Reflexivität, dem «Was» und dem «Wie», dem Unmittelbarkeits- und dem Kontingenzcharakter der filmischen Bilder: Die Ostentation überformt die basalere Ostension (das filmische Vorführen und Präsentmachen bestimmter Tatbestände oder Ereignisse, seien sie fiktionaler oder realer Referenz) mit bestimmten Charakteristika, die auf die *Art* des Zeigens verweisen: Ein realistischer Film zeigt nicht nur ein Geschehen, sondern stellt in diesem Akt simultan auch die realistische Weise des Zeigens und die realistische Seinsweise des Gezeigten aus. Damit wird eine Lektüre im realistischen Modus nahegelegt. Dies gilt auch für verschiedene in diesem Kapitel angesprochene Sequenzen, etwa die ostentative realistische Zeitgestaltung und die dramaturgisch unterdeterminierten Momente in *L'ENFANT*, *XIAO WU* oder *KLASSENFAHRT*.

Lektüreanweisungen in Form von textinternen ostentativen Markierungen können stilistischer oder narrativer Art sein, und sie können un-

103 Für eine historische Semantik der lateinischen Begriffe «ostendere», «ostensio», «ostentatio» vgl. Prica 2010, 175–190.

terschiedlich eindeutig oder ambivalent ausfallen. In jedem Fall sind sie selbst in ihrer Wirkung historisch variabel. Die einem bestimmten historischen *mode of narration* (vgl. Bordwell 1985) inhärenten Normen bilden die Folie, vor der die Signale erst auffällig und als solche nachvollzogen werden. So war für Bazin die Sequenz des Dienstmädchens in UMBERTO D., die er im Sinne seiner realistischen Lektüre als Wirklichkeitseffekt konstruiert, deshalb so revolutionär, weil sie zu den gängigen Normen klassischer Narration in Widerspruch, zu seinen Vorstellungen von realistischer Zeitgestaltung aber in Einklang stand. In ähnlicher Weise können auch ostentativ eingesetzte Rückenfiguren, die der Norm einer semifrontalen Ansicht widersprechen, oder eine allein auf natürliches Licht setzende Beleuchtung, die auch Zonen der Unsichtbarkeit in Kauf nimmt, als Signale für die Angemessenheit einer realistischen Lektüre gelten, weil sie der üblichen Darstellungsweise widersprechen und im Zuge einer realistischen Lektüre diegetisiert und narrativiert werden können (vgl. Kirsten 2011b & 2012b).

Die realistische Ostentation ist also doppelt bestimmt: erstens über die Verwendung von Verfahren, die zu den *default values* filmischer Repräsentation einen Kontrast bilden und deshalb (als ›Abweichungen‹) auffällig werden, zweitens dadurch, dass diese Verfahren einen Anlass zur kognitiven und affektiven Aneignung im realistischen Modus bilden. Zur realistischen Lektüre steht die Ostentation daher in einem wechselseitigen Verhältnis: Auf der einen Seite sind es die zurschaugestellten Abweichungen, die eine realistische Lesart nahelegen; andererseits führt aber auch die Art der Lektüre dazu, Verfahren und Erzählelemente im Sinn realistischer Ostentation zu deuten und spontan zu verstehen. Am Beispiel von L'ENFANT habe ich dies angedeutet: Wenn die auffällige dramaturgische ›Leerhandlung‹ als Wirklichkeitseffekt verstanden wird, trägt dies zur Aneignung der Geschichte im realistischen Modus bei. Umgekehrt ist es aber bei anderer Lesart (etwa einer auteuristischen, diskursivierenden oder dokumentarisierenden) auch möglich, die ›Leerhandlung‹ anders zu interpretieren – ihr Verständnis ist vom Lektüremodus abhängig. Ostentation und Leseart sind in diesem Sinn wechselseitig aufeinander bezogen und können einander bestätigen und verstärken.

Dort, wo der gezielte Einsatz ostentativer Markierungen in den Filmen von textexternen Diskursen (programmatischer oder kritischer Art) begleitet wird, differenzieren sich historische Regimes des Realismus und entsprechende Lektüren heraus. Anhand dreier ›Bewegungen‹ möchte ich dieses Zusammenspiel in den folgenden Kapiteln exemplarisch untersuchen: der naturalistischen Tendenz im französischen Kino der 1910er Jahre, dem Neorealismus im Nachkriegsitalien sowie dem neuen rumä-

nischen Film nach der Jahrtausendwende. Die ostentativ-realistischen Momente und ihr Zusammenhang zur realistischen Lektüre gestalten sich dabei aufgrund der historischen Kontexte jeweils ein wenig anders, und die Konstellationen werden von mir auch unterschiedlich perspektiviert.

III Historische Konstellationen

5 «La vie telle qu'elle est»: Naturalistische Mise en Scène im französischen Film der 1910er Jahre

«Ohne Frage muss man den kinematografischen Realismus bei Lumière beginnen lassen», schreibt Aymédée Ayfre in den *Cahiers du cinéma* (1952, 6) und bringt damit eine Einschätzung zum Ausdruck, die er mit vielen seiner Zeitgenossen teilt. Wie viele andere Autoren betrachtet Ayfre die ersten Filme von Louis Lumière als Beginn des filmischen Realismus und damit gleichsam als Ausgangspunkt einer dem Medium inhärenten Dialektik zwischen der dokumentarisch-realistischen und der evasiv-fantastischen Tendenz (die in den Féerien und Trickfilmen von Georges Méliès ihre ersten Manifestationen findet).¹ Die in der Einleitung dieses Buches zitierten Äußerungen zu den «Szenen von erstaunlichem Realismus» der Lumière-Filme und ihrem «Gefühl der Realität» scheinen ebenfalls in diese Richtung zu weisen. Sie deuten jedoch auch auf die Notwendigkeit hin, zwischen diesem und dem späteren fiktional-narrativen Realismus zu unterscheiden. Der Filmhistoriker Paul Young hat diesbezüglich folgenden Vorschlag gemacht:

Der Realismus des ersten halben Jahrzehnts des Kinos (1894–1900) könnte als *mimetischer Realismus* bezeichnet werden, der die Fähigkeit der Kamera nutzte, eine perfekte visuelle Reproduktion eines Ereignisses an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt herzustellen und sie an die Vorführorte zu verschieben. (Young 2009, 78)

Dieser mimetische Realismus des Kinos werde dann, nach der Jahrhundertwende, nach und nach von einem neuen Regime abgelöst: dem der «Wahrheitsnähe, *verisimilitude*, also [der] visuelle[n] und dramatische[n] Plausibilität der von der Kamera porträtierten Welt, oder, um es präziser zu formulieren, der von ihr erfundenen Welt» (ibid.). In manchen Fällen, wie *HEARTS OF THE WORLD* (David W. Griffith, USA 1918), den Young genauer analysiert, ist auch eine Verschränkung der beiden Arten des Realismus zu beobachten.

1 Vgl., als Vertreter einer späteren Generation, etwa Anton Kaes: «Grob gesprochen lassen sich beim Film von Anfang an zwei Stil Tendenzen, die naturalistisch-dokumentarische und die phantastisch-stilisierende, unterscheiden. [...] War für die Brüder Lumière die Filmkamera wie die Photographie technisches Mittel zum Zweck, die Wirklichkeit «so wie sie ist» getreu auf dem Film wiederzugeben, so war für Méliès dagegen die Kamera ein kreatives Medium, mit dessen Hilfe eine ästhetische Wirklichkeit erst geschaffen wird» (Kaes 1978, 23; vgl. auch Armstrong 2005, 5–8; Nichols 2010, 179ff).

Während der mimetische Realismus, wie ihn Young versteht, an den medialen Realismus des fotografischen Films – also an die Indexikalität und den Realitätseindruck – gebunden ist,² entspricht sein «Wahrheitsnähe» oder «*verisimilitude*-Realismus» dem von mir skizzierten realistischen Lektüremodus. Dabei kommt es nicht mehr auf die getreue Wiedergabe authentischer profilmischer Ereignisse an, sondern auf die Konstruktion einer Diegese, die strukturell den Vorstellungen der Zuschauerin von der wirklichen Welt entspricht:

[D]ie Szenen, die in *HEARTS OF THE WORLD* in der französischen Villa spielen, brauchten nicht in einer echten französischen Villa aufgenommen zu werden, um als realistisch betrachtet zu werden, solange diese Bilder sich mit den Erwartungen des Zuschauers deckten, wie eine solche Villa aussehen sollte, und im ganzen Film einheitlich blieben. (Young 2009, 78)

Die Ausdifferenzierung von filmischen Formen, die sich in diesem Sinn als «realistisch» zu verstehen geben, vollzieht sich im Zuge der allmählichen, länderübergreifenden Institutionalisierung des narrativ-fiktionalen Films (vgl. Musser 1990 [1984]; Abel 1994, 91–178; Belloi 1997; Keil 2001, 45–82). Nach der Jahrhundertwende wird das Format des narrativ-fiktionalen Films nicht nur für Komödien, Féerien, Trickfilme oder Historiendramen genutzt, es entstehen auch die ersten Werke, die sich als Annäherungen an eine wirklichkeitsgetreue Porträtierung der Realität verstehen lassen. In England inszeniert Alfred Collins Filme wie *THE EVICTION* (GB 1904), der – mit komödiantischem Einschlag – die Räumung eines Hauses durch dessen geldgierigen Besitzer zeigt (vgl. Sadoul 1982 [1955], 50). James Williamson nimmt den gerade beendeten Burenkrieg zum Anlass für drei fiktionale Porträts von heimkehrenden Soldaten und den Situationen, mit denen sie sich nach der Rückkehr konfrontiert sehen: *THE SOLDIER'S RETURN* (GB 1902), *A RESERVIST BEFORE AND AFTER THE WAR* (GB 1902), und *WAIT TILL JACK COMES HOME* (GB 1903) (vgl. Sopocy 1998, 61–71).

In Frankreich wendet sich besonders Ferdinand Zecca zeitgenössischen Sujets aus dem Arbeitermilieu zu, etwa in *LA GRÈVE* (F 1904). In manchen Fällen handelt es sich um recht freie und stark verdichtete Adaptionen von naturalistischen Romanen oder Theaterstücken. So scheint sein *VICTIMES DE L'ALCOOLISME* (F 1902) eine Anverwandlung von Émile Zolas *L'Assomoir* zu sein (vgl. Abel 1994, 99), und *AU PAYS NOIR* (F 1905) basiert auf dem Roman *Germinal* des gleichen Autors. Mit *AU BAGNE* (F 1905) widmet Zecca einen sinistren Film den Bedingungen in einem Strafgefän-

2 Dieser Potentiale bedienen sich im frühen Kino auch die *phantom rides* und besonders die *Hale's Tours*, deren «Ultrarealismus» Raymond Fielding (2008 [1968]) beschrieben hat (vgl. auch Kreimeier 2011, 113–144).

genenlager, aus dem ein Häftling vergeblich zu fliehen versucht und dafür hingerichtet wird. Vergleichbare realistische Elemente finden sich auch in einigen frühen Filmen von Albert Capellani und Alfred Machin.

Diese noch vorsichtigen Schritte in Richtung einer Filmpoetik, in der sich die Wahl kontemporärer Themen und realer sozialer Milieus mit naturalistischer *Mise en Scène* kombinieren, finden nach und nach auch ein Echo in der Filmpublizistik.³ Obwohl die frühe Stummfilmtheorie ihrer Gesamttendenz nach eher als «Formtheorie» zu qualifizieren ist, die sich insbesondere um die Frage dreht, «wann und wodurch Film zur Kunst wird» (Diederichs 2005, 12), schließt das die positive Bewertung realitätsnaher Aufnahmen keineswegs aus. Im Vergleich zum Theater wird der Vorzug des Films von manchen Autoren gerade darin gesehen, «die lebendige Natur [...] die ›Welt des Seins‹, nicht die ›Welt des Scheins‹ vergegenwärtigen» zu können (Günsberg 2005 [1907], 45; vgl. Häfker 2005 [1913]).

In den USA empfehlen Filmkritiker um 1909, auf künstlich wirkende *props* zu verzichten und in realen Dekors zu drehen; der Realismus der *Mise en Scène* wird zunehmend als wichtiges Qualitätsmerkmal angesehen (vgl. Keil 2001, 128). Frederick J. Haskin von der *Moving Picture World* etwa bemerkt, die gestellten Szenen wirkten «realistischer», «wenn echte Fußgänger oder unbeteiligte Leute anderer Art manchmal durch das Bild laufen» (1908; zit.n. Young 2009, 81). In Deutschland blicken manche Autoren mit Bewunderung auf die Produktionen aus den USA, wo ein «Drama so unmittelbar wirksam wie das Leben selber» erscheine, oder aus Frankreich, wo «Darsteller erster Bühnen [...] nicht vor Kulissen, sondern in der Szenerie des wirklichen Lebens» agierten (Rapsilber 2005 [1910], 70f).

1. Feuillades «Manifest» und sein früher filmischer Realismus

Als wichtigstes Dokument dieser realistischen Tendenz kann Louis Feuillades «Manifest» gelten, das im *Ciné-Journal* vom 22. April 1911 als Ankündigung einer neuen Filmserie der Produktionsfirma Gaumont mit dem Titel «Scènes de la vie telle qu'elle est» abgedruckt wird (Abb. 20). Bedeutend ist es, weil hier wohl zum ersten Mal ein Regisseur offen einen dezidiert realistischen Ansatz für sich und seine Werke reklamiert. Feuillades

3 «Mise en Scène» wird im Folgenden im engeren Sinn verstanden, der von Bordwell/Thompson (1997 [1979], 169ff) kodifiziert wurde und den sie wahrscheinlich von Giannetti (1990 [1972], 37) übernommen haben. «Mise en Scène» bezeichnet demnach alle Aspekte, die die profilmische Wirklichkeit betreffen (noch bevor eine Kamera zum Einsatz kommt, aber auf diese hin ausgerichtet), namentlich: Schauspiel, Choreografie, Licht, Dekor, Kostüme.

SCÈNES DE LA VIE

telle qu'elle est

En offrant au jugement du public une nouvelle série de Films qui portera ce titre, la Société des Établissements Gaumont a conscience que l'édition de ces Films marquera une date mémorable dans l'histoire de la cinématographie d'art.

Les scènes « de la Vie telle qu'elle est » ne ressemblent à rien de ce qui a été fait jusqu'ici par les divers éditeurs du monde. Elles sont un essai de réalisme transporté pour la première fois sur l'écran comme il le fut il y a des années dans la littérature, le théâtre et les arts. Il appartenait à la Société des Établissements Gaumont de tenter cet essai la première: le public nous dira si elle y a réussi.

Ces scènes veulent être et sont des tranches de vie. Si elles intéressent, si elles émeuvent, c'est par la vertu qui s'en dégage après les avoir inspirées. Elles s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels qu'ils sont et non pas tels qu'ils devraient être. Et en ne traitant que des sujets qui puissent être vus de tous, elles dégagent une morale plus haute et plus significative que tant de navrantes historiettes, faussement tragiques ou bêtement sentimentales, dont il ne reste pas plus de trace dans la mémoire ou dans le cœur qu'à la surface de l'écran de projection.

Ces temps derniers le goût du public s'est nettement manifesté en faveur des « Films » où l'on voyait d'excellents artistes de métier jouer naturellement, simplement, sans emphase ni pantomime ridicule. L'engouement du public a été grand pour le talent d'interprètes qui masquait, dans bien des cas, l'indigence du scénario, l'absence presque totale d'idées et qui donnait quelque saveur à la fadeur des éternelles idylles où l'on voit la petite jeune fille épouser l'élu de son cœur malgré tout et malgré tous. Nous avons eu la noble ambition de servir un autre mets. De même que dans le « Film Esthétique » nous sommes arrivés à produire

une impression de pure beauté que ne font oublier ni les exhibitions à grand spectacle, ni les calvacades de la Mi-Carême que d'aucuns présentent à la clientèle comme le dernier mot du grand art, de même, nous sommes arrivés dans les Scènes « de la Vie telle qu'elle est » à donner une impression de vérité inconnue jusqu'à ce jour.

Si le plan que nous avions conçu, d'une innovation qui tend à soustraire la Cinématographie française à l'influence de Rocaumont pour l'aiguiller vers de plus hautes destinées, si ce plan n'avait pu être dignement réalisé, nous aurions patiemment attendu l'heure propice. Aujourd'hui, persuadés que l'exécution des Scènes de la Vie telle qu'elle est est digne de leur conception, nous les offrons en toute confiance au public, notre juge.

La première bande de la série s'intitule : *Les Vipères*. Les Vipères ce sont : « les mauvaises langues ». Et ce film est si vrai, si observé, si vécu, qu'il a la force, la clarté, l'éloquence concise d'un document. Outre que ce sujet n'a jamais été traité, du moins à notre connaissance, nous n'avons jamais apporté plus de soin à créer l'atmosphère juste, à donner la note exacte et à obtenir le maximum d'effet sans nous départir d'une simplicité qui donne à l'œuvre sa signification la plus précise.

Et nos opérateurs ont paré *Les Vipères* de toute la magie de leur photographie. Asservir la lumière aux nécessités et de l'heure et de la composition n'est qu'un jeu d'enfants pour eux et depuis longtemps leur réputation n'est plus à faire. Mais, en cette circonstance, ils se sont surpassés. De sorte que voici un film qui mérite vraiment qu'on l'appelle une œuvre d'art probe et sincère, à laquelle le public ne saurait manquer de faire fête.

Société des Établissements Gaumont

Société anonyme au Capital de 3,000,000 de frs

57-59, Rue St-Roch, Paris

Äußerungen beziehen sich nicht mehr auf den phänomenalen Realitätseindruck des noch jungen Mediums, sondern auf den programmatischen Anspruch, dem «wirklichen Leben» mit den Mitteln des fiktionalen Films Ausdruck zu verleihen.⁴

In dem kurzen, manifestartigen Artikel zeigt sich Feuillade überzeugt, dass die Veröffentlichung der neuen Filme ein erinnerenswertes Datum in der Geschichte des Kinematographen markieren werde:

Die Bilder «des Lebens, wie es ist» ähneln in nichts dem, was bislang von den diversen Firmen auf der Welt hergestellt wurde. Sie sind ein erster Versuch, Realismus auf die Leinwand zu bringen, wie dies in der Literatur, im Theater und den bildenden Künsten schon vor Jahren geschah. (Feuillade 1911, 19)

Mit der Erwähnung der Literatur, des Theaters und der Malerei stellt sich Feuillade bewusst in die realistische und naturalistische Tradition des 19. Jahrhunderts und inszeniert sich so als Erbe von Romanautoren wie Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola,⁵ von Theaterregisseuren wie André Antoine oder Malern wie Gustave Courbet und Jean-François Millet. Auch der Titel wirkt wie eine Reminiszenz an realistische Programmatiken des 19. Jahrhunderts, die Vertreter wie Gegner mit Formulierungen wie «genaue Imitation der Natur, wie sie ist» beschrieben (vgl. Kohl 1977, 83).

Mit diesen Referenzen markiert Feuillade eine deutliche Distinktionsbewegung gegenüber dem damals populären *Film d'Art*, in dessen Gefilden er sich mit seinen *Films esthétiques* mit mäßigem Erfolg selbst seit 1909 bewegte (vgl. Sadoul 1951, 192f; Gauthier/Lacassin 2006, 43ff).⁶ Die

4 Seit der Veröffentlichung der Memoiren (*La foi et les montagnes*, 1959) von Henri Fescourt, der selbst zu jener Zeit für Gaumont arbeitete, geht man allgemein davon aus, dass neben künstlerischen vor allem ökonomische Gründe für die Serie sprachen. Wie die gesamte französische Filmproduktion befand sich auch Gaumont damals in einer finanziellen Krise und musste die Produktionskosten senken. Die «realistischen» Filme versprachen, relativ unaufwendig und kostengünstig gedreht werden zu können (vgl. Fescourt 1959, 85ff; Lacassin 1964b, 45; de la Breteque 1987, 6; Gauthier/Lacassin 2006, 51f). Die Filme bilden lediglich thematisch eine Serie; sie sind nicht (wie später die verschiedenen FANTÔMAS-Teile) über eine kontinuierliche Handlung oder eine gleichbleibende Figurenkonstellation miteinander verbunden. Welche Filme Feuillades dazu zu zählen sind, ist umstritten. Francis Lacassin (1964a, 44) nennt: LES VIPÈRES, LE MARIAGE DE L'AÎNÉE, LE ROI LEAR AU VILLAGE, EN GRÈVE, LE BAS DE LAINE, LA TARE, LA SOURIS BLANCHE, LE POISON, LE TRUST, LE CHEF-LIEU DE CANTON, LE DESTIN DES MÈRES, TANT QUE VOUS SEREZ HEUREUX (alle F 1911), L'ACCIDENT, LES BRAVES GENS, LE NAIN und LE PONT SUR L'ABÎME (alle F 1912) sowie S'AFFRANCHIR (F 1913). Jean Mitry (1967, 417) orientiert sich offenbar an dieser Liste, ergänzt aber noch LE CŒUR ET L'ARGENT, L'INSTITUTRICE und LA RANÇON DU BONHEUR (alle F 1912). Eine ältere, noch um einige Titel längere Auflistung Georges Sadouls (1951, 193) kann dagegen als überholt gelten.

5 Wie oben schon angedeutet, hatte insbesondere der Naturalismus Zolas einen großen Einfluss auf das frühe französische Kino (vgl. Aitken 2006, 7–60).

6 Ein Jahr zuvor (im Mai 1910) hatte Feuillade auch zum *Film esthétique* im *Ciné-Journal* ein entsprechendes Manifest veröffentlicht (vgl. Lacassin 1964b, 45; Gauthier/Lacassin 2006, 44).

Formulierung, die neuen Filme wollten einfach «Ausschnitte aus dem Leben» repräsentieren, bezieht sich direkt auf André Antoine, dessen Theaterinszenierungen mit diesem Slogan beworben wurden (vgl. Aitken 2006, 31; Williams 1992, 114).

Diese Bilder sind Ausschnitte aus dem Leben und wollen nichts anderes sein. Wenn sie interessant und bewegend erscheinen, so liegt das an der Tugend, die sie ausstrahlen und von der sie inspiriert wurden. Sie versagen sich jede Erfindung und zeigen die Menschen und Dinge so, wie sie sind; nicht so, wie sie sein sollten. Und indem nur Themen behandelt werden, mit denen alle vertraut sind, besitzen sie eine höhere und bedeutsamere Moral als all die herzerweichenden Geschichten, die falsch-tragisch oder dumm-sentimental sind und von denen nicht mehr Spuren im Gedächtnis oder im Herzen zurückbleiben als auf der Oberfläche der Leinwand. (Feuillade 1911, 19)

Laut Sadoul (1951, 192) richtet sich der letzte Punkt unter anderem gegen die Filme von Pathé, dem wichtigsten Konkurrenten von Gaumont. Angesichts der Erfolge der jüngsten Filme der amerikanischen Produktionsfirma Vitagraph (vgl. Jasset 1988 [1911]), die in Frankreich unter dem Obertitel «Scènes de la Vie réelle» gezeigt wurden (vgl. Sadoul 1982 [1955], 84), sieht Feuillade eine Zeit gekommen, in der sich das Publikum von den theatralischen Schauspielergesten ab- und einem natürlichen, einfachen Spiel «ohne Emphase oder lächerliche Pantomime» zuwendet. Tatsächlich hat er seine eigenen Darsteller in dieser Weise instruiert, wie unter anderem René Navarre (der spätere Fantomâs-Darsteller) berichtet, der seit 1910 bei Gaumont angestellt war und auch in einigen Filmen der *La vie telle qu'elle est*-Reihe mitwirkte:

Feuillade bat uns, alle unnötigen Gesten, die von der Pantomime kamen, wegzulassen. Er verlangte, dass ich mich vor allem meiner Visage bediene. Er zwang mich beinah, die Hände in die Taschen zu stecken und nur mit meinen Augen und meinem Gesicht zu spielen. (Navarre, zit.n. Sadoul 1951, 197)

Später werde ich zeigen, wie Feuillade in *ERREUR TRAGIQUE* (F 1913) das «natürlichere» Spiel seiner Darsteller gezielt mit dem ausladenden, theatralen Stil anderer Filme der Zeit kontrastierte, um einen größeren Authentizitätseindruck zu erzeugen. In den Feuillade-Filmen zwischen 1909 und 1913 ist insgesamt ein ähnlicher Übergang vom *histrionic code* zum *verisimilar code* zu beobachten wie in den Biograph-Filmen von D.W. Griffith (vgl. Pearson 1992).

Deutlich wird in Feuillades kurzem Manifest aber auch, dass sich mit der Rede von den «Ausschnitten aus dem Leben» kein dokumentarischer Anspruch im engeren Sinne verbindet. Der Realismus seiner Filme ist ein

bewusst fiktionaler, ein *verisimilitude*-Realismus, der «einen Eindruck von Wahrheit [...], wie er bis zum heutigen Tag unbekannt war», suggerieren sollte.⁷ Vom ersten Film der Serie *LES VIPÈRES* (Louis Feuillade, F 1911) schreibt er, dieser sei «so wahr, so beobachtet, so erlebt, dass er die Kraft, die Klarheit und die prägnante Beredtheit eines Dokuments besitzt», stellt im gleichen Zug aber klar, dass es sich dabei um einen gezielten Effekt handle, der sich aus der «Neuartigkeit des Themas» und einem Bemühen um «Exaktheit» und «richtige Atmosphäre» ergebe.⁸

Feuillades Manifest ist nicht nur eine Programmschrift und die Skizze einer praktischen Poetik. Es dient mindestens im gleichen Maß der Werbung für seine neuen Filme (Ausdrücke wie «Magie ihrer Fotografie» zeigen dies). Gleichzeitig ist es – und vor allem als solches interessiert es im Kontext dieser Studie – das vielleicht erste Zeugnis einer paratextuellen Anweisung zu realistischer Lektüre.⁹

Sozialkritische Melodramatik in *LA TARE*

Einer der ambitioniertesten und längsten Filme aus der Reihe und der einzige, für den Feuillade noch einen eigenen Ankündigungstext verfasst hat, ist *LA TARE* (F 1911).¹⁰ Der Film ist als Lehrstück angelegt, das anhand des Schicksals einer ehemaligen Bardame, die zur Leiterin einer karitativen Klinik aufsteigt und dann von der Vergangenheit eingeholt wird, die fatalen Folgen gesellschaftlicher Vorurteile beklagt. Der Regisseur schreibt einleitend:

LA TARE ist ein Stück, dessen These sich so zusammenfassen lässt: Ist unter den gegebenen Umständen unserer moralischen Sitten einer Sünderin mög-

- 7 Entsprechend schreibt Lorenz Engell zu *La vie telle qu'elle*: «Dass es dabei um eine konstruierte, dramaturgisch und filmisch zurechtgestutzte Realität geht, spielt keine Rolle. Die Fiktion stellt eine geordnete Realität vor; der Zuschauer soll mit einem 'genau so ist es' reagieren» (1992, 69).
- 8 Für kurze Analysen von *LES VIPÈRES* vgl. Abel (1987, 11; 1991, 546 sowie 1998 [1994], 329). Interessant ist auch eine Kritik, die nach der Premiere in den USA in der *Moving Picture World* erschien und die einerseits behauptet, der Film werde Träumern gefallen, andererseits, er präsentiere die «Wahrheit» zu offen, um für das amerikanische Publikum genießbar zu sein (vgl. Bottomore 1987, 99).
- 9 Der Feuillade-Biograf Francis Lacassin sieht in dem Text den einzigen Wert der ganzen Serie: «Interessant ist an der Serie *La vie telle qu'elle est* einzig und allein das Manifest von Feuillade, trotz des Empirismus, der den Behauptungen vorausging und dem halben Scheitern, das folgte. Es war tatsächlich das erste Mal, dass ein Regisseur, indem er herstellte, was sein Werk von anderen unterschied, eine so kohärente und klare ästhetische Definition davon gab und seine Intentionen so genau und ausführlich der Öffentlichkeit mitteilte» (1964a, 48).
- 10 Es war Feuillades erster Film mit drei Rollen (einer Laufzeit von 41 Minuten); er wurde am 1. Oktober 1911 bei der Eröffnung des großen Gaumont Palace uraufgeführt (vgl. Abel 1987, 11; 1998 [1994], 331f).

lich, sich gesellschaftlich zu reetablieren, dass ihre plötzlich aufgedeckte Vergangenheit nicht alle Versuche, das Gute zu tun, zunichte macht? [...] Mit einer brutalen Offenheit hat der Autor geantwortet: «Nein!». In den Augen der christlichen Moral hat die Welt zwar Unrecht, aber so ist es nun mal...

(*Feuillade*, zit.n. *Sadoul* 1951, 194)

Nach einer Texttafel, die erklärt, dass Marie Moulin, genannt Nana (Renée Carl), in einer Bar für «leichte Mädchen» im Quartier Latin arbeitet, wird uns das Interieur des Etablissements gezeigt.¹¹ Feuillade und sein Kameramann Georges Guérin nutzen die Tiefe des Bildes und ordnen hinter und neben dem Tisch, an dem sich die eigentliche Handlung abspielen wird, weitere Tische mit anderen Gästen an, zwischen denen verschiedene Serviererinnen hin- und herlaufen. Das kaum überblickbare Geschehen verleiht dem Bild eine lebensechte, authentische Atmosphäre.¹² Gleichzeitig wird der Raum gezielt narrativ genutzt: Nachdem Nana mit den Gästen an einem hinteren Tisch gesprochen hat, tritt sie zum Tisch im Bildvordergrund, um ihn abzuwischen (Abb. 21). So wird sie, nachdem sie vom ersten Zwischentitel bereits als Figur eingeführt wurde, nun bildlich dem Publikum vorgestellt. Im gleichen Moment betritt eine Gruppe Studenten das Lokal. Zu ihnen gehört Alphonse Marnier, Nanas Geliebter, der sich bei ihr regelmäßig Geld leiht.

Nachdem die Studenten das Lokal wieder verlassen haben, erscheint ein weiterer Gast, der sich als zentral für den Fortgang der Geschichte erweisen wird: Doktor Paul Perrin (Henri Collen), Offizier der Ehrenlegion und Leiter einer gemeinnützigen Klinik. Die Bedeutung des Treffens unterstreicht der Film mit einem Schnitt auf der Bildachse zu einer amerikanischen Einstellung (Abb. 22).

Das Spiel Renée Carls ist in dieser Szene noch stark pantomimisch. Auf die Frage Perrins, weshalb sie in einem solchen Etablissement arbeite, bedeutet sie mit der Geste aneinander geriebener Finger ihre finanzielle Lage. Sie macht abwehrende Handbewegungen in die Tiefe des Lokals (wo wir ihren Boss und Geldgeber vermuten können), faltet resignativ die Hände und reibt sich eine Träne aus dem Auge. Der sichtlich gerührte Perrin macht ihr daraufhin das Angebot, in seiner Klinik zu arbeiten. Nana schreibt einen Abschiedsbrief an Alphonse, wischt sich die Schminke aus dem Gesicht und folgt Perrin. Die anderen Serviererinnen blicken ihr un-

11 Der Name der Hauptfigur könnte eine Anspielung auf den bekannten gleichnamigen Roman von Émile Zola (Nana, 1880) sein, dessen Geschichte La tare entfernt ähnelt.

12 Eine Qualität, die Alan Williams als «visual matter-of-factness» bezeichnet hat (1992, 69). Für eine Reihe von Kritikern, die von Bazins Theorien zur tiefenscharfen Plansequenz beeinflusst sind, wird Feuillade mit solchen Einstellungen zum Vorläufer von Renoir, Welles, Wyler und den Neorealisten (vgl. Bordwell 1996, 10).



21–24

gläubig nach. Noch in der gleichen Einstellung taucht im Hintergrund Alphonse wieder auf und liest den Brief. Die Ereignisse finden sich also – nicht untypisch für den frühen Feuillade und den frühen Film überhaupt – aufs Äußerste dramaturgisch verdichtet, was aus heutiger Sicht jedem Ideal realistischer Zeitgestaltung widerspricht.

Die nächste Einstellung ist eine Außenaufnahme (Abb. 23), die in ihrer Komposition entfernt an das Gemälde *Rue de Paris, temps de pluie* (1877) von Gustave Caillebotte erinnert. Dies ist kein Zufall, bedenkt man die oben erwähnte Referenz an die realistische Malerei. Schon früher hatte Feuillade gefordert, die Filmemacher sollten sich stärker an den Kompositionsprinzipien der klassischen und realistischen Malerei orientieren:

In Wirklichkeit entspringt sie [die Kinematographie; G.K.] in gleichem, wenn nicht gar in größerem Maße der Kunst des Malers als der des Dramaturgen, da es ja unsere Augen sind, an die sie sich wendet. Warum sollte es den Filmemachern durch die Kombination von Beleuchtung und Virage, durch die Größe ihrer Inspiration und durch die Qualitäten der Komposition nicht gelingen, Empfindungen der Schönheit in uns auszulösen, die jenen vergleichbar sind, die von einem Gemälde Millets oder einem Fresco Puvis de Chavannes' ausgehen?

(Feuillade 2008 [1910], 326)

Auch die folgenden Einstellungen sind Außenaufnahmen. Sie zeigen den Bahnhof, dann einen fahrenden Zug und schließlich die Ankunft Nanas in der Klinik einer Kleinstadt im französischen Süden.

In der Folge erzählt der Film, dass Nana zur wichtigsten Mitarbeiterin der Klinik aufsteigt und schließlich im Testament Perrins, der kurz darauf stirbt, als Nachfolgerin eingesetzt wird. Sie übernimmt die Leitung des Krankenhauses, bis eines Tages ihre Vergangenheit bekannt wird und sie von anderen Mitgliedern der Ehrenlegion verstoßen wird. Verzweifelt versucht sie, andernorts eine Anstellung zu finden, wird aber überall vom ›Makel‹ ihrer Vorgeschichte eingeholt. Am Ende scheint sie nur noch im Tod einen Ausweg zu sehen. Die letzte Einstellung versinnbildlicht ihre Hoffnungslosigkeit (Abb. 24).

Die moralische Botschaft von *LA TARE* ist denkbar simpel: eine Anklage der Gesellschaft, die Menschen mit ›sündiger Vergangenheit‹ keine Möglichkeit zur Besserung gibt. Dass es sich bei der Arbeit in einer Bar mit schlechtem Ruf (oder als Prostituierte, was der Film jedoch allenfalls andeutet) überhaupt um eine entehrende Tätigkeit handelt, stellt der Film nicht in Frage. Das Schicksal der Protagonistin dient ausschließlich der Exemplifizierung einer These. An keiner Stelle wirkt sie selbst handlungsmächtig, sondern ist stets Spielball höherer Mächte (des wohlhabenden und -tätigen Doktor Perrin zunächst, dann der Vorurteile der bürgerlichen Gesellschaft).¹³ Auch gibt es keinerlei Anzeichen von Solidarität unter den sozial Depravierten, so dass es nicht wundert, dass viele Kritiker hinter den vermeintlich progressiven Intentionen Feuillades eine letztlich konservative Aussage sehen:

Der Wille zum sozialen Aufstieg wird zwar als legitim beurteilt, aber so präsentiert, dass er von sozialen Hindernissen verunmöglicht wird. So ist es in *LA TARE*, dessen Lektion trotz moralisierender Anwendungen tief-konservativ ist und darin besteht jeden (oder jede) an seinen (oder ihren) Platz zu verdammen. Was auch kommen mag, eine ehemalige Bardame darf nicht Leiterin einer Klinik werden. Man bedauert es, aber so ist es nun mal...

(de la Breteque/Cadé 1988, 22)

Laut Feuillade ist *LA TARE* in erster Linie thematisch ›realistisch‹, in der ›schonungslosen‹ Darstellung des Schicksals seiner Protagonistin, das metonymisch auf soziale Problembestände verweist. Diesen Anspruch bringt Feuillade auch in seinem Werbetext zum Ausdruck, der offensichtlich zur Programmierung einer realistischen Lektüre beitragen soll. Gekennzeich-

13 François de la Breteque und Michel Cadé formulieren allgemein: «Die Serie *La vie telle qu'elle* funktioniert über passive Helden oder Heldinnen und gehorcht so dem Gesetz des Melodrams» (1988, 20).

net ist der Film durch ein Bemühen um eine ‹authentische› Inszenierung sozialer Milieus, die besonders in den ersten Einstellungen im Lokal gelungen wirkt, während der narrative Aufbau stereotypen Formeln folgt.

Reflexiver Realismus in ERREUR TRAGIQUE

Eine andere Art von Realismus inszeniert Feuillade in ERREUR TRAGIQUE. Ein jungvermählter Marquis (René Navarre) wird für geschäftliche Angelegenheiten aus den Flitterwochen nach Paris gerufen. Dort vertreibt er sich die Zeit mit einem Kinobesuch. Im gezeigten Film erkennt er seine Frau Suzanne am Arm eines anderen Mannes und kehrt krank vor Eifersucht zu ihr zurück. Als sie einen Brief von ihrem Bruder erhält, glaubt der Marquis, es handle sich um den im Film mit ihr zusammen gesehenen Geliebten, und verübt einen Anschlag auf sie, den sie nur knapp überlebt. Zum Schluss klärt sich das Missverständnis auf und die Geschichte findet ein glückliches Ende.

Interessant ist auch in diesem Fall weniger der melodramatische Plot als die Inszenierung. Dies gilt besonders für die ‹autothematische› Sequenz des Kinobesuchs und den darin angelegten Diskurs zur ‹Zeugenschaft› der filmischen Bilder.¹⁴ Wir sehen das Filmtheater zunächst von außen, dann den Innenraum mit noch weißer Leinwand, vor der die Musiker ihre Instrumente stimmen. Dann beginnt in der oberen rechten Bildecke der Film-im-Film (Abb. 25). Bemerkenswert ist hier zunächst, dass es sich um eine Burleske mit dem Titel ONÉSIME, VAGABOND handelt, deren Schauspiel übertrieben und im Vergleich zu dem der Rahmenhandlung (aus heutiger Sicht) antiquiert wirkt.¹⁵ Es ist, als wollte Feuillade mit der Kontrastierung der unterschiedlichen Schauspielstile den Gegensatz zwischen der Artifizialität der Komödie und seinem eigenen naturalistischen Anspruch unterstreichen.¹⁶

14 Zum Begriff des ‹Autothematischen› vgl. Schweinitz 2003.

15 Eine Reihe mit der Hauptfigur Onésime gab es bei Gaumont tatsächlich. Zwischen 1912 und 1914 von Jean Durand realisiert, featured sie Ernest Bourbon in der titelgebenden Rolle und umfasst mindestens 65 eigenständige Episoden, die Titel tragen wie ONÉSIME, L'AMOUR VOUS APPELLE (F 1912) oder ONÉSIME, DOUANIER (F 1913). Eine Episode mit dem Titel ONÉSIME, VAGABOND gehört nicht dazu: Sie wurde von Feuillade eigens für ERREUR TRAGIQUE fingiert, wiederum mit Bourbon als Darsteller.

16 Ein Wort zum ‹Naturalismus›: Anders als andere Autoren verwende ich den Begriff nicht in (pejorativer) Abgrenzung zum Realismus. Es ist jedoch auch keine Unterspielart des filmischen Realismus gemeint, die sich etwa über bestimmte soziale Problematiken definierte. Er verweist bei mir vielmehr auf eine spezifische Tradition des Theaters, die von Zolas Schriften und André Antoines Praxis ihren Ausgang nimmt. Ich reserviere das Attribut daher für jene Aspekte, die der Film mit dem Theater teilt: Schauspiel, Dekor, Kostüme, Licht, kurz: Mise en Scène. Im Bezug auf diese Aspekte



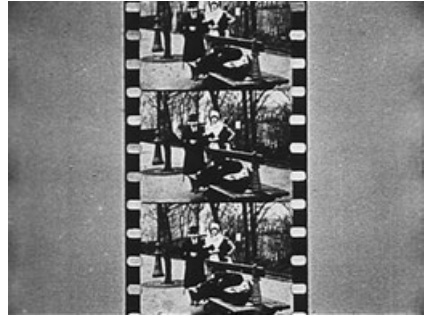
25–26

Gleichzeitig bekommt auch der deutlich als fiktional markierte Film-im-Film ab dem Moment, in dem der Marquis plötzlich seine Frau mit einem anderen Mann zu erkennen glaubt, den Status quasi-automatischer Authentizität. Hervorgehoben wird dies dadurch, dass die Leinwand nun für einige Augenblicke den ganzen Kader ausfüllt (Abb. 26). Es handelt sich dabei gleichzeitig um eine Subjektivierung (die Einstellung lässt sich als Point-of-view-Shot des Marquis lesen) wie auch um die Markierung der Statusveränderung der filmischen Zeichen. Sobald der Marquis seine Frau Suzanne wiederzuerkennen meint, wechselt er nämlich von einer fiktionalisierenden zu einer dokumentarisierenden Lektüre: Sie und ihren Begleiter versteht er nicht mehr als fiktive Figuren (wie den Vagabunden und die Polizisten), sondern als reale Personen, von deren Anwesenheit vor der Kamera der Film für ihn indexikalisch Zeugnis ablegt.¹⁷ Er nimmt an, dass seine Frau mit ihrem vermeintlichen Liebhaber versehentlich in die Aufnahme der eigentlich fiktionalen Szene hineingeraten ist. (Die Möglichkeit einer solchen ›Störung‹ des proto-diegetischen Raums durch vorbeikommende Passanten war in der Frühzeit bei Außendrehn tatsächlich gegeben.¹⁸)

Um seinen Verdacht zu überprüfen, kauft der Marquis den Filmstreifen. Bemerkenswerterweise findet er dabei in einzelnen Frames eine Bestätigung: «Kein Zweifel, das Kameraobjektiv hat einen Fehltritt der Mar-

zeichnet sich der Naturalismus durch ein Zurückdrängen des Konventionellen (starke Schminke, stereotype Gesten) aus.

- 17 Das Thema der (unbewussten und unbeabsichtigten) Zeugenschaft des Films taucht schon ab 1897 länderübergreifend in Erzählungen, Theaterstücken und Filmen auf, wie Stephen Bottomore (1985) gezeigt hat. Schon das erste Beispiel für ein solches Narrativ, eine Kurzgeschichte von Georges Robert Sims, handelt von einem Ehebruch, der vom Ehemann im Kino entdeckt wird. Diesen Hinweis, wie auch andere wichtige Anregungen für das vorliegende Kapitel, verdanke ich Daniel Wiegand.
- 18 Livio Belloi beschreibt, wie am Ende von *DARING DAYLIGHT BURGLARY* (Frank S. Mottershaw, GB 1903), in einer Szene, in der der Dieb auf einem Bahnsteig verhaftet wird, die aus den Zügen aussteigenden Passagiere perplex zuschauen, ohne zu wissen, dass sie einer inszenierten Handlung beiwohnen (vgl. 1995, 49).



27-28

quise eingefangen», wie ein Zwischentitel in freier indirekter Rede seine Gedanken formuliert. Die zur Hand genommene Lupe subjektiviert die folgende Großaufnahme (Abb. 27, 28). Die indexikalische Lektüre wird erst im Moment des Herauslösens aus dem Bilderstrom voll aktiviert: Die filmografische Ebene scheint weniger trügerisch zu sein als die filmophanische, in der die Flüchtigkeit des Geschehens und dessen Diegetisierung die Indexikalität noch überlagern.

Im Unterschied zu *LA TARE* speist sich der Realismus in *ERREUR TRAGIQUE* nicht vorrangig aus der Thematik. Es geht hier nicht um ein Porträt gesellschaftlicher Zustände oder deren moralisierende Anklage. Der Film ist seinem eigenen Anspruch nach nicht programmatisch «realistisch». Er lässt sich aber in seiner autothematischen Sequenz als Reflexion auf Aspekte des Realismus lesen: zum einen als Inszenierung der indexikalischen, quasi-automatischen Zeugenschaft der filmischen Aufnahme (also *des Films*). Zum zweiten aber auch in der Kontrastierung des pantomimisch übertriebenen Schauspiels der Burleske mit dem zurückhaltenden, «naturalistischen» Darstellungsstil, der zu den Verfahren gehört, mit denen Feuillade ostentativ den eigenen Realismus (als spezifisches Regime *im Film*) markiert.

Betrachtet man die wenigen noch zugänglichen Filme der Serie *La vie telle qu'elle est* hinsichtlich ihrer narrativen Grundstruktur, scheint es angemessen, sie als frühe Formen des Melodrams einzuordnen (vgl. Abel 1991). Andere Filme aus der Reihe wie *LE TRUST OU LES BATAILLES DE L'ARGENT* (F 1911) integrieren Plotelemente des späteren Gangster-Genres, die Feuillade wohl eingesetzt hat, um den Unterhaltungswert seiner Filme zu steigern, nachdem die ersten Titel der Serie nur auf begrenzte Gegenliebe beim Publikum gestoßen waren. Laut Fescourt hat Feuillade ab einem bestimmten Zeitpunkt die Prinzipien des *La vie telle qu'elle est*-Manifests aufgegeben und lediglich das Label beibehalten: «Von Zeit zu Zeit brachte Feuillade

unter diesem Namen billige Melodramen heraus, die mit der Idee des Repekts vor dem Alltäglichen nichts zu tun hatten» (1959, 87). Vom Ideal realistischer Wahrscheinlichkeit sind die Geschichten jedenfalls weit entfernt.

Es ist kaum verwunderlich, dass spätere Einschätzungen der frühen Realismus-Versuche Feuillades nicht eben euphorisch sind. François de la Breteque beklagt in seiner «Hommage à Louis Feuillade» (1987) die Banalität der Figuren und die grauen und gewöhnlichen Dekors. Sadoul geht mit dem politischen Konservatismus und den Plattitüden der Filme ins Gericht, lobt aber die «schönen Aufnahmen und das nüchterne Spiel eines homogenen Ensembles» (1951, 195).¹⁹ In ähnlicher Weise kritisiert Jean Mitry die «falsch moralistischen und völlig konformistischen Sujets» und den «Pseudo-Sozialrealismus» der Serie, gesteht aber den Darstellern ein «fast natürliches Auftreten» zu (1967, 416f).²⁰ Gauthier und Lacassin schreiben, der Realismus von *La vie telle quelle est* bleibe «zu neuen Dekors, zu konventionellen Situationen und einer, trotz des sensiblen Spiels der Darsteller, schleppenden Mise en Scène verhaftet» (2006, 55). Insgesamt sieht man den realistischen Anspruch noch am ehesten im Schauspiel und der Bildgestaltung verwirklicht (vgl. Baldizzone 1987, 12).

2. Naturalistische Inszenierung sozialer Milieus

Auch wenn die Serie *La vie telle qu'elle est* als relativer Misserfolg in kommerzieller wie künstlerischer Hinsicht in die Geschichte eingeht und sich Feuillades filmhistorische Bedeutung eher auf die populären, genrehaften und mit fantastischen Elementen durchsetzten Serien FANTÔMAS (F 1913–14),²¹ LES VAMPIRES (F 1915) und JUDEX (F 1916–17) gründet, hat sie als eine der ersten und einflussreichsten Manifestationen des filmischen Realismus im französischen Kino der 1910er Jahre eine unbestreitbare historische Bedeutung. Mit Jacques Champreux lässt sich formulieren, Feuillade sei zwar nicht

19 An anderer Stelle stellt er Feuillade das zweifelhafte Lob aus, dieser «registrierte die Wirklichkeit mit der Genauigkeit eines guten Buchhalters» (Sadoul 1982 [1955], 86).

20 Vgl. auch Gregor/Patalas: «Obwohl Feuillade sich in seinen Filmen [...] um detailgetreue Schilderung «alltäglichen» Milieus bemühte, entfernte er sich dennoch kaum von der Linie eines strikten sozialen Konformismus. *La vie telle qu'elle est* führte zwar das Publikum in eine «volkstümliche» Umgebung, aber nur, um dort das Wirken einer «hohen und bedeutungsvollen Moral» aufzudecken. Feuillades hochfliegende Ambitionen gerieten [...] nur zu einer Folge oberflächlicher Herzensdramen, an denen allenfalls das nüchterne Spiel der Akteure und die Verwendung realer Schauplätze auffallen mochten» (1989 [1973], 17).

21 In den FANTÔMAS-Filmen verbindet Feuillade auf interessante Weise eine naturalistische Inszenierung, in der er sich oft der Tiefe des Bildraums und realer Schauplätze bedient, mit fantastischen Plots.

der Vater des Realismus im Film, wie manche Interpreten des «Manifests» behauptet haben, aber doch einer seiner wichtigsten Begründer (vgl. 2000, 72).

Als unmittelbare Antwort auf die Reihe starteten 1912 die Gaumont-Konkurrenten Eclair die Reihe *Les batailles de la vie* von Victorin Jasset,²² und die SCAGL (eine Tochtergesellschaft von Pathé) die *Scènes de la vie cruelle*, bei der Ferdinand Zecca gemeinsam mit René Leprince Regie führte.²³ 1914 drehten die beiden auch ein Remake von *LA LUTTE DE LA VIE* (André Heuze, F 1907), das Georges Sadoul ebenfalls der Serie *Scènes de la vie cruelle* zurechnet. Der Film erzählt die Geschichte eines Fabrikangestellten, der entlassen wird, woraufhin er sein Glück als Landarbeiter versucht, um schließlich nach Paris zurückzukehren und die Tochter des Fabrikbesitzers zu heiraten. Besonders bemerkenswert ist an diesem Film der naturalistische Einsatz der Farbe durch das Schablonen-Verfahren von Pathé-Color. Manche Einstellungen erinnern deutlich an François Millets ruralen Realismus in der Malerei; auch gibt es eine kaum narrativ integrierte, semidokumentarische Sequenz von traditionellen Tänzen auf einem Dorffest (Abb. 29).

Bei Gaumont orientierte sich Henri Fescourt in manchen seiner Filme am Stil Feuillades und ist thematisch oft näher als dieser an einer «realistischen» Repräsentation der sozialen Wirklichkeit. So erzählt etwa *JEUX D'ENFANTS* (F 1913) anhand des Schicksals spielender Kinder auch vom Klassenkonflikt zwischen Bourgeoisie und Proletariat. Delphine ist die verwöhnte Tochter der großindustriellen Familie Duvernois, Mathieu ein Waisenjunge, der in deren Fabrik als Lehrling arbeitet. Sie beschuldigt ihn zu Unrecht, ihr einen Ball weggenommen zu haben, woraufhin er bestraft wird und Rache schwört. Am folgenden Sonntag lassen die Eltern Delphine mit anderen Kindern unter der Aufsicht der Kinderfrau. Als sie auf dem Fabrikgelände spielen, kann Mathieu im letzten Moment ein Unglück verhindern, so dass der Film versöhnlich endet. Die *Mise en Scène* ist ähnlich

22 Es existierten fünf Episoden dieser Serie: *AUX FEUX DE LA RAMPE*, *LE SABOTEUR*, *LE TESTAMENT*, *UNE CAMPAGNE DE PRESSE* und *HAINE AU MUSIC-HALL* (alle Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912). Der Regisseur hatte zuvor mit *AU PAYS DES TÉNÈBRES* (F 1912) eine Adaption von Zolas *Germinal* realisiert, für die er im Norden Frankreichs an Realschauplätzen eine Mine rekonstruieren ließ. Sadoul hat an diesem ähnlich scharfe Kritik geübt wie an Feuillades Serie: «Der Welt der Arbeiter ist hier nicht mehr als ein ungewohnter und exotischer Rahmen, der nur dazu dient, die allerbanalste Intrige zwischen rivalisierenden Liebhabern aufzuhübschen. [...] Der Verismus des Dekors und das unzweifelhafte Talent von Jasset sollen eine konformistische Moralität verhüllen» (1951, 203).

23 Zu dieser Serie gehören laut Sadoul neben Titeln wie *LA FIÈVRE DE L'OR* (F 1912), der in realistischer Manier von den sozialen und persönlichen Folgen einer großangelegten Finanzspekulation erzählt, *LA LEÇON DU GOUFFRE* (F 1913) oder *LES LARMES DU PARDON* (1919), bei denen Zecca und Leprince gemeinsam Regie führten, auch einige Filme von Camille de Morlhon (vgl. Sadoul 1951, 204ff).



29–32

naturalistisch wie in Feuillades besten Filmen, besonders bemerkenswert ist dabei die Zurschaustellung der Welt der Fabrik (Abb. 30) im Kontrast zum bürgerlichen Salon der Duvernois (Abb. 31).

Auch andere Bereiche der proletarischen Arbeit werden zu Gegenständen und Schauplätzen filmischer Inszenierung. So dreht Léonce Perret seinen *SUR LES RAILS* (F 1912) fast ausschließlich in Außenaufnahmen. Einige Szenen, so der Mordversuch eines Eisenbahnarbeiters an seinem Rivalen, spielen direkt auf den Gleisen (Abb. 32). Albert Capellani inszeniert seine zweieinhalbstündige Adaption von Émile Zolas gleichnamigem Roman, *GERMINAL* (F 1913), zum Teil an realen Schauplätzen und gibt so Einblicke in die Arbeit in einem Kohlebergwerk. «The first part, in fact, which lasts several reels, functions almost like a documentary on the everyday life of workers in the coal mining industry», schreibt Richard Abel dazu (1994, 346). Der Stil des Films ist bestimmt von langen Totalen, durch die die handelnden Figuren vollständig in ihre Umgebung eingebettet wirken. (Die narrative Information wird in erster Linie durch Zwischentitel vermittelt, die wie klassische Kapitelüberschriften in Romanen funktionieren.)

René le Somptier lässt sein *DRAME DE L'AIR* (F 1913) in einer Schmiede beginnen, die zunächst von innen, dann von außen gezeigt wird. Im weite-

ren Verlauf sind Ikonografien des Handwerks zu sehen, die (wie auch die Interieurszenen) an entsprechende Gemälde aus dem 19. Jahrhundert erinnern. Die erste Hälfte von *LE PAVÉ DE PARIS* (F 1912) spielt hauptsächlich in einem Steinbruch, in dem Pflastersteine für Pariser Straßen hergestellt werden, und endet am Ufer der Seine.

Der Realismus als spezifisches Erzählregimes, das dezidiert so angelegt ist, dass es im realistischen Lektüremodus rezipiert werden soll, ist zu dieser Zeit noch nicht voll ausgeprägt, beginnt aber entlang verschiedener Linien zu emergieren. Feuillades Programmatik ist ein singuläres paratextuelles Zeugnis für die Anleitung und diskursive Reflexion des Modus. Als ostentative Markierungen im Sinne einer Abweichung von «nicht-realistischen» Werken, wirken vor allem die manifesten Thematiken und sozialkritischen Intentionen, die oft von Klassikern des französischen Naturalismus inspiriert sind, sowie die Bildgestaltung und die zum Teil naturalistische *Mise en Scène*. Zwischen 1911 und 1914 werden also vermehrt Stilmittel erprobt, die in späteren Jahren (vor allem ab den 1930ern in Filmen von Jean Vigo, Jean Renoir und im sogenannten *réalisme poétique*) für den Realismus wichtig wurden. So der Einsatz realer Schauplätze, ein «natürlicheres», weniger exaltiertes Schauspiel und das Bestreben, reale Arbeitermilieus zu inszenieren.

3. André Antoine: «Naturalismus», vom Theater zum Film

In der zweiten Hälfte der Dekade finden sich ähnliche Tendenzen besonders in den Filmen von André Antoine, einem der wichtigsten französischen Theaterregisseure der Zeit, der erst im Alter von 60 Jahren zum Film wechselte. Antoine hatte 1887 mit der Hilfe Émile Zolas das Théâtre Libre gegründet, das als erstes «unabhängiges» Theater gilt, und war für seine naturalistischen Inszenierungen von Stücken August Strindbergs und Gerhart Hauptmanns sowie Adaptionen von Romanen Balzacs, Tolstois und Zolas berühmt geworden.²⁴ Er gründete das Théâtre Antoine (1897–1906) und wurde später Leiter des berühmten Théâtre National de l'Odéon (1906–1914).

Als das Odéon 1914 in einer praktisch ausweglosen finanziellen Krise steckt, nimmt Antoine ein Angebot der SCAGL an, für die schon einige seiner ehemaligen Schüler und Mitstreiter (wie Maurice Tourneur und Albert Capellani) arbeiten (vgl. Abel 1984, 95). Engagiert wird er zunächst,

24 Seine Erinnerungen an diese Zeit hat er beschrieben in Antoine 1960 [1921]. Übersichten über seine Arbeit als Theaterregisseur und -leiter bieten Chothia 1991 und Bohrn 2000.

um die Dreharbeiten der Adaption von Victor Hugos *Quatrevingt-treize* zu übernehmen, nachdem Capellani in die USA emigriert war. (Der Film wird aber erst 1921 uraufgeführt.) Anschließend, 1915, dreht er seinen ersten eigenen Film, *LES FRÈRES CORSES* (F 1917) nach Alexandre Dumas, und dann den bemerkenswerten *LE COUPABLE* (F 1917) nach einer Geschichte von François Coppé (vgl. Chothia 1991, 172–178). Es folgen *LES TRAVAILLEURS DE LA MER* (F 1918), den Antoine an der bretonischen Küste realisiert, sowie *ISRAËL* (F 1919). Als seine wichtigsten und eigenständigsten filmischen Werke gelten *LA TERRE* (F 1921) und *L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE* (F 1920/1984), in denen er seiner Vision eines naturalistischen Kinos am konsequentesten folgen konnte.

Der raue, rurale Realismus von LA TERRE

LA TERRE, den Antoine 1919 dreht, der aber erst 1921 in den Kinos zu sehen ist, basiert auf dem gleichnamigen Roman von Émile Zola (1887). Das Buch beginnt mit der genauen Beschreibung einer Szene, die von einem Gemälde von François Millet oder Jules Breton inspiriert wirkt: Der junge Landarbeiter Jean läuft als Säer übers Feld und wirft in regelmäßigen Abständen Samen in die Kuhlen. Plötzlich hört er ein Rufen und sieht, wie Françoise, ein junges Mädchen, von einer Kuh hinter sich her geschleift wird, da sich ihre Hand in der Leine verheddert hat. Er eilt ihr zu Hilfe und begleitet sie zum großen Hof in der Nähe, La Broderie, auf dem sie ihre Kuh decken lassen will.

Auch die filmische Adaption beginnt mit dieser Szene. Ihre Auflösung ist symptomatisch für die idiosynkratische *Découpage* des gesamten Films, die stilistisch gleich weit entfernt ist vom Tableau-Aufbau der frühen französischen Filme wie vom Continuity Style, der sich in den USA bereits durchgesetzt hatte und im Lauf der 1920er Jahre auch in Europa immer mehr zur (flexibel gehandhabten) Norm wird. In der ersten Einstellung betritt Jean (René Alexandre) mit seinem Bündel auf dem Rücken das Bild, man sieht ihn von hinten. Als er sich umdreht, folgt ein *cut in* (Achsenschnitt) auf eine Halbnähe (Abb. 33). Dann wird, scheinbar unmotiviert, für einige Sekunden die Nahaufnahme eines Zweigs mit Blüten gezeigt, an denen sich ein Käfer zu schaffen macht (Abb. 34),²⁵ dann zurück auf Jean geschnitten. Anschließend sehen wir, ohne erkennbare räumliche oder kausale Verbindung, in einer Totalen Père Fouan (Armand Bour), der auf dem Feld arbeitet (Abb. 35). Auch hier springt die Kamera heran und zeigt seine Tätigkeit in einer (seltsam dekadrierten) Einstellung (Abb. 36).

25 Die Einstellung soll wahrscheinlich einfach die Jahreszeit – Frühling – konnotieren.



33–38

Anschließend ist wieder Jean von hinten zu sehen (Abb. 37). Er hebt seine Hand zum Gruß und nickt mit dem Kopf nach links – wie zu vermuten ist, um Fouan zu grüßen, der erneut im nächsten Bild auftaucht. Eine der folgenden Einstellungen (Abb. 38) zeigt jedoch, dass dies unmöglich ist: Jetzt tritt Jean von rechts auf und trifft Françoise (Germaine Rouer), während Fouan im Hintergrund in der Bildmitte zu sehen ist. Jean müsste im Kreis gelaufen oder umgekehrt sein.

Auch in den folgenden Sequenzen widerspricht die Découpage allen Regeln der Kontinuitätsmontage. Dies erzeugt den Eindruck einer gewissen

stilistischen Offenheit und Rohheit. Im ganzen Film wirkt Antoines Stil so rau und «unzivilisiert» wie das von Gier, Alkoholismus, Promiskuität und brutaler Gewalt geprägte Landleben, das Zola in seinem Roman schildert.

In der narrativen Organisation ist *LA TERRE*, gemessen an den (später gesetzten) Standards des klassischen Erzählkinos, sehr frei, bisweilen bis an den Rand der Unverständlichkeit. Das liegt unter anderem daran, dass der kausale, temporale und räumliche Zusammenhang zwischen einzelnen Einstellungen und Szenen selten deutlich markiert ist. So bleiben ohne Kenntnis des Romans viele der zum Teil beträchtlichen Ellipsen unklar. (Der Roman deckt eine Entwicklung von mindestens acht Jahren ab, während die erzählte Zeit im Film sehr viel kürzer wirkt.)

Schon im Buch ist die Geschichte eher wie eine Chronik denn wie eine durchgehende, homogene Erzählung gestaltet. In die größeren narrativen Linien (wie die des sozialen Abstiegs von Père Fouan oder die der Liebesgeschichte zwischen Jean und Françoise) sind Episoden eingewoben, die dramaturgisch kaum integriert sind, aber auch keinen erkennbaren eigenen Spannungsbogen entfalten. Der Film verstärkt diese Tendenz noch, indem er die Gewichtung zwischen Szenen, die einer der Erzähllinien zugehören, und den anderen, episodenhaften fast völlig fallen lässt.²⁶ So wird in einer langen Rückblende gezeigt, wie La Trouille (Berthe Bovy), die Enkelin von Père Fouan, die Ente «angelt», die sie ihm als Speise vorsetzt – ohne dass diese Episode eine weitere Bedeutung hätte. Oder es wird erzählt, wie ihr Vater, Fouans ältester Sohn (Émile Mylo), sie einsperrt, sie jedoch entkommt und sich mit ihren beiden Liebhabern trifft.²⁷

Merkwürdig ist auch das Spiel mit der Inszenierung von Beobachterfiguren. Im Anschluss an die oben beschriebene Szene, als Jean Françoise zur Broderie begleitet, tritt plötzlich Buteau ins Bild und blickt den beiden hinterher. In der nächsten Szene werden Françoise und ein Schäfer zu Beobachtern des Flirts von Jean mit La Cagnette (der Mätresse des Besitzers der Broderie). Auch später werden solche PoV-Momente in Szene gesetzt.

- 26 Im Grunde gilt damit schon für *LA TERRE*, was Bazin später über *UMBERTO D.* (Vittorio De Sica, I 1952), *DUE SOLDI DI SPERANZA* (Renato Castellani, I 1952) und *I VITELLONI* (Federico Fellini, I/F 1953) sagt, dass sie nämlich zunehmend Handlungselemente in ihren Verlauf integrieren, die sich keinem übergeordneten Spannungsbogen mehr funktional subsumieren lassen (vgl. Bazin 2004 [1957], 388; Kirsten 2009); allerdings trägt dies in *LA TERRE* weniger zu einer realistischen Wirkung bei als zu einem Gefühl der Konfusion, da schon die eigentlichen Handlungszusammenhänge oft schwer nachzuvollziehen sind.
- 27 Dieses Verhältnis wird allerdings nur angedeutet, wie überhaupt im Film die im Roman explizit geschilderten sexuellen Beziehungen ausgelassen werden. Das gilt auch für die Vergewaltigung von Françoise durch Père Fouans zweiten Sohn Buteau, bei der ihre Schwester Lise nicht nur anwesend ist, sondern mithilft. Im Film handelt es sich nur um ein harmloses Gerangel, bei dem Françoise unglücklich auf eine Sense fällt. Insgesamt schildert der Film das ländliche Leben mit mehr Sympathie und weniger brutal als der Roman (vgl. Quintana 2002, 153).

Irritierend wirken sie, weil sie ohne narrative Konsequenz bleiben. Im klassischen Spielfilm wird das durch die Beobachtung gewonnene Wissen üblicherweise narrativ funktionalisiert (indem etwa das Gesehene eine Handlung motiviert); in *LA TERRE* ist dies nicht der Fall. Die Inszenierungen von Augenzeugen bleiben wegen ihrer unklaren Funktion rätselhaft. Allenfalls sind sie als Thematisierung sozialer Kontrolle durch gegenseitige Überwachung in der kleinen Dorfgemeinde zu verstehen, aber auch das macht der Film nicht wirklich zu seinem Gegenstand.

Insgesamt kann man angesichts von *LA TERRE* Louis Delluc beipflichten, der 1919 beklagte, die Filme Antoines wirkten, als mangle es ihnen an Mitarbeitern mit größerem filmischem Sachverstand (vgl. Delluc 1919, 136). Die Stärken des Films liegen nicht in der Kameraarbeit, in der Montage oder der Narration, auch nicht im Spiel der Darsteller²⁸ (die alle Pariser Theaterschauspieler waren und nicht, wie Delluc gefordert hatte, echte Bauern),²⁹ sondern in der Wahl des Settings. Wie zuvor *LES TRAVAILLEURS DE LA MER* wurde *LA TERRE* ausschließlich an echten Schauplätzen gedreht, in der Gegend von Chartres, in der auch der Roman spielt.

Diese Entscheidung entspricht der naturalistischen Devise Antoines. Schon seine Theaterinszenierungen waren dafür bekannt, dass sie, den Überlegungen Zolas folgend, ein möglichst authentisches Dekor schufen.³⁰ So wurden echte Pflanzen und vollständige Inneneinrichtungen auf der Bühne arrangiert, um lebensechte Milieus zu suggerieren. Für das Kino hat Antoine 1919 ein ähnliches Prinzip formuliert:

The cinema would make real progress if it abandoned the studios to work in nature just as the Impressionists did. Instead of improvising an artificial milieu for the camera, we should transport the cameraman and his instruments into real buildings and interiors, as well as develop mobile electric generators for lighting.

(Antoine, zit.n. Abel 1984, 96)

28 «Die Darsteller waren nicht echte Bauern, sondern Schauspieler von der Comédie Française und dem Théâtre de l'Odéon, die, weil sie kein Verständnis für die expressive Rhetorik des Stummfilms hatten, ihre Gesten bis zur Auflösung jeglichen Naturalismus übertrieben» (Quintana 2002, 153).

29 «Ich will sagen, dass ein Bauer von einem Bauer gespielt werden muss. Ein Schauspieler macht immer den Eindruck eines Schauspielers, wenn er eine Figur aus dem Volk darzustellen versucht» (Delluc 1919, 139). Zeitgenössische Kritiker gingen zum Teil hart mit Antoine ins Gericht, etwa Jean Pascal, der im *Cinémagazine* vom 8. Juni 1923 schrieb, jemand solle dem Regisseur endlich offen sagen: «Sie sind schlecht, Herr Antoine, Sie verstehen nichts von der filmischen Komposition!» (1990 [1923], 16).

30 Émile Zola hatte in seinem Manifest *Le Naturalisme au théâtre* 1871 geschrieben: «Nachdem wir zuletzt im Theater Dekors sehen durften, die so große Tiefenwirkung entfalten und so überzeugend echt wirken, können wir die Möglichkeit, auf der Bühne die Wirklichkeit natürlicher Milieus zu evozieren, nicht mehr leugnen» (zit.n. Quintana 2002, 152).

Sehr viel konsequenter als die oben erwähnten Filme der frühen 1910er Jahre macht Antoine die Außendreharbeiten zum tragenden und seinen Naturalismus ostentierenden Gestaltungsmerkmal. Beeindruckend in *LA TERRE* sind besonders die Aufnahmen der Landschaft, in der sich die Figuren manchmal zu verlieren scheinen. Oft werden sie bei der Arbeit auf dem Feld gezeigt, in vielen Einstellungen geraten die bäuerlichen Arbeitsgeräte in den Blick, wodurch der Film, wie Richard Abel schreibt, ein «materielles Gewicht» bekommt (ibid., 109). Dazu trägt auch der weitgehende Verzicht auf künstliches Licht bei. Die meisten Szenen spielen draußen und die klaren Schattenwürfe lassen erkennen, dass Antoine sich das natürliche Sonnenlicht zunutze machte. Für Ian Aitken stellt *LA TERRE* aufgrund dieser Naturbilder ein Paradebeispiel des von der impressionistischen Malerei beeinflussten *pictorialist naturalist genre* dar (vgl. 2006, 35).

Der semidokumentarische, poetische Realismus von L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE

Ein Jahr nach *LA TERRE*, im Spätsommer 1920, beginnt André Antoine in Belgien die Dreharbeiten zu *L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE*.³¹ In diesem Fall erfüllt er Dellucs Wunsch – «Oh, ich wünschte er hätte eine eigene Geschichte, ein neues und lebendiges, modernes Drehbuch!» (1919, 138) –, statt einer literarischen Vorlage ein Originaldrehbuch zu verfilmen. Es stammt von dem Schriftsteller Gustave Grillet, mit dem Antoine eng befreundet war (vgl. Toulet 1990). Die Geschichte ist einfach: Zusammen mit seiner Frau Griet (Jane Maylianes) besitzt der Kapitän Pierre van Groot (Louis Ravet) zwei Frachtkähne (die «Hirondelle» und die «Mésange»), mit denen er Handel und gelegentlich Schmuggel zwischen Belgien und Frankreich betreibt. Vor allem, so erklärt ein Zwischentitel, beliefert er die vom Krieg zerstörten Gebiete mit Baumaterialien. Auf den beiden aneinander gekoppelten Schiffen wohnt außerdem noch Griets jüngere Schwester Marthe (Maguy Deliac), die später den als Steuermann anheuernden Matrosen Michel

31 Nach Sichtung des gedrehten Materials lehnte das Studio es ab, den Film zu schneiden und zu veröffentlichen; erst 1982 wurden die Filmrollen von der Cinémathèque française wiederentdeckt, restauriert und zu dem Film montiert, den man heute kennt. Die Zwischentitel stammen zum größten Teil von Antoine selbst, und die optischen Verfahren, wie die häufig eingesetzte Irisblende oder Abblenden und Überblendungen, waren bereits in der Kamera gefertigt worden, so dass der heutige Film den Intentionen Antoines wohl recht nahe kommt.

In den 1920er Jahren gab es bereits eine frühe Schnittversion, die am 5. Juni 1924 einmalig im *Colisée* in Paris vorgeführt wurde (vgl. Chirat/Le Roy 1990, 172). Lucien Wahl schrieb anschließend über den Film: «Er ist nicht ganz fertig, aber es ist bedauerlich, dass besondere Umstände die letzte Vollendung verhinderten. Er ist die meiste Zeit schön und von einer bewundernswerten Einfachheit in der Gesamtkonzeption» (1924, 4).

(Pierre Alcover) heiratet. Dieser begehrt aber Griet, bedrängt sie eines Tages und vergewaltigt sie fast. Nachdem Griet ihrem Mann davon berichtet hat, kommt es, als Michel auch noch die geschmuggelten Diamanten in seinen Besitz bringen will, zum Kampf zwischen den beiden Männern, der für Michel tödlich endet. Antoine selbst beschreibt den Plot in wenigen Worten:

Die Geschichte war hart, ein sehr einfaches Drama. Es endet damit, dass eines Nachts ein Mann im Schlick versinkt. Am nächsten Morgen fährt der Kahn weiter, ganz ruhig im Licht und in der Stille.

(Antoine, zit.n. Esnault 1958, 82)

In mancher Hinsicht ähnelt *L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE* seinem Vorgänger *LA TERRE*, etwa im Einsatz von elaborierten Point-of-View-Strukturen. Allerdings sind diese konziser konstruiert und narrativ besser eingebunden. Wie in *LA TERRE* gibt es diverse Mininarrative, die zum größeren Handlungsbogen kaum einen direkten Bezug haben. So wird eine kleine Episode eingeschoben, in der spielende Kinder zu sehen sind, von denen eins ins Wasser fällt und von Pierre gerettet wird. Die Szene soll nur belegen, dass der Kapitän ein mutiger Mann ist, wie ein Zwischentitel bereits verraten hat. Andere Episoden und einzelne Einstellungen haben nicht einmal eine solche expositorische Funktion: Viele Bilder zeigen einfach die Landschaft an den Ufern der Flüsse und Kanäle. In manchen Fällen mit einer Beobachterfigur in Rückenansicht (Abb. 39); in anderen sind im Vordergrund Teile des Schiffs zu sehen; in wieder anderen fehlt jegliche diegetische Verankerung. Im letztgenannten Fall bekommen die Einstellungen bisweilen etwas Geisterhaftes, wie es aus den sogenannten *phantom rides* des frühen Kinos bekannt ist. Gleichzeitig bieten sie sich für eine dokumentarisierende Lektüre an, da sie frei von jeder fiktionalen Markierung sind. Ekkehard Knörer beschreibt sie so:

[I]mmer wieder großartige Vorbeifahrtbilder vom Kahn aus, Bilder, die den Kahn als Kamerastandort, aber nicht als Schauplatz für die Handlung benutzen. Man sieht Landschaften, man sieht [...] die im Krieg zerstörte Stadt, man sieht Menschen an Böschungen, man sieht Wäsche im Wind, man sieht Figuren an Fenstern, man sieht Schafe, man sieht Felder, man sieht Wiesen, man sieht vieles, das nicht den mindesten dramatischen Wert hat.

(Knörer 2010, o.S.)

«Nicht den mindesten dramatischen Wert» hat auch eine längere Sequenz, die den feierlichen Umzug «Ommeganck» in Antwerpen zeigt, der nur alle 25 Jahre stattfindet. Große Wagen mit gebastelten Fischfiguren, Schiffen aus Pappmaché und vor allem dem Namensgeber der Parade, dem Ommeganck (Abb. 40 [in der unteren linken Ecke ist Marthe, im weißen



39–40

Kleid, zu erkennen]), defilieren durch die Altstadt. Diese dreieinhalbminütige Sequenz hat schon dank der Seltenheit des folkloristischen Umzugs dokumentarischen Schauwert. Sie hätte praktisch unverändert in einer Wochenschau gezeigt werden können. Mit der Handlungswelt des Films ist sie nur durch kurz eingeschnittene Einstellungen verbunden, die Pierre, Griet und Marthe als Schaulustige zeigen (Abb. 41).³²

Semidokumentarisch wirken nicht nur viele Einstellungen und Episoden des Films, sondern auch die Aufnahmetechnik. Während des ganzen Drehs waren zwei Kameras im Einsatz, so dass auch die fiktionalen Szenen einmalig und kontinuierlich gespielt und dennoch ›analytisch‹ aufgelöst werden konnten.³³ Die Spielhandlung wurde den realen Begebenheiten auf diese Weise phänomenal angeglichen, da auch diese Szenen wie authentische, einmalige Ereignisse wirken, während umgekehrt die nicht-fiktionalen Sequenzen (etwa der Ommeganck-Umzug) wie im Spielfilm geschnitten sind.

Der im Vergleich zu *LA TERRE* größere Authentizitätseffekt der fiktionalen Handlung liegt auch am weniger ›histrionischen‹ Stil der Darsteller. Neben den vier Hauptdarstellern sind in vielen kleineren Rollen Laien zu sehen, die sich praktisch selbst spielen. Besonders überzeugend wirkt aber

32 Die Sequenz lässt die Datierung des Materials zum Rätsel werden. Eigentlich müssten die Aufnahmen vom 20. Juli 1919 stammen, dem Tag, an dem der Umzug stattgefunden haben müsste (vgl. Knörer 2010, o.S.). Gleichzeitig ist aber bekannt, dass die Dreharbeiten erst im August 1920 begannen. Das belegen etwa die Briefe des Drehbuchautors Gustave Grillet an Antoine, die in der Nr. 8-9 der Zeitschrift *1895* (1990) abgedruckt sind. Auch die Vermutung, es handele sich um Material aus dem Film *GEMEENTEFEESTEN*. 20.7.1919. *OMMEGANG*, der im Katalog von Pathé auftaucht, erweist sich als unwahrscheinlich, weil in manchen der authentischen Aufnahmen die Schauspieler in ihren Rollen zu sehen sind.

33 Ein jüngerer Beispiel für den realistischen Einsatz dieser Technik ist *LE GRAIN ET LE MULET* (Abdellatif Kechiche, F 2007). Besonders deutlich wird dies in der langen Essensszene am Ende des ersten Drittels, die, obgleich offensichtlich improvisiert, aus vielen kurzen Einstellungen zusammenmontiert wurde.



41–42

der professionelle Schauspieler Louis Ravet als vitaler, willensstarker Kapitän. Sein zurückgenommenes Spiel kommt dem naturalistischen Ideal sehr nahe, z.B. gegen Ende des Films: Nachdem er mit einer langen Stange dafür gesorgt hat, dass sein Kontrahent nicht wieder aus dem Kanal auftaucht, verraten allein sein Blick und die minimal sich verändernde Mimik seinen Gemütszustand (Abb. 42). Als wollte er sagen, wie sehr er die Tat bedauert, dass sie jedoch unvermeidlich gewesen sei.

Mit *L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE* hat Antoine eine eigene, poetische und semidokumentarische Form von filmischem Realismus entwickelt, die heute wirkt, als sei sie ihrer Zeit voraus gewesen. Dem Filmwissenschaftler Dudley Andrew (1995) gilt Antoine als Vorläufer des Poetischen Realismus. Inwieweit er den französischen Film der 1920er und 1930er Jahre tatsächlich beeinflusst hat, ist jedoch schwer zu sagen, schon weil seine Filme kaum gezeigt wurden und wohl eher aus Erzählungen bekannt gewesen sein dürften.³⁴ Nicht zu bestreiten ist dagegen, dass Antoine manche Ideen artikuliert und in seiner kinematografischen Praxis umgesetzt hat, die später wieder aufgegriffen und zu ostentativen Markierungen des filmischen Realismus wurden (vgl. Chothia 1991, 187). Angemessen wirkt daher Michele Canosas Einschätzung:

34 Mit Äußerungen wie der folgenden aus dem Jahr 1923 hat Antoine selbst zur Legendenbildung um seinen unveröffentlichten Film beigetragen: «Ich hatte die Idee eines Films über das Leben der Flussschiffer auf den Kanälen in Flandern. Ich schicke Grillet voraus, um Drehorte zu finden. Dann komme ich mit den Darstellern nach. Wir legen in Anvers mit unserem Kahn ab und fahren bis Éscout. Wunderschön... Weil alles unterwegs gedreht wurde, bekamen die Bilder eine große Tiefe. Ergreifend. [...] Nach der Rückkehr haben wir das dem Produktionsstudio vorgeführt und die sagten mir: «Aber das ist kein Film»... Und ich antworte: «Nein, mein Herr, das ist kein Film. Aber wenn Sie wollen, können wir noch eine Diamantenschleiferei in Amsterdam und eine Polizeirazzia in einer Bar in London einbauen». Voilà. Und der Film ist nie herausgekommen» (Antoine, zit.n. Azoury 1995, 304).

Mehr als die Filme, die er gedreht hat, sind es wohl seine Theorien, die die Regisseure der SCAGL und das zukünftige realistische Kino (Stroheim, Renoir, der poetische Realismus in Frankreich, der italienische Neorealismus) beeinflusst haben: das Studio zu verlassen, im Freien zu drehen und bei Innenaufnahmen die «vierte Wand» wiederherzustellen. (*Canosa 2001, 29*)

So unterschiedlich die besprochenen Filme der 1910er Jahre in vieler Hinsicht sind, eine Gemeinsamkeit besteht in ihrer Tendenz zur naturalistischen *Mise en Scène*. In zunehmendem Maße werden fiktionale Geschichten an realen Schauplätzen gedreht, werden die Schauspieler mit echter Arbeitskleidung ausgestattet, wird natürliches Licht genutzt. Auch der Darstellungsstil wird zurückhaltender, nüchterner, weniger ausladend. Es ist insgesamt eine ähnliche Bewegung vom theatralen zum naturalistischen Schauspiel zu beobachten wie in den Griffith-Filmen derselben Zeit. Die oft recht konstruiert wirkenden und meist melodramatischen Handlungen werden in soziale Milieus eingebettet, zu deren Porträt die Filme damit zumindest nebenbei auch werden. Mit zunehmender Länge gestalten sich auch die Geschichten und die Figurenpsychologien komplexer.

Trotz vereinzelter Nah- und Detailaufnahmen sind alle französischen Filme aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg vom Tableau-Stil dominiert (lange, fixe Kadrierungen und Einstellungsgrößen zwischen Totale und Halbtotale). Die fehlende analytisch-dramatische *Découpage* wurde dabei durch subtil arrangiertes Staging kompensiert (vgl. Bordwell 2005, 45ff). Als künstlerische Höhepunkte dieser Tendenz können *LES MISÉRABLES* (Albert Capellani, F 1912), *L'ENFANT DE PARIS* (Léonce Perret, F 1913) und Feuillades *FANTÔMAS*-Serie (1913–14) gelten, die sich teilweise realistischer Stilmittel bedienen, ohne aber thematisch auf eine realistische Diegetisierung angelegt zu sein.

Antoines Nachkriegswerke lösen sich vom Tableau und entwickeln eine eigene Art der szenischen Auflösung und der narrativen Konstruktion, die allerdings, ebenso wie die semidokumentarischen und poetischen Elemente in *L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE*, ohne unmittelbare Folgen und Nachahmer blieb.

Inwieweit es sinnvoll ist, für den französischen Film dieser Zeit von Realismus zu sprechen, ist nicht leicht zu sagen. Das liegt vor allem daran, dass der Bezug zum realistischen Lektüremodus spekulativ und problematisch bleibt. Während die naturalistische *Mise en Scène* – aus heutiger Sicht – durchaus als realistische Ostentation verstanden und in eine realistische Lektüre integriert werden kann, gibt es andere Stilmerkmale, die dem entgegenstehen.

Aus meiner Sicht markieren die Filme dieser Zeit zumindest die *Anfänge* des realistischen Regimes, wie wir es heute kennen. Realistische Ostentation und realistischer Lektüremodus beginnen langsam sich zu entwickeln; sie co-evoluieren in der Folge mit dem übergeordneten fiktionalen Regime. Anzeichen dafür finden sich in den Filmen (in der bewussten Wahl sozialkritischer Themen, proletarischer und bäuerlicher Milieus; in der Orientierung an der realistischen Tradition der anderen Künste des 19. Jahrhunderts; in den wiederholt angesprochenen «naturalistischen» Inszenierungstechniken) wie auch in paratextuellen Zeugnissen (Feuillades Manifest und Antoines Programmatik sind hierfür Beispiele).

Eine solche Tendenz ist nicht nur in Frankreich zu beobachten, sondern auch in den USA, in Deutschland, Russland und Skandinavien. In Italien entsteht zwischen 1912 und 1916 der filmische *Verismo* (in Ahnlehnung an die gleichnamige literarische Bewegung und unter Beteiligung einiger ihrer Vertreter), dessen Hauptwerke wie *SPERDUTI NEL BUIO* (Nini Martoglio, I 1914),³⁵ *ASSUNTA SPINA* (Francesca Bertini & Gustavo Serena, I 1915) (vgl. Lento 2008), *L'EMIGRANTE* (Febo Mari, I 1915), *TERESA RAQUIN* (Nino Martoglio, I 1915) und *CENERE* (Febo Mari, I 1917) zu den Höhepunkten des frühen Realismus dieser Dekade zählen (vgl. Mitry 1987 [1969], 264f; Cherchi Usai 2006 [1996], 121).

Vermittelt durch die filmpädagogische Arbeit von Umberto Barbaro, der *SPERDUTI NEL BUIO* 1939 in der Zeitschrift *Cinema* einen Artikel widmete und den Film in den frühen 1940er Jahren immer wieder angehenden Filmemachern am *Centro Sperimentale* in Rom vorführte (vgl. Hovald 1959, 16; Gregor/Patalas 1989 [1973], 23; Scotto d'Ardino 1999, 139ff), kommt dem *Verismo* auch ein gewisser Einfluss auf den italienischen Neorealismus zu, dem ich mich im folgenden Kapitel widme.

35 Die einzige Kopie des Films wurde bei einem Überfall deutscher Soldaten auf das *Centro sperimentale di cinematografia* im Herbst 1943 entwendet und gilt seither als verschollen. Wahrscheinlich wurde sie zerstört. Es existiert aber eine Publikation (Barbina 1987), in der u.a. ein Drehbuch und viele Szenenfotos abgedruckt sind.

6 Italienischer Neorealismus

Manifestartige Artikel wie Giuseppe De Santis' «Per un paesaggio italiano» (1941) und der gemeinsam mit Mario Alicata geschriebene Aufsatz «Verità e poesia: Verga e il cinema italiano» (1941), in denen die Autoren eine Rückbesinnung auf die realistische Tradition fordern, sind unter dem Eindruck von SPERDUTI NEL BUIO und anderen von Umberto Barbaro am *Centro Sperimentale* gezeigten Filmen entstanden.

Im Unterschied zu Feuillade, der sich in seinem Manifest auf den Realismus in Malerei, Literatur und Theater berief, konnten Alicata und De Santis bereits auf eine realistische Tradition im Film zurückblicken. In «Verità e poesia» verstehen sie den Realismus als die «imaginative und kreative Kraft, eine Geschichte mit realen Figuren und Ereignissen zu gestalten» (1978 [1941], 131). Als Beispiele nennen sie VARIÉTÉ (Edwald André Dupont, D 1925), ABWEGE (D 1928) und KAMERADSCHAFT (D 1931) von Georg Wilhelm Pabst, die Verfilmung des William-Faulkner-Romans *Sanctuary*, STORY OF TEMPLE DRAKE (Stephen Roberts, USA 1933), King Vidor's THE CROWD (USA 1928), HALLELUJAH! (USA 1929) und OUR DAILY BREAD (USA 1934) sowie CITY STREETS von Rouben Mamoulian (USA 1931). In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre sehen sie den Realismus besonders im französischen Kino, in Werken von Jean Renoir und Marcel Carné, vertreten.

Auf die beiden Letztgenannten bezieht sich auch ein Artikel Umberto Barbaros, der am 5. Juni 1943 in der Zeitschrift *Film* erscheint und den Titel «Neo-realismo» trägt. Der Text gilt als eine der möglichen Quellen der späteren Bezeichnung des italienischen Nachkriegskinos;³⁶ hier entwickelt Barbaro den Begriff jedoch zunächst in Hinblick auf QUAI DES BRUMES (Marcel Carné, F 1938) und den «kinematografischen Stil, den wir heute gewöhnlich den «französischen» nennen» (Barbaro 1976 [1943], 502). Als ersten Vertreter dieses «französischen Neorealismus» (ibid., 501) würdigt Barbaro Renoir, der mit LA CHIENNE (F 1931) den neuen Stil initiiert habe. Am Ende des Artikels folgt der nun an die italienischen Filmschaffenden gerichtete Aufruf: «Wenn wir wirklich die Historiensinken, die aufgewärmten Geschichten aus dem 18. Jahrhundert und die Verwechslungs-

36 Das Wort ist noch älter. Um die Jahrhundertwende bezeichnet «neorealismo» eine philosophische Strömung in Italien, die aber ohne größeren Einfluss blieb und während des Ersten Weltkriegs verschwand. Spätestens ab 1930 wird der Terminus in der Literaturkritik verwendet (vgl. Sorlin 1994, 72; Döge 2004, 11). Im Bereich des Film wurde «neorealismo» in den 1920er Jahren auf das russische Kino bezogen (vgl. Wagstaff 2007, 409). Auch außerhalb des italienischen Sprachraums finden sich Beispiele. So bezeichnete Alberto Cavalcanti in einem Artikel von 1937 die Dokumentarfilmer um John Grierson (zu denen er selbst gehörte) als «neorealistische Bewegung in England» (zit.n. Döge 2004, 10).

komödien hinter uns lassen wollen, müssen wir den Weg des realistischen Films ausprobieren» (ibid., 504).

Als ersten zeitgenössischen Film, der schon Merkmale dieser Besinnung auf den Realismus zeige, nennt Barbaro *OSSESSIONE* (Luchino Visconti, I 1943), der kurz zuvor in Rom angelaufen war. Dass dieser Film Elemente des «neo-realismo francese» aufweist, ist wenig überraschend, weil Visconti sein Handwerk in den 1930er Jahren unter anderem als Regieassistent bei Jean Renoir lernte. Auch haben De Santis und Alicata als Drehbuchautoren an *OSSESSIONE* mitgewirkt. Bedenkt man, dass der Neorealismus-Begriff in diesem Zusammenhang auch vom Filmkritiker (und späteren Regisseur) Antonio Pietrangeli (vgl. Bawden 1976; Cardullo 2011, 19) und in einem Brief von Mario Serandrei an Visconti erwähnt wird,³⁷ scheint es nahe zu liegen, dass von *OSSESSIONE* die neue Bewegung mit diesem Namen ihren Ausgang nimmt.

Tatsächlich ist die Geschichte jedoch weniger einfach. Auch wenn der Begriff in verschiedenen Filmzeitschriften und in privater Korrespondenz erwähnt wird, ist es nicht so, als hätten in den Jahren zwischen 1943 und 1945 alle progressiven Filmemacher vom Neorealismus gesprochen und diesen zu ihrem gemeinsamen Projekt erklärt.³⁸ Zur geläufigen Bezeichnung (bestimmter Produktionen) des italienischen Nachkriegskinos wird der Begriff erst ab 1948, nachdem Filme wie *ROMA*, *CITTÀ APERTA* (Roberto Rossellini, I 1945), *IL SOLE SORGE ANCORA* (Aldo Vergano, I 1946), *PAISÀ* (Roberto Rossellini, I 1946), *SCIUSCIÀ* (Vittorio De Sica, I 1946), *IL BANDITO* (Alberto Lattuada, I 1946), *VIVERE IN PACE* (Luigi Zampa, I 1947), *CACCIA TRAGICA* (Giuseppe De Santis, I 1947) und *L'ONOREVOLE ANGELINA* (Luigi Zampa, I 1947) in die Kinos gekommen waren.³⁹ So ist das Wort in der *Revue du cinéma*, der wichtigsten französischen Filmzeitschrift vor Gründung der

37 «Was den Begriff Neorealismus angeht, so entstand er aus einer Korrespondenz, die ich mit Mario Serandrei führte, der noch heute mein Cutter ist. Er sah die Muster von *Osessione* und schrieb mir: «Dieses Filmgenre, das ich zum ersten Mal sehe, würde ich neorealistisch nennen.» (Visconti, zit.n. Witte 2011 [1989], 369).

38 Michelangelo Antonioni erinnert sich: «No one talked of neorealism during the war, nor in the immediate postwar period. The passionate reality of the time gave birth to a movement that the critics baptized *neorealism* only much later» (zit.n. Liehm 1984, 342). Auch haben verschiedene Filmhistoriker gute Gründe angeführt, *OSSESSIONE* nicht als erste Manifestation des Neorealismus einzuschätzen: «It is often quoted as a forerunner of the postwar Italian cinema, as an example of neo-realism *avant la lettre*, but it is more exact to see it as the culmination of the impulses towards realism and formal perfection that can be detected throughout the Italian cinema at the end of the Fascist era. [...] [I]t lacks the burning actuality, the commitment, the preoccupation with problems seen largely in social terms that are so characteristic of neo-realism» (Armes 1971, 60; vgl. auch Borde/Bouissy 1960, 20; Buache 1979, 16).

39 Laut François Debreczeni wird sich die internationale Kritik «beim Festival von Cannes im September 1946 [...] der Tatsache bewusst, dass es eine «neue italienische Schule» gab» (1973 [1964], 34).

Cahiers du cinéma, bis 1948 nicht in Gebrauch. Ab 1946 erscheinen dort regelmäßig Kritiken zu neuen italienischen Filmen, die diesen wohlwollend und mit großem Interesse begegnen. Im Mai 1948 ist eine ganze Ausgabe dem italienischen Kino gewidmet, in der auch ein langer Artikel von Antonioni Pietrangeli zu dessen Geschichte erscheint. Der Autor, der 1943 zu den Erfindern des Terminus gehörte, greift hier, wiederum in Bezug auf *OSSESSIONE*, nun aber auch auf die Filme von Rossellini und De Sica, darauf zurück (vgl. Pietrangeli 1948). In der Folge wird er dann auch von französischen Kritikern übernommen und findet in Frankreich größere Verbreitung als in Italien, wo der Gebrauch bis 1950 auf spezialisierte Zeitschriften wie *Bianco e nero* und *Cinema* beschränkt bleibt (vgl. Sorlin 1994, 73).

Wenn Felix A. Morlion schreibt, es seien die «katholischen Kritiker» gewesen, die den Terminus «italienische neorealistische Schule» erfunden hätten (1948, 20), so meint er damit wahrscheinlich André Bazin, dessen «Le réalisme et l'école italienne de la Libération» einige Monate zuvor in *Esprit* erschienen war.⁴⁰ Allerdings benutzt Bazin das Wort «Neorealismus» in diesem Text noch nicht. Zum ersten Mal taucht es bei ihm (eher nebenbei) in der Kritik zu *LA TERRA TREMA* (Luchino Visconti, I 1948) auf, die im Dezember 1948 erscheint. In seinem Artikel zu *LADRI DI BICICLETTA* (Vittorio De Sica, I 1948), der im November 1949 herauskam, steht es oft in Anführungszeichen. Die halbe Distanzierung, die so zum Ausdruck kommt, war zu dieser Zeit verbreitet:

Mir ist aufgefallen, dass dem Kritiker nicht wohl ist, wenn er dieses Wort – Neorealismus – benutzt. Er setzt es in Anführungszeichen oder erklärt, dass er es nur verwendet, weil es kein besseres Wort gibt, und dass er sich der Ungenauigkeit sehr wohl bewusst ist usw... (Jacob 1952, 14)⁴¹

Die Unsicherheit im Gebrauch ergibt sich aus der Tatsache, dass der Terminus weder klar definiert ist noch auf ein ästhetisch einheitliches Korpus verweist. Wenn es trotz der Disparität der Filme die verbreitete Neigung gibt, sie als «realistisch» zu lesen und zu bezeichnen, zeigt dies, dass für damalige Kritiker und wohl auch für andere Zuschauer eine auffällige Gemeinsamkeit in der Hinwendung zur zeitgenössischen Realität besteht. Das

40 Geschrieben hat Bazin den Text 1947, veröffentlicht wurde er im Januar 1948. Zwei Monate vor der Veröffentlichung von Morlions Artikel schreibt Luigi Chiarini im Editorial der März-Ausgabe von *Bianco e nero* von den «Werken der von ausländischen Kritikern so definierten «italienischen neorealistischen Schule»» (1948, 3). Zu vermuten ist, dass sich Chiarini neben anderen Texten, die bereits mit der Neorealismus-Vokabel operieren, auch auf den Aufsatz von Bazin bezieht und Morlion diesen Bezug übernommen hat.

41 Etwa zur gleichen Zeit bemerkt auch Amédée Ayfre: «Alle die es verwenden, tun dies mit Vorbehalten, mit Anführungsstrichen oder Umschreibungen, kurz gesagt: mit schlechtem Gewissen» (1952, 6).

Etikett erklärt sich weniger aus den objektiven Erzählformen oder dem Stil der Filme als aus der gemeinsamen *Differenz* zur Mainstream-Filmproduktion unter dem Faschismus.⁴² In der oben (4.3) entwickelten Terminologie ausgedrückt: Die genannten Filme weisen insofern Elemente einer realistischen Ostentation auf, als sie eine Differenz zu den Filmen der sogenannten *telefoni bianchi* sowie den faschistischen Kriegsfilmen markieren und eine Homologie zu den Strukturen der gesellschaftlichen Wirklichkeit nahelegen. Verschiedene wiederkehrende Merkmale wie der thematische Bezug auf die letzten Kriegsjahre und den Widerstandskampf der Partisanen gegen die deutsche Besatzung, der Dreh außerhalb der Studios und der Einsatz von Laiendarstellern oder bis dato unbekannten Schauspielern, haben zu dieser Distinktionsbewegung und dem Eindruck eines Gruppenphänomens beigetragen. Für die kritische Rezeption der Filme war diese offenbar wichtiger als all jene Markierungen (wie die Genre-Stereotypen des Gangsterfilms, der Komödie oder des Melodrams), die aus heutiger Sicht den Realismus einiger der genannten Filme fragwürdig erscheinen lassen.

Der faktischen ästhetischen Disparität des neorealistischen Korpus wird im zeitgenössischen Diskurs auf verschiedene Weise durchaus Rechnung getragen. So haben sich einige Autoren gegen das Verständnis des Neorealismus als einheitliche ‹Schule› gewandt:

Wir glauben dennoch, dass der Begriff ‹Schule› für den Neorealismus nicht angemessen ist. Unter ‹Schule› verstehen wir eine künstlerische Strömung mit vor allem formaler Kohärenz und Homogenität, wie etwa der russische Film, der deutsche Expressionismus und der britische Dokumentarfilm. Zwar bedienen sich die neorealistischen Regisseure ähnlicher filmsprachlicher Modi, aber ihrem Ausdruck fehlt, in der Gesamtheit betrachtet, eine klare formale Persönlichkeit, eine gemeinsame sprachliche Basis. Eher denn als Schule, sollte der Neorealismus unserer Meinung nach als Tendenz bezeichnet werden. (Venturini 1950, 49)⁴³

42 Laut Martin Schlappner hatte das faschistische Kino im Wesentlichen drei Ausprägungen: Es gab «die propagandistischen Filme, die entweder, wie Augusto Geninas *L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR* (1939), die tatsächliche Politik des Regimes [...] verherrlichten, oder die, wie Alessandro Blasettis *LA CORONA DI FERRO* (1941), die historisch-mythologische Glorifizierung des neuen römischen Imperiums betrieben», weiter «die Filme der leichten Unterhaltung, die sich in den besten Fällen [...] von der bedrückenden Gegenwart absetzten, meist aber in der Bequemlichkeit der gesellschaftlichen Konformismen verblieben», und schließlich, drittens, «bot sich als Refugium die Literatur an. [...] Einen vierten Weg gab es nicht» (1985 [1975], 10). Für ein differenzierteres Bild vgl. Sorlin 1996, 61–83.

43 Kurze Zeit später finden diese Worte ein Echo in Luigi Chiarinis «Discorso sul neorealismo»: «Dass eine solche Klassifikation nicht in einem ausschließlich stilistischen Sinn verstanden werden darf, ist klar, weil die so bezeichneten Filme formal sehr divers sind, z.B. *ROMA*, *CITTÀ APERTA*, *CACCIA TRAGICA*, *LA TERRA TREMA*, *LADRI DI BICI-*

In Versuchen, den Neorealismus zu definieren, wurde außerdem betont, es handle sich dabei nicht um eine (einheitliche) Ästhetik, sondern um eine *Ethik* der Ästhetik («etica dell'estetica», Miccichè 1978, 27). Wodurch sich jene Ethik aber auszeichnet und in welcher Weise sie sich in den neorealistischen Filmen niederschlägt – dies sind in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren kontrovers diskutierte Fragen.

1. Zwei Tendenzen in der Filmkritik

Die erwähnte Stelle aus dem Text von Morlion gibt die Richtung der Debatte vor. Aus seiner Behauptung, es seien die katholischen Kritiker gewesen, die den Begriff der «neorealistischen Schule» erfunden und am vehementesten verteidigt hätten, leitet er den Anspruch ab, auch dessen philosophische Basis zu bestimmen. Am Ende seiner Ausführungen kommt er zu dem Schluss, die neorealistischen Filme zeichneten sich vor allem durch ihre «humanistische» Weltsicht aus, und: «Es gibt nur eine Gefahr für die italienische neorealistische Schule: dass sie den Kontakt zur tiefen Quelle der menschlichen Realität verliert, die in Italien entweder katholisch ist – oder nicht existiert» (Morlion 1948, 26).

In der Tat betonten auch andere katholische Kritiker den humanistischen Charakter des Neorealismus. In Frankreich verbindet sich diese Position bei ihren wichtigsten Vertretern, André Bazin und Amédée Ayfre, mit einer phänomenologischen Lesart.⁴⁴ Bazin formuliert diese zunächst in seinen Überlegungen zum Rossellini'schen «Tatsachen-Bild» (2004 [1948], 312–322): Im Unterschied zur klassischen Einstellung, diesem «zuvor definierte[n] und von der Kamera hervorgehobene[n] Zeichen», beanspruchten im «Tatsachen-Bild» alle sichtbaren Elemente die gleiche Wichtigkeit, so dass «die gesamte Fläche der Leinwand eine gleichbleibende konkrete Dichte» besitze und sich die «eigentliche Handlung» in den Hintergrund füge (ibid., 322). Für Bazin entspricht dies der «geistige[n] Haltung [...] des neorealistischen Künstlers», dessen Bewusstsein die

CLETTE. Aus dem gleichen Grund sollte man auch nicht, wie einige dies getan haben, von einer «neuen italienischen Schule» sprechen, weil es sich nicht um eine formale Richtung einer bestimmten Gruppe von Künstlern handelt (von denen einer gar der Begründer der Schule wäre), sondern um eine spontane Bewegung, die keine literarische oder intellektuelle Herkunft hat und die sich nicht zum unmittelbaren Ziel setzt, allgemeine Stilprobleme zu lösen» (1951, 3f).

- 44 Neben Morlion, Bazin und Ayfre lassen sich dieser Tendenz noch Henri Agel und Gian Luigi Rondi (vgl. Döge 2004, 61–63) zuordnen. Mira Liehm nennt die Gruppe «die Humanisten» (1984, 133); sie rechnet zu ihr neben Bazin und Agel die italienischen Kritiker Brunello Rondi sowie (m.E. zu Unrecht) Luigi Chiarini. Für René Prédal sind Bazin, Ayfre und Agel sowie Patrice G. Hovald die Vertreter der von ihm so genannten «spiritualistischen Ideologie» (1994, 9).

Wirklichkeit nicht analysiere, sondern ‹filtere› und so deren Integrität und Globalität/Totalität bewahre (2004 [1955], 396).

Der letzte Punkt entspricht Ayfres These, der Neorealismus sei ‹eine globale Beschreibung der Wirklichkeit durch ein globales Bewusstsein›, die Bazin zustimmend zitiert (ibid., 395; vgl. Ayfre 1952). Ihren bündigsten und pointiertesten Ausdruck findet die phänomenologische Interpretation des Neorealismus wohl in seiner Definition:

Der Neorealismus ist eine ästhetische Richtung im Kino, bei der die Regisseure [...] alle Ressourcen ihres Gewissens, ihrer Gefühle, ihrer Ideen, ihrer Werte und ihres Engagements nutzen, um die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit zu beschreiben und verschiedene Ebenen von deren Bedeutung zu enthüllen. Wir schlagen dafür ein neues Wort vor, das aufschlussreicher ist als das Neorealismus: phänomenologischer Realismus. (Ayfre 1954, 183f)⁴⁵

Die ‹Phänomenologen› neigen dazu, die konkreten sozialkritischen Implikationen des Neorealismus zu einer humanistischen und spiritualistischen Position zu verallgemeinern; so wenn Ayfre schreibt, es gehe letztlich um das ‹Mysterium des Daseins›.⁴⁶ Der Schwerpunkt ihrer Analysen liegt weniger auf dem thematischen Bezug der Geschichten zur aktuellen Wirklichkeit als auf den formalen Mitteln.

Der phänomenologischen Position steht die der ‹politischen› Kritiker gegenüber.⁴⁷ Während die philosophischen Quellen der ‹Phänomenologen› bei Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty und Gabriel Marcel zu finden sind, sind die ‹Politischen› vom Marxismus beeinflusst, besonders von Antonio Gramsci und Georg Lukács. Sie heben die gesellschaftskritische Dimension der neorealistischen Filme hervor, die für sie – im besten Fall – die soziohistorische Situation Italiens in ihren verschiedenen Facetten zum Ausdruck bringen: ‹Der Neorealismus wird den Ehrgeiz haben, ein *Kino des Inhalts* zu sein – und nur durch diese Ambition kann man ihn definieren. Er wird die veristische Untersuchung auf alle Ebenen der Gesellschaft und alle Regionen Italiens ausdehnen› (Borde/Bouissy 1960, 24; Herv.i.O.).

45 Vergleichbar Bazin: ‹Der Neorealismus kennt nur die Immanenz. Einzig vom Anblick, von der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt leitet er im nachhinein die Lehren ab, die sie in sich bergen. Er ist eine Phänomenologie› (2004 [1953], 355).

46 ‹Denn es ist schlussendlich dieses Grenze (oder diese Öffnung), die der Neorealismus erreicht: Er kann uns das Mysterium des Daseins spüren lassen› (Ayfre 1954, 182; vgl. 1952, 9).

47 Zu ihnen gehören: Guido Aristarco, Luigi Chiarini und Umberto Barbaro (vgl. Shiel 2006, 88), Carlo Lizzani (vgl. Döge 2004, 79, 83–85), Raymond Borde und André Bouissy (die ihre Texte zum Neorealismus immer gemeinsam zeichnen) sowie Marcel Oms und Georges Sadoul. Von den Filmemachern vertreten neben Lizzani vor allem Luchino Visconti (vgl. 1964 [1960]) und Giuseppe De Santis diese Position. Liehm nennt die Gruppe ‹die Soziohistoriker› und rechnet ihr neben Aristarco, Barbaro, Borde/Bouissy und Sadoul auch Ulrich Gregor und Enno Patalas zu (1984, 135f).

Während die ›Phänomenologen‹ also eher die formal-ästhetischen Aspekte betonen (wie Rossellinis ›Tatsachen-Bild‹ oder die realistische Zeitgestaltung bei De Sica), heben die ›Politischen‹ die inhaltlich-thematische, die soziale Seite hervor (vgl. Lizzani 1955 [1954], 179). Im Zweifelsfall spielt für sie die Ästhetik eine untergeordnete Rolle, wenn in den Filmen eine ›richtige Analyse‹ der Gesellschaft zum Ausdruck kommt. So sind für Borde und Bouissy die wichtigsten Werke des Neorealismus mit *NON C'È PACE TRA GLI ULIVI* (Giuseppe De Santis, I 1950), *IL CAPPOTTO* (Alberto Lattuada, I 1952) und *PROCESSO ALLA CITTÀ* (Luigi Zampa, I 1952) ausgerechnet solche, die gängigen Vorstellungen von der neorealistischen Ästhetik kaum entsprechen.⁴⁸

Ich habe die Positionen hier als idealtypische (und damit leicht verzerrt) dargestellt. Tatsächlich finden sich Elemente der sozialkritischen Dimension auch bei den ›Phänomenologen‹ sowie umgekehrt ästhetische Überlegungen bei den ›Politischen‹. Auch auf persönlicher Ebene gab es durchaus Austausch und Kollaboration; die Fronten waren nicht verhärtet.⁴⁹ Wenn sich die Tendenz abzeichnet, dass die einen in ihren realistischen Lektüren eher die strukturelle Homologie der Diegese zur sozialen Wirklichkeit betonen, die anderen eher die spezifische Narrativierung und realistische *Mise en phase* (die sie in phänomenologischer Terminologie beschreiben), so schließt das in der Praxis die jeweils anderen Operationen (ohne die, wie oben ausgeführt, die realistische Lektüre nicht vollständig wäre) durchaus mit ein. Dennoch bleiben die Perspektiven divergent, und sie führen zu unterschiedlichen Vorstellungen davon, was den Neorealismus im Kern auszeichnet. Deutlich werden die Differenzen auch an der kritischen Rezeption einzelner Filme, wie ich im Folgenden an Viscontis *LA TERRA TREMA* (I 1948), an *CIELO SULLA PALUDE* (Augusto Genina, I 1949) und *ROMA, ORE 11* (Giuseppe De Santis, I/F 1952) zeigen möchte.

48 *NON C'È PACE TRA GLI ULIVI* erzählt von einem Aufstand von Schäfern gegen eine Gruppe von Ausbeutern. Der Film wurde zwar am Handlungsort gedreht (in der Gegend von Cassino, zwischen Rom und Neapel), aber sowohl die Geschichte als auch die Bildgestaltung sind stark stilisiert: »Jedes Bild ist wie ein Gemälde komponiert, die Frauen posieren als Madonnen oder wir für eine Pieta, die Schauspieler scheinen einem Fresko von Michelangelo zu entspringen und die Komparsen spielen die Rollen eines antiken Chors. Offen gesagt ist das Ergebnis ziemlich monströs«, schreibt Bazin dazu (1954, 95f). Mit *IL CAPPOTTO* adaptiert Lattuada Nikolai Gogols Novelle »Der Mantel« (russ. 1842) in ebenso stilisierter und bisweilen nachgerade antirealistischer Form. *PROCESSO ALLA CITTÀ* hat ein historisches Sujet. Er spielt um 1900 in Neapel und handelt vom Kampf eines mutigen Richters gegen die Camorra (neapolitanische Mafia). Stilistisch ist auch er in keiner Weise typisch neorealistisch.

49 So schrieb Bazin regelmäßig für die von Aristarco geleitete Zeitschrift *Cinema Nuovo* sowie umgekehrt Sadoul für die *Cahiers du cinéma*.

2. Kanonischer Neorealismus: LA TERRA TREMA

LA TERRA TREMA gehört neben ROMA, CITTÀ APERTA, PAISÀ, GERMANIA ANNO ZERO (I 1948) von Rossellini sowie SCIUSCIÀ, LADRI DI BICICLETTE und UMBERTO D. von De Sica zu den sieben neorealistischen Filmen, die Peter Bondanella und Mark Shiel übereinstimmend als «allgemein bewunderte Meisterstücke dieser Periode» (Bondanella 1996 [1983], 37) respektive «allgemein anerkannte Meisterwerke des Neorealismus» (Shiel 2006, 2f) bezeichnen. Der Film, der heute unter dem Titel LA TERRA TREMA (und mit dem Untertitel «Episodio del mare») existiert, ist nur ein Teil des avisierten Projekts, das Visconti in Sizilien realisieren wollte. Der ursprüngliche Plan lässt sich anhand einer schriftlichen Skizze nachvollziehen (vgl. Visconti 1951; Borde/Bouissy 1960, 41–44; Armes 1971, 110f). Neben der Geschichte der Fischer von Aci Trezza, die der Film erzählt, hätte eine Episode den Arbeitern in den Salpeter-Minen und eine weitere den Kämpfen der Kleinbauern und Landarbeiter gewidmet sein sollen. Die Episoden wären narrativ verwoben gewesen und im Finale in einem gemeinsamen Aufstand kulminiert.

Aus Zeit- und Geldmangel musste sich Visconti auf die Episode der Fischer beschränken. Er hat diese dafür ausführlicher und detaillierter gestaltet als in der Skizze vorgesehen. Die Rollen besetzte er ausschließlich mit Einwohnern aus Aci Trezza, einem kleinen Fischerdorf, das oberhalb von Catania an der Ostküste Siziliens liegt. Die Geschichte basiert auf dem ebenfalls dort spielenden Roman *I Malavoglia* (1881) von Giovanni Verga, von dem Visconti die veristischen Details, die Treue zum sizilianischen Dialekt und die zentrale Figurenkonstellation übernahm, den er ansonsten allerdings unter Maßgabe der Schriften Gramscis zur historischen Situation des italienischen Südens adaptierte (vgl. Visconti 1964 [1960]).⁵⁰

Die narrative Hauptlinie des Films ist einfach: 'Ntoni, der eben aus dem Krieg heimgekehrte älteste Sohn der Valastros, kann nicht mehr ertragen, dass die Fischer für einen ärmlichen Lohn hart arbeiten und Nacht für Nacht auf dem Meer ihr Leben riskieren. Er initiiert zunächst eine Revolte gegen die Großhändler, die mit falsch geeichten Waagen den Preis zu drücken versuchen. Dann fasst er den Plan, sich der Abhängigkeit von den Händlern zu entziehen, indem die Familie ein eigenes Boot kauft und den gefangenen Fisch auf dem Markt selbst anbietet. Eines Nachts gerät das Boot in einen Sturm; die Crew überlebt zwar, aber das Boot ist irreparabel beschädigt. Die zuvor gefangenen und eingelagerten Sardinen müssen schließlich zum Dumping-Preis verkauft werden. In der Folge desin-

50 «Basically what Visconti has done is to rewrite Verga in the light of Marx», meint Geoffrey Nowell-Smith (2003 [1967], 36).

tegriert die Familie zunehmend: Cola, 'Ntonis jüngerer Bruder, heuert bei einer Schmugglerbande an, der Großvater kommt ins Krankenhaus und Lucia lässt sich auf den Maresciallo Don Salvatore ein. Das Haus, in dem die Valastros seit Generationen lebten, müssen sie verlassen, weil sie die Schulden, mit denen es belastet ist, nicht zurückzahlen können. Am Ende bleibt 'Ntoni nichts anderes übrig, als mit seinen jüngsten Brüdern für einen kargen Lohn in den Dienst der verhassten Großhändler zu treten.

Politisch lässt sich der Film als Kritik an der Ausbeutung in der sizilianischen Fischerei lesen und als Lehrstück darüber, wie schwierig es ist, ihr durch individuelle Aktionen zu entkommen.⁵¹ Der Film ist gleichermaßen Porträt einer unerträglichen Situation und Aufruf zu deren revolutionärer Beseitigung, wobei auf dem dokumentarischen Aspekt stärkeres Gewicht liegt als auf dem propagandistischen (vgl. Nowell-Smith 2003 [1967], 32): «Viscontis Film besitzt zwar Propagandawert, aber dieser ist objektiv, von dokumentarischer Kraft, die in keiner Weise an das Gefühl appelliert», schreibt Bazin (2004 [1948], 333).

LA TERRA TREMA beginnt wie ein Dokumentarfilm. Mit einem Schwenk folgt die Kamera einer Gruppe Fischhändler, die in der Morgendämmerung auf dem Weg zu den vom Meer zurückkehrenden Booten sind. Die Männer sind nur als dunkle Schemen zu erahnen. Visconti und sein Kameramann haben hier, wie in den meisten Außenaufnahmen, auf künstliches Licht verzichtet.⁵² Die Informationen, die wir von der Kommentarstimme erhalten, beziehen sich noch nicht auf die Geschichte der Valastros, sondern allgemein auf die Welt, in der sie spielt:

Wie immer sind die Fischhändler die ersten, die in Aci Trezza den Tag beginnen. Noch bevor die Sonne hinter Capo Mulini aufgegangen ist, gehen sie zum Meer hinunter. Denn wie jede Nacht sind die Boote in See gestochen und kommen nun mit ihrer spärlichen Beute zurück. Vom Fischfang lebt man in Aci Trezza seit Generationen. Vom Großvater über den Vater bis zu den Enkeln ist es immer so gewesen.⁵³

51 Wolfram Schütte formuliert als Fazit, «dass sich keiner dem Klassenschicksal entziehen kann [...], sondern die Befreiung des Einzelnen nur das solidarische Werk aller seiner Klassengenossen sein kann» (1985 [1975], 66).

52 Indes nicht in allen: Direkt im Anschluss sehen wir wie 'Ntonis jüngere Schwester vor die Tür tritt, um auf ihre Brüder zu warten. Sie hat eine kleine Gaslampe in der Hand. Begleitet wird sie vom im klassischen Film häufig eingesetzten «pseudodiegetischen Licht» (vgl. Brinckmann 2007, 79): Ein deutlich als aus künstlicher Quelle stammend erkennbarer Lichtkegel begleitet sie und wird leicht abgeblendet, als sie zurück in den Hof tritt. Auch in den Interieursszenen haben Visconti und Aldo mit künstlichen Lichtquellen gearbeitet, wie an den Schattenwürfen leicht zu erkennen ist.

53 «Come sempre i primi a cominciare la loro giornata a Trezza sono i mercanti di pesce che scendono al mare quando ancora il sole non è spuntato al di là di Capo Mulini. Perché, come tutte le notti le barche sono uscite in mare e ora rientrano con quella poca



43–44

Die folgende Geschichte der fiktiven Familie wird auf diese Weise in der Welt des kleinen Fischerdorfs verankert. Zwischen realer und diegetischer Referenz kann noch nicht unterschieden werden. In der gleichen objektiven Tonlage wie zuvor über das Fischereibusiness in Aci Trezza spricht die Voice-over über die Valastros und übernimmt schließlich die Funktion eines aus dem klassischen Roman bekannten auktorialen Erzählers, der auch Einblick in die Gedanken der Figuren vermittelt:

Während sie aufräumen, denken die Frauen an ihre Männer, die bald vom Meer zurückkommen werden, und daran, dass die Familie, seit der Name Valastro existiert, immer ein Fischerboot besaß. Sie denken an den Großvater, an ihre Brüder und auch an den Vater, der eines Morgens vom Meer nicht mehr heimgekehrt ist.⁵⁴

In diesem Moment betrachten die beiden Schwestern eine Fotografie der Familie (Abb. 43). Der Film macht sich die vermeintliche Indexikalität des Bildes zunutze, bei der es sich – in realistischer Lektüre – allerdings um eine *fiktionale* Indexikalität handelt: Nur innerhalb der Diegese verweist das Foto auf den Moment der Aufnahme, die, wie Lucia sagt, vor einigen Jahren in Catania gemacht wurde.⁵⁵

Die Verwebung von realer und fiktiver Referenz (von dokumentarisierendem und realistischem Modus) findet sich auch und vor allem auf der Handlungsebene. So sind die Sequenzen etwa folgendermaßen aufge-

pesca che hanno fatto. Se c'è la pesca si vive alla Trezza. E dal nonno ai padri e ai nipoti è sempre stato così».

54 «Le donne mentre sfaccendano, pensano ai loro uomini che devono tornare dal mare, che la famiglia ha sempre avuto una barca sull'acqua da quando esiste il nome dei Valastro. Pensano al nonno e ai fratelli e anche al padre che una mattina come questa non è più tornato dal mare».

55 In real-indexikalischer Lektüre verweist das Bild auf einen Moment in der Produktionsgeschichte des Films: die tatsächliche Aufnahme der Fotografie mit den Darstellern, die in Wirklichkeit keineswegs Mitglieder der gleichen Familie sind.



45–46

löst: In den ersten beiden Einstellungen sehen wir die vier Valastro-Brüder, die gerade dabei sind, die Netze aus ihrem Boot zu holen (Abb. 44). Es folgt ein Schnitt auf eine Totale und ein weiterer auf eine Supertotale, die den immer noch in der Morgendämmerung liegenden Hafen zeigen und in denen man die Valastros allenfalls erahnen kann (Abb. 45). Hier werden die Figuren mit den Mitteln der Montage in die reale Szenerie integriert.

Noch öfter sind sie aber innerhalb der Einstellungen in die Umgebung eingebunden. So sehen wir etwa im Bildvordergrund Cola und 'Ntoni, wie sie ihr Netz flicken, im Mittelgrund andere Fischer bei der gleichen Tätigkeit und im Hintergrund wieder andere, die mit den Großhändlern um den Preis für den Fang feilschen (Abb. 46). Diese Szene wird im Gegen-schuss in einer für den ansonsten vornehmlich in statischen Totalen und Halbtotale aufgelösten Film ungewöhnlichen Lateralfahrt vorgeführt: Einer der Valastro-Jungen sucht einen verlorenen Gegenstand, und die Kamera begleitet ihn, wie er sich durch die diskutierenden Händler und Fischer schlängelt. Die Szene exemplifiziert Bazins Theorem des Kadrs als Kasch (s.o., 3.1.1): Scheinbar folgt die Kamera nur dem Jungen und stößt dabei, egal, in welche Richtung sie sich bewegt, auf eine ihr vorgängige profilmische Realität, die in hohem Maß authentisch wirkt, obwohl sie (zumindest teilweise) inszeniert wurde.

Sowohl auf der Bildebene (in verschiedenen Einstellungen sind an die Wände gemalte Hammer-und-Sichel-Zeichen oder Mussolini-Zitate zu sehen) wie auf der diegetischen Ebene (wir erfahren, dass 'Ntoni vom Militärdienst heimgekehrt ist) ist der Film konkret an den historischen Moment seiner Entstehung gebunden. Wie viele andere neorealistische Werke ist *LA TERRA TREMA* ein gutes Beispiel für einen Film, bei dessen Lektüre sich zwischen Dokumentarisierung und Fiktionalisierung oszillieren lässt (s.o., 1.5 & 4.7). In vielen Einstellungen ist es sowohl möglich, auf die diegetische Ebene (die Figuren und deren Handlungen) zu fokussieren wie sich die reale Szenerie (des Hafens oder der kärglichen Behausungen) zu ver-



47a–b

gegenwärtigen. Die Laiendarsteller haben dabei eine doppelte Funktion. Einerseits können auch sie als authentisch wahrgenommen werden, da sie tatsächlich aus Aci Trezza stammen: In dokumentarisierender Lektüre sehen wir in ihnen Bewohner des Ortes, die in bestimmten Rollen agieren. Andererseits stabilisieren sie aber den realistisch-fiktionalen Modus, weil weniger als bei bekannten Schauspielern zwischen Rolle und Figur unterschieden werden kann.

Wiederholt macht sich der Film auch das Prinzip des narrativen Wirklichkeitseffekts (s.o., 4.5) zunutze. Er zeigt Momente aus dem Leben der Valastros, die keine dramaturgische Dringlichkeit besitzen, sondern lediglich den «Alltag» der Familie illustrieren. Solche Momente sind meistens kürzer und daher weniger ostentativ als die berühmte Küchenszene aus *UMBERTO D.*,⁵⁶ integrieren dafür aber viele Figuren gleichzeitig. So sehen wir in einer Einstellung zunächst den Großvater und die beiden mit Kannen und Waschschüsseln ausgerüsteten Schwestern (Abb. 47a), die Kamera folgt ihnen dann in einem Schwenk nach links und zeigt die sich waschenden Brüder (Abb. 47b).⁵⁷ Ähnliche, nicht unmittelbar für das Storyverständnis relevante Details zeigt der Film im Verlauf immer wieder und nutzt dabei den tiefenscharfen Bildraum für mehrere parallel laufende Mikrohandlungen (Abb. 48).

56 Es gibt in *LA TERRA TREMA* aber auch eine Szene, die jener ähnelt. In der 21. Minute sehen wir die älteste Tochter Mara, die sich ein schwarzes Tuch über die Haare bindet, dann zum Kleiderschrank geht und eine Schürze anlegt. Sie blickt zum Fenster, von wo der Gesang eines Bauarbeiters hereindringt. Am Waschbecken füllt sie ein Glas mit Wasser, öffnet dann das Fenster, um eine kleine Pflanze zu gießen, die auf dem Sims steht, und um die Bauarbeiter zu beobachten. Im Unterschied zur klassischen *Découpage* aus *UMBERTO D.* (vgl. Kirsten 2009, 141) löst Visconti dies in nur zwei Einstellungen auf.

57 Zu manchen dieser Details wurde Visconti durch die Gewohnheiten der Leute in Aci Trezza inspiriert. So beobachtete er, wie jemand mit einer besonderen Methode eine Nuss knackte, und ließ den Maurer in der Szene, in der er von Mara Abschied nimmt, diese Technik wiederholen (vgl. Bastaire 1963, 48). Auch einige Dialoge stammen von den Fischern (vgl. Borde/Bouissy 1960, 45).



48–49

In solchen Einstellungen erreicht *LA TERRA TREMA* für Bazin die Synthese der beiden bis dahin getrennt auftretenden Pole des filmischen Realismus, die durch den Quasidokumentarismus von *FARREBIQUE* (Georges Rouquier, F 1946) auf der einen und die neuartige Raum-Zeit-Kontinuität der *Découpage* von Orson Welles (s.o., 3.1.2) auf der anderen Seite verkörpert werden:

Ersterer erreicht die Realität im Objekt selbst, der zweite in den Strukturen der Darstellung des Objekts. In *FARREBIQUE* ist alles echt; in *CITIZEN KANE* ist alles im Studio nachgebaut, doch nur, weil die Schärfentiefe und die strenge Komposition des Bildes bei Aufnahmen unter freiem Himmel nicht zu erreichen gewesen wären. [...] Den Bildern von *LA TERRA TREMA* hingegen gelingt der paradoxe Kraftakt, den dokumentarischen Realismus von *FARREBIQUE* in den ästhetischen Realismus von *CITIZEN KANE* zu integrieren.

(Bazin 2004 [1948], 328)⁵⁸

Tatsächlich sind viele Einstellungen, insbesondere was das *Staging* – die Verteilung der Figuren im Bildraum und ihre Choreografie – betrifft, Ergebnis genauer Komposition. Visconti nutzt die gesamte Breite und Tiefe des Bildes, oft durch diagonale Staffellungen (Abb. 48, 49). Der Eindruck großer Authentizität, den der Film durch das reale Ambiente, die Laiendarsteller und den Dialekt bekommt, mischt sich hier mit stellenweise eher artifiziell wirkenden Bildkonfigurationen (vgl. Kappelhoff 2008, 77f).

58 Die filmtechnischen Innovationen von *LA TERRA TREMA* hat auch Michelangelo Antonioni sehr schön beschrieben: «In keinem anderen italienischen Film finden wir einen solchen Erfindungsreichtum, eine so moderne Funktion der Technik, von den Effekten der Schärfentiefe bis zu den langen Kamerabewegungen, von der genau komponierten Kadrierung bis zur klaren und prägnanten Fotografie. Die Kamerabewegungen decken immer etwas auf, sei es auch nur ein einfaches Mienenspiel oder eine Geste; die Kadrierung erzeugt immer, auf kraftvolle Weise, eine Atmosphäre» (1949, 91).

Auch wenn LA TERRA TREMA nicht frei ist von derartigen Spannungen und Widersprüchlichkeiten,⁵⁹ kann er als typischer und kanonischer Vertreter des Neorealismus gelten. «Kein anderes Werk entspricht im gleichen Maß den Anforderungen des Neorealismus», schreiben Borde und Bouissy (1960, 44) mit Verweis auf die sechsmonatige Probe- und Drehzeit in Aci Trezza und den ausschließlichen Einsatz authentischer Fischer und Dorfbewohner. Wie die anderen kanonischen Werke von Rossellini und De Sica genügt LA TERRA TREMA – durch seine ästhetischen Mittel (Respekt vor realer Zeitlichkeit, Einbettung der Geschichte in die Realität, Verzicht auf symbolische Montage) – sowohl den Ansprüchen der ›Phänomenologen‹, ein integrales Bild der Wirklichkeit zu schaffen, als auch – durch die kritische Thematisierung realer sozialer Probleme – jenen der ›Politischen‹. Damit unterscheidet sich der Film von anderen, weniger kanonischen Werken des Neorealismus, die entweder (wie die späteren Filme Rossellinis) die sozialhistorische Dimension vernachlässigen oder sich von der typischen neorealistischen Ästhetik entfernen.

3. Katholischer Neorealismus: CIELO SULLA PALUDE

In welchem Maß gewisse Merkmale des Neorealismus im Bereich des künstlerisch ambitionierten Films in den späten 1940er Jahren dominant geworden waren, lässt sich an einem Werk wie CIELO SULLA PALUDE ablesen. Sein Regisseur, Augusto Genina, gehörte eigentlich zur ›alten Garde‹ – mit dem zunächst von Barbaro, De Santis, Pietrangeli, Visconti und dann von Rossellini, Zavattini und De Sica nach der Befreiung initiierten Aufbruch hatte er nichts zu tun. In den 1920er und 1930er Jahren drehte der stilistisch sehr flexible und anpassungsfähige Regisseur Filme in Italien (wie den aufwendigen, handkolorierten CIRANO DE BERGERAC, I 1925), in Frankreich (den frühen Tonfilm PRIX DE BEAUTÉ, F 1930, mit Louise Brooks, nach einem Drehbuch von René Clair), Österreich und Deutschland. In Italien wurden sein Kriegsfilm LO SQUADRONE BIANCO (I 1936) und der propagandistische L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (I/SP 1940) jeweils mit der Coppa Mussolini für den besten italienischen Film ausgezeichnet. Geninas vorerst letzter Film, das Kriegsdrama BENGASI, kam 1942 ins Kino und war noch von faschistischer Rhetorik geprägt. Der politische Umbruch bedeutete zunächst das Ende seiner Karriere.

59 Auch die Mischung aus dem für das italienische Publikum unverständlichen Dialekt und den im Nachhinein hinzugefügten Kommentaren in Standarditalienisch haben eine paradoxe Wirkung (vgl. Nowell-Smith 2003 [1967], 40f). In Fassungen mit Untertiteln wird diese Differenz allerdings etwas eingeebnet.

Mit CIELO SULLA PALUDE passte sich Genina dem neuen Stil an. Aristarco nennt drei Gründe, die Kritiker bewogen haben, den Film als neorealistisch zu etikettieren:

Daran gewöhnt zu schematisieren, zu klassifizieren, dieses oder jenes Werk in vorgesehene Schubladen zu sortieren, hat die Filmkritik CIELO SULLA PALUDE dem sogenannten Neorealismus zugeordnet und sich damit in neue Konfusionen und Widersprüche verwickelt. Sie hat von «Neorealismus» gesprochen, weil sich Genina von wahren Begebenheiten inspirieren ließ (dem Leben von Maria Goretti, die im April 1947 selig gesprochen wurde), weil er an den Orten drehte, wo die Handlung spielt (den Pontinischen Sümpfen), und schließlich weil er sich vor allem nichtprofessioneller Darsteller («Typen», authentischer Bauern) bediente. *(Aristarco 1949, 336)*

Der Film basiert auf der Legende der frommen Bauerntochter Maria Goretti, die um die Jahrhundertwende Opfer eines Vergewaltigungsversuchs wurde, sich wehrte und dabei zu Tode kam. Auf dem Sterbebett verzieh sie dem Täter. 1947 wurde sie selig, 1950 – ein Jahr nach dem Film und vielleicht zum Teil dank dessen Erfolg – von Papst Pius XII. sogar heilig gesprochen (vgl. Perinelli 2009, 277, Fn 118). Genina, dem das Projekt von den Produzenten Renato und Carlo José Bassoli vorgeschlagen wurde, stand der Realisierung anfangs skeptisch gegenüber (vgl. Becker 1989, 385). An der Produktion waren mit Suso Cecchi D'Amico, der Drehbuch-(Co-)Autorin von L'ONOREVOLE ANGELINA und LADRI DI BICICLETTA, sowie G.R. Aldo, dem Kameramann von LA TERRA TREMA, zwei Personen mit neorealistischer Erfahrung beteiligt.

Eine der ersten Texteinblendungen teilt mit, dass die Hauptrollen mit Laien bäuerlicher Herkunft aus der Region besetzt wurden. Die ersten Bilder der Sumpflandschaft werden von einer Voice-over begleitet, die in die Diegese einführt:⁶⁰

Einsame, unüberschaubare, wilde Einöde. Kilometer weit kein Haus, kein Mensch, kein Brunnen. Überall ist nur unbewegtes, fauliges, schlammiges Wasser – ein trauriges Reich des Fiebers und des Todes. Dieses bössartige, furchteinflößende Land mit kahlen und krüppeligen Bäumen umgab noch vor fünfzig Jahren Rom wie eine Wüste aus Wasser und Schlamm. Einfache, primitive und abergläubige Leute wohnten dort, vereint durch die Armut und den Hunger, durch den Kampf gegen die Malaria und den Tod. Der Film

60 Dieses Mittel setzen auffällig viele frühe neorealistische Filme ein: PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946), VIVERE IN PACE (Luigi Zampa, I 1947), IL TESTIMONE (Pietro Germi, I 1946), LA TERRA TREMA, IN NOME DELLA LEGGE (Pietro Germi, F/I 1949) und NON C'È PACE TRA GLI ULIVI (Giuseppe De Santis, I 1950). Sie alle bedienen sich einer heterodiegetischen Erzählerstimme, die in die Welt einführt, als handelte es sich um eine Dokumentation.

erzählt die Geschichte dieser Leute, die, weil sie von den Menschen nichts mehr erhoffen konnten, Gott um Trost und Hilfe baten.⁶¹

Bei der beschriebenen Gegend handelt es sich um die Pontinische Sumpflandschaft südöstlich von Rom, die erst unter Mussolini in den 1930er Jahren weitgehend trockengelegt werden konnte. (Insofern ist auch die Zeichnung der desaströsen Zustände um 1900 nicht ohne problematische politische Implikationen: Die Verbesserung der Verhältnisse konnten die Faschisten für sich reklamieren.)

Erst in der elften Einstellung werden die Protagonisten, die Mitglieder der Familie Goretti, eingeführt. Sie begegnen einem Landarzt auf dem Weg zu einem Patienten. Als könne sich der Film noch nicht entscheiden, welchem Strang er folgen soll, begleitet die Kamera zunächst den Arzt zum Bett eines Malariakranken. Für die eigentliche Geschichte hat diese Sequenz keine Funktion, aber sie bestätigt und bebildert die in der Voice-over beschriebene Rückständigkeit der bäuerlichen Bevölkerung. Der Arzt wurde viel zu spät zu dem Kranken gerufen, der bis vor einer Woche noch arbeitete und nun gegen die Behandlung aufbegehrt.

Mit der folgenden Sequenz wendet sich der Film den Gorettis zu, die auf der Suche nach Arbeit und Unterkunft sind. Am ersten Ort werden sie abgewiesen, am zweiten hat eine Contessa Mitleid und lässt sie in einer Wohnung einquartieren, in der schon ein Bauer mit seinem Sohn Alessandro wohnt. Alessandro verliebt sich in Maria, die älteste Tochter der Gorettis. Doch sie wird, vor allem nachdem ihr Vater an Malaria gestorben ist, zunehmend religiös und beginnt, sich der biblischen Keuschheitsgebote bewusst zu werden. Verschiedene mehr oder weniger gewaltsame Annäherungsversuche von Alessandro wehrt sie ab, bis er sie schließlich, aufgebracht durch das Scheitern eines weiteren Versuchs, in Rage ersticht. Auf dem Sterbebett, von einer Schar gläubiger Christen umringt, vergibt sie ihm. Mit einem weltentrückten Lächeln auf den Lippen murmelt sie ihre letzten Worte: «Im Himmel werde ich für ihn beten» (Abb. 50).⁶²

Eingebettet ist die filmische Hagiografie in eine Schilderung des bäuerlichen Lebens im Sumpfgebiet: Einstellungen von der Arbeit (Abb.

61 «Desolata, immensa, selvaggia solitudine. Per chilometri e chilometri non una casa, non un viso, non una fontana. Eppure l'acqua è dovunque, immobile, putrida, limacciata, sinistro regno della febbre e della morte. Questa terra malvagia, paurosa, dagli alberi nudi e contorti, solo 50 anni fa circondava Roma di un deserto d'acqua e di fango. Gente semplice, feroce, superstiziosa, l'abitava, unita dalla miseria e dalla fame, dalla lotta contro la malaria e la morte. È la storia di questa gente che questo film racconta. Di questa gente che non potendo più nulla sperare dagli uomini domandava a Dio un conforto e un aiuto».

62 «In cielo, pregherò per lui».

51) und Fahrten mit einem kleinen Boot durch seichte Gewässer, die wenig zur narrativen Hauptlinie beitragen. Die komponierten Interieurs (Abb. 52, 53) haben verschiedene italienische Kritiker mit dem Gemälde *L'erede* von Teofilo Patini verglichen (Abb. 54), und auch François Millet und der moderne Ikonenmaler Giulio Aristide Sartorio wurden als Referenzen genannt (vgl. Aristarco 1949, 337; Germani/Martinelli 1989, 305f).

Für Aristarco ist die Frage, ob der Film dem Neorealismus zuzurechnen ist, letztlich irrelevant; entscheidend sei vielmehr die «künstlerische Wahrheit» (Aristarco 1949, 336). Er vergleicht *CIELO SULLA PALUDE* mit *LA TERRA TREMA*, dessen «Gegenstück» er darstelle: Wo Visconti die Menschen im Kampf um eine bessere Zukunft zeige, fehle dieser Aspekt in Geninas fatalistischem Werk; wo bei Visconti die Natur in einem sozialen und psychologischen Drama «humanisiert» werde, habe die Natur in *CIELO SULLA PALUDE* eine fast transzendente Stellung (vgl. *ibid.*, 337). Einen realistischen Charakter spricht Aristarco dem Film deswegen aber nicht ab: «Zwei Welten, die von Visconti und die von Genina, die sich diametral gegenüberstehen, aber beide existieren: in inhaltlicher Hinsicht sind wir in der Realität» (*ibid.*).

Andere Kritiker aus dem Lager der «Politischen» urteilen weniger ausgewogen: Für Luigi Chiarini





54

ist *CIELO SULLA PALUDE* lediglich «äußerlich neorealistisch» und ein «künstlerisch verfehelter Film» (1955, 225); Borde und Bouissy schreiben, es falle ihnen schwer, vor einer Apologie der Keuschheit objektiv zu bleiben (vgl. 1960, 47); Umberto Barbaro hält den Film für eine «plumpe Parodie des Realismus», einen durchsichtigen und gescheiterten Versuch, sich einer filmischen Mode anzupassen (1962, 243).

Für Bazin steht die Zugehörigkeit von *CIELO SULLA PALUDE* zum neorealistischen Kanon dagegen nicht in Frage. In seiner Kritik, die 1951 in den *Cahiers du cinéma* erschien und später (leicht gekürzt) in den vierten Band von *Qu'est-ce que le cinéma?* aufgenommen wurde, lobt er Genina für den Verzicht auf religiöse Symbolik:

Es ist gerade das Verdienst von Genina, eine Hagiographie geschaffen zu haben, die nichts beweist und vor allem nicht die Heiligkeit der Heiligen. Dieses Verdienst ist nicht nur künstlerisch, sondern auch religiös. *CIELO SULLA PALUDE* ist einer der wenigen gültigen katholischen Filme.

(Bazin 1962 [1951], 63)

Genina sei eine «Phänomenologie der Heiligkeit» gelungen, weil er deren prinzipielle Retroaktivität ernst genommen habe. Denn zu einer Heiligen sei Maria Goretti erst nach Lebzeiten geworden:

Die Entscheidung für den Realismus verbat es Genina darüber hinaus, wollte er nicht den Geist des ganzen Unternehmens verraten, die Heiligkeit seiner Heldin in irgendeinem seiner Bilder schon als gegeben vorauszusetzen. Es ist nicht – und darf es nicht sein – eine Heilige, die wir sehen, sondern die kleine Bäuerin Maria Goretti. (Bazin 1962 [1951], 64)

Es wird hier deutlich, wie die Zuschreibungen des Realismus von Vorstellungen über die Wirklichkeit abhängen, die ihrerseits – in diesem Fall: in der Frage der realen Existenz theologischer Phänomene – zwischen Gläubigen und Atheisten differieren. Die Frage, inwieweit *CIELO SULLA PALUDE* als gelungener neorealistischer Film gelten kann, entscheidet sich vor allem an dieser außerfilmischen Frage. Zwar ist es auch möglich, ihn von atheistischer oder agnostischer Warte zu betrachten und in der Verehrung der Maria Goretti eher die religiöse Verblendung der verarmten Bevölkerung zu sehen. Dies nimmt dem Film aber gerade jene Bedeutung der ›Phänomenologie der Heiligkeit‹, die ihn für Gläubige wie Bazin oder Ayfre zu einem zentralen neorealistischen Werk machen:

Dem Gläubigen wird die religiöse Interpretation der ihm gezeigten Ereignisse nicht schwerfallen. Die Ambivalenz ihres Sinns ist ihm ein sichereres Zeichen ihrer Authentizität. Er würde eher die illusorische Seite der äußerlichen Visionen oder der inneren Anrufungen fürchten. Aber dort, wo die Dinge von so menschlicher Stichhaltigkeit und so wenig fantastisch sind, hat er keine Probleme, das Werk Gottes zu erkennen. (Ayfre 1952, 17)

4. Kommunistischer Neorealismus: ROMA, ORE 11

Konträr zu *CIELO SULLA PALUDE* steht nicht nur *LA TERRA TREMA*, sondern, in mehr als einer Hinsicht, auch Giuseppe De Santis' vierter neorealistischer Film *ROMA, ORE 11*. Er ist von einem realen (und ganz und gar säkularen) Ereignis inspiriert, das sich am 14. Januar 1951 in der italienischen Hauptstadt ereignete. Auf eine Stellenanzeige für eine Stenotypistin in der Tageszeitung *Il Messaggero* waren etwa 200 arbeitssuchende Frauen zur angegebenen Zeit, zwischen 10 und 11 Uhr, am angegebenen Ort erschienen, einem Wohn- und Bürogebäude in der Via Savoia. Unter ihrem Gewicht und aufgrund eines kleinen Handgemenges stürzte die Treppe ein. Viele der Frauen zogen sich Verletzungen zu, eine von ihnen starb an den Folgen.

In den ersten Texteinblendungen wird auf diese reale Grundlage hingewiesen, gleichzeitig aber auch klargestellt, dass sich der Film gewisse Freiheiten gestattet habe. Die erste Schrifttafel lautet:

Dieser Film ist sowohl in der Geschichte wie in den Figuren in freier Weise von einem realen Vorkommnis inspiriert, das sich im Januar 1951 in der Via Savoia in Rom ereignete, ein Vorkommnis, das alle Städte in Italien erschütterte.⁶³

Für die realistische Lektüre ist dies von großer Bedeutung, da der Text zur Konstruktion einer Homologie von Film- und Realwelt beiträgt, die sonst vielleicht nicht gelungen wäre: «Nur weil wir wissen, dass die Geschichte wahr ist, erscheint sie uns nicht unwahrscheinlich. Würden wir ohne diese Information an diesen wenig alltäglichen Unfall glauben, der seinerseits die nur allzu alltägliche Tatsache der Arbeitslosigkeit illustriert?» (Jacob 1952, 15).

Drei der Frauen, die in den realen Unfall verwickelt waren, spielen sich im Film selbst. Ihre Rollen sind allerdings marginal im Vergleich zu denen der professionellen Darstellerinnen, von denen einige, wie Lucia Bosé, Carla Del Poggio und Elena Varzi, zu den damals bekanntesten und erfolgreichsten italienischen Schauspielerinnen gehörten.⁶⁴ Auch zwei der männlichen Darsteller, Raf Vallone und Massimo Girotti, besaßen bereits Starstatus.

Die Entscheidung, die Hauptrollen nicht mit Laien, sondern mit bekannten Schauspielerinnen und Schauspielern zu besetzen, steht im Einklang mit De Santis' Poetik. In seinen Filmen legte er weniger Wert auf Authentizität als auf die Massenwirksamkeit einer in populäre Formen gegossenen Gesellschaftskritik. Neben Visconti ist De Santis der Neorealismus mit der eindeutigsten Festlegung auf eine marxistische Politik. Jedes seiner Werke ist Ausdruck des Versuchs, für die Darstellung sozialer Probleme (und damit die politische Agitation) ein breites Publikum zu gewinnen.⁶⁵

63 «La vicenda di questo film è liberamente ispirata, sia nelle storie che nei personaggi, ad un fatto di cronaca accaduto a Roma in Via Savoia nel gennaio del 1951; un fatto che commosse tutta la città, tutta l'Italia».

64 Carla Del Poggio gab ihr Debüt noch zur Zeit des Faschismus in *MADDALENA... ZERO IN CONDOTTÀ* (I 1940), einer Komödie von Vittorio De Sica. Bekannt wurde sie durch neorealistische Filme wie *IL BANDITO*, *LA CACCIA TRAGICA* und *GIOVENTÀ PERDUTA* (Pietro Germi, I 1947). Lucia Bosé kam (wie einige ihrer Kolleginnen) über einen Schönheitswettbewerb zum Film; sie debütierte in *Dino Risi's 1848* (I 1948) und wurde durch De Santis' *NON C'È PACE TRA GLI ULIVI* und Antonionis *CRONACA DI UN AMORE* (I 1950) bekannt. Elena Varzi hatte sich u.a. mit Rollen in drei (semi-) neorealistischen Filmen, *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Pietro Germi, I 1950), *È PRIMAVERA* (Renato Castellani, I 1950) und *IL CRISTO PROIBITO* (Curzio Malaparte, I 1951), einen Namen gemacht.

65 Besonders deutlich in De Santis' kommerziell erfolgreichstem Film *RISO AMARO* (I 1949), in dem die Bedingungen, unter denen die Saisonarbeiterinnen in der Poebene Reis ernten, zum Anlass einer stereotypen Intrige und der Zurschaustellung halb nackter Frauen wird. Der Regisseur hat ihn mit den Worten verteidigt: «Wenn man sagt, *RISO AMARO* sei ein 2-Penny-Geschichtchen, antworte ich, dass das wahr und so beabsichtigt ist, denn dies ist die Kultur des Universums, das ich darstellen wollte. Ich wollte keine intellektuelle Sicht auf das rurale Milieu» (zit.n. Cartier 1994, 125).

In ROMA, ORE 11 ist der Kompromiss am besten gelungen, da De Santis hier einen realen Stoff verarbeiten konnte, dem die Kapitalismuskritik schon inhärent war.⁶⁶ Ein weiterer Grund liegt in der Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini, der als Drehbuchautor am Projekt mit- und auf eine möglichst große Wirklichkeitsnähe hinwirkte.⁶⁷

Gedreht wurde ROMA, ORE 11 in einer künstlichen Kulisse. Selbst die meisten Außenaufnahmen sind auf dem Studiogelände entstanden, auf dem ein Teil der Via Savoia rekonstruiert wurde. Der Ton wurde nachsynchronisiert, wie in fast allen italienischen Produktionen jener Zeit.

An der narrativen Organisation ist besonders die plurale Figurenkonstellation bemerkenswert, die Züge der beiden ersten von Margrit Tröhler (2007) herausgearbeiteten Pluralitätstypen trägt: Eine *Gruppenfigur* bilden die Frauen insofern, als sie alle dem gleichen Interesse folgen; die Gruppe ist auf ein gemeinsames Ziel (die Stelle der Stenotypistin) hin zentriert. Die Frauen sind – trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft – in der gleichen Lage und erleiden das gleiche Schicksal. Als Gruppe legen sie «über Differenzen und Ähnlichkeiten die *Variationen auf ein Thema* offen, das außerhalb de[r] Einzelnen liegt» (Tröhler 2007, 61).

Bevor sich die Figuren auf der Treppe als Gruppe konstituieren, werden einige von ihnen als Individuen mit je unterschiedlichem sozialen Hintergrund eingeführt. In dieser Hinsicht entspricht die Figurenkonstellation Tröhlers zweiter Kategorie, dem *offenen Figurenensemble* des Querschnittfilms, für das MENSCHEN AM SONNTAG (Curt & Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer & Fred Zinnemann, D 1930) ein bekanntes Beispiel bietet (vgl. *ibid.*, 116–157). Es wird in Filmen wie DOMENICA D'AGOSTO (Luciano Emmer, I 1950) und anderen (semi-)neorealistischen Filmen in den 1950er Jahren wieder aufgegriffen. Das ihnen zugrunde liegende Erzählmodell lässt sich als das des *film corale* identifizieren (vgl. *ibid.*, 158–166).

In ROMA, ORE 11 sind beide Typen, die auf ein Ziel fokussierte, ein Schicksal teilende Gruppe und das die soziale Komplexität repräsentierende, heterogene Ensemble, von Anfang an ineinander verwoben. Nach dem Vorspann mit den einleitenden Texttafeln beginnt der Film mit einer Aufnahme

66 Für seinen besten Film halten ihn auch verschiedene Kritiker und Historiker: «ROMA, ORE 11 [...] ist sein gelungenster Film, weil die Bilder hier die Dimension von präzisen Fakten haben, die wirklich passiert sind, die anonym, aber vielsagend sind und die es ermöglicht haben, das politische Urteil des Regisseurs mit seiner stilistischen Unruhe zu vereinbaren» (Lizzani 1955 [1954], 185). «ROMA, ORE 11, dieser wichtige Film und das Schlüsselwerk der letzten Periode des Neorealismus, stellt [...] den Höhepunkt des Schaffens von De Santis dar» (Schneider 1994, 121).

67 Mit seiner Idee einer authentischen, von fiktionalen Elementen befreiten Rekonstruktion konnte sich Zavattini gegenüber De Santis allerdings nicht durchsetzen. Zu seinen ursprünglichen Vorstellungen und der konflikthafter Zusammenarbeit der beiden (vgl. De Santis 1983; Cristofaro 1984).



55a–b



56a–b

der eingekreisten Zeitungsannonce (Abb. 55a), die in einen Schwenk auf das Gesicht eines jungen Mädchens übergeht. Sie hält die Zeitung in der Hand und ist vor dem Eingang des Hauses, in dem das Bewerbungsgespräch stattfindet, in der Sonne sitzend eingenickt (Abb. 55b). Als sie aufwacht, folgt ihr die Kamera in einem 360°-Schwenk über den Platz. Nach etwa 300° betritt eine weitere Frau das Bild, die ebenfalls auf dem Weg zum Vorstellungstermin ist. Ein Schnitt führt mit Adriana (Elena Varzi) die dritte Figur ein, die sich bewerben will. In das Café, von dem aus sie den Eingang beobachtet (Abb. 56a) vor dem sich in diesem Moment noch vier Frauen einfinden, treten zwei weitere Bewerberinnen ein (Abb. 56b). In drei Einstellungen werden so neun der Frauen eingeführt, denen sich der Film im weiteren Verlauf in unterschiedlicher Gewichtung zuwendet.

Die Figuren, deren ›Backstory‹ genauer dargestellt wird, werden zu metonymischen Repräsentantinnen der heterogenen Masse der Bewerberinnen. In der Folge werden besonders sechs von ihnen genauer betrachtet: Adriana, die von ihrem ehemaligen Chef schwanger ist, der ihr versprochen hatte, sie zu heiraten, davon aber nichts mehr wissen will und sogar die Vaterschaft leugnet; Cornelia (Maria Grazia Francia), die mit einem Matrosen flirtet und mit ihm Adressen austauscht und die später an den Folgen ihrer Verletzung durch den Einsturz der

Treppe stirbt; Clara (Irene Galter), deren Vater ein rangniedriger Staatsbeamter ist und die eigentlich von einer Karriere als Sängerin träumt; Caterina (Lea Padovani), die zunächst wie eine feinere Dame wirkt, sich aber bald als Prostituierte entpuppt, im ärmsten Viertel der Stadt wohnt und ein neues Leben beginnen möchte; Simona (Lucia Bosé), die gegen den Willen ihrer großbürgerlichen Eltern mit Carlo (Raf Vallone), einem freischaffenden und mittellosen Künstler, zusammenlebt; schließlich Luciana Renzoni (Carla Del Poggio), die mit Nando (Massimo Girotti) liiert ist, der seit sechs Monaten erfolglos eine Arbeit sucht.

Neben diesen ›Hauptfiguren‹ werden weitere Frauen eingeführt und zumindest kurz charakterisiert: eine junge Hausangestellte, die eher aus Zufall am Bewerbungsverfahren teilnimmt; eine Frau, die gerade aus der Provinz nach Rom gekommen ist und auf keinen Fall in ihr Heimatdorf zurückkehren will; eine ältere Frau, die so schnell tippen kann, dass sie »Maschinengewehr« genannt wird, aber dennoch keine Anstellung findet; ein junges Mädchen, deren Vater schon pensioniert ist und von deren Geschwistern nur der ältere Bruder arbeitet, um die Familie zu ernähren.

Produktionshistorisch ergeben hat sich dieses plurale Ensemble aus Elio Petris detaillierter Recherche, die dem Film vorausgegangen war,⁶⁸ sowie aus einer Art Experiment, welches auf Initiative von Zavattini durchgeführt wurde. De Santis ließ eine ähnliche Anzeige schalten und führte Gespräche mit den Bewerberinnen. In diesen zeigte sich, dass keineswegs nur Frauen aus den unteren Schichten und den ärmeren Stadtteilen sich für die Stelle interessierten (vgl. Cristofaro 1984, 58f). Simona, die von Lucia Bosé verkörperte Figur, steht für einen neuen Frauentyp, der sich nicht mehr in die von der bürgerlichen Familie vorgezeichneten Lebensbahnen fügen will. Sie sucht Arbeit nicht aus ökonomischer Not, sondern weil sie es vorzieht, mit Carlo zu leben, statt sich von den Eltern ernähren (und bevormunden) zu lassen. De Santis hat bestätigt, dass sich diese Figur auf die realen Hintergründe bezieht: »Was mich überraschte, war die Tatsache, dass auf dieser Treppe jungen Frauen aus allen sozialen Schichten standen, sogar die Tochter eines Industriellen« (De Santis, zit.n. Costa 1952, 15). In den *Lettres françaises* zieht er daraus den Schluss:

Die Arbeitslosigkeit betrifft heute nicht mehr nur die Arbeiterklasse, sondern auch das Klein- und Mittelbürgertum. Das ist die zentrale Idee unseres Films: die Ausbreitung der Arbeitslosigkeit und die Anprangerung der Verantwortung des aktuellen Regimes. (De Santis, zit.n. Borde/Bouissy 1960, 87)

68 Petri arbeitete zu jener Zeit für die kommunistische Tageszeitung *L'Unità* und wurde in den 1960er und 1970er Jahren zu einem wichtigen Regisseur. Seine Recherche-Arbeit für ROMA, ORE 11 ist im gleichnamigen Buch (Petri 2004 [1956]) dokumentiert.

Die Kombination der beiden Typen der pluralen Figurenkonstellation lässt sich so aus der realistischen Verankerung der gesellschaftskritischen Intention erklären: Anders als in den Filmen Eisensteins oder Pudwokins kämpft hier nicht eine Klasse oder eine homogene *Gruppe* gegen eine andere. Vielmehr werden Vertreterinnen unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten zu Opfern des gleichen Problems, der besonders unter jungen Frauen verbreiteten Arbeitslosigkeit. Alle haben ihre guten Gründe, sich auf die Stelle zu bewerben. Das lässt sie zu Konkurrentinnen werden, was im Film besonders in der Sequenz auf der Treppe zum Ausdruck kommt: Getuschel und abfällige Bemerkungen übereinander, das Lauschen darauf, ob die gerade getestete Bewerberin schneller tippen kann als man selbst, und schließlich die wilden Beschimpfungen und der Tumult, nachdem sich Luciana vorgedrängt hat.

De Santis' kapitalismuskritische Intention wird besonders im letzten Drittel deutlich, in dem ein Kommissar versucht, den Hergang des Unglücks zu rekonstruieren, um die Schuldfrage zu klären. In den Befragungen beruft sich der Direktor darauf, dass mit dem Ansturm nicht zu rechnen gewesen sei, da sich auf frühere Annoncen nur wenige Bewerberinnen gemeldet hätten. Der Hausbesitzer gibt zu Protokoll, dass er zu Kontrollen und Renovierungen nicht verpflichtet sei und ihm die Mietwohnungen ohnehin kaum etwas einbrächten. Der Architekt sagt, die Treppe habe zwar prinzipiell das Gewicht so vieler Personen auszuhalten, wie auf ihr Platz hätten, aber es sei unmöglich, mit allen Widrigkeiten zu rechnen.

Die unausgesprochene Schlussfolgerung des Films lautet, dass nicht einzelne Personen für das Unglück verantwortlich sind, sondern das in der kapitalistischen Vergesellschaftung gründende Phänomen der Massenarbeitslosigkeit. Damit zielt ROMA, ORE 11 nicht auf eine Kritik an partikularen, durch Reformen behebbaren Missständen, sondern am gesamten politischen und wirtschaftlichen System. So jedenfalls wurde der Film von linken Kritikern, wohl durchaus in Einklang mit den Intentionen des Regisseurs, verstanden:

In diesem Film, der für die kapitalistische Gesellschaft das ist, was L'ÂGE D'OR für die christliche Gesellschaft war, hat De Santis ihren Mechanismus wie eine klaffende Wunde offengelegt. So wie die Treppe, von der der Architekt sagt, sie sei nicht gemacht, um 200 Personen zu tragen, kann die Welt heute nicht mehr im gleichen Zustand bleiben. (Oms 1957, 17f)

Während die Kritiken der «Politischen» durchgehend positiv sind, da für sie der Realismus des Films in seiner gesellschaftskritischen Intention gründet, fällt Bazins Reaktion deutlich ambivalenter aus:

Das Geschick von De Santis und seinen Drehbuchautoren besteht darin, die üblichen Künstlichkeiten eines Episodenfilms zu vermeiden und die verschiedenen und exemplarischen Schicksale, die sie gewählt haben, perfekt miteinander zu verbinden, ohne dass der Erzählfaden je risse. Aber De Santis spielt das Spiel des Neorealismus nur teilweise. Das Drehbuch schöpft zwar den wichtigsten Teil seiner überzeugenden Gewalt aus der sozialen Aktualität, aber er hat einer traditionellen dramaturgischen Konstruktion so wenig entsagt wie den Vorteilen eines spektakulären Casts. (Bazin 1954, 96)

Es ist offensichtlich, dass sich ROMA, ORE 11 in Bazins phänomenologisch geprägte Vorstellung vom Neorealismus kaum integrieren lässt.

An der kontroversen Behandlung von Filmen wie ROMA, ORE 11 und CIELO SULLA PALUDE zeigt sich, dass nicht nur die Bewertung der Filme zur Debatte steht, sondern – auf einer basaleren Ebene – auch die Frage, durch welche Merkmale sich das Phänomen des Neorealismus eigentlich auszeichnet. Ab einem gewissen Punkt – in Bazins offenem Brief (2004 [1955], 391–402) an Aristarco und dessen verspäteter Antwort (Aristarco 1994) wird dies deutlich – sind die phänomenologische Position, die auf eine Metaphysik der Wirklichkeit zielt, und die politische Position, die letztlich immer eine Kritik der Gesellschaft im Blick hat, hinsichtlich ihres Verständnisses des Neorealismus nicht mehr kompatibel.

Mit Blick auf die Kommentare zu LA TERRA TREMA, CIELO SULLA PALUDE und ROMA, ORE 11 zeigt sich, dass das Konzept des realistischen Lektüremodus weit genug ist, um recht verschiedene Bedeutungsproduktionen und Interpretationen zu erlauben. Alle drei analysierten Filme weisen bestimmte Merkmale auf (etwa in den Hinweisen auf den realen historischen Kontext, der Handlung oder den Einsatz von Laiendarstellern, die Rollen spielen, die ihrer eigenen Lebenswirklichkeit entsprechen), die sich als Ostentationen ihres realistischen Charakters verstehen lassen und offenbar von allen Interpreten als solche verstanden wurden. Dennoch zeigen sich unterschiedliche Gewichtungen der den Lektüremodus determinierenden Operationen: Die politisch gesonnenen Kritiker legen Wert auf die im Film artikulierten sozialen Probleme, während die ›Phänomenologen‹ die spezifische Gestaltung privilegieren.

Deutlich wird hier die relative Offenheit des realistischen Modus auf beiden Seiten: zum einen in Bezug auf divergente Überzeugungen hinsichtlich des essentiellen Charakters der Realität (etwa der Frage, ob diese historisch-materialistisch oder eher spiritualistisch zu verstehen sei), zum anderen in Bezug auf die Frage nach den entscheidenden Eigenheiten neo-realistischer Werke. So haben die marxistisch orientierten Kritiker Schwierigkeiten, im Fall von CIELO SULLA PALUDE eine zur Realität strukturell

homologe Diegese zu konstruieren, weil sich für sie die Heiligwerdung der Hauptfigur nicht mit ihren Vorstellungen von der Wirklichkeit vereinbaren lässt, während für Bazin ein Film wie *ROMA, ORE 11* kaum seinen Erwartungen an die neorealistische Ästhetik (die realistische Zeitgestaltung, die Wahrung der Integrität der phänomenalen Welt etc.) entspricht. Dagegen sind die Klassiker des Neorealismus, wie der besprochene *LA TERRA TREMA* und die kanonischen Filme von Rossellini und De Sica, für beide Lesarten offen: Sowohl realistische Lektüren, die den gesellschaftskritischen, als auch solche, die eher den phänomenologischen Aspekt betonen, finden in ihnen reiches Material.

5. Paradigmatische Funktion des Neorealismus

Es liegt nicht zuletzt an den heterogenen bis disparaten Bestimmungen des Neorealismus, dass bis heute unklar geblieben ist, was genau der Terminus eigentlich bezeichnet. Obwohl er eines der filmwissenschaftlich am intensivsten erforschten Gebiete ist, finden sich kaum zwei Studien, die das Phänomen deckungsgleich eingrenzen und definieren. So gilt unverändert, was Roberto Rossellini nach dem Kongress in Parma (1953) sagte: «[M]an hat sehr lange diskutiert, und der Terminus blieb verworren» (zit.n. Scherrer/Truffaut 1964 [1954], 47).⁶⁹ Es herrscht sowohl Unklarheit darüber, auf welches Korpus sich der Begriff bezieht, wie auch über dessen Definition. Beide Unklarheiten bedingen sich gegenseitig: Da keine Einigung über die Extension herrscht, kann keine befriedigende Definition gefunden, die Intension des Begriffs also nicht festgelegt werden. Und umgekehrt: Da es keine einheitliche Definition gibt (der Sinn des Terminus also nicht klar ist), lässt sich der Gegenstandsbereich nicht bestimmen.⁷⁰

69 Rossellini war allerdings bei dem Kongress selbst nicht anwesend (vgl. Döge 2004, 86).

70 Besonders kontrovers ist die zeitliche Extension des Korpus. Einige Historiker setzen den Beginn des Neorealismus im Jahr 1942 oder 1943 (dem der Produktion respektive der Erstaufführung von *OSSESSIONE*), andere 1945, bei *ROMA, CITTÀ APERTA* an. Noch umstrittener ist die Bestimmung des Endes. Hier reichen die Nennungen von 1948 bis in die frühen 1960er Jahre. Schon zu ›Lebzeiten‹ des Neorealismus wurde dies heftig diskutiert, wobei gerade die Frage, ob es sich noch um ›Leben‹ oder bereits um ein ›Ab-‹ oder ›Nachleben‹ handelte, umstritten war: «Seit 1945 vergeht kein Jahr, in dem man nicht vom baldigen Tod des Neorealismus spräche. Er wird seit 1946 beerdigt und ist doch auch 1955 noch quicklebendig», meint Georges Sadoul (1955, 15). Für ähnliche Einschätzungen vgl. Sadoul 1982 [1955], 400; Bazin 2011 [1956], 184 und Ayfre 1964, 55. Auch retrospektiv herrscht keine Einigkeit über den sinnvollsten Zuschnitt. So postuliert Alberto Farassino einen «kurzen Neorealismus» von 1945 bis 1949, der nicht nur einige mehr oder weniger kanonische Werke umfasst, sondern die gesamte Produktion dieser Zeit (vgl. Farassino 1989, 30ff). Die meisten anderen Historiker gehen dagegen davon aus, dass auch in diesen Jahren die genuin neorealistischen Werke klar in der Minderheit waren (vgl. Sorlin 1996, 93f; Schifano 2011 [2007], 18).

Vor dem Hintergrund dieses Befunds (über den sich fast alle Forscher einig sind), mag es erstaunen, dass der Neorealismus zu einem der ästhetischen Leitparadigmen der Filmgeschichte geworden ist.⁷¹ Seine unmittelbare Wirkung ist bekannt: In den späten 1940er und vor allem in den 1950er und 1960er Jahren finden viele der ihm zugeschriebenen Methoden und Stilmerkmale Eingang in die filmische Praxis in Spanien, Russland, Indien, den USA und anderen Ländern (vgl. Borde/Bouissy 1960, 139ff; Liehm 1984, 129f).

Aber nicht nur auf das Filmschaffen wirkt sich der Neorealismus aus. Nachhaltig hat er auch das rezeptionsseitige Verständnis vom Realismus im Film geprägt. PAISÀ, LA TERRA TREMA, LADRI DI BICICLETTA und UMBERTO D. (I 1952) sind zu Musterbeispielen (*exemplars* im Sinne von Thomas S. Kuhn; vgl. 1976 [1962/70], 198ff) geworden: An ihnen wird bis heute gelehrt und erlernt (an Filmhochschulen oder in filmwissenschaftlichen Studiengängen), was Realismus im Sinn einer filmischen Ästhetik heißt. Auch in Filmkritiken, Linernotes in DVD-Booklets oder Kinoprogrammheften fungieren die genannten Werke immer wieder als Referenzgrößen.

Diese Bildung eines bestimmten Kanons hat auch Folgen für die Theorie. Die Tatsache, dass die neorealistischen Filme bis heute als Paradigmen des Realismus fungieren, schränkt nämlich die Annahme ein, Realismus sei grundsätzlich historisch relativ. Diese Annahme basiert, wie ich meine, vor allem darauf, Realismus ausschließlich als etwas spontan Erfahrenes, als unmittelbare Wirkung zu verstehen. Tatsächlich gehen aber viele Vorannahmen darüber, wie ein realistisches Werk typischerweise beschaffen ist, in die Aktivierung des realistischen Lektüremodus mit ein.⁷² Erst wenn der historische Abstand *zu* groß geworden ist und auf mehreren Ebenen (etwa im narrativen Aufbau, im Kamerastil und im Schauspiel) die Kluft zu neueren Vorstellungen vom Realismus unüberwindbar geworden ist, wird der Modus blockiert. Erst dann würde der Neorealismus seine paradigmatische Funktion verlieren.

Für das praktische Funktionieren des Paradigmas spielt es keine Rolle, dass die Merkmale – Dreh an realen Orten, Einsatz von Laiendarstellern,

71 «The influence of neo-realism on subsequent filmmaking both in Italy and abroad is very, very difficult to overstate. I would suggest that it was certainly one of the most, if not the most, long-lasting and internationally pervasive film movements of all the film movements in the 20th century, of all of the avant-gardes in cinema of that era», sagt Mark Shiel in seinem Videoessay auf der DVD der *Criterion*-Edition von LADRI DI BICICLETTA.

72 Aus dem gleichen Grund werden auch Gemälde wie Courbets *Steineklopfer* oder Menzels *Eisenwalze* und Romane wie Balzacs *Illusions perdues*, Flauberts *Madame Bovary* oder Tolstois *Anna Karenina* immer noch als realistische Werke gesehen (oder gelesen). Auch sie haben die Funktion der Kuhn'schen *exemplars*.

dialektale Färbung der Sprache, Themen mit Gegenwartsbezug, verflachte Dramaturgie und Aufmerksamkeit für nichtfunktionale Alltagsdetails –, die als den Neorealismus definierend angenommen werden, um den Preis einer doppelten Reduktion gewonnen wurden: Das neorealistische Korpus wurde von mindestens 30 auf fünf bis sieben kanonische Filme reduziert, und in deren Rezeption werden lediglich jene Merkmale betont, durch die der Neorealismus quasi kodifiziert wurde.⁷³

Schon in den 1950er Jahren übertrugen Filmkritiker das neorealistische Paradigma auf die Produktionen anderer Länder. Im Bericht zum Festival in Venedig werden in den *Cahiers du cinéma* im Oktober 1953 unter der Zwischenüberschrift «Néo-réalisme» nicht nur Antonionis *I VINTI* (I/F 1953) und Fellinis *I VITELLONI* (I 1953) besprochen, sondern auch Do BIGHA ZAMIN (Roy Bimal, IND 1953) und *LITTLE FUGITIVE* (Ray Ashley, Morris Engel & Ruth Orkin, USA 1953). Letzterer wird gar als «das originellste Ereignis im Neorealismus in der Welt» akklamiert (Bazin/Mayoux/Richer 1953, 20). In einer anderen Kritik spricht Bazin in Bezug auf OKAASAN (Naruse Mikio, J 1952) von einem «japanischen Neorealismus» (Bazin 1952), mit dem sich in der Folge vor allem Georges Sadoul ausführlicher beschäftigt (vgl. 1953; 1982 [1955], 381ff).

In *Cinema nuovo* fragt ein Leser, ob es auch einen französischen Neorealismus gebe, und Nino Frank antwortet, dass eigentlich nur ein einziger Regisseur, Jean-Paul Le Chanois, als neorealistisch zu bezeichnen sei, «weil dieser versucht, in seinen Skizzen und kurzen Szenen Frankreich auf wirklichkeitstreue Weise zu zeichnen, weil er starke Dialoge schafft und auf alltägliche Misere hinweist» (1956, 76). Borde und Bouissy sind dagegen der Meinung, dass von den in Frankreich produzierten Filmen lediglich Marcello Paglieros *UN HOMME MARCHE DANS LA VILLE* (F 1950) als gelungenes Beispiel gelten könne (vgl. 1960, 140).

Aber nicht nur im zeitgenössischen Weltkino werden in den 1950er Jahren neorealistische Tendenzen beobachtet. Das Paradigma funktioniert

73 Daniel Illger weist zu Recht darauf hin, dass der Versuch, den Neorealismus mithilfe eines Katalogs von Inszenierungstechniken zu definieren, Gefahr läuft, «einen Zirkelschluss zu produzieren, etwa der Art: Neorealistische Filme zeichnen sich durch das Drehen unter freiem Himmel und den Verzicht auf ein durchstrukturiertes Drehbuch aus, und zwar deshalb, weil das Drehen unter freiem Himmel und der Verzicht auf ein durchstrukturiertes Drehbuch kennzeichnend für neorealistische Filme sind» (2009, 163). Andrew Tudor hat das gleiche Problem für die Genretheorie als «empiricist dilemma» bezeichnet (1986 [1973]). Fraglich ist allerdings, ob diese Art von *circulus* notwendig auch *vitiosus* ist. Er scheint sich prinzipiell für *keine* an ästhetischen Merkmalen angelegte Korpusbildung vermeiden zu lassen (für die barocke Baukunst so wenig wie für den Abenteuerroman). Für eine solide Definition mag dies störend sein, in der Praxis erweisen sich die Kategorien dennoch als verständlich und brauchbar.

auch im Rückblick, als Vergleichsmaßstab für ältere Filme. Besonders TONI (Jean Renoir, F 1935) wird immer wieder als proto-neorealistisch verstanden, da er viele Merkmale (Laiendarsteller, reales Ereignis als Inspiration, Dreh am authentischen Schauplatz und eine soziale Problematik) der späteren Filme vorwegnehme (vgl. Bazin 1980 [1971], 24ff). Auch in diesem Fall wird ein *de facto* schon reduziertes (und für manche «neorealistischen» Werke eigentlich unangemessenes) Bild des Neorealismus als Vergleichsfolie herangezogen.

Das neorealistische Paradigma hat sich bis heute gehalten. So werden die Filme der Dardenne-Brüder oft als «neo-neorealistisch» bezeichnet.⁷⁴ In den USA hat der Filmkritiker A.O. Scott im März 2009 mit seinem Artikel zum «Neo-neo realism» der US-Independent-Filme von Kelly Reichardt und Ramin Bahrani eine kleine Debatte ausgelöst (vgl. Scott 2009; Brody 2009; Bordwell 2009b). Verschiedene Kritiker haben die Werke der Sechsten Generation in China mit der neorealistischen Ästhetik in Verbindung gebracht (vgl. Platzen 2009, 62) und auch die Filme des neuen rumänischen Kinos, mit denen ich mich im folgenden Kapitel beschäftige, werden häufig damit verglichen und als «neorealistisch» oder «neo-neorealistisch» apostrophiert.

74 Z.B. von Harun Farocki bei der Podiumsdiskussion «Film/Kino/Politik» im Kino Arsenal am 31. Mai 2008. Sven von Reden nannte sie jüngst die «Meister des kontinental-europäischen Neo-Neorealismus» (2011, o.S.).

7 Zur Erzählperspektive im neuen rumänischen Realismus

Die Geschichte der ‹neuen rumänischen Welle› beginnt, darüber sind sich Filmhistoriker und Kritiker einig, mit Cristi Puius *MARFA ȘI BANII* (STUFF AND DOUGH, ROM 2001). Nach dem Jahr 2000, dem sogenannten ‹Jahr null›, in dem in Rumänien kein einziger Langspielfilm produziert wurde, markiert Puius Film zugleich einen Neuanfang und eine Abkehr von der rumänischen Filmtradition.⁷⁵ Mit der Reduktion auf ein kleines Figurenensemble, eine einfache Geschichte, die innerhalb weniger Stunden spielt, Dialoge, die die Alltagssprache imitieren,⁷⁶ und Handkamera-Aufnahmen schafft der Film einen (für das rumänische Kino) neuen Stil, den andere junge Filmemacher bald aufgriffen. Rumäniens wichtigster Filmkritiker der letzten Dekade, der 2011 verstorbene Alexandru Leo Serban, schreibt rückblickend:

[T]welve years after the 1989 Revolution, Puiu tried (and achieved) a ‹revolution› within the local cinema, but many failed to see its point. The slice of life carved by Puiu [...] bothered many in the CNC establishment [dem staatlichen Filmgremium, G.K.], although, to tell the truth, the film was not manifestly political but rather ‹just› an aesthetic manifesto. Nine years ago, then, the boundaries of Romanian cinematic ‹minimalism› were already set: small budget, hand-held camera, direct sound – and a simple, true and powerful story which rendered all the ploys of ‹traditional› cinema useless.

(Serban 2010, 15)

Nach diversen Kurzfilmen sind in den folgenden Jahren weitere Langspielfilme der ‹neuen Welle› entstanden: *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* (DER TOD DES HERRN LAZARESCU, Cristi Puiu, ROM 2005), *A FOST SAU N’A*

75 Während des Ceaușescu-Regimes stand die Filmproduktion in Rumänien unter direkter staatlicher Kontrolle. Die meisten Filme waren ausschließlich für den nationalen Markt bestimmt und dienten der Unterhaltung oder der ideologischen Verbrämung des autoritären Staatssozialismus. Mit Ausnahme einiger Werke von ambitionierteren Filmemachern, war das ästhetische Niveau niedrig und Formbewusstsein kaum ausgeprägt. In den 1990er Jahren, nach dem Sturz des Regimes, war die Produktion einerseits personell noch von den alten Strukturen dominiert. Andererseits fehlten ihr nun die staatlichen Gelder, was den massiven Produktionsrückgang erklärt (vgl. Liehm/Liehm 1989, 341–353; Darian 1996).

76 In einem Gespräch im Rahmen des Seminars *Politik und Realismus des neueren rumänischen Kinos* (Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, HS 2011) berichtete der rumänische Filmemacher und Produzent Hanno Höfer, vor allem die vielen Schimpfwörter und Flüche in *MARFA ȘI BANII* hätten beim Filmestablishment Anstoß erregt. Zum ersten Mal hätten Figuren im Film so gesprochen wie die Menschen auf der Straße.

FOST (12:08 EAST OF BUCHAREST, Corneliu Porumboiu, ROM 2006), HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (DAS PAPIER WIRD BLAU SEIN, Radu Muntean, ROM 2006), 4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE (4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE, Cristian Mungiu, ROM 2007) und POLITIST, ADJCTIV (POLICE, ADJECTIVE, Corneliu Porumboiu, ROM 2009), um einige der wichtigsten zu nennen.⁷⁷ Aufgrund verschiedener narrativer und stilistischer Gemeinsamkeiten, die alle als Merkmale realistischer Ostentation verstanden werden können – lange Einstellungen, Verzicht auf nondiegetische Musik, naturalistische Inszenierung, Beschränkung auf einen kurzen diegetischen Zeitraum, eine Auseinandersetzung mit der sozialen Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit –, werden diese Filme von Kritikerseite (und gegen das Selbstverständnis der Filmemacher)⁷⁸ als Manifestationen einer «neuen rumänischen Welle» betrachtet.

In kaum einer Besprechung der «Bewegung» und ihrer Filme fehlt das Realismus-Attribut. So schreibt Serban, er ziehe das Etikett des Neorealismus der Rede von einer «Nouvelle Vague Roumaine» vor (vgl. 2010, 12), Rodica Ieta (2010) spricht von einem «Realismus der Eindrücke», Emma Wilson beschreibt die Erzählweise von 4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE als «Register des Alltäglichen» und der «Sachlichkeit» (2008, 23) und Bert Rebhandl hält insbesondere die Filme von Corneliu Porumboiu für «neo-realistisch in einem fast paradigmatischen Sinn» (2010, 122).

Diese und viele andere Charakterisierungen oder Zuschreibungen deuten darauf hin, dass Stil, Erzählweise und Thematiken der neueren ru-

77 Aus dem Spielfilmbereich können dem «neuen rumänischen Film» weiterhin zugerechnet werden: OCCIDENT (WEST, Cristian Mungiu, ROM 2002), FURIA (THE FURY, Radu Muntean, ROM 2002), MARIA (Calin Peter Netzer, ROM/F/D 2003), RYNA (Ruxandra Zenide, CH/ROM 2005), CUM MI-AM PETRECUT SFARSITUL LUMII (WIE ICH DAS ENDE DER WELT FEIERTE, Catalin Mitulescu, ROM/F 2006), LEGATURI BOLNAVICIOASE (LOVE SICK, Tudor Giurgiu, ROM/F 2006), CALIFORNIA DREAMIN' (Cristian Nemescu, ROM 2007), PESCUIT SPORTIV (HOOKED, Adrian Sitaru, ROM/F 2007), BOOGIE (Radu Muntean, ROM 2008), FELICIA, ÎNAINTE DE TOATE (FIRST OF ALL, FELICIA, Melissa de Raaf & Razvan Radulescu, ROM/F/CRO/B 2009), CEA MAI FERICITA FATA DIN LUME (THE HAPPIEST GIRL IN THE WORLD, Radu Jude, ROM/NL/F/J 2009), WEEKEND CU MAMA (Stere Gulea, ROM 2009), MEDALIA DE ONOARE (EHRENMEDAILLE, Calin Peter Netzer, D/ROM 2009), BURTA BALENEI (BELLY OF THE WHALE, Ana Lungu & Ana Szel, ROM 2010), AURORA (Cristi Puiu, ROM 2010), EU CAND VREAU SA FLUIER, FLUIER (IF I WANT TO WHISTLE, I WHISTLE, Florin Serban, ROM/S/D 2010), MARTI, DUPA CRACI-UN (TUESDAY AFTER CHRISTMAS, Radu Muntean, ROM 2010), MORGEN (Marian Crișan, ROM/F/HUN 2010), PREFERIC (Bogdan George Apetri, ROM 2010), PORTRETUL LUPATORULUI LA TINERETE (PORTRAIT OF THE FIGHTER AS A YOUNG MAN, Constantin Popescu, ROM 2010), DIN DRAGOSTE CU CELE MAI BUNE INTENTII (BEST INTENTIONS, Adrian Sitaru, HUN/ROM 2011), TOATA LUMEA DIN FAMILIA NOASTRA (EVERYBODY IN OUR FAMILY, Radu Jude, ROM/NL 2012), DUPA DEALURI (BEYOND THE HILLS, Cristian Mungiu, ROM/F/B 2012) und POZITIA COPILULUI (CHILD'S POSE, Calin Peter Netzer, ROM 2013). Viele von diesen Filmen, aber nicht alle, teilen die realistische Ästhetik.

78 «There is not, not, not, not, not a Romanian new wave» (Puiu, zit.n. Scott 2008, 3).

mänischen Filme realistische Lektüren (s.o., 4.2) nahelegen. Ohne Zweifel tragen die genannten Stilmittel ebenso wie die sozialen Themen aus Gegenwart und jüngerer Vergangenheit zum ›Realismus‹ der Filme bei. Konzentrieren möchte ich mich in meinen Analysen aber vor allem auf den Aspekt der Erzählperspektive, also die Frage, wie – aus wessen Sicht – die Filme narrativ gestaltet sind. Ich untersuche, inwiefern die in verschiedenen Varianten wiederkehrenden erzählperspektivischen Muster zu einer realistischen Wirkung beitragen oder, im Sinne des semiopragmatischen Ansatzes formuliert, wie innerhalb einer realistischen Lektüre *Fokalisierungsstrukturen* konstruiert werden, die in einem homologen Verhältnis zur alltäglichen Sinnproduktion in der (afilmischen) Wirklichkeit stehen. Bevor ich zu den Analysen der Filme komme, werde ich zunächst ein Untersuchungsmodell vorstellen, das die narratologische Grundlegung des Fokalisierungsbegriffs in den semiopragmatischen Ansatz überführt.

1. Fokalisierungsstrukturen

Als Fokalisierung wird seit Gérard Genette die Organisation des Verhältnisses von handlungsrelevantem Figurenwissen und narrativer Information bezeichnet.⁷⁹ Dieses Verhältnis kann prinzipiell drei Formen annehmen: Entweder erfährt die Zuschauerin *mehr*, als jede einzelne Figur weiß (Nullfokalisierung), oder ihr Wissensstand entspricht dem einer Figur (interne Fokalisierung), oder sie weiß *weniger* als diese (externe Fokalisierung). Die Fokalisierung fungiert als eine Art Filter oder «Informationsschleuse», wie Genette schreibt, sie reguliert den Fluss der zur Konstruktion der Geschichte notwendigen Fakten:

79 Dass Genette diese im Anschluss an Todorov (1973 [1966], 123) als «Vision», «Sicht» oder *point of view* bezeichnet und unter der Frage «Wer sieht?» subsumiert (Genette 1998 [1972], 132ff), hat in der Filmtheorie zu einiger Verwirrung geführt (vgl. Brütisch 2013), da im Film nicht nur die *handlungslogische* «*Erlebensperspektive*», sondern auch die *bildlogische* «*Wahrnehmungsperspektive*» (Schweinitz 2007, 88; Herv.i.O.) gestaltet wird. Inzwischen hat sich mehrheitlich durchgesetzt, nur für erstere von «Fokalisierung», für die zweite von «Okularisierung» (Jost 1983; Gaudreault/Jost 1990, 129–134; Kuhn 2011, 122ff) oder einfach «Point of View» (Branigan 2007 [1984]) zu sprechen. In meinem Verständnis bezeichnet «Fokalisierung» nur *eine* Dimension des größeren Themenkomplexes der narrativen Perspektive im Film. Andere Fragen und Probleme dieses Komplexes können mit anderen Termini behandelt werden, etwa dem der optischen («Okularisierung») und akustischen Perspektive («Aurikularisierung») oder dem des *slant* für die Bezeichnung der weltanschaulichen oder moralischen Einstellung des Erzählers (Chatman 1990, 143ff). Eine Alternative zum Fokalisierungskonzept, die stärker affektive Aspekte integriert, bietet Murray Smiths Triade *Wiedererkennung*, *Ausrichtung*, für die er weiter zwischen raumzeitlicher Anbindung und Zugang differenziert und die in etwa der Ebene der Fokalisierung entspricht, und *Verbundenheitsgefühl* (1995, 73ff).

Unter Fokalisierung verstehe ich also eine Einschränkung des «Feldes», d.h. eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte [...]. Das Instrument dieser (eventuellen) Selektion ist ein situierter Fokus, d.h. eine Art Informationsschleuse, die nur durchlässt, was die Situation erlaubt. (Genette 1998 [1983], 242; *Herv.i.O.*)

Diese Regulierung kann sich mehr oder weniger vom (selbst wiederum konstruierten) Wissen und Wahrnehmen einer Figur abhängig machen: Eine konsequent *interne* Fokalisierung beschränkt den Informationsfluss so, dass er ganz der Erlebensperspektive einer Figur entspricht. (Was nicht heißt, wie oft und zu Recht betont wurde, dass auch die optische Perspektive der Figur eingenommen werden muss. Das kognitive und emotionale Erleben der Figur kann im Gegenteil besser vermittelt werden, wenn ihr Gesicht gezeigt wird.)

Eine solche Regulierung (und etwaige subjektive Färbung) operiert, wie Wolf Schmid gezeigt hat, auf allen drei Transformationsstufen seines idealgenetischen Modells (s.o., 4.1.2): erstens in der Auswahl der Geschehensmomente, die zur Geschichte führen, zweitens in der Permutation und Linearisierung, die aus der Geschichte die Erzählung (den Plot) machen, drittens in der Verarbeitung des Plots zu dessen verbaler oder filmischer Präsentation. Umgekehrt, rezeptionsseitig, vom audiovisuellen Phänotext aus betrachtet, heißt dies, dass im Zuge der Narrativierung (der Lektüre der Bilder und Töne als *narrative* Informationen, die der Konstruktion einer Geschichte dienen) auch die Fokalisierung mitvollzogen wird (wenn auch nicht zwingend in bewusster, begrifflicher Form). Die Geschichte wird immer in Abhängigkeit der zur Verfügung stehenden Informationen konstruiert, und diese Informationen können ihrerseits als in unterschiedlichem Maß an das Wissen und Erleben einer Figur gekoppelt verstanden werden.

Die Fokalisierung ist also das Resultat der Aktivierung dieser kognitiven Operatoren. Sie bezeichnet die kognitive Position des Zuschauers, oder, genauer gesagt, das System der Beziehungen zwischen dem Wissen des Zuschauers und dem der Figuren. (Beylot 2005, 204; *Herv.i.O.*)

Im Verlauf eines Films kann sich die Narration dem Wissensstand verschiedener Figuren anpassen, wobei mit Genette zwischen *variabler* (verschiedene Ereignisse aus verschiedenen Erlebensperspektiven) und *multipler* interner Fokalisierung (dasselbe Ereignis aus verschiedenen Perspektiven) zu unterscheiden ist.⁸⁰ Der Übergang zwischen variabler interner Fokalisierung und Nullfokalisierung ist fließend, wie Genette selbst einräumt

80 Orth unterscheidet für polyfokalisiertes Erzählen weiter zwischen korrigierenden, relativierenden und ergänzenden Formen (vgl. 2009, 124f).

(1998 [1983], 241). Im Prinzip kann es auch eine variable externe Fokalisierung geben; allerdings scheint dies, konsequent durchgeführt, fast nie vorzukommen. (Schon bei der Konzentration auf eine Hauptfigur ist die durchgängig externe Fokalisierung sehr selten.)

Es ist sinnvoll, mit Dominik Orth von «Fokalisierungsphasen» (2009, 117) und «Fokalisierungsstrukturen» zu sprechen: «Die spezifische Anordnung der diversen Fokalisierungsformen und die Bezüge zwischen den einzelnen Erlebensperspektiven möchte ich als *Fokalisierungsstruktur* einer Erzählung bezeichnen» (ibid., 125; Herv.i.O.).

Um die Fokalisierungsphasen zu analysieren, muss die durch den Film visuell oder auditiv vermittelte und für das Verständnis der Handlung relevante Information mit dem Wissensstand der Figur(en) bezüglich derselben Information verglichen werden (vgl. Orth 2009, 121f). Abgeglichen werden also das Zuschauer- und das (selbst wiederum rekonstruierte) Figurenwissen. An einigen Beispielen lässt sich dies veranschaulichen.

Typisch für *Nullfokalisierung* sind jene klassischen Filme, deren Erzählung so gestaltet ist, dass sie «allwissend» und «allmächtig» wirkt und zwischen verschiedenen Orten und Figuren beliebig hin- und herwechseln kann. Per Definition sind *Suspense*-Strukturen nullfokalisiert, weil sie so gebaut sind, dass die Zuschauerin *mehr* weiß als die betroffenen Figuren. So sehen wir beispielsweise in der berühmten ersten Plansequenz aus *TOUCH OF EVIL* (Orson Welles, USA 1958), wie jemand eine Bombe unter einem Auto platziert, und wissen daher im Unterschied zu allen Figuren, woher das deutlich hörbare Ticken stammt.⁸¹ Auch viele *sight gags* (Carroll 1991) basieren auf einem Informationsvorsprung der Zuschauerin gegenüber den Protagonisten. Zu denken wäre etwa an die Rollschuh-Szene aus *MODERN TIMES* (Charles Chaplin, USA 1936), wo wir den Abgrund sehen, den die Chaplin-Figur selbst zunächst nicht wahrnimmt.

Ein gutes Beispiel einer *internen Fokalisierung* aus dem klassischen Hollywoodkino bietet *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (Douglas Sirk, USA 1955), der (fast) konsequent aus der Erlebensperspektive der Protagonistin Cary (Jane Wyman) erzählt wird.⁸² Er beginnt zwar mit einem *God's point of view*, heftet sich unmittelbar danach aber an Carys Erleben. Gleich in der ersten Sequenz, in Gesprächen mit der besten Freundin Sara (Agnes Moorehead) und dem Gärtner Ron (Rock Hudson), in den sich Cary verlieben wird, liefert der Film in einer kompakten Exposition alle wichtigen Hintergrundinformationen, so dass wir ab diesem Zeitpunkt bezüglich der handlungs-

81 Allerdings wissen wir nicht, *wann* genau dies passieren wird. Die Suspense ist dadurch gekennzeichnet a) *mehr als die Figuren zu wissen* und b) *weniger als allwissend zu sein*.

82 Es gibt kleinere Abweichungen von diesem Fokalisierungscode, die mit Genette als *Alterationen* bezeichnet werden können.

relevanten Fakten auf dem Stand von Cary sind. Besonders deutlich wird die interne Fokalisierung, wenn der Film uns dieselben Informationen *vor-enthält* wie Cary: So wenn sie sieht, wie sich Ron mit seinem Freund Mick unterhält, beide in ihre Richtung blicken und Mick daraufhin lacht. Da wir so wenig wie Cary hören, was Ron sagt, können wir dieses Lachen so wenig deuten wie sie. (Machen die beiden Männer sich etwa über sie lustig? Selbst wenn wir an dieser Hypothese aufgrund intertextuell generierter Erwartungen zweifeln mögen, lässt uns die Fokalisierung Carys Verunsicherung unmittelbar mitempfinden.) Narrativ noch entscheidender ist eine spätere Szene, in der Cary Ron nach längerer Zeit beim Kauf eines Weihnachtsbaums wiedertrifft. Er ist in Begleitung einer jüngeren Frau, Mary-Ann, mit der er sich schon früher freundschaftlich flirtend unterhalten hat. Der Film verrät nichts Näheres über das Verhältnis der beiden und lässt uns in der gleichen Unsicherheit über dessen tatsächliche Natur wie Cary. Erst kurz vor Ende – als Anstoß, Ron wieder aufzusuchen – erfährt Cary (und die Zuschauerin mit ihr) zufällig, dass Mary-Ann demnächst einen Mann heiraten wird, mit dem sie schon seit einem Jahr zusammen ist. Die interne Fokalisierung bewirkt hier (im Fall gelingender Mise en phase) eine quasi-automatische Allianz zwischen Zuschauerin und Protagonistin, die in der gezielt konstruierten informationellen Kongruenz gründet.

Deutliche Fälle von *externer Fokalisierung* liegen vor, wenn uns die Handlungsmotivationen einer Figur unklar sind – wenn wir also nicht genau verstehen, was sie tut, obwohl wir sie dabei beobachten.⁸³ In einem solchen Fall verfügen wir über *weniger* handlungsrelevantes Wissen als sie. Ein gutes Beispiel dafür ist der Anfang von *LE FILS* (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 2002). Wir sehen die Hauptfigur, den Schreinermeister Olivier (Olivier Gourmet), von hinten. Es ist nicht zu erkennen, was er in den Händen hält und betrachtet. Erst später stellt sich heraus, dass es sich um die Bewerbungsmappe eines Jungen handelt, der vor einigen Jahren bei einem Überfall Oliviers Sohn getötet hat und soeben aus dem Jugendgefängnis entlassen wurde. In der nächsten halben Stunde (Erzählzeit) begleiten wir Olivier und beobachten ihn, ohne genau zu verstehen, welchen Intentionen er folgt. Mit ihm beobachten wir eine Gesprächssituation zwischen Francis (Morgan Marinne), dem Mörder des Sohns, und der Frau, die für die Bewerbungen zuständig ist. Bezeichnenderweise wurde jedoch keine PoV-Struktur gewählt; vielmehr bleibt die Kamera hinter Olivier und zeigt *weniger* als er sieht. Die handlungslogische externe Fokalisierung korres-

83 Auch eine solche Struktur kann für *sight gags* genutzt werden. So werden wir in *THE IDLE CLASS* (Charles Chaplin, USA 1921) veranlasst zu denken, dass sich Chaplin aus Trauer schluchzend schüttelt – während er tatsächlich einen Cocktail mixt (vgl. Kirsten 2012b, 303).

pondiert hier mit einer «externen Okularisierung» (Kuhn 2011, 128).⁸⁴ Die Filmemacher haben dieses Prinzip folgendermaßen beschrieben:

Den «schlechten Platz» für die Kamera finden, während wir so tun, als versuchten wir, den guten zu finden – den des Blicks der Figur –, den aber die Kamera nicht einnehmen kann, weil er durch die Figur besetzt ist, von einem Hindernis, einer Verzögerung: das ist unsere Art, für den Zuschauer ein Geheimnis zu erzeugen und gleichzeitig der Figur ein Geheimnis und damit eine Existenz zu geben. (Dardenne 2008 [2001], 130)

Die Figur, die als Zentrum der Fokalisierung, als Filter der narrativen Information dient, ist also zugleich ein opakes Hindernis auf der Suche nach dem optimalen Blick.⁸⁵ Die Erzählweise wirkt, als müsse sie sich selbst den ihr vorgängigen Gegebenheiten und Beschränkungen anpassen, anstatt diese allererst zu erzeugen (vgl. Tröhler 2006, 168).

Deutlich wird die externe Fokalisierung auch im weiteren Verlauf. So wenn Olivier Besuch von seiner Exfrau Magali bekommt, die ihm erzählt, dass sie ein Kind von ihrem neuen Lebensgefährten erwarte. Nach einer unmarkierten Ellipse sehen wir, wie Olivier ihr hinterherläuft und wissen will, wieso sie gerade an diesem Tag gekommen sei. Beim Stand der bisherigen Informationen ist sein Verhalten rätselhaft.

Erst nach mehr als einer halben Stunde Erzählzeit erfahren wir – in einer Art «delayed exposition» (Sternberg 1978, 90–128) – von entscheidenden Elementen der Backstory. Olivier besucht Magali in der Tankstelle und erzählt ihr, dass der Junge, der ihren gemeinsamen Sohn getötet hat, bei ihm eine Schreinerlehre machen will. (Er verschweigt ihr jedoch, dass er ihn auch angenommen hat.) Erst jetzt wird das Verhalten Oliviers, wenigstens zum Teil, plausibel. Ab diesem Zeitpunkt ist die Erzählung auch nicht mehr ausschließlich extern fokalisiert, sondern changiert zwischen interner und externer Fokalisierung. Bezüglich der storyrelevanten Informationen sind wir nun in entscheidender Hinsicht auf dem Stand des Protagonisten.⁸⁶

84 Die Kopplung von externer Fokalisierung und externer Okularisierung wird auch in der Folge beibehalten. Oft sehen wir, wie Olivier in eine bestimmte Richtung blickt, bekommen aber nicht (oder deutlich verzögert) das von ihm anvisierte Objekt gezeigt.

85 Ekkehard Knörer beschreibt es treffend so: «In den Klassikern ROSETTA und LE FILS produziert der eingeschränkte, aber niemals subjektive Kamerablick in fast schon energisierender Dichte Spannungsmomente, indem er zwischen dem, was die Figur, und dem, was der Zuschauer sieht, durch verzögerte und verweigerte Blicke ein Erwartungsgefälle auf- und abbaut» (2011, 17).

86 Auch ein späterer Dialog zwischen Olivier und Magali hat die Funktion eines Updatings der internen Fokalisierung. Auf ihre Frage, warum er den Jungen als Lehrling nimmt, antwortet er, offenbar wahrheitsgemäß: «Je sais pas». Die Übereinstimmung bezieht sich also auch auf das Nichtwissen: Olivier ist sich über seine Handlungsmotivation keineswegs im Klaren.

Aus dieser langsamen, verzögerten Bewegung von einer handlungslogischen Außenperspektive zu einer tendenziellen Innenperspektive, von einer ›behavioristischen‹ Beobachtung zu einem partiellen Verständnis der Handlungen von Olivier, bezieht der Film neben einem Gefühl der Spannung, des Rätsels und der Unruhe auch einen Teil seines narrativen Realismus. Aufgrund ihrer Opakheit bewahren die Figuren gegenüber der Narration eine scheinbare Autonomie. Die Erzählweise ist nicht weniger konstruiert als andere. Sie kann aber – bei realistischer Lektüre – ›natürlicher‹ wirken, weil die Künstlichkeit einer kompakten Exposition (wie zu Beginn von *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*) vermieden wird und das langsame, sukzessive Kennen- und Verstehenlernen eher einem Alltagserleben entspricht.

2. Fokalisierung im neuen rumänischen Film

Ich habe *LE FILS* so ausführlich besprochen, weil seine Fokalisierungsstruktur auch für viele Filme des rumänischen Realismus kennzeichnend ist. Recht eng angelehnt nicht nur an den Stil mit den häufigen «dynamischen Rückenfiguren» (Kirsten 2011b, 118ff) und an das porträtierte Unterschichtsmilieu, sondern auch an die narrative Struktur der Dardenne-Filme ist *EU CAND VREAU SA FLUIER, FLUIER* (*IF I WANT TO WHISTLE, I WHISTLE*, Florin Serban, ROM/S/D 2010). Die Geschichte dieses Films wird aus der Sicht von Silviu (George Pistoreanu) erzählt, dem Insassen eines Jugendgefängnisses, der verhindern möchte, dass seine Mutter seinen Bruder in ihre Wahlheimat Italien mitnimmt. Wie in *LE FILS* beobachten wir Silviu zunächst ›von außen‹, bis wir seine Motive nach und nach verstehen. Ähnlich wie im belgischen Film bleibt auch hier die interne Fokalisierung unvollständig und mit Elementen externer Perspektivierung durchsetzt.

Die Kombination von langen Einstellungen, anthropomorphen Sichtweisen/Blickwinkeln und der Orientierung an der Erlebensperspektive einer Figur gilt für das Gros der neueren rumänischen Filme, findet aber ganz unterschiedliche ästhetische Ausformungen. Auch Filme, die stilistisch weit entfernt sind vom «somatischen Realismus» der Dardennes (Lie 2006, 95), weisen eine vergleichbare Fokalisierungsstruktur auf. In *MARTI, DUPA CRACIUN* (*TUESDAY AFTER CHRISTMAS*, Radu Muntean, ROM 2010) sind die allermeisten Handlungssequenzen in sehr langen Einstellungen gestaltet; die Kamera folgt in langsamen, rekadrierenden Schwenks dem Geschehen, in dessen Zentrum Paul Hangagu (Mimi Branescu) steht. Der Film erzählt von seiner Affäre mit Raluca (Maria Popistasu), der Zahnärztin seiner Tochter, die schließlich zur Trennung von seiner Frau (Mirela Oprisor) führt. Die szenische Gestaltung wirkt relativ klassisch: Die Bildkom-



57–58

positionen (im für den neuen rumänischen Film ungewöhnlichen Breitformat) sind ausgewogen und verweisen nur selten über die Ränder des Kaders hinaus aufs Off. Sie sind gut ausgeleuchtet, jedoch ohne dass der Einsatz künstlichen Lichts auffällig würde. (In Abend- und Nachtszenen sind die Bilder dunkler, jedoch nie bis zur Unkenntlichkeit der Figuren.) Die wichtigen Figuren sind entweder zentriert (Abb. 57) oder, wenn mehrere Personen zu sehen sind, gleichmäßig im Bildraum verteilt (Abb. 58). Im Unterschied zur klassischen *Découpage* verzichtet der Film allerdings vollständig auf eine analytische Montage: Es gibt keine Hervorhebungen durch Großaufnahmen, keine aus mehreren Einstellungen synthetisierte Raumgestaltung, keine PoV-Shots und kein Eyeline-Matching.

Die erste, mehr als sieben Minute lange Einstellung ist typisch für die stilistische und narrative Gestaltung des gesamten Films. Wir sehen Raluca und Paul nackt im Bett; sie küssen und streicheln sich, reden über belanglose Dinge, necken sich gegenseitig. Das Breitbild passt hier gut zu den waagrecht ausgestreckten Körpern (Abb. 59). Dass wir gerade Zeugen einer Ehebruchsgeschichte sind, lässt sich zu diesem Zeitpunkt allenfalls



59

erahnen. Der Dialog dreht sich um die Länge von Pauls Zehen, Ralucas Wunsch, er möge das Rauchen aufgeben, und ähnliches. Nebenbei erfahren wir, dass Raluca Zahnärztin und Pauls Tochter bei ihr in Behandlung ist.

Erst mit der nächsten Sequenz, die Paul gemeinsam mit seiner Frau Adriana beim Kauf eines Weihnachtsgeschenks für die Tochter zeigt, beginnt die Klärung der Verhältnisse. Anschließend sehen wir die Familie beim Abendessen. Auch hier scheint die Hauptfunktion der Dialoge und kleineren Handlung in der Suggestion eines Wirklichkeitseffekts zu bestehen. So wenn Adriana kurz aufsteht, um sich eine Zitrone über ihren Salat zu pressen, und die Tochter aus dem Bad herüber ruft, die Flüssigseife sei alle. Diese und andere Szenen vermitteln kaum nennenswerte Informationen (allenfalls die von ›Indizien‹ und ›Informanten‹⁸⁷ in Bezug auf Raum und Zeit) und wirken aus dramaturgischer Sicht völlig kontingent: Warum gerade diese Situationen aus dem Alltag der Familie gezeigt werden, ergibt sich aus keiner narrativen Notwendigkeit. Hinsichtlich des ostentativen Einsatzes von ›Wirklichkeitseffekten‹ – also des Angebots an die Zuschauerin, die überflüssigen Detailhandlungen und Dialoge als ›quasidokumentarisch‹ im Sinn einer realistischen Diegese zu narrativieren – ist MARTI, DUPA CRACIUN wohl der konsequenteste Film des neueren rumänischen Kinos und damit derjenige, der in seinem *narrativen* Realismus am weitesten geht.⁸⁸

Der ›Filter der narrativen Informationen‹ ist an die Erlebensebene des Protagonisten gebunden, der auch in (fast) jeder Einstellung zu sehen ist. Nach einer anfänglich eher externen Fokalisierung werden die Zuschauer bezüglich des handlungsrelevanten Wissens (das betrifft in erster Linie das Liebesverhältnis zu Raluca) bald auf seinen Stand gebracht,

87 Im Sinne von Barthes (1988 [1966], 111–116).

88 Vergleichbar ist dieser Hinsicht ist auch Radu Munteans voriger Film Boogie (ROM 2008).

so dass spätestens nach zwanzig Minuten mehr oder weniger intern fokalisiert wird. Bedeutsam wird dies zum ersten Mal in einer Szene, in der wir Paul mit seiner Tochter Mara auf dem Weg zur Zahnarztpraxis von Raluca sehen. Das Telefon klingelt und Pauls Frau Adriana erklärt, dass sie plötzlich Zeit habe und zur Praxis kommen möchte, um bei der Anpassung einer Zahnsperre für Mara dabei zu sein. So wenig wie die Tochter kann sie ahnen, dass Paul eine Affäre mit der Zahnärztin hat. Diese Information teilen zu diesem Zeitpunkt nur die Zuschauer mit Paul, was ihnen ermöglicht, die Bredouille nachzuvollziehen, in der er sich befindet: Es muss ihm einerseits äußerst unangenehm sein, seine junge Freundin mit seiner Ehefrau zu konfrontieren (tatsächlich macht Raluca ihm das später zum Vorwurf), andererseits kann er Adriana – zumal nachdem Mara ihre freudige Zustimmung bekundet hat – nicht zu offensichtlich abwimmeln. Auch die Anspannung in den folgenden Einstellungen in der Zahnarztpraxis ergibt sich aus genau dieser Wissensverteilung. Obwohl sich nichts Nennenswertes ereignet, folgen wir gebannt den Geschehnissen, weil wir uns fragen, wie sich Raluca gegenüber Adriana verhalten wird. Bei gelingender Mise en phase, die in diesem Fall an den Nachvollzug der internen Fokalisierung gebunden ist, erleben wir diese Szene in ähnlicher innerer Anspannung wie Paul, obwohl der Film auf jede auffällige Innenperspektivierung verzichtet.

Eine Orientierung an der Erlebensperspektive einer Figur und ein sukzessiver Übergang von externer zu interner Fokalisierung charakterisiert auch die Erzählweise von *4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE* (4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE, Cristian Mungiu, ROM 2007), dem wohl bekanntesten Werk des neueren rumänischen Films. Erzählt wird von einer illegalen Abtreibung im Jahr 1987 in einer Kleinstadt. Im Unterschied zu anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks mit ihrer eher liberalen Abtreibungspolitik hatte das Regime von Nicolai Ceaușescu mit dem berüchtigten ›Dekret 770‹ im Jahr 1966 Verhütungsmittel verboten und Abtreibung unter strenge Strafe gestellt (vgl. Uricaru 2008, 17). Ziel dieser Maßnahmen war die Erhöhung der Einwohnerzahl Rumäniens auf 30 Millionen im Jahr 2000. Opfer waren die Frauen, die an den Folgen illegaler Abtreibungen starben (auch die Behandlung von im Zuge solcher Operationen auftretender Infektionen war verboten), sowie eine große Zahl ungewollter Kinder, die unter der allgemeinen Lebensmittelknappheit litten, in vielen Fällen ausgesetzt wurden und in Kinderheimen oder auf der Straße landeten. Diese Situation bildet den realen Hintergrund der Geschichte, die Mungiu erzählt (basierend wiederum auf einer faktualen Erzählung; vgl. Porton 2008, 36; Senn 2007, 12f).

Otilia (Anmaria Marinca) begleitet ihre schwangere Freundin Gabita (Laura Vasiliu) in ein Hotelzimmer, in dem ein ›Abtreibungsarzt‹ (Vlad

Ivanov), nachdem er die beiden sexuell genötigt hat, Gabita eine Sonde einführt, die den Fötus herauspülen soll. Das kann, wie er sagt, zwischen zwei Stunden und zwei Tagen dauern. Während Gabita im Bett liegt und wartet, muss Otilia der Verpflichtung nachkommen, eine Geburtstagsfeier der Mutter ihres Freundes zu besuchen. Als sie ins Hotel zurückkehrt, hat Gabita den Fötus bereits ausgeschieden, der nun, in ein Handtuch gewickelt, im Bad auf dem Boden liegt und von Otilia entsorgt werden muss.

Der ganze Film ist konsequent aus Otilias Erlebensperspektive erzählt, verzichtet dabei aber völlig auf Point-of-View-Einstellungen, und lässt uns am Anfang deutlich weniger wissen als die Figur(en).⁸⁹ Er beginnt mit verschiedenen Vorbereitungen für die illegale Abtreibung, von der wir jedoch noch nichts ahnen. Die Aktivitäten der jungen Frauen können wir (zumindest im Fall erstmaliger Rezeption und ohne paratextuelles *Priming*) nicht in ihrer genauen Bedeutung verstehen. Wir sehen, wie Gabita ihren Koffer packt und Otilia um einige Besorgungen bittet. Deren Replik («Du tust so, als ob du zelten fährst»⁹⁰) ist hier noch rätselhaft, weil wir das Ziel des «Ausflugs» nicht kennen. In den nächsten Einstellungen begleiten wir Otilia – die Kamera folgt ihr, so dass, ähnlich wie in *ROSETTA* (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 1999) und *LE FILS*, oft nur ihr Rücken zu sehen ist – auf ihrem Weg durch das Studentenwohnheim.

Nebenbei erfahren wir, dass es an diesem Tag ausnahmsweise warmes Wasser gibt: eine plottechnisch zwar irrelevante Information, die aber zur atmosphärischen Rekonstruktion des Lebens in einem rumänischen Wohnheim der 1980er Jahre beiträgt. Ähnlich verhält es sich mit den schwarz gehandelten Zigaretten, die, wie wir beiläufig lernen, als allgemeines Bestechungsmittel dienen.⁹¹ Es gibt jedoch auch Details (wie die Kätzchen, die eine Nachbarin im Heizungskeller gefunden hat), die eigentlich keine konkrete Funktion erfüllen und in einer realistischen Lektüre fast automatisch als «Wirklichkeitseffekte» konstruiert werden. Die Erzählwei-

89 Diese Beschränkung auf Otilias Erleben hat sich erst im Laufe der Arbeit an dem Film ergeben: «At the beginning I thought I was making a film about two girls. But I eventually discovered that I had only one main character. Because of this, I made some changes and essentially left out all the scenes involving one of the characters since I realized that the protagonist who understands what's going on during this day should be the focus. I thought this was better for the story» (Mungiu, zit.n. Porton 2008, 36). Ursprünglich war zum Beispiel noch eine längere Szene vorgesehen, die einen Besuch von Gabitas Vater im Studentenwohnheim zeigt, bei dem Otilia nicht anwesend ist. Sie ist im Bonus-Material der DVD enthalten.

90 Zit.n. den Untertiteln der deutschen DVD-Ausgabe.

91 Der Titel des Kurzfilms *UN CARTUS DE KENT SI UN PACHET DE CAFEA* (CIGARETTES AND COFFEE) von Cristi Puiu (ROM 2004) bezieht sich auf diese Praxis und zeigt, dass sie fast unverändert auch noch 15 Jahre nach der Wende in Rumänien Bestand hat(te).

se wirkt <quasi-dokumentarisch>: Wir folgen Otilia und beobachten sie bei ihren Verrichtungen, die in einen alltäglichen Rahmen eingebettet sind.⁹²

Dieser Effekt wird durch den Verzicht auf künstliches Licht verstärkt, so dass Otilia auf ihren Wegen durch die Gänge des Wohnheims oder des Uni-Spitals, wo sie ihren Freund trifft, oft nur im Halbdunkel zu erahnen ist. Andere Handlungsdetails, wie zum Beispiel die Fahrscheinkontrolle im Bus, bei der Otilia erst in letzter Sekunde von einem anderen Fahrgast ein Ticket zugesteckt bekommt, tragen zu einem diffusen Spannungseffekt bei, können gleichzeitig aber auch realistisch motiviert werden. Richard Porton schreibt in seiner Kritik:

The singular brilliance of *4 MONTHS* does not reside, however, in its bare bones narrative but in the *wealth of accumulated details* harnessed to illuminate Gabita and Otilia's ever-increasing desperation and anxiety.

(Porton 2008, 35; Herv. G.K.)

Erst nach 33 Minuten fällt das Wort <Abtreibung>; erst jetzt wird klar, worauf die Vorbereitungen Otilias hinausliefen (ihre Bemühungen, auf dem Schwarzmarkt Zigaretten zu kaufen und kurzfristig ein Hotelzimmer zu mieten, ihr Treffen mit Bebe). Bis dahin haben wir sie beobachtet, ohne ganz zu verstehen, mit welchem Ziel sie handelt: ein typischer Fall von externer Fokalisierung. Ab diesem Zeitpunkt, dem Treffen mit dem <Abtreibungsarzt> Bebe, nähert sich die Fokalisierung einem internen Modus an, ohne dabei stark zu subjektivieren. Wie Otilia und Gabita hören wir den Ausführungen Bebes über den Eingriff zu. Gemeinsam mit ihnen erfahren wir seine Forderung, nicht nur mit Geld, sondern auch mit Sex bezahlt zu werden.

Anschließend folgt die einzige größere *Alteration* vom dominanten Fokalisierungscode. Statt die sexuelle Nötigung Otilias zu zeigen, verlagert sich der Fokus für einige Minuten auf Gabita, und wir verlassen mit ihr das Hotelzimmer. Die Kamera begleitet sie auf den Flur, wo sie einen anderen Gast um eine Zigarette bittet, und zurück ins Badezimmer, in dem

92 In diesem Sinn, und mit Verweis auf vergleichbare Stellen in De Sicas Filmen, liest Dudley Andrew diese Sequenz als <Wirklichkeitseffekt>: «*4 MONTHS* carries a pedigree that goes back to UMBERTO D. and Zavattinis gambit to make a film about 24 hours in the life of someone to whom nothing happens. While much does happen in his film, Mungiu, like De Sica, stands ready to expend precious time on mundane micro-events. He gives us the equivalent of the scene Bazin had singled out in UMBERTO D., shot in real time, in which the pregnant housemaid sits to grind coffee, turning the handle of the mill again and again. In *4 MONTHS*, he has Otilia lead us down the hallway of her dorm, ducking into the shower room, locating friends in another room that serves as a black market for cosmetics, stopping to pity a kitten temporarily being sheltered by a student we never see again. This sequence, also shot in real time, lays down the gray temporality of innumerable dull days in socialist Romania, one just like the next, against which an intense drama develops [...]

» (Andrew 2010, 54f).

sie den Wasserhahn aufdreht, um die Geräusche von nebenan nicht hören zu müssen. In der Terminologie Genettes handelt es sich um eine *Paralipse*, eine Auslassung räumlicher Art, ein Beispiel jener

[...] andere[n] Lücken, die nicht so sehr zeitlicher Natur sind und nicht mehr in der Elision eines diachronischen Segments bestehen, sondern in der Auslassung eines für die Situation wichtigen Elements, innerhalb eines Zeitraums, der von der Erzählung prinzipiell abgedeckt wird [...]. Hier springt die Erzählung nicht wie bei einer Ellipse über einen Moment hinweg, sondern lässt ein Faktum *beiseite*. Diese Art Lateralellipse wollen wir [...] eine *Paralipse* nennen. (Genette 1998 [1972], 34)

Bei der Paralipse werden Ereignisse also nicht wie bei der zeitlichen Ellipse übersprungen, sondern vielmehr *umgangen*. Die Narration vermeidet einen wichtigen Vorgang, indem sie einen anderen, weniger wichtigen zeigt. Das Konzept der *Paralipse* ist bei Genette jedoch doppelt bestimmt. Zum einen, wie im Zitat, als räumlicher Umweg der Erzählung; zum zweiten aber auch als Alteration der Fokalisierung, bei der «weniger Informationen gegeben werden, als an sich gegeben werden müssten» (ibid., 139). Im Fall der lateral elliptierten Sexszene koinzidieren beide Bestimmungen. Dies ist jedoch nicht notwendig der Fall, wie die folgende Sequenz zeigt. Nachdem Bebe auch mit Gabita geschlafen hat (in dieser Zeit bleibt die Kamera bei Otilia im Badezimmer), nimmt er die Abtreibung vor. Während Gabita darauf wartet, dass der Fötus abgeht, muss Otilia die Geburtstagsfeier besuchen.

An dieser Stelle beginnt eine lateralelliptische Sequenz, die insgesamt 23 Minuten filmischer Erzählzeit dauert, was einem geringfügig längeren diegetischen Zeitraum entspricht. Hier haben wir es nicht mit einer *Paralipse* im fokalisierungstechnischen Sinn zu tun, da sich die Lateralellipse erzähllogisch gerade daraus ergibt, dass der Film Otilia begleitet, während sich die eigentlich (auch für Otilia) *wichtigeren* Ereignisse im Hotelzimmer abspielen. Im Zentrum der Sequenz steht eine siebeneinhalbminütige Einstellung, die Otilia am Tisch zwischen den anderen Gästen zeigt. Es wird gegessen, angestoßen, getrunken, es werden Anekdoten und Alltagsweisheiten zum Besten gegeben; es wird gescherzt, gestichelt und gelacht. Otilia sitzt die meiste Zeit schweigend und ausdruckslos in der Mitte, in manchen Momenten wird an ihrem Verhalten und ihrem Gesichtsausdruck deutlich, wie die innere Anspannung wächst. Das Besondere an ihrer Situation ist, dass sie sich nichts anmerken lassen darf, weil sie sonst ihre Freundin und sich selbst wegen der Illegalität der Abtreibung in Gefahr bringen könnte. (Damit verweist die Sequenz metonymisch auf die totalitäre Verfasstheit des rumänischen Staates in den 1980er Jahren.) Während die anderen Figuren auf ihr Essen oder die jeweils sprechende Person



60

blicken, schaut Otilia wiederholt ins Leere (Abb. 60). Ihre Gedanken sind offenbar bei Gabita im Hotelzimmer.

Bezogen auf den Realismus der Erzähltechnik haben wir es mit einer komplexen Konstruktion zu tun. Zunächst lässt sich sagen, dass die beschriebene Szene durch ihre dramaturgische Unterdeterminierung zur realistischen Lektüre beiträgt: Die Gespräche beim Geburtstagskaffee bleiben weitgehend irrelevant, konnotieren nur den Realismus der Szene. Durch den impliziten Verweis auf das Parallelgeschehen wird dieser Wirklichkeitseffekt einerseits unterwandert, weil die Szene insgesamt klar von der Gesamtstruktur überdeterminiert ist. Andererseits findet er sich verstärkt, weil die Belanglosigkeit der Gespräche durch den Kontrast noch hervorgehoben wird. Gleichzeitig wird der Wirklichkeitseffekt auf das nicht gezeigte Geschehen verschoben, das eine umso stärkere imaginäre Präsenz bekommt. Narrativ motiviert ist die Lateralellipse schließlich durch die (mit Ausnahme der angesprochenen Alteration) konsequente Fokalisierung auf Otilia, die der Film etabliert hat. Die Limitierung der Erzählung entspricht genau dem Erlebnishorizont der Figur. Ein *cross-cutting* zum Hotelzimmer widerspräche dem Fokalisierungsmodus des Films und damit seinem immanenten Realitätsprinzip.

Gleichzeitig lädt die narrative Konstruktion zu einer hohen emotionalen Involvierung ein, die sich vor allem aus der Wissenskongruenz mit Otilia ergibt. Bei gelingender *Mise en phase* innerhalb der realistisch-fiktionalisierenden Lektüre entspricht die Sorge um Gabita der mentalen und emotionalen Verfassung Otilias.⁹³ Dazu trägt auch die extreme Länge der

93 Der britische Filmkritiker Ben Walters hat die Szene als «nervenaufreibendes Szene, die ich dieses Jahr gesehen habe» bezeichnet (2008, 54). Und Ioana Uricaru beschreibt die Zuschauerinvolvierung so: «Without the mercy of time ellipsis or alternate angles, we are condemned to sit among these strangers and listen to their self-important small



61



62a

Einstellung am Geburtstagstisch bei, die dem kognitiven und affektiven Nachvollzug Zeit zur Entfaltung lässt. Hier zeigt sich erneut die emotionale Effizienz einer erzähllogischen internen Fokalisierung, selbst wenn sie gänzlich auf optische Perspektivierung oder mentale Subjektivierung verzichtet. Entscheidend sind die Wissensstände: Wie die Figur wissen wir, dass Gabita mit einer Sonde zwischen den Beinen allein und hilflos im Hotelbett liegt; ebenso wenig wie Otilia sind wir aber über ihren genauen Zustand unterrichtet. Daraus gewinnt der Film seine Spannung, ohne sich in irgendeiner Weise vom realistischen Erzählregime zu entfernen. Im Gegenteil: Gerade die realistische Perspektivierung generiert eine besondere Anteilnahme.

Die Entwicklung von einer anfänglich externen zu einer tendenziell (aber nicht vollständigen) internen Fokalisierung kennzeichnet auch die Fokalisierungsstruktur von *POLITIST*, *ADJECTIV*. Der Film beginnt mit einigen langen Einstellungen, in denen wir sehen, wie ein Junge durch die Straßen einer rumänischen Kleinstadt geht. Nach und nach erkennen wir, dass ein Mann ihm folgt. Er hebt eine Zigarettenkippe auf, die der Junge zuvor fallen gelassen hat, riecht daran und wirft sie weg. Die Sinngenerierung läuft hier, so ließe sich mit Peter Wuss sagen, über «perzeptionsgeleitete Strukturen», die zu «Topikreihen» kombiniert werden (vgl. Wuss 1992; 1993, 119ff).⁹⁴

talk, while wishing that we were somewhere else, maybe checking on Gabita, who could be bleeding to death in the hotel room» (2008, 15).

- 94 Anders als konzept- und stereotypengeleitete Strukturen, die Kausalketten bzw. Storyschemata bilden, handelt es sich bei den Topikreihen um eine lockerere Art der Verknüpfung von wiederkehrenden Motiven. Die Narration entsteht nicht über den kausalen Zusammenhang von einzelnen Handlungen. Vielmehr geben verschiedene, semantisch ähnlich gelagerte Ereignisse oder Bildmotive Auskunft über eine Situation: «Indem die Aufmerksamkeit des Zuschauers die homologen Formbeziehungen, die sich im Handlungsfeld abzeichnen, fokussiert, stellt sich aufgrund dieser zielgerichteten kognitiven Aktivität ein Sinnzusammenhang zwischen Ereignissen her. Das hier benannte Verknüpfungsprinzip ist dann nicht mehr auf kausale Beziehungen zwischen den Begebenheiten angewiesen. Bindungsgesetz und Kohärenz des Geschehens ergeben sich vielmehr aus der intratextuellen Wiederholung der Topiks und der beim Zuschauer vorhandenen Disposition zur Semantisierung des Reizmaterials, was zur



62b-c

Die nächste Sequenz beginnt mit der Außenaufnahme einer Polizeistation; der gleiche Mann tritt ins Bild, die Kamera schwenkt mit ihm mit und folgt ihm in den nächsten Einstellungen, wie er das Gebäude betritt und durch die Gänge zu seinem Büro geht. (Wie in den anderen rumänischen Filmen ist der ostentative Verzicht auf natürliches Licht bemerkenswert; nach klassischen Maßstäben sind die Gänge viel zu dunkel ausgeleuchtet; Abb. 61). Nun ist die Figur als Polizist etabliert, und die Handlung der vorherigen Sequenz lässt sich als Observierung deuten. Mit der Zeit wird Cristi, der Polizist (Dragos Bucur), dessen Namen wir durch ein Telefongespräch erfahren, zum Protagonisten und Zentrum der Fokalisierung.

Die Erzählweise respektiert auch hier ein rigides Wahrscheinlichkeitsregime. Jede Informationsvergabe (so wie auch und vor allem der Mangel an Information) wird realistisch motiviert. Die nächste Szene ist ein fast paradigmatisches Beispiel für den Einsatz eines narrativen Wirklichkeitseffekts: ein Kollege betritt das Büro und erkundigt sich nach Nelu, mit dem sich Cristi das Büro teilt. Dann unterhält es sich mit Cristi über dessen Hobby, Fußballtennis, und fragt, ob er auch einmal mitspielen dürfe, was dies mit dem Hinweis ablehnt, er sei sicher nicht gut genug. Die Unterhaltung steht in keinem Zusammenhang zur restlichen Geschichte, rein plottechnisch ist sie überflüssig. In realistischer Lesart wird hier lediglich anhand eines fast beliebigen Dialogs metonymisch ›der Alltag‹ auf der Polizeistation evoziert.⁹⁵

Erst in der folgenden Sequenz, ab der elften Minute, folgt eine Art Exposition. Wir erfahren durch das Gespräch Cristis mit einem seiner Vorgesetzten, dass er Victor, den Jungen (Radu Costin), seit einer Woche beschattet, weil dieser im Verdacht steht, mit Drogen zu dealen. Ein anderer Junge hat ihn denunziert, allerdings nur dafür, Haschisch zu rauchen, nicht es zu

Ausbildung latenter Erwartungen bzw. schwacher Hypothesen gegenüber dem Fortgang der Handlung führt» (Wuss 1993, 120).

95 In einer eher diskursivierenden Lesart werden hier allerdings Themen vorbereitet, wie die Rede vom ›Gesetz‹ (Cristi sagt, es sei ein ungeschriebenes Gesetz, dass wer nicht gut Fußball spiele, auch nicht gut im Fußballtennis sei), die wieder aufgegriffen werden und in einer politischen oder metapolitischen Lektüre aktualisiert werden können (vgl. Zutavern 2011).

verkaufen.⁹⁶ Cristi will verhindern, dass ihm befohlen wird, eine verdeckte Operation zur Verhaftung des Jungen durchzuführen. Er argumentiert, dass man in allen anderen europäischen Ländern den Konsum von Cannabis toleriere und sich auch in Rumänien das Gesetz bald ändern werde.

Mit diesem Gespräch werden wir weitgehend (hinsichtlich der story-relevanten Informationen) auf den Wissensstand von Cristi gebracht. Von nun an nähert sich die Narration einer internen Fokalisierung an. Wir kennen seinen Auftrag (mehr über den Jungen und vor allem über die Quelle des Haschischs zu erfahren) und seine Vorbehalte gegen eine voreilige Aktion, die den Jungen für Jahre ins Gefängnis bringen würde.

Es folgen Sequenzen, in denen wir Cristi beim Beobachten beobachten. Wir sehen zum Beispiel, wie die beiden Jungen und das Mädchen, von denen im Gespräch die Rede war, einen Joint rauchen. Im Vordergrund spielen Kinder, und die drei werden durch einen Gitterzaun betrachtet (Abb. 62a). Die optische Perspektive wirkt, als entspreche sie der des Polizisten; doch tatsächlich folgt die Kamera den Jugendlichen mit einem Schwenk, bis Cristi auf der linken Seite ins Bild kommt und ihnen nachblickt (Abb. 62b): Die PoV-Einstellung hat sich als Täuschung erwiesen. Die Kamera folgt nun Cristi (immer noch in der gleichen Einstellung), der zu der Stelle geht, an der die Jugendlichen standen, und die Joint-Kippe aufhebt. Wir beobachten ihn aus der gleichen Distanz wie zuvor die Teenager (Abb. 62c). Der Film wiederholt damit auf stilistischer Ebene das diegetische Motiv der Beschattung und Observierung: «Das Filmbild wird zur Beobachtung von Beobachtung, zur Beobachtung zweiter Ordnung» (Foerster 2012, o.S.). Allerdings kommt es nie zu einer vollständigen Übereinstimmung der Sicht Cristis mit jener der Zuschauerin, sondern eher zu einer strukturellen Ähnlichkeit in ihrem Modus der Wahrnehmung. Dies wird nicht nur an Einstellungen wie der eben beschriebenen deutlich, deren Besonderheit darin besteht, zunächst wie eine PoV-Einstellung zu wirken, um sich dann als «null-okularisiert» (Kuhn 2011, 128) zu erweisen. (Ähnlich wiederholt sich dieses Verfahren bei späteren Observierungsszenen.) Auch sonst wahrt die Kamera immer den Abstand einer von außen beobachtenden Instanz.⁹⁷

Dies betrifft auch die Zeitgestaltung und -erfahrung, über die der französische Kritiker Vincent Thabourey schreibt:

96 Auch *POLITIST, ADJECTIV* ist von zwei realen Geschichten inspiriert – einer Story aus der Zeitung über einen Jungen, der seinen älteren Bruder anzeigt, der ihn und seine Freunde mit Marihuana versorgt, sowie dem Bericht eines mit dem Regisseur befreundeten Polizisten, der es – wie die Hauptfigur im Film – nicht mit seinem Gewissen vereinbaren konnte, einen Jungen wegen des Besitzes von Haschisch für mehrere Jahre ins Gefängnis zu bringen (vgl. Porton 2010, 27).

97 Richard Porton fühlt sich an Überwachungskameras erinnert (vgl. 2010, 26).

Dieses weiche Netz widerspricht der traditionellen Zeitlichkeit, indem es sich erlaubt, den Zuschauer in gleicher Weise zu langweilen wie den Polizisten, indem es mit der Dauer spielt und diese dehnt, um den Zuschauern die Erfahrung von Fragmenten wirklicher Zeit aufzuzwingen. Das Warten im Sekretariat schreibt sich in dieses übermäßige Ausdehnen der bürokratischen Zeit ein, die belastend, unnötig lang, tyrannisch und verachtend wirkt.

(Thabourey 2010, 36)

An diesem Zitat wird deutlich, wie die realistische *Mise en phase* wirkt, die ich oben beschrieben habe. Die Vokabeln ›unnötig lang‹, ›tyrannisch‹, ›verachtend‹, mit denen Thabourey das Erleben der bürokratischen Zeit charakterisiert, zeigen, dass er das Warten des jungen Polizisten nicht nur kognitiv, sondern auch affektiv mitvollzieht.

Gleichzeitig markiert der Vergleich mit der ›traditionellen Zeitlichkeit‹ die ostentative Abweichung zur üblichen Erzählweise eines Polizeifilms – eine Differenz, die von Porumboiu bewusst gesetzt wurde:

[W]hen I started to write the script, I was thinking of the *policier* genre. The first draft was more like a classical *policier*. When I began to research the daily life of a policeman, the structure of the movie began to change. In a traditional *policier*, there's always cutting on action – and it's the action that generates the story. In this film, I wanted to focus on the process of waiting and surveillance.

(Porumboiu in Porton 2010, 27)

Die langen Einstellungen, in denen fast nichts geschieht, können bei klassisch fiktionalisierender, am Mainstream- und Genre-Film geschulter Lektüre frustrierend wirken. Sie sind deutliche Hinweise auf die Angemessenheit einer realistischen Lesart, die auch produktionsseitig intendiert ist: Wenn er darauf hinweist, dass die in üblichen Polizeifilmen gezeigte ›Action‹ nur zehn Prozent des Jobs eines Polizisten darstelle und er daher eher das Warten und Beobachten thematisieren wollte (vgl. Porumboiu, zit.n. Corless 2010, 41), entspricht dies dem Versuch einer engeren Homologisierung von diegetischer Welt und realem Polizistenalltag.

Allerdings vollzieht sich die realistische Lektüre von *POLITIST*, *ADJECTIV* nicht bruchlos und ist vor allem nicht ohne Alternative. Fast alle Kommentatoren weisen auf die Absurdität und die Komik vieler Situationen hin, zum Beispiel der sehr langen Wartezeiten. Manche lesen den Film als ›lakonische Komödie‹ (Foerster) oder ›verlangsamte Version einer Burleske‹ (Thabourey 2011, 36). Nicht zuletzt kann sich an den Diskussionen über die Rhetorik eines Liedtextes, über die ›Gesetze‹ des Fussballtennis, Neuregelungen der Rechtschreibung und schließlich über die Bedeutung des Worts ›Gewissen‹ auch eine politische Lektüre entfalten (vgl. Zuta-

vern 2013). Umgekehrt können die Absurditäten aber auch bis zum einem gewissen Grad als realistisch motiviert verstanden werden.⁹⁸ Welcher Bedeutungshorizont privilegiert wird, hängt letztlich, wie immer, vom Lektüremodus ab.

Ein in seiner narrativen Konstruktion besonders interessanter Fall ist *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* (*DER TOD DES HERRN LAZARESCU*, Cristi Puiu, ROM 2005). Auch in diesem Film finden sich auf stilistischer wie narrativer Ebene verschiedene Elemente realistischer Ostentation, aber bezüglich der narrativen Perspektivierung entspricht er trotz gewisser Ähnlichkeiten nicht dem Schema der anderen Filme. Nach einer ersten Einstellung, die von außen in der Abenddämmerung einen Wohnblock zeigt, sehen wir in der zweiten den Protagonisten (Ion Fiscuteanu) dessen Schicksal der Titel des Films vorwegnimmt. In den kommenden 133 Minuten folgen wir seiner Odyssee von einem Krankenhaus zum anderen und erleben die zunehmende Verschlechterung seines Zustands. Dabei nähern wir uns der Erlebensperspektive des Mannes nicht sukzessive an, sondern scheinen uns eher langsam, aber zunehmend von ihr zu entfernen. Im ganzen Film gibt es keine genuinen PoV-Shots, weder aus der Sicht Lazarescus noch einer anderen Figur. Während Lazarescu im ersten Drittel das Zentrum der Handlung und den Filter der narrativen Information darstellt und wir in den Dialogen seine Perspektive vermittelt bekommen, desintegriert diese Perspektive parallel zur Desintegration seines körperlichen und geistigen Zustands. Zunehmend wird er hilflos, verliert damit nicht nur die diegetische Handlungsmacht, sondern auch die zentrale Stellung im narrativen System.

Anders als in den Dardenne-Filmen und den meisten neuen rumänischen Filmen bleibt die Kamera nicht auf die Hauptfigur fixiert, sondern schwenkt innerhalb der Einstellungen zu verschiedenen Interaktionszentren. Exemplarisch lässt sich dies an einer Szene im zweiten Drittel des Films zeigen. Lazarescu ist in einem weiteren Krankenhaus gelandet. Eine Ärztin hat eben einen Neurologen, mit dem sie offenbar ein Liebesverhältnis hat, per Telefon gebeten, sich den Fall anzusehen (Abb. 63). Gleichzeitig kümmert sie sich um ein älteres Paar (das von Puius Eltern gespielt wird). Die Kamera schwenkt von diesem Gespräch, in dem wir die Diagnose der Frau erfahren (Abb. 64a), zum auf einem mobilen Krankenhausbett liegenden Lazarescu, um den sich eine Pflegerin kümmert (Abb. 64b), dann zurück

98 So sagt Porumboiu: «When I began to make the film, I was very taken with this preoccupation with the process of waiting. It fits very well with my perspective on police work – the absurdity of the job» (zit.n. Porton 2010, 27). Oder: «Of course, the use of real time corresponds to real life, but, during the course of the film, that real life becomes quite absurd» (ibid., 28).

auf die erste Situation. Die Eheleute erkundigen sich, ob sie eine Reise antreten können. Der Neurologe legt der Ärztin die Hände auf die Schultern und überreicht ihr statt der im Scherz gewünschten Rosen einen Apfel (Abb. 64c). Die Art, wie beide miteinander umgehen, bestätigt ihre Liebesbeziehung. Er erkundigt sich nach dem «Angeschlagenen» und tritt, von der Kamera gefolgt, zu Lazarescu, um ihn zu untersuchen (Abb. 64d).

Diese zweieinhalbminütige Einstellung ist typisch für den visuellen Stil und die Gestaltung der Erzählperspektive in *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU*.⁹⁹ Zwar ist der Protagonist in (fast) jeder Einstellung zu sehen und die Kamera begleitet sein Martyrium; sie interessiert sich aber auch für andere Begebenheiten: Ärzte, Krankenpfleger, andere Patienten. An allen Stationen von Lazarescus Leidensweg tut sich ein sozialer Mikrokosmos auf. So erfahren wir schon anfangs, wie nebenbei, von einem schweren Busunfall, dessen Opfer in die verschiedenen Krankenhäuser gebracht werden und der überall Gesprächsthema ist.

Auch hier handelt es sich um eine Variante externer Fokalisierung, jedoch eine, die eine weniger starke und ausschließliche Bindung zum Protagonisten aufbaut. Anhand der Ereignisse in dessen letz-



63, 64a–d

99 Durchschnittlich sind die Einstellungen in *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* 90 Sekunden lang (92,8 laut cinemetrics; vgl. http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=6776; ca. 89 nach einer eigenen Messung).

ten Lebensstunden erzählt der Film von den Nachbarn, den Krankenhäusern, der Arbeit von Krankenschwestern, Fahrern, Assistenten, Ärztinnen und ihren Beziehungen untereinander. Seinen hohen Authentizitätsgrad gewinnt der Film unter anderem aus der Massierung von Details (die schon im Drehbuch angelegt war) und komplexen Parallelhandlungen. Darin ähnelt die szenische Gestaltung der von Bazin beschriebenen Figurenchoreografie in Renoirs *LA RÈGLE DU JEU* oder der Tanzsaal-Sequenz in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*. Zu denken wäre auch an die Filme von Robert Altman, etwa *GOSFORD PARK* (GB/USA/I 2001). Von diesen unterscheidet sich *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* allerdings darin, dass er uns, statt einen einzelnen Handlungsort zu porträtieren, der in sich durch ein komplexes Figurenensemble strukturiert ist, in verschiedene vielgestaltige Stationen versetzt. Mit Ausnahme von Lazarescu, der Krankenpflegerin Mioara (Luminița Gheorghiu) und dem sporadisch auftretenden Fahrer kommen die Figuren(ensembles) jeweils nur in der durch einen Handlungsort definierten Episode vor.

Daraus ergibt sich eine ungewöhnliche Plotstruktur, die einen linearen Verlauf mit einer episodalen Anordnung verbindet und darin am ehesten der Dramaturgie von Road Movies ähnelt. Auf Plotpoints wird gänzlich verzichtet. Allenfalls dem Anfangsdrittel lässt sich eine mehr oder weniger klassische Expositionsfunktion zuschreiben. Die Tatsache, dass der Titel bereits den Ausgang des Films – den Tod seiner Hauptfigur – verrät, kann als Abkehr von klassischer Spannungsdramaturgie gesehen werden:

I'm tired of the old forms of storytelling. I'm tired of the traditional narrative, where we don't know what's coming next. So I've tried with this film to move the accent from what's going on to how it's going to happen. Then the audience stops wondering where the story is leading and is forced instead to face the facts of what's on screen. (Puiu, zit.n. Gilbey 2006, 28)

Die szenische Auflösung orientiert sich, wie verschiedentlich betont wurde (Gilbey 2006, 29; Teodorescu/Munteanu 2010, 60), an einem quasi-dokumentarischen Beobachtungsmodus. Beeinflusst vom *Direct Cinema*, etwa den Filmen Frederick Wisemans, die Puiu und sein Kameramann Oleg Putu zur Vorbereitung gesichtet haben, folgt die Kamera stets dem Geschehen, statt es zu antizipieren:

It had to be shot this way. I told the cinematographer, «You must not move before the action. Always move afterwards, because you cannot know what will happen next.» Usually when you show two actors talking, you cut between them. But I didn't want that. When you shoot a documentary, it is just you, hoarding images, capturing whatever is important at that moment. You

can't ask for another take. So the camera must move after the action, instead of announcing what is going to happen. (Puiu, zit.n. Gilbey 2006, 29)

In noch stärkerem Maße als in den Filmen der Dardenne-Brüder entsteht der Authentizitätseffekt hier also dadurch, dass eine Vorgängigkeit der Diegese suggeriert wird, auf deren Ereignisse die Kamerainstanz nur zu reagieren scheint. Bemerkenswerterweise stimuliert der Stil des Films eine ›realistische Lektüre‹ also durch seine Mimikry von aus dokumentarischen Formaten bekannten Mitteln.¹⁰⁰

Wie in vielen anderen neueren realistischen Filmen ergibt sich auch für *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* eine pseudo-personale, anthropomorphe Erzählperspektive mit stark begrenztem Wissen. Sowohl ›Tiefe‹ als auch ›Breite‹ der Information entsprechen in ihrer Limitierung einer Beobachterfigur, die allerdings nicht diegetisiert wird. Gegenüber den anderen, erzählperspektivisch ähnlich gestalteten Filmen zeichnet sich Puius Film durch einen höheren Grad der Flexibilität der Kamera aus, die mitunter wirkt, als wisse sie nicht recht, auf welches Ereignis die Aufmerksamkeit zu richten ist. Auch die tendenzielle Entfernung von der Erlebensperspektive Lazarescus (und die Annäherung an jene von Miora) unterscheidet *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* von anderen realistischen Filmen jüngerer Datums.¹⁰¹

3. Politik der Empathie

Eng mit den wiederkehrenden Fokalisierungsstrukturen der rumänischen Filme – ihrer meist auf eine Hauptfigur ausgerichteten Perspektivierung, die nach und nach, aber nicht vollständig von einer externen zu einer internen Fokalisierung übergeht – hängen Fragen der *Empathie* zusammen, die

100 Es handelt sich dabei um eine Spielart realistischen Erzählens, die mittlerweile schon auf eine gewisse Tradition zurückblicken kann. So fühlt man sich an die Dogma95-Filme *FESTEN* (Thomas Vinterberg, DK 1998) und *IDIOTERNE* (Lars von Trier, DK/S/F/NL/I 1998) erinnert. Auch ein älterer dänischer Film, *BALLADEN OM CARL-HENNING* (Lene & Sven Grønlykke, DK 1969) erzielte mit ähnlichen Mitteln einen solchen »Dokumentareffekt«, den Birger Langkjær wie folgt beschreibt: »[T]he camera always seems to be late to catch the action as it happens. It gives the impression of a reality already there for the camera to catch, sometimes more successfully than others« (2002, 25).

101 Noch radikaler als *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* ist Puius letzter Spielfilm *AURORA* (ROM 2010) gestaltet, der durchgehend extern fokalisiert. Manche der im neuen rumänischen Film kultivierten ›realistischen‹ Gestaltungsmittel, wie die zurückhaltende Kamera und die lange Einstellung, hat Puiu bis an eine Grenze getrieben, an der der Film in ein anderes Register kippt. Die realistische Lektüre scheint nicht mehr durchgehend angemessen, ostentiert wird eher ein Kunstgestus: *AURORA* umweht eine metaphysische Aura.

ihrerseits gewisse politische Implikationen haben.¹⁰² Als Empathie wird der Prozess des ›Einfühlens‹ in die Lage einer anderen Person oder, im Fall des fiktionalen Films, in die einer Figur in einer bestimmten diegetischen Situation verstanden (vgl. Brinckmann 2005, 335). Durch ihren situativen Charakter unterscheidet sich die Empathie vom verwandten Phänomen der *Sympathie*, das (in meinem Begriffsverständnis) situationsunabhängig ist und längerfristige affektive Dispositionen bezeichnet.¹⁰³ Außerdem handelt es sich bei der Empathie um die partielle und approximative Einnahme der Innenperspektive einer Figur, während Sympathie auch ›von außen‹, *für* eine Figur empfunden werden kann (vgl. Smith 1995, 73–109; Neill 1996, 175; Blanchet 2009; Gaut 2010b, 139). Oft hängt beides zusammen: So neigen wir in *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* in zunehmenden Maße dazu, mit Miora zu empathisieren (nämlich ihre Ohnmacht und ihre Ungeduld mitzuempfinden), weil sie uns im Lauf des Films sympathisch geworden ist. Der Zusammenhang ist jedoch nicht notwendig: Obwohl wir mit Lazarescu nicht weniger sympathisieren als zu Beginn des Films (unser Mitleid mit ihm nimmt eher zu), lässt sein Zustand gegen Ende kaum noch zu, dass wir uns in ihn einfühlen.

Ermöglicht wird die Empathie (die nicht, wie manchmal behauptet wird, notwendig eine Gefühlskongruenz im starken Sinn impliziert¹⁰⁴) durch ein Verständnis der Situation und der Intentionalität der Figur.¹⁰⁵ Wenn Otilia in 4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE zwischen den anderen Geburtstagsgästen sitzt, können wir ihre Situation mitempfinden, weil wir, wie sie, von der im Hotelbett liegenden Freundin *wissen*, aber nicht, wie es um diese steht. Das macht deutlich, wie stark die Empathie von der internen Fokalisierung abhängt. Die empathische Involvierung ist an einen (wie auch immer vermittelten) Zugang zum emotionalen Innenleben der

102 Der Zusammenhang von Realismus, Empathie und Gesellschaftskritik kommt schön in einer Bemerkung von Erich Auerbach zu Stendhal und Balzac zum Ausdruck: «[D]as Entscheidende liegt darin, dass sie den innerhalb seiner materialen Alltäglichkeit lebenden Menschen zugleich in der ganzen Fülle seiner inneren Menschlichkeit zu zeigen unternehmen, in der Absicht, den Lesenden mit allen Kräften seiner Teilnahme, durch das tragische Mitleid, für das Geschick dieses Menschen zu interessieren» (1933, 144f; vgl. 1946, 422–459).

103 Es gibt auch andere Konzeptualisierungen, die Sympathie als eine Art «Superempathie» verstehen, als «Empathie plus Sorge» (Giovannelli 2009, 85). Von der Sympathie als allgemeine Zuneigungsdiskposition, sind die konkreteren und dann wiederum situativen «sympathischen Emotionen» zu unterscheiden, die auf der Disposition gründen (z.B. Mitleid, oder, im antipathischen Fall, Schadenfreude; vgl. Blanchet 2009).

104 Hier unterscheidet sich meine Begrifflichkeit von der Berys Gauts (vgl. 2010, 138).

105 Anders ist dies beim von Christine N. Brinckmann (1999) beschriebenen Fall «somatischer Empathie» (oder *motor mimicry*), also dem unwillkürlichen Mitvollzug körperlicher Anspannung. Dies deshalb, weil die somatische Empathie oft auf einem basaleren und intuitiveren Verständnis beruht, für das eine genauere Kenntnis von Figur und Situation gar nicht nötig ist.

Figur gebunden und an das Verstehen, wie sich diese Emotionen aus ihrer Situation ergeben. Dafür spielt vermutlich das unbewusste Vergegenwärtigen von vergleichbaren eigenen Erfahrungen eine Rolle (vgl. Wulff 2003, 140). Selbst wenn nie eine Freundin von uns eine illegale Abtreibung vornehmen musste, wissen wir (oder können uns sehr genau vorstellen), wie es sich anfühlt, sich um jemanden Sorgen zu machen, ohne die Sorgen mit anderen teilen zu können.

Allerdings hängt die Möglichkeit empathischer Beziehungen zu fiktiven Figuren nicht von ihrer realistischen Zeichnung ab. Sie wird im Gegenteil auch in Bezug auf ganz künstliche Figuren in völlig artifiziellen Welten (z.B. im Comic) aktiviert. Es reicht, wenn wir die emotionale Lage und deren diegetische Gründe erfassen und bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen können. Im realistischen Modus hat die Empathie allerdings ein besonderes gesellschaftskritisches Potenzial, das ich kurz anhand eines weiteren rumänischen Films erläutern möchte.

TOATA LUMEA DIN FAMILIA NOASTRA (EVERYBODY IN OUR FAMILY, Radu Jude, ROM/NL 2012) handelt von einem in Trennung lebenden Mann, der mit seiner Tochter in Urlaub fahren will, aber feststellen muss, dass seine Exfrau eine Krankheit der Kleinen vortäuscht, um die Reise zu verhindern. Da er sich weigert, unverrichteter Dinge die Wohnung zu verlassen, ruft sie die Polizei, worauf er sie und ihren neuen Lebensgefährten fesselt und knebelt, so dass sie beim Eintreffen der Polizisten nicht auf sich aufmerksam machen können.

Mit Ausnahme eines besonders zu Beginn schnelleren Schnittrhythmus ist TOATA LUMEA DIN FAMILIA NOASTRA ähnlich gestaltet wie die eben besprochenen Filme. Auch die Fokalisierungsstruktur folgt der üblichen Bewegung von externer zu zunehmend (aber nie vollständig) interner Fokalisierung. Durch gezielt eingebaute Informationen über die Figuren und ihre Geschichte, die jeweils aus den diegetischen Begebenheiten heraus motiviert sind, erscheinen uns die Handlungen aller Beteiligten verständlich. So gelingt es dem Film, die zunehmende Eskalation der Situation zu plausibilisieren.

Unsere Sympathie gilt vor allem – das ist in der Fokalisierungsstruktur angelegt – dem Protagonisten Marius (Șerban Pavlu), den wir von Beginn an begleiten. Wir sind fast gezwungen, mit ihm zu empathisieren und seine Handlungen kognitiv und affektiv nachzuvollziehen, auch wenn wir sie moralisch nicht billigen. Genau in diesem Dilemma liegt das kritische Potenzial des Films: Wenn wir bereit sind, uns im realistischen Modus auf die Geschichte einzulassen, wenn also neben der deutlich angelegten realistischen Diegetisierung und Narrativierung auch die realistische Mise en phase gelingt, werden uns die Handlungen von Marius trotz ihrer prinzi-

piellen Verwerflichkeit im emphatischen Sinn *verständlich*: Vielleicht hätten wir unter gleichen Bedingungen, in gleicher emotionaler Verfassung, ähnlich gehandelt. Damit werden auch die Konsequenzen – Marius wird wohl eine Haftstrafe verbüßen müssen und seine Tochter nicht mehr sehen dürfen – zumindest zu einem Teil delegitimiert: Die Kritik, die hier angelegt ist, zielt auf die Verfasstheit einer Gesellschaft, in der ein Verhalten, das plausibel wirkt und emotional nachvollziehbar ist, mit hoher Wahrscheinlichkeit ins Gefängnis führt. Letztlich formuliert der Film, wenn man sich unter diesen Prämissen auf ihn einlässt, eine Kritik am System staatlich organisierter Bestrafung, obwohl von dieser selbst nichts zu sehen ist. Er tut dies, indem er uns emotional an eine Figur bindet, deren ganze Lebensweise uns normalerweise fremd bleiben würde. Die gleiche Geschichte in einer Zeitungsnotiz hätte kaum die gleiche Anteilnahme ausgelöst. Im Gegenteil: Die ausgeübte Gewalt hätte uns sicher für die Frau und ihren Lebensgefährten eingenommen und deren Ablehnung, die Tochter in die Obhut des Täters zu geben, im Nachhinein noch legitimiert.¹⁰⁶

4. Erzählperspektive und Realismus

Mit der halben Ausnahme von *MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU* erleben wir in allen diskutierten Filmen, die ich nicht nur in dieser Hinsicht als exemplarische Werke des neuen rumänischen Realismus betrachte, eine ähnliche Bewegung von einer dominant externen zu einer tendenziell internen Fokalisierung (die aber ohne stark subjektive Färbung auskommt). Diese erzählperspektivische Konstruktion lässt sich innerhalb einer realistischen Lektüre als homolog zum Erleben von Ereignissequenzen und Abläufen in der Realität verstehen. Wie beschrieben sind die Filme so konstruiert (und die entsprechende rezeptionsseitige Narrativierung und *Mise en phase* vollzieht dies in der realistischen Lektüre nach), dass sich die handlungsrelevanten Fakten erst im Lauf des Geschehens – beiläufig,

106 Diese Art der Gesellschaftskritik im realistischen Modus ist keineswegs neu. Ähnliche Gedanken hat schon André Bazin in Bezug auf *LADRI DI BICICLETTA* notiert, von dessen Story er behauptet, sie würde «nicht einmal für eine Zeitungsmeldung taugen» (Bazin 2004 [1949], 338), und von dem er schrieb, er sei «sicher der einzig gültige kommunistische Film der letzten zehn Jahre» (ibid., 339). Auch dieser Film funktioniert als Kritik über das emphatische Einlassen auf das im Grunde banale, hier aber tragische Schicksal eines Arbeiters, der sich am Ende gezwungen sieht, selbst zum Fahrraddieb zu werden. «Die implizierte These ist von ebenso wunderbarer wie erschreckender Einfachheit: In der Welt, in der dieser Arbeiter lebt, müssen die Armen, um zu überleben, *sich gegenseitig bestehen*» (ibid.; Herv.i.O.). Aber die Wirkkraft der Kritik liegt nicht in der These, sondern in der Weise, in der sie vorgetragen wird, was (wiederum unter der Bedingung realistischer *Mise en phase*) dazu führt, sich auf das Schicksal als auf eines, das gegebenen gesellschaftlichen Verwerfungen entspringt, emotional einzulassen.

fast wie von selbst – ergeben. Dadurch unterscheidet sich die Erzählweise von den klassischen Varianten null- und intern fokalisierten Erzählens, bei denen oft am Anfang eine kompakte Exposition die relevanten Informationen für das Storyverständnis liefert. Eine so konzentrierte Einführung in die für das weitere Geschehen bedeutsamen *backstories* der Figuren wirkt immer etwas ‹künstlich›, auch wenn diese Artifizialität durch diegetische Motivierungen (typischerweise: Dialogsituationen) relativiert wird. Die neuen rumänischen Filme vermeiden die Künstlichkeit, indem sie ihre Geschichten *in medias res* beginnen lassen und die gesamte Erzählsituation so gestalten, dass die zur Narrativierung notwendigen Informationen (über die Figurenkonstellationen, Intentionen, Hintergründe) aus einer in ihrem Wissen limitierten, anthropomorphen Position vermittelt werden.

Der Übergang von einer quasi behavioristischen Außenbeobachtung zu einem zunehmenden, nie aber vollständigen Verständnis der Figur – ihrer Situation, ihrer psychischen Verfasstheit, ihrer Ziele – ähnelt dem Kennenlernen von (echten) Personen im sozialen Leben. Durchgehend lässt sich also sagen – und das gilt in ähnlicher Weise für viele andere ‹realistische› Filme des aktuellen Weltkinos –, dass nicht nur die Themen und die Erzählung (zum Beispiel durch die Integration von ‹Wirklichkeitseffekten›) realistisch gestaltet sind, sondern auch die Perspektivierung, der Modus der Narration.

Dies soll wohlgemerkt weder heißen, die Extern-zu-intern-Struktur generiere automatisch eine realistische Wirkung (sie kommt im Gegenteil auch in anderweitig ganz und gar nicht-realistischen Filmen vor), noch sie sei die einzige (oder auch nur die einzig typische) realistische Fokalisierungsform und eine realistische Narrativierung würde scheitern, wo eine solche nicht konstruiert wird. Wie schon gesagt, ist es keineswegs die Fokalisierungsstruktur allein, die viele der neuen rumänischen Filme als realistisch markiert. Zu diesem Eindruck tragen Kameraarbeit, Schnitt, *Mise en Scène*, Verzicht auf extradiegetische Musik, Themenwahl und Figurenkonstruktion ebenso bei. Im Bezug auf das Zusammenspiel dieser Parameter im Sinne einer realistischen Ostentation ist das neue rumänische Kino wohl das konsequenteste Gruppenphänomen der bisherigen Filmgeschichte.¹⁰⁷

107 Wenn es Grund gibt, diese Einschätzung zu relativieren, so findet sie sich am ehesten auf der Ebene des Verhältnisses der in den Filmen konstruierten diegetischen Welten und der sozialen Realität Rumäniens. Es ist auffällig, dass beispielsweise homosexuelle Beziehungen in den Filmen überhaupt nicht vorkommen. Auch ist die deutliche Dominanz männlicher Regisseure nicht ohne Wirkung auf die Wahl der Sujets und deren Behandlung geblieben. Filme mit Protagonistinnen sind deutlich in der Minderheit. Neben Mungius 4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE und DUPA DEALURI gehört dazu der bemerkenswerte FELICIA, ÎNAINTE DE TOATE (ROM/F/CRO/B 2009), den Razvan Radulescu, der ansonsten Drehbücher für Puiu und Muntean schrieb, gemeinsam mit der niederländischen Regisseurin Melissa de Raaf drehte und der in seiner Fokalisierungsstruktur und technischen Gestaltung ansonsten ganz dem Gruppenstil entspricht.

Auch haben viele andere ›realistische‹ Filme einen Aufbau, der eher einer Null- oder variablen (internen) Fokalisierung entspricht. Die plurale Figurenkonstellation aus *ROMA ORE 11* ist dafür ein exemplarisches Beispiel (s.o., 6.3), weil an ihr auch der übliche Zweck einer solchen Struktur zu sehen war: Mit der pluralen, an verschiedenen Figuren orientierten Fokalisierung ist es eher möglich, der Komplexität der gesellschaftlichen Differenzierung (in Funktionen, Milieus, Klassen) gerecht zu werden.¹⁰⁸ Dies impliziert einen anderen Modus der Gesellschaftskritik als den am Beispiel von *TOATA LUMEA DIN FAMILIA NOASTRA* beschriebenen: Statt das Schicksal *einer* Figur mitzerleben, werden – mit einer ›auktorialen‹, null-fokalisierten Erzählweise und stets wechselndem Blickwinkel – die Regeln, die einer sozialen Ordnung und ihren Institutionen zugrunde liegen, nachgezeichnet und so deren immanente Ungerechtigkeiten und kritikwürdige Dynamiken nachgewiesen.

Die Vermutung liegt nahe, dass tatsächlich zwei große realistische Erzählregimes existieren (die allerdings oft in Kombination auftreten). Im einen werden anhand einer komplexen Figurenkonstellation und mit Einblick in die unterschiedlichen Intentionalitäten die Spielregeln einer Gesellschaftsordnung erläutert. Im anderen wird aus der Sicht einer Figur nachvollzogen, was es bedeutet, diesen Regeln unterworfen zu sein. Viele Filme des neuen rumänischen Kinos verkörpern die zweite Tendenz auf exemplarische Weise.

108 Auch die wiederholt für ihren ›Realismus‹ gewürdigte Serie *THE WIRE* (HBO, USA 2002–2008) bedient sich dieser Erzählform, und wurde aus diesem Grund oft in der Tradition von Balzacs *Comédie humaine* gesehen (vgl. Eschkötter 2012).

Zusammenfassung und Schluss

Das Hauptinteresse meiner Arbeit galt einer begrifflichen Bestimmung des filmischen Realismus, für den ich von Anfang an zwei Ebenen unterschieden habe: den Realismus *des* Films (als Bezeichnung des besonderen Wirklichkeitsbezugs des Mediums im Vergleich zu dem anderer Medien) und den Realismus *im* Film.

Die allgemeinere Ebene des medienspezifischen Realismus habe ich im Teil I über die Termini der Indexikalität und des Realitätseindrucks erschlossen. Für die Indexikalität habe ich argumentiert, dass es notwendig ist, die im Begriff des Interpretanten angelegten pragmatischen Implikationen der Peirce'schen Semiotik ernstzunehmen. Die Indexikalität ist nicht als intrinsische Eigenschaft von Fotografie oder Film zu verstehen, sondern ergibt sich aus einer bestimmten Praxis: Nur wenn ein fotografisches oder filmisches Bild so gelesen wird, dass es auf den *realen* Referenten verweist, von dem wir wissen, dass er sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Linse befunden haben muss, wird neben dem ikonischen auch der indexikalische Bezug aktualisiert. Verweist das Bild jedoch, wie im Fotoroman oder im fiktionalen Film, auf einen *fiktiven* Referenten, werden die Zeichen als ikonische gelesen und die Indexikalität bleibt latent (als stets vorhandene Möglichkeit des Wechsels von der fiktionalisierenden in die dokumentarisierende Lektüre).

Von der Indexikalität unabhängig ist der *Realitätseindruck* des Films, der eine a) präreflexive, spontane Erlebensdimension des Films bezeichnet, b) unabhängig vom ontologischen Status des Referenten (real oder fiktiv) und dessen semantischem Register (realistischer oder fantastischer Weltenkonstruktion) sowie c) konstitutiv partiell und ambivalent ist. Sein Entstehen lässt sich einerseits aus der besonderen Ausdrucksmaterie des Films (mit seinen perspektivischen, fotografischen Bewegungsbildern und dem synchronen Ton), andererseits aus der subjektiven Rezeptionsbereitschaft der Zuschauer erklären, die wiederum vom Vorführungsdispositiv beeinflusst wird. Auch der Realitätseindruck ist nicht als Eigenschaft des Filmmediums zu verstehen, sondern als spezifische Potenzialität, die genutzt werden kann, aber nicht muss – wie ein Blick auf experimentelle Filme zeigt, die diese Möglichkeit bewusst verwerfen.

Indexikalität und Realitätseindruck stehen in einem vermittelten, indirekten Verhältnis zum Realismus *im* Film. Die Indexikalität wird in der Lektüre realistischer Filme nur dann aktiviert, wenn neben den Figuren auch die Darsteller oder reale Gegebenheiten wie etwa die Architektur Roms um 1948 oder die einer rumänischen Kleinstadt im Jahr 2009 fokussiert werden.

Den Realitätseindruck machen sich realistische Filme zwar praktisch immer zunutze, er kommt jedoch nicht ausschließlich in diesem Erzählregime vor. Auch Lehr- und Dokumentarfilme, Science-Fiction-Blockbuster und Musikclips setzen ihn ein. Allerdings lässt sich über den Realitätseindruck eine Besonderheit des Realismus im Film im Vergleich zu anderen Medien akzentuieren: Der Film hat die Möglichkeit, eine realistische Welt nicht nur zu evozieren oder zu suggerieren (wie Theater, Malerei oder Literatur), sondern sie gleichsam unmittelbar vorzuführen. Durch die Aktivierung der medial konstituierten Potenziale zur *Ostension* bekommt der filmische Realismus also einen ungleich höheren Präsenzcharakter.

In der Auseinandersetzung mit klassischen Theorien zum Realismus habe ich gezeigt, dass rein werkseitige Ansätze immer zur Tautologie oder zum Zirkelschluss neigen, weil sie das zu Bestimmende (den Realismus der in Frage stehenden Filme) als gegeben voraussetzen und auf Grundlage dieser Annahme einzelnen Techniken oder Erzählweisen einen realistischen Charakter zuschreiben. Als Problem bei Bazin hat sich die erstaunliche Unschärfe seines Realismusbegriffs erwiesen, den er in seiner filmkritischen Praxis eher als Nobilitierungsformel denn als rigorose analytische Kategorie verwendet. Seine Artikel sollten nicht als theoretische Bestimmungen des Realismus gelesen werden, sondern als Artefakte seiner eigenen realistischen Lektüre der Filme, die in einer bestimmten historischen Konstellation der Nachkriegszeit verankert ist. So ist zu berücksichtigen, dass Bazin oft eher filmpolitische oder -pädagogische Ziele verfolgt und nicht in erster Linie das der begrifflichen Klärung des Realismus.

Colin MacCabes einschlägige Theorie vom ›klassisch-realistischen Text‹ birgt andere Probleme. Zwar ist seine Beobachtung, dass die Kamerabilder im Realismus üblicherweise den Status einer objektiven Instanz haben, durchaus zutreffend (im Unterschied etwa zur ›freien indirekten subjektiven Perspektive‹, die Pasolini als typisch für viele modernistische Filme herausgearbeitet hat). Mit diesem monodimensionalen Kriterium konzipiert er den Realismus allerdings dermaßen weit, dass der Terminus praktisch den gesamten Bereich des klassischen Kinos umfasst. Damit hat seine Theorie *de facto* einen anderen Gegenstandsbereich als den der realistischen Ästhetik im engeren Sinn, nämlich die Institution des klassischen Kinos als solche, was wiederum mit der spezifischen historischen Situation zusammenhängt, in der MacCabes Schriften entstanden sind. In Übereinstimmung mit Tendenzen in französischen und britischen Filmzeitschriften wie *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* *Screen* sind sie in ihrer Zielsetzung ›anti-realistisch‹, weil MacCabe den klassischen Realismus *per se* für politisch reaktionär hält.

Kristin Thompsons Theorie basiert auf dem formalistischen Konzept der realistischen Motivierung, dessen Unklarheiten ich anhand von Texten von Šklovskij, Tomaševskij, Bordwell und Thompson nachgezeichnet habe. Offen bleibt vor allem, inwieweit es sich bei der Motivierung um eine textseitige Operation handelt, die werkseitig analysiert werden kann, oder um die Zuschaueraktivität der ›Rechtfertigung‹ von Elementen oder Verfahren. Diese Unklarheit wirkt sich auf Thompsons Analysen von *LA DRI DI BICICLETTA* und *LA RÈGLE DU JEU* aus, bei denen sie die realistische Motivierung bestimmter Merkmale nur unterstellen kann: Sie nimmt den Realismus der Werke als gegeben an und perspektiviert – ohne dies eigens zu reflektieren – ihre Lektüre so, dass Verfahren ›realistisch motiviert‹ werden, die eigentlich erst zum Realismus führen sollen.

Um derartige Zirkelschlüsse zu vermeiden, habe ich vorgeschlagen, den Realismus *im* Film nicht primär vom Stil oder der Erzählform her zu verstehen, sondern als Ergebnis einer besonderen Art der fiktionalisierenden Lektüre zu fassen. Der semiopragmatische Ansatz, den ich gewählt habe, um die Spezifika der Lektüre genauer zu bestimmen, hat es ermöglicht, die Gemeinsamkeiten heterogener realistischer Filmästhetiken in ihrer pragmatischen Dimension zu suchen: in der Kombination rezeptionsseitiger Operationen, die von den Filmtexten (trotz ihrer sonstigen Heterogenität) ermöglicht werden. Insofern verstehe ich das Ergebnis meiner Arbeit in erster Linie als Vorschlag von filmtheoretischer Tragweite: Ich skizziere mit meinem Modell eine Antwort auf die Frage, worin das Gemeinsame verschiedener ›Realismen‹ besteht: in der Möglichkeit ihrer realistischen Lektüre, die sie als solche erst konstituiert. Diese Antwort berücksichtigt sowohl die Tatsache der grundsätzlichen stilistischen, narrativen und thematischen Unterschiedlichkeit der Filme wie auch die Tatsache, dass sie trotzdem unter dem gleichen Terminus subsumiert werden können.

Die erste determinante Operation der realistischen Lektüre ist die Konstruktion einer auf mehreren Ebenen zur Wirklichkeit strukturell homologen Diegese. Damit ist gemeint, dass eine fiktionale Welt entworfen wird, die in ihrer physikalischen, perceptiven, sozialen und moralischen Dimension den (Vorstellungen von den) Strukturen der realen Welt entspricht. *Fiktional* ist die konstruierte realistische Welt aufgrund ihrer fundamentalen raumzeitlichen Heterogenität, da dort Entitäten (Figuren, Objekte und Ereignisse) existieren, die es in der realen Welt nicht gibt und zu denen wir ohne Vermittlung der Fiktion keinen Kontakt aufnehmen könnten; *realistisch* ist sie, da die Entitäten den gleichen Bedingungen unterliegen wie Entitäten in der uns bekannten Welt: Die Handlungen ermöglichenden und beschränkenden Strukturen entsprechen jenen der

Wirklichkeit. Die Konstruktion einer solchen strukturellen Homologie ist die *notwendige Bedingung* der realistischen Lektüre. Sie impliziert historische Variabilität, da sich sowohl die Sozialstrukturen wie auch die Vorstellungen, die Menschen sich davon machen, im Lauf der Zeit wandeln.

Die zweite Operation des realistischen Modus ist eine Art der Narrativierung, die eine Ähnlichkeit zum Erleben von Ereignissequenzen in der Wirklichkeit suggeriert, in ihren genauen Spezifika jedoch ebenso historisch variabel ist. Als Beispiel einer realistischen Narrativierung habe ich den sogenannten ›Wirklichkeitseffekt‹ behandelt: die Integration von Handlungselementen, die weder als Teilstücke in der kausalen Kette noch als Figurencharakterisierung für das Storyverständnis notwendig sind, sondern vielmehr in metonymischer Weise auf den realistischen Charakter der Diegese verweisen. Wirklichkeitseffekte dieser Art sind zwar in den filmischen Erzählungen angelegt, sollten aber nicht als textimmanent verstanden werden. Sie werden erst im Rahmen der realistischen Narrativierung konstruiert, was sich daran zeigt, dass es prinzipiell immer möglich ist, die ›Leerhandlungen‹ auf andere Weise zu diskursivieren oder über sie die indexikalische Dimension zu aktualisieren.

Die dritte Operation ist die realistische *Mise en phase*. Damit wird die kognitive und affektive ›Eintaktung‹ bezeichnet, das ›Mitschwingen‹ im Rhythmus der Erzählung. Nur wenn das emotionale Einlassen auf die als realistisch konstruierte Geschichte gelingt, kann von einer realistischen Lektüre im vollen Sinn gesprochen werden. Dies entscheidet sich beispielsweise an der Frage, ob der (im Vergleich zum klassischen Unterhaltungsfilm) langsame, dem Alltagserleben sich angleichende Rhythmus als langweilig empfunden wird oder nicht. Roger Odins Bestimmung der *Mise en phase* als Korrelation von Relationen – als Engführung der filmischen Parameter mit den diegetischen Verhältnissen – kann so für die realistische Lektüre spezifiziert werden: Die *Mise en phase* wird im realistischen Modus vollzogen, wenn das Tempo des Films als der realistischen Diegese entsprechend (und nicht etwa nur als Ausdruck des Kunstwillens der Regisseurin) erfahren wird. Die realistische *Mise en phase* beinhaltet auch eine sympathisierende und empathisierende Involvierung mit Figuren, die außerhalb des realistischen Rahmens eventuell nicht als repräsentationswürdig gelten würden – und hat damit eine politische Dimension, wie ich am Beispiel des rumänischen Films gezeigt habe.

Unter dem Oberbegriff ›realistische Ostentation‹ habe ich schließlich die textuellen Verfahren gefasst, die einen Film als im realistischen Modus zu rezipierenden markieren. In diesem Punkt unterscheidet sich meine Theorie stark von Ansätzen, die ›Realismus‹ als Regime der Transparenz konzipieren und so in die phänomenale und semantische Nähe zur

Illusion rücken. Ich gehe dagegen davon aus, dass (narrative) Filme nicht nur eine Geschichte erzählen (oder die Konstruktion einer Geschichte ermöglichen), sondern im gleichen Zug auch auf ihre spezifische Gestaltung hindeuten. Realistische Filme stellen nicht nur Figurenkonstellationen, Milieus und Konflikte, sondern auch den eigenen Realismus zur Schau.

Die realistische Ostentation habe ich doppelt bestimmt: Zum einen müssen die Verfahren auffällig werden, indem sie vom Standard der klassischen Filmproduktion abweichen. (Damit lehne ich mich an Vorgaben formalistischer und neoformalistischer Theorie an.) So waren der Einsatz von Laiendarstellern und von realen Schauplätzen, der Verzicht auf künstliches Licht, die thematische und zeithistorische Verankerung der Geschichten im Alltag und die Integration von ›Leerhandlungen‹ im italienischen Nachkriegskino *auffällig*, weil sie den bekannten Normen filmischer Narration widersprachen. Auffälligkeit allein hat jedoch notwendig nur ostentativen, nicht aber realistischen Charakter. Zum anderen müssen die Verfahren daher produktiv in die realistische Lektüre integriert werden – etwa wenn die ›Leerhandlungen‹ als Wirklichkeitseffekte konstruiert (also ›realistisch motiviert‹) werden. Die realistische Ostentation erweist sich in dieser Doppelbestimmung auch als historisch relativ: So ist etwa das naturalistische Schauspiel, das sich in den frühen 1910er Jahren vermehrt durchzusetzen begann und dann immer weiter verfeinert wurde, inzwischen selbstverständlich geworden. Es wirkt zwar immer noch ›realistisch‹, markiert aber keine Differenz mehr gegenüber den Normen des ›klassischen‹ Mainstreamfilms und kann deswegen nicht mehr als ostentative Anweisung zur realistischen Lektüre verstanden werden (wie noch zur Zeit von Feuillade und Griffith). Auch die realistische Ostentation ist also semiopragmatisch zu fassen: Zu welcher Art Zeichen die Markierungen werden, hängt von den Interpretanten ab, mit denen an sie angeschlossen wird. Dies ist wiederum kontextsensitiv, das heißt es wird vom historischen und situativen Rahmen, vom medialen Kontext (dem Realismus in anderen Medien) und von persönlichen Erfahrungen und Kompetenzen der Zuschauerin mitbestimmt.

Der historischen Dimension des realistischen Modus und der realistischen Ostentation habe ich mich im Teil III anhand dreier exemplarischer Konstellationen gewidmet, in denen unter unterschiedlichen Bedingungen eine Tendenz zum Realismus im Film zu beobachten war.

Meine Perspektive auf den Zusammenhang von (film-)historischem Kontext, filmischer Form, Lektüremodus und Ostentation hat sich dabei jeweils leicht verschoben. Im Kapitel zum französischen Kino der 1910er Jahre stand zunächst Louis Feuillades Manifest ›La vie telle qu'elle est‹ im

Zentrum, weil es sich als ein erster wichtiger Paratext zur ›Programmierung‹ realistischer Lektüren begreifen lässt. Zu den diskursiven Strategien des Manifests gehören der Bezug auf die realistische Tradition (des 19. Jahrhunderts) in anderen Kunstformen und der Hinweis, die Themen der Filme seien aus dem echten Leben gewonnen. In Werken wie *LA TARE* wird durch die Inszenierung sozialer Milieus, vereinzelte Außenaufnahmen und die Wahl eines gesellschaftskritischen Sujets Realismus ostendierte. Auf andere Weise wird der Realismus in *ERREUR TRAGIQUE* zur Schau gestellt. Hier kontrastiert eine Film-im-Film-Konstruktion den übertriebenen Schauspielstil der eingebetteten Burleske mit dem zurückhaltenderen und auf große Gesten verzichtenden Stil des Darstellers der Haupthandlung. Außerdem wird über den Topos der unwillkürlichen Zeugenschaft der Bilder die indexikalische Dimension des Films in die Diegese eingefaltet. Anhand der Rezeption der Filme durch Filmkritiker und -historiker habe ich gezeigt, dass umstritten ist, inwieweit Feuillade seinem im Manifest formulierten Anspruch gerecht geworden ist. Werke anderer Regisseure gehen in der Folge in ihrem Naturalismus und der Zurschaustellung proletarischer und ruraler Milieus deutlich weiter. Ab Mitte der 1910er Jahre wird diese Tendenz von André Antoine aufgegriffen, einem der Erfinder und wichtigsten Dramaturgen des naturalistischen Theaters. An seinen beiden wichtigsten Filmen *LA TERRE* und *L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE* habe ich Antoinettes idiosynkratische Mischung von naturalistischer *Mise en Scène* und präklassischer *Découpage* veranschaulicht. Den Kern seiner Ästhetik bilden die Drehs unter freiem Himmel und an den Orten, an denen die Handlung der Filme spielt. Durch diese Engführung der profilmischen und der diegetischen Situation arbeiten die Filme der realistischen *Mise en phase* zu. Außerdem lassen sich viele Sequenzen (etwa die des «Ommeganck»-Umzugs) bei entsprechender Lektüre als historische Dokumente betrachten.

Im Fall des Neorealismus bin ich stärker von den Filmlektüren zeitgenössischer Kritiker ausgegangen, die sich in ihren Artikeln und Debattenbeiträgen niedergeschlagen haben. Den Schriften zu neorealistischen Filmen lassen sich unterschiedliche Gewichtungen bezüglich der den Modus konstituierenden Operationen entnehmen: Die marxistisch inspirierten Kritiker bestimmen den Neorealismus inhaltlich-thematisch und betonen die strukturelle Homologie zur komplexen sozialen Wirklichkeit des zeitgenössischen Italien. Dagegen legen die katholischen und phänomenologischen Kritiker den Schwerpunkt auf den allgemeinen Humanismus des Neorealismus sowie auf dessen Ästhetik. Die kanonischen Filme von De Sica, Rossellini und Visconti lassen sich, bei allen sonstigen Unterschieden, gemeinsam dadurch charakterisieren, dass sie beiden Ansprüchen gerecht

werden. Im neorealistischen Korpus finden sich aber auch Werke, die wie *CIELO SULLA PALUDE* eine neorealistische Form adaptieren, ohne Geschichten zu erzählen, die konkrete soziale Probleme behandeln. Umgekehrt porträtiert *ROMA ORE 11* zwar die zeitgenössische Realität, folgt aber nicht der phänomenologischen Ästhetik. Das weist auf die relative Weite sowohl des Konzepts des Neorealismus wie auch der innerhalb des Rahmens realistischer Lektüre möglichen Sinngenerierungen hin. Die Divergenzen hinsichtlich des der Homologiebildung zugrunde liegenden Weltbilds einerseits, der relevanten Eigenschaften realistischer Werke andererseits erklären aber auch die unterschiedlichen Einschätzungen verschiedener Kritiker bezüglich des Realismus der in Frage stehenden Filme.

Am Ende des Kapitels bin ich auf die paradigmatische Funktion des Neorealismus für den filmkritischen und -theoretischen Diskurs eingegangen, die nicht zu unterschätzende theoretische Folgen hat. Sie schränkt die historische Relativität des Realismus insofern ein, als bestimmte tradierte Formen aufgrund ihrer Position im Paradigma auch lange nach ihrer Kanonisierung noch als realistische Markierungen wirken. Filme wie *LADRI DI BICICLETTA*, *PAISÀ* und *LA TERRA TREMA* sind zu Musterbeispielen geworden, die die gleiche Funktion erfüllen wie die Lehrbuchlösungen in Kuhns Paradigma-Theorie: An ihnen wird praktisch erlernt, was Realismus im Film heißt. Gleichzeitig ist zu bedenken, dass die Kategorisierung als «realistisch» die Rezeption der Filme dergestalt beeinflusst, dass der historische Abstand überbrückt wird: Wir gehen davon aus, dass aus den Filmen das Bemühen um eine realistische Zeichnung der italienischen Gesellschaft spricht, auch wenn sie uns heute nicht mehr in allem spontan als «realistisch» erscheinen mögen.

Bedenkt man die paradigmatische Funktion des Neorealismus, ist es wenig verwunderlich, dass auch das rumänische Kino nach der Jahrtausendwende von verschiedenen Kritikern mit diesem Etikett bedacht wurde. Auf verschiedenen Ebenen greift es neorealistische Formen auf und setzt diese oft noch konsequenter um. In meinen Analysen der rumänischen Filme habe ich in erster Linie die narrative Organisation untersucht und ein wiederkehrendes erzählperspektivisches Muster herausgearbeitet. Hier hat sich meine Perspektive also auf eine Explikation meiner eigenen Lektüre verschoben (für die ich aber eine gewisse Allgemeingültigkeit annehme). Viele der Filme gestalten die Narration so, dass sie von einer anfänglich externen Fokalisierung sukzessive zu einer internen Erlebensperspektive übergeht. Diese ist allerdings nicht durch subjektivierte Wahrnehmungsformen charakterisiert, sondern durch eine annähernde Kongruenz des Wissenstands von Figur und Zuschauerin bezüglich der handlungsrelevanten Informationen. Ich habe argumentiert, dass eine sol-

che Fokalisierungsstruktur eher dem Erleben von personengebundenen Handlungssequenzen im Alltag entspricht als Nullfokalisierungen oder stark subjektivierende interne Fokalisierungen und deshalb als realistisch empfunden werden kann.

Eine Gemeinsamkeit der italienischen Filme der 1940er und 1950er Jahre und der zeitgenössischen rumänischen sowie vieler anderer realistischer Werke besteht also darin, dass sie uns im Modus der Imagination am Leben von Figuren partizipieren lassen, dessen Umstände uns ansonsten fremd erscheinen würden. Die tendenzielle Wissenskongruenz zwischen Zuschauerin und Figur, die im Lauf der Handlung aufgebaut wird, ermöglicht in vielen Fällen auch eine sympathisierende und empathisierende Involvierung. Darin kann, so habe ich am Ende des Kapitels zum rumänischen Film angedeutet, auch ein wichtiger politischer Aspekt des realistischen Modus liegen. Indem wir mit ihnen empathisieren, teilen wir das Schicksal von Figuren, selbst wenn ihre Lebenswelt von der unseren weit entfernt ist; wir erleben Situationen, um deren fiktiven Charakter wir zwar wissen, die sich aber aufgrund der angenommenen Ähnlichkeit zu realen sozialen Situationen auch auf das Verständnis und die Bewertung der entsprechenden Milieus in der Wirklichkeit auswirken.

Die strukturelle Homologierelation von realer und fiktionaler Welt muss dabei als wechselseitig betrachtet werden: Einerseits ist die Annahme einer solchen, ausgehend von unseren Kenntnissen und Vorstellungen, determinant für den realistischen Lektüremodus. Andererseits gilt, dass – wenn der Modus akzeptiert wird – durch die Fiktion Vorstellungen über die Wirklichkeit generiert und modifiziert werden können: Nicht nur akzeptieren wir die Welt von *LA TERRA TREMA* als realistisch, weil wir uns vorstellen können, dass ein sizilianisches Fischerdorf in den 1940er Jahren so ausgesehen hat – tatsächlich prägt der Film auch unser Bild davon. Gleiches gilt für die chinesische Provinz in den späten 1990ern oder rumänische Kleinstädte der 2000er Jahre.

Neben der Geografie und den Makrostrukturen einer Gesellschaft werden auch zwischenmenschliche Details und das emotionale Innenleben von Figuren im realistischen Modus vermittelt. Nicht notwendig ist damit eine sozialkritische Intention verbunden. Zu denken wäre an Filme der Berliner Schule wie *MEIN LANGSAMES LEBEN* (Angela Schanelec, D 2001) und *BUNGALOW* (Ulrich Köhler, D 2002) oder an *LA VIE AU RANCH* (Sophie Letourneur, F 2009), die auf eine realistische Lektüre hin angelegt sind, ohne soziale Missstände zu thematisieren.

Eine politische Dimension können Filme daraus schöpfen, dass sie uns am Erleben von Menschen teilhaben lassen, die sich in Problemlagen

befinden, welche sich üblicherweise der Repräsentation entziehen, weil sie so alltäglich erscheinen, dass sie «nicht einmal für eine Zeitungsmeldung taugen» würden, wie Bazin über die Story von *LADRI DI BICICLETTA* schrieb (2004 [1949], 338). Die Wirkkraft dieses Films liegt weniger in der moralischen These (dass «die Armen, um zu überleben, sich gegenseitig bestehlen» müssen; *ibid.*, 339) als in der Weise, in der sie vorgetragen wird. Unter der Bedingung realistischer *Mise en phase* lassen wir uns auf das Schicksal des Arbeiters ein, von dem wir wissen, dass es gegebenen gesellschaftlichen Verwerfungen entspringt.

Ein solches Sich-Einlassen ist keineswegs selbstverständlich. Wie ich im Laufe dieser Studie verschiedentlich betont habe, kann ein vermeintlich realistischer Film wie *LADRI DI BICICLETTA* auch in anderen Modi und unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden. Tatsächlich sind gerade in der Filmkritik und der Filmwissenschaft andere Betrachtungsweisen üblicher als die fikionalisierende, z.B. ästhetisierende, künstlerische oder auf verschiedene Weisen dokumentarisierende: Ihr Instrumentarium ist eher geeignet, die ästhetische Struktur der Werke zu analysieren und mit jener anderer Werke desselben Genres, derselben Epoche oder derselben Regisseurin zu vergleichen. Die filmanalytische Lektüre aber inhibiert (zumindest partiell) die Fikionalisierung und das «Mitschwingen» im Rhythmus der erzählten Ereignisse (wie umgekehrt ein intensives «Mitschwingen» die Analysefähigkeit beeinträchtigt). Man nimmt eine gewisse Distanz zum diegetischen Geschehen ein und immunisiert sich gegen die in den Filmen angelegten Empathisierungs- und Kritikpotenziale.

Für Roger Odin formiert sich unsere kommunikative Kompetenz aus dem Ensemble unterschiedlicher Modi der Bedeutungs- und Affektproduktion, die wir in der Rezeption künstlerischer Werke aktivieren können (vgl. 2000, 11). Wie ich argumentiert habe, ist der realistische Modus einer davon. Es wäre falsch, ihn gegen andere Modi auszuspielen. *Per se* ist er weder besser noch schlechter, führt aber zu anderen kognitiven und emotionalen Involvierungen und hat andere politische Implikationen als ein Modus, der in erster Linie auf die Handschrift eines *auteurs* oder die intertextuellen Referenzen des Werks fokussiert. Der Realismus kann, wenn wir uns auf ihn einlassen, das «Elend der Welt» (Bourdieu 1997 [1993]) nicht nur vor Augen führen, sondern es spürbar, im empathischen Sinn erfahrbar machen.

Die Kompetenz, einen Film als realistischen ernst zu nehmen, ist genauso wertvoll und wichtig wie die Kompetenz, ihn kritisch (zum Beispiel auf die intendierte realistische Wirkung hin) zu analysieren. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Realismus im Film kann nur gelingen, wenn sie über beide Modi verfügt und diese zu artikulieren weiß: Einerseits muss der Realismus als solcher erfahren werden, andererseits eine

Aufmerksamkeit und eine Terminologie vorhanden sein, um die narrativen und stilistischen Strukturen zu erfassen, die jene Erfahrung ermöglichen. Dies schon, um ein letztes Mal André Bazin zu zitieren, weil «es in der Kunst nie einen ›Realismus‹ gab, der nicht zuallererst und zutiefst ›ästhetisch‹ war» (2004 [1948], 306). Der semiopragmatische Ansatz ist geeignet, beiden Aspekten des Realismus gerecht zu werden – dem fiktionalen Bezug auf die Wirklichkeit und seinen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen.

Literaturverzeichnis

- Abel, Richard (1984) *French Cinema. The First Wave, 1915–1929*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- (1987) Before Fantômas: Louis Feuillade and the Development of Early French Cinema. In: *Post Script* 7,1, S. 4–26.
 - (1991) French Film Melodrama Before and After the Great War. In: *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*. Hg. v. Marcia Landy. Detroit, MI: Wayne State UP, S. 542–568.
 - (1994) *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Aitken, Ian (2006) *Realist Film Theory and Cinema. The Nineteenth-Century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions*. Manchester: Manchester UP.
- Albera, François (2009) Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie. In: *Cinémias* 19,2-3, S. 287–316.
- Alicata, Mario/De Santis, Giuseppe (1978) Truth and Poetry: Verga and the Italian Cinema [ital. 1941]. In: *Overbey* 1978, S. 131–138.
- Allen, Richard (1995) *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge UP.
- Althusser, Louis (1996) Sur la dialectique matérialiste [1963]. In: Ders.: *Pour Marx*. Paris: La Découverte, S. 161–224.
- Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: BFI.
- Anderson, Joseph D. (1996) *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois UP.
- Andrew, Dudley (1976) *The Major Film Theories. An Introduction*. London/Oxford/New York: Oxford UP.
- (1984) *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP.
 - (1990) *André Bazin* [1978]. New York: Oxford UP.
 - (1995) *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, NJ: Princeton UP.
 - (2010) *What Cinema Is!* Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell.
 - /Joubert-Laurencin, Hervé (Hg.) (2011) *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford et al.: Oxford UP.
- Antoine, André (1960) *Meine Erinnerungen an das Theatre-Libre* [frz. 1921]. Berlin: Henschel.
- Antonioni, Michelangelo (1949) LA TERRA TREMA. In: *Bianco e nero* 10,7, S. 90–92.
- Apel, Karl-Otto (1970) Peirces Denkweg vom Pragmatismus zum Pragmatizismus. In: *Peirce* 1970, S. 11–211.
- (1981) Charles W. Morris und das Programm einer pragmatisch integrierten Semiotik. In: *Morris* 1981, S. 9–66.
- Aristarco, Guido (1949) CIELO SULLA PALUDE. In: *Cinema* (v. 15. Dez.), S. 336–337.
- (1994) Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi. In: *CinémaAction* 70, S. 92–107.
- Aristoteles (1982) *Poetik* [geschrieben ca. 335 v. Chr.]. Stuttgart: Reclam.
- Armes, Roy (1971) *Patterns of Realism*. South Brunswick, NJ/New York: A. S. Barnes & London: The Tantivity Press.
- Armstrong, Richard (2005) *Understanding Realism*. London: BFI.
- (2008) THE BEST YEARS OF OUR LIVES: Planes of Innocence and Experience. In: *Film Journal* 30, S. 83–91.

- Arnheim, Rudolf (2002) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004) *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk* [1925–1999]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Auerbach, Erich (1933) Romantik und Realismus. In: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 9, S. 143–153.
- (1946) *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen/Basel: Francke.
- Aumont, Jacques (1990) *L'image*. Paris: Nathan.
- (1996) *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier.
- /Marie, Michel (2005) *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* [2001]. Paris: Armand Colin.
- Aust, Hugo (2000) *Literatur des Realismus*. (3., überarb. und aktual. Aufl.). Stuttgart: Metzler.
- Ayfre, Amédée (1952) Néo-Réalisme et Phénoménologie. In: *Cahiers du cinéma* 17, S. 6–18.
- (1954) Un réalisme humain. Essai de définition esthétique du néo-réalisme italien. In: *Revue internationale de filmologie* 18-19, S. 177–184.
- (1964) Du premier au second néo-réalisme. In: *Néo-réalisme italien. Bilan de la critique (Études cinématographique 32-35)*, S. 55–72.
- Azoury, Philippe (1995) Remonter les bords de la fiction (aspect documentarisant et restauration dans L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE). In: 1895 18, S. 303–311.
- Bachelard, Gaston (1987) *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis* [frz. 1938]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bailblé, Claude (1999) *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*. Diss. Paris: Université de Paris VIII.
- Baldizzone, José (1987) La destinée critique de Louis Feuillade. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 48, S. 11–18.
- Banda, Daniel/Moure, José (Hg.) (2008) *Le cinéma: naissance d'un art 1895–1920*. Paris: Flammarion.
- Barbaro, Umberto (1962) Neo-realisti e no: promessa mantenute e speranze deluse. In: Ders., *Servitù e grandezza del cinema*. Hg. v. Lorenzo Quaglietti. Rom: Editori Riuniti, S. 202–308.
- (1976) Neo-realismo [1943]. In: Ders., *Neorealismo e realismo II*. Hg. v. Gian Piero Brunetta. Rom: Editori Riuniti, S. 500–504.
- Barbina, Alfredo (Hg.) (1987) *Sperduti nel buio*. Turin: Nuova Eri/Edizione RAI.
- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- (1988) Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [frz. 1966]. In: Ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 102–143.
- (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zu Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1990) Rhetorik des Bildes (frz. 1964). In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Kritische Essays III)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 28–46.
- (2006) Der Wirklichkeitseffekt [frz. 1968]. In: Ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164–172.
- Bastaire, Jean (1963) Le réalisme lyrique de LA TERRE TREMBLE. In: *Luchino Visconti, l'histoire et l'esthétique (Études cinématographiques 26-27)*, S. 45–51.
- Baudry, Jean-Louis (2003a) Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [frz. 1970]. In: Riesinger 2003, S. 27–39.

- (2003b) Das Dispositiv – Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [frz. 1975]. In: Riesinger 2003, S. 41–62.
- Bawden, Liz-Anne (1976) Neo-Realism. In: *The Oxford Companion to Film*. New York: Oxford UP, S. 498.
- Bazin, André (1952) OKASAN: Le néoréalisme japonais. In: *Parisien libéré* (v. 14. Dez.), S. 6.
- (1954) En Italie. In: *Cinéma 53 à travers le monde*. Paris: Cerf, S. 85–100.
- (1962) Un saint ne l'est qu'après [1951]. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, IV, Paris: Cerf, S. 60–64.
- (1980a) *Jean Renoir* [frz. 1971]. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1980b) *Orson Welles* [frz. 1950/1958]. Wetzlar: Büchse der Pandora.
- (1981) *Filmkritiken als Filmgeschichte* [frz. 1948–1957]. Hg. v. Klaus Eder. München/Wien: Hanser.
- (1997) Was den Realismus betrifft [frz. 1944]. In: *Meteor* 8, S. 90–92.
- (1998a) *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* [1945–1958]. Paris: Cahiers du cinéma.
- (1998b) *Orson Welles* [1950/1958]. Paris: Cahiers du cinéma.
- (2004) *Was ist Film?* [frz. 1945–1958]. Berlin: Alexander.
- (2009a) Leben und Tod der Doppelbelichtung [frz. 1946]. In: *Montage AV* 18,1, S. 163–167.
- (2009b) Farrebique oder das Paradox des Realismus [frz. 1948]. In: *Montage AV*, 18,1, S. 169–174.
- (2011) *THE ROOF* [frz. 1956]. In: *André Bazin and Italian Neorealism*. Hg. v. Bert Cardullo, New York/London: Continuum, S. 184–186.
- /Mayoux, Michel/Richer, Jean-José (1953) *Petit Dictionnaire pour Venise*. In: *Cahiers du cinéma* 27, S. 6–24.
- Becker, Betty (1989) Chi era Augusto Genina. Intervista con Betty Becker. In: *Il cinema di Augusto Genina*. Hg. v. Sergio Grmek Germani & Vittorio Martinelli. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, S. 383–400.
- Becker, Sabina (2003) *Bürgerlicher Realismus*. Tübingen/Basel: Francke.
- Beilenhoff, Wolfgang/Hesse, Christoph (2005) Nachwort. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 389–408.
- Belloi, Livio (1995) Lumière und der Augen-Blick. In: *Kintop* 4, S. 27–49.
- (1997) L'invention du personnage. In: *Iris* 24, S. 59–76.
- Benjamin, Walter (1963) Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 47–64.
- Bertoncini, Marco (2009) *Teorie del realismo in André Bazin*. Mailand: LED.
- Bettetini, Gianfranco (1971) *L'indice del realismo*. Mailand: Bompiani.
- Beylot, Pierre (2005) *Le récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin.
- Blanchet, Robert (2009) The Limits of Sympathy: Why We Can't Feel Angry for Another. Vortragsmanuskript von der 7. *International Conference of the Society for Cognitive Studies of the Moving Image*, University of Copenhagen, 24.–27. Juni 2009.
- Bohrn, Patricia (2000) *André Antoine und sein Théâtre Libre. Eine spezifische Ausformung des naturalistischen Theaters*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang.
- Boillat, Alain (2001) *La fiction au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- (2009) La «diégèse» dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept. In: *Cinémas* 19,2-3, S. 217–245.

- Bondanella, Peter (1996) *Italian Cinema. From Neorealism to the Present* [1983]. New York: Continuum.
- Bonitzer, Pascal (1971) Hors-champ (un espace en default). In: *Cahiers du cinéma* 234-235, S. 15–26.
- (2011) Dekadrierungen [frz. 1978]. In: *Montage AV* 20,2, S. 93–102.
- Borchers, Detlef (1985) Screen – Einführung in eine filmtheoretische Diskussion. In: *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971–1981*. Hg. v. Joachim Paech, Detlef Borchers, Gabi Donnersberg, Inge Hartweg & Eva Hohenberger. Osnabrück: Selbstverlag Universität Osnabrück, S. 11–43.
- Borde, Raymond/Bouissy, André (1960) *Le néo-réalisme italien. Une expérience de cinéma social*. Clairefontaine/Lausanne: Cinématèque suisse.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- (1996) *La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène*. In: *The Velvet Light Trap* 37, S. 10–29.
- (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- (2005) *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- (2008) *Poetics of Cinema*. New York/Abingdon: Routledge.
- (2009a) Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik. In: *Montage AV* 18,1, S. 109–128.
- (2009b) Getting Real. In: *Observations on Film Art*. [<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=4482>].
- /Thompson, Kristin (1997) *Film Art. An Introduction* [1979]. New York et al.: McGraw-Hill.
- Bottomore, Stephen (1985) Le thème de témoignage dans le cinéma primitif. In: *Les premiers ans du cinéma français*. Hg. v. Pierre Guibbert. Perpignan: Institut Jean Vigo, S. 155–161.
- (1987) Feuillade et les pays anglo-saxons. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 48, S. 99–104.
- Bourdieu, Pierre et al. (1997) *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft* [frz. 1993]. Konstanz: UVK.
- Bousquet, Henri (1996) *Catalogue Pathé. Des années 1896 à 1914* (im Selbstverlag).
- Brakhage, Stan (1982) *Brakhage Scrapbook*. Hg. v. Robert A. Haller. New Paltz, NY: Documentext.
- Branigan, Edward (2007) Die Point-of-View-Struktur [engl. 1984]. In: *Montage AV* 16,1, S. 45–70.
- Brecht, Bertolt (1966) *Schriften zur Literatur und Kunst. Band II* [1934–1956]. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- Bremond, Claude (1964) Le message narratif. In: *Communications* 4, S. 4–32.
- /Cadé, Michel (1988) La petite bourgeoisie dans les films de Louis Feuillade. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 50, S. 17–26.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Die anthropomorphe Kamera [1996]. In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 277–301.
- (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Hg. v. Heinz B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg: Schüren. S. 111–120.

- (2005) Die Rolle der Empathie im Dokumentarfilm. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider & Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 333–360.
- (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage AV* 16,2, S. 71–91.
- Brody, Richard (2009) About «Neo-Neo Realism». In: *The New Yorker* (v. 20. März) [<http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2009/03/in-re-neoneo-real.html>].
- Brütsch, Matthias (2009) Dream Screen? Die Film/Traum-Analogie im theoriegeschichtlichen Kontext. In: *Das Kino träumt: Projektion. Imagination. Vision*. Hg. v. Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmid & Alfred Tews. Berlin: Bertz & Fischer S. 20–49.
- (2011) *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- (2013) *Modelle der Erzählperspektive in Literatur- und Filmwissenschaft* (i. Vorb.).
- Buache, Freddy (1979) *Le cinéma italien 1945–1979*. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme.
- Burch, Noël (1982) Narrative/Diegesis. Thresholds, Limits. In: *Screen* 23,2, S. 16–32.
- Cahiers du cinéma [Kollektiv] (1970) Young Mr Lincoln. In: *Cahiers du cinéma* 223, S. 29–47.
- Canosa, Michele (2001) Antoine, André (1858–1943). In: 1895 33 (*Dictionnaire du cinéma français des années vingt*), S. 27–29.
- Cardullo, Bert (2011) What Is Neorealism? In: Ders. (Hg.) *André Bazin and Italian Neorealism*. New York/London: Continuum, S. 18–28.
- Carroll, Noël (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- (1991) Notes on the Sight Gag. In: *Comedy/Cinema/Theory*. Hg. v. Andrew Horton. Berkeley: University of California Press, S. 25–42.
- (1996) From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film [1983]. In: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge/New York: Cambridge UP, S. 224–252.
- Cartier, Clarice (1994) Un néohumanisme. Entretien avec Giuseppe De Santis. In: *CinémAction* 70, S. 123–127.
- Casetti, Francesco (2009) Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus. In: *Montage AV* 18,1, S. 129–139.
- Champfleur, Jules (1857) *Le réalisme*. Paris: Michel Levy Frères.
- Champreux, Jacques (2000) *La Vie telle qu'elle est: Un manifeste pour rien? ou pas de manifeste du tout*. In: 1895 (Sondernr. zu Louis Feuillade), S. 63–72.
- Chartier, Jean-Pierre (1947) Les «films à la première personne» et l'illusion de réalité au cinéma. In: *La revue du cinéma* 4, S. 32–41.
- Chateau, Dominique (1997) *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*. Paris: L'Harmattan.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell UP.
- Cherchi Usai, Paolo (2006) Italien: Monumentales und Melodramatisches. In: Nowell-Smith 2006, S. 117–124.
- Chiarini, Luigi (1948) Avviso. In: *Bianco e nero* 9,1, S. 3–6.
- (1951) Discorso sul neorealismo. In: *Bianco e nero* 12,7, S. 3–27.
- (1955) Tradisce il neorealismo. In: *Cinema nuovo* 55, S. 225–226.

- Chirat, Raymond/Le Roy, Éric (1990) Les neufs films d'un sexagénaire débutant. In: 1895 8-9, S. 83–173.
- Chothia, Jean (1991) *André Antoine*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP.
- Clark, Paul (2011) Das Selbst im Spiegel des Anderen. Tian Zhuangzhuang und der chinesische Minoritätenfilm. In: Sierek/Kirsten 2011, S. 137–150.
- Comolli, Jean-Louis (1977) Un corps en trop. In: *Cahiers du cinéma* 278, S. 5–16.
- (2009) Technique et idéologie [1971–72]. In: Ders., *Cinéma contre spectacle*. Paris: Verdier, S. 123–243.
- /Narboni, Jean (1969) Cinéma/idéologie/critique. In: *Cahiers du cinéma* 216, S. 11–15.
- Corless, Kieron (2010) Lexicon of the Law. In: *Sight & Sound* 20,10, S. 40–42.
- Cortade, Ludovic (2011) Cinema Across Fault Lines. Bazin and the French School of Geography. In: Andrew/Joubert-Laurencin 2011, S. 13–31.
- Costa, L. (1952) Le monde tourne – ROMA ORE 11. Le dernier film de De Santis. In: *L'écran français* 344, S. 15.
- Courbet, Gustave (1978) Über die Kunst. (Das «Manifest des Realismus» im Katalog der Sonderausstellung von 1855). In: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Hg. v. Klaus Herding. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 27.
- Cristofaro, Antonella (1984) Zavattini, De Santis et ROMA, ORE UNDICI. In: *Cahiers de la Cinémathèque* 40, S. 57–61.
- Curot, Frank (2004) *Styles filmiques 2: les réalismes. Cassavetes, Forman, Kiarostami, Loach, Pialat (Études cinématographiques 69)*. Paris/Caen: Lettres modernes Minard.
- Currie, Gregory (1990) *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge UP.
- (1995) *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge/New York: Cambridge UP.
- (1996) Film, Reality, and Illusion. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison, WI: University of Wisconsin Press, S. 325–344.
- (2010) *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford UP.
- Damisch, Hubert (2002). Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes [frz. 1963]. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 135–139.
- Dancyger Ken/Rush, Jeff (1991) *Alternative Scriptwriting. Writing Beyond the Rules*. Stoneham, MA: Focal Press.
- Danto, Arthur C. (2006) Bewegte Bilder [engl. 1979]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hg. v. Dimitri Liebsch, Paderborn: Mentis, S. 111–137.
- Dardenne, Luc (2008) *Au dos de nos images (1991–2005)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Darian, Adina (1996) Ein Hauch von Rom. In: *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass. Balkan-Film*. Hg. v. Bogdan Grbić, Gabriel Loidolt & Rossen Milev. Graz: Edition Blimp. S. 89–106.
- De Giusti, Luciano (2005) L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE. In: *Le Giornate del Cinema Muto/24th Pordenone Silent Film Festival*, S. 70–72.
- de la Breteque, François (1987) Hommage à Louis Feuillade. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 48, S. 5–7.
- de Gourmont, Rémy (2008) La leçon des yeux [frz. 1907]. In: Banda/Moure, S. 116–121.
- De Santis, Giuseppe (1978) Towards an Italian Landscape [ital. 1941]. In: Overbey 1978, S. 125–129.

- de Saussure, Ferdinand (2001) *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [franz. 1916]. Berlin/New York: de Gruyter.
- Debreczeni, François (1973) Ursprung und Entwicklung des Neo-Realismus [frz. 1964]. In: *Mediensoziologie. Band I: Film*. Hg. v. Alphons Silbermann. Wien/Düsseldorf: Econ, S. 34–51.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2* [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Delluc, Louis (1919) Antoine travaille. In: Ders., *Cinéma & Cie*. Paris: Bernard Grasset, S. 136–140.
- Deprun, Jean (2004) Das Kino und die Identifikation [frz. 1947]. In: *Montage AV* 13,1, S. 170–175.
- Desoille, Robert (1947) Le rêve éveillé et la Filmologie. In: *Revue internationale de filmologie* 2, S. 197–203.
- Diederichs, Helmut H. (2005) Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films. In: Ders. (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–27.
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, MA/London: Harvard UP.
- Döge, Frank Ulrich (2004) *Pro- und antifaschistischer Neorealismus. Internationale Rezeptionsgeschichte, literarische Bezüge und Produktionsgeschichte von LA NAVE BIANCA und ROMA CITTA APERTA* (Diss, FU Berlin) [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001408].
- Doležel, Lubomír (1998) *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, MD/London: John Hopkins UP.
- Doniol-Valcroze, Jacques (1947) Le film témoin. In: *La revue du cinéma* 4, S. 60–65.
- Dubois, Philippe (1998) *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.
- Duvignaud, Jean (1968) *Chebika. Étude sociologique*. Paris: Gallimard.
- Eco, Umberto (1989) Kritik der Ikonizität [ital. 1975]. In: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, S. 54–88.
- (1998) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979]. München: DTV.
- Ejchenbaum, Boris (1971) Wie Gogol's «Mantel» gemacht ist [russ. 1921]. In: *Strieder* 1971, S. 124–159.
- Ellis, John (1977) Introduction. In: *Screen Reader 1. Cinema/Ideology/Politics*. London: Society for Education in Film and Television, S. V–XII.
- Elsaesser, Thomas (2000) Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: *Erlebnisort Kino*. Hg. v. Irmbert Schenk. Marburg: Schüren, S. 34–54.
- Engell, Lorenz (1992) *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt/New York: Campus.
- (2007) Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Hg. v. Daniel Sponsel. Konstanz: UVK, S. 15–40.
- Erlich, Viktor (1973) *Russischer Formalismus* [engl. 1955]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eschkötter, Daniel (2012) *The Wire*. Zürich: Diaphanes.
- Esfeld, Michael (2002) *Holismus. In der Philosophie des Geistes und in der Philosophie der Physik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Esnault, Philippe (1958) Faut-il réhabiliter Antoine? In: *Cinéma* 58 25, S. 58–85.

- Farassino, Alberto (1989) Neorealismo, storia e geografia. In: Ders. (Hg.) *Neorealismo. Cinema Italiano 1945–1949*. Turin: Edizioni di Torino, S. 21–36.
- Fargier, Jean-Paul (1969a) La parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma - politique. In: *Cinéthique* 5, S. 15–21.
- (1969b) Mutisme, Film (Révolution), Discours. In: *Cinéthique* 5, S. 38–40.
- /Leblanc, Gérard (1971) (Texte Collectif). In: *Cinéthique* 9–10, S. 1–70.
- Faulkner, Christopher (1986) *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Fauré-Fremiet, Philippe (1948) Philosophie du Réalisme. In: *La revue du cinéma* 18, S. 19–31.
- Fescourt, Henri (1959) *La foi et les montagnes ou le septième art au passé*. Paris: Paul Montel.
- Feuillade, Louis (1911) Scènes de la vie telle qu'elle est. In: *Ciné-Journal* 139, S. 19.
- (2008) Le Film Esthétique [1910]. In: 1895 56, S. 326.
- Fielding, Raymond (2008) Die *Hale's Tours*: Ultrarealismus im Film vor 1910 [engl. 1968]. In: *Montage AV* 17,2, S. 17–40.
- Fluck, Winfried (1992) *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865–1900*. München: Fink.
- Foerster, Lukas (2012) Sprache zweiter Ordnung. In: *Perlentaucher. Das Kulturmagazin* [<http://www.perlentaucher.de/artikel/7310.html>].
- Frank, Nino (1956) Neorealismo francese. In: *Cinema nuovo* 74, S. 76.
- Friedmann, Georges/Morin, Edgar (2010) Soziologie des Kinos [frz. 1952]. In: *Montage AV* 19,2, S. 21–41.
- Fuxjäger, Anton (2005) Dolly ≠ Zoom, ergo Dolly-Zoom. Zur Technik und Semantik eines speziellen filmischen Effekts. In: *Festschrift Thomas Kuchenbuch* [http://www.hdm-stuttgart.de/festschrift/Grusstexte/Fux_jaeger/GrusstextFuxjaeger.htm#15].
- (2007) Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung. In: *Montage AV* 16,2, S. 17–37.
- Gaudreault, André/Jost, François (1990) *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Gaut, Berys (2010a) *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge UP.
- (2010b) Empathy and Identification in Cinema. In: *Midwest Studies in Philosophy* 34, S. 136–157.
- Gauthier, Patrice/Lacassin, Francis (2006) *Louis Feuillade. Maître du cinéma populaire*. Paris: Gallimard.
- Geimer, Peter (2007) Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. In: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Hg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge & Gernot Grube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 95–120.
- (2009) *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Genette, Gérard (1992) *Fiktion und Diktion* [frz. 1991]. München: Fink.
- (1998) *Die Erzählung* [frz. 1972/1983]. München: Fink.
- Germani, Sergio Grmek/Martinelli, Vittorio (1989) *Il cinema di Augusto Genina*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine.
- Giannetti, Louis (1990) *Understanding Movies* [1972]. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Gidal, Peter (1976) Theory and Definition of Structural/Materialist Film. In: Ders. (Hg.) *Structural Film Anthology*. London: BFI, S. 1–9.
- Gilbey, Ryan (2006) Chasing the Ambulance. In: *Sight & Sound* 16,8, S. 28–30.
- Giovanelli, Alessandro (2009) In Sympathy with Narrative Characters. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67,1, S. 83–95.

- Girod, Martin (2011) Unser bengalischer Nachbar. Satyajit Ray. In: *Filmbulletin* 2,11, S. 16–22.
- Goodman, Nelson (1997) *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [engl. 1968/76]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (1989) *Geschichte des Films 1, 1895–1939*. Reinbek: Rowohlt.
- Greimas, Algirdas J. (2007) *Sémantique structurale* [1966]. Paris: Larousse.
- Gunning, Tom (1991) *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago, IL: University of Illinois Press.
- (2007) Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18,1, S. 29–52.
- (2008) What's the Point of an Index? Or: Faking Photographs [2004]. In: *Still Moving. Between Cinema and Photography*. Hg. v. Karen Beckmann & Jean Ma. Durham: Duke UP, S. 23–40.
- Günsberg, A. (2005) Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen [1907]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 44–47.
- Häfker, Hermann (2005) Die Schönheit der natürlichen Bewegung [1913] In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 91–101.
- Hamon, Philippe (1982) Un discours contraint [1973]. In: Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre & Ian Watt: *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, S. 119–181.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Hartmann, Britta (2007) Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum. In: *Montage AV* 16,2, S. 53–69.
- (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- /Hans J. Wulff (1995) Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik. In: *Montage AV* 4,1, S. 5–22.
- /Hans J. Wulff (2003) Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: *Moderne Film Theorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 191–216.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. Bloomington, IN: Indiana UP.
- Hediger, Vinzenz (2006a) Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54,1, S. 101–110.
- (2006b) Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte. In: *...kraft der Illusion*. Hg. Gertrud Koch & Christiane Voss. München: Fink, S. 203–230.
- (2006c) Fallgeschichten, Filmgeschichten. Die Liebe zum Kino als Prinzip psychoanalytischer Erkenntnis bei Cesare Musatti. In: *Freud und das Kino*. Hg. v. Günther Krenn. Wien: Filmarchiv Austria, S. 136–160.
- (2009) Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin. In: *Montage AV* 18,1, S. 75–107.
- Henderson, Brian (1980) *A Critique of Film Theory*. New York: Dutton.
- Herdling, Klaus (2008) Realismus (III) [http://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus_herdling_realismus3.pdf].
- Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *Montage AV* 4,1, S. 63–84.

- Hill, John (1999) *British Cinema in the 1980s. Issues and Themes*. Oxford: Clarendon Press.
- (2008) *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956–1963* [1986]. London: BFI.
- Hjelmlev, Louis (1959) *Essais linguistiques*. Kopenhagen: Nordisk Sprog- og Kulturforlag.
- Hochhäusler, Christoph (2004) Neue realistische Schule? In: *Revoluer* 11, S. 73–119.
- Hoffmann, Fritz (1992) Realismus. I. 1. Begriff. In: Ritter/Gründer 1992, S. 148–150.
- Hölzl, Ingrid (2008) *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. München: Fink.
- Hovald, Patrice G. (1959) *Le néo-réalisme Italien et ses créateurs*. Paris: Cerf.
- Hutchinson, Bruce (2008) Wie man eine Figur versteht. Eine prozessorientierte Annäherung an den Realismus. In: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Hg. v. Thomas Schick & Tobias Ebbrecht. Berlin: Vistas, S. 181–192.
- Ieta, Rodica (2010) The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions. In: *Film Criticism* 34,2-3, S. 22–36.
- Illger, Daniel (2009) *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin: Vorwerk 8.
- Ingarden, Roman (1947) Le temps, l'espace et le sentiment de réalité. In: *Revue internationale de filmologie* 2, S. 127–141.
- Jacob, Guy (1952) Température du néo-réalisme. De Santis et Castellani. In: *Positif* 5, S. 14–18.
- Jäger, Ludwig (2008) Indexikalität und Evidenz. Skizze zum Verhältnis von referentieller und inferentieller Bezugnahme. In: *Deixis und Evidenz*. Hg. v. Horst Wenzel & Ludwig Jäger. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 289–315.
- Jakobson, Roman (1979) Über den Realismus in der Kunst [russ. 1921]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 129–139.
- (1988a) Suche nach dem Wesen der Sprache [engl. 1965]. In: Ders., *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 77–98.
- (1988b) Ein Blick auf die Entwicklung der Semiotik [engl. 1975]. In: Ders., *Semiotik*, S. 108–135.
- James, William (2002) Der Wahrheitsbegriff des Pragmatismus [engl. 1907]. In: *Philosophie des Pragmatismus. Ausgewählte Texte von Ch. S. Peirce, W. James, F. C. S. Schiller, John Dewey*. Hg. v. Ekkehard Martens. Stuttgart: Reclam, S. 161–187.
- Jameson, Fredric (1992) The Existence of Italy. In: Ders., *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, S. 213–314.
- Jasset, Victorin (1988) An Essay on Mise-en-scène in Cinematography [frz. 1911]. In: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907–1939. Volume I: 1907–1929*. Hg. v. Richard Abel. Princeton, NJ: Princeton UP, S. 55–58.
- Jeong, Seung-Hoon (2011) Animals. An Adventure in Bazin's Ontology. In: Andrew/Joubert-Laurencin 2011, S. 177–185.
- Jost, François (1983) Narration(s): en deçà et au-delà. In: *Communications* 38, S. 192–211.
- (1998) Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze [engl. 1989]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (3. Aufl.). Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 195–208.

- Kaes, Anton (1978) Einführung. In: Ders. (Hg.) *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929*. München: DTV & Tübingen: Niemeyer, S. 1–36.
- Kania, Andrew (2005) Against the Ubiquity of Fictional Narrators. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63,1, S. 47–54.
- Kappelhoff, Hermann (2008) *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Keil, Charlie (2001) *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Kessler, Frank (1996) *Ostranenie*. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: *Montage AV* 5,2, S. 51–65.
- (1997b) Rêve et impression de réalité. In: *Revue belge du cinéma* 42, S. 47–50.
- (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage AV* 7,2, S. 63–78.
- (2006) Notes on *dispositif* [<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>].
- (2007) Von der Filmologie zur Narratologie. In: *Montage AV* 16,2, S. 9–16.
- (2009a) What You Get is What You See. Digital Images and the Claim on the Real. In: *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Hg. v. Sybille Lammes, Marianne van den Boomen, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens & Mirko Tobias Schäfer. Amsterdam: Amsterdam UP, S. 187–197.
- (2009b) Viewing Change, Changing Views: The «History of Vision»-Debate. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey Publishing, S. 23–35.
- Kirsten, Guido (2007a) Claude Bailblé, Dispositivtheoretiker. In: *Montage AV* 16,2, S. 147–156.
- (2007b) Genèse d'un concept et ses avatars. La naissance de la théorie du dispositif cinématographique. In: *Cahier Louis-Lumière* 4, S. 8–16.
- (2009) Die Liebe zum Detail. Bazin und der «Wirklichkeitseffekt» im Film. In: *Montage AV* 18,1, S. 141–162.
- (2011a) Fiktionale Authentizität und die Unterklausel im Zuschauervertrag. Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers *KLASSENFAHRT*. In: *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Hg. v. Tobias Ebbrecht & Thomas Schick. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, S. 105–120.
- (2011b) Zur Rückenfigur im Spielfilm. In: *Montage AV* 20,2, S. 102–124.
- (2012a) Die Auslassung als «Wirklichkeitseffekt». Ellipsen und Lateralellipsen im Film. In: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hg. v. Julian Hanich & Hans J. Wulff. München: Fink, S. 107–120.
- (2012b) Figuren im filmischen Raum. Anthropozentrische Anordnungen, stilisiertes Staging und realistische Rückseiten. In: *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Hg. v. Regine Prange, Henning Engelke & Ralf Michael Fischer. Marburg: Schüren, S. 294–311.
- Klein, Wolfgang (2010) Realismus/realistisch [2003]. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5. Hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs & Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: Metzler, S. 149–197.
- Knörer, Ekkehard (2009) Auf dem Spielfeld. Zu Hong Sang-soo: *LIKE YOU KNOW IT ALL* (Korea 2009). In: *Kolik Film* 12, S. 104–107.
- (2010) 1920: André Antoine: *L'hirondelle et le mésange*. In: *Cargo Container* [<http://www.cargo-film.de/blog/2010/jul/09/andre-antoine-lhirondelle-et-le-mesange/>].

- (2011) Klammergriffe. Zu *LE GAMIN AU VÉLO* von Jean-Pierre und Luc Dardenne. In: *Cargo* 12, S. 16–17.
- Koch, Gertrud (2006) Müssen wir glauben, was wir sehen? Zur filmischen Illusionsästhetik. In: Dies. & Christiane Voss (Hg.): *...kraft der Illusion*. München: Fink. S. 53–69.
- (2009a) Tun oder so tun als ob? – alternative Strategien des Filmischen. In: *«Es ist, als ob»*. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Hg. v. Gertrud Koch & Christiane Voss. München: Fink, S. 139–150.
- (2009b) Zwischen Raubtier und Chamäleon. Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: *ZFM* 1, S. 65–73.
- / Christiane Voss (2006) *...kraft der Illusion*. In: Dies. (Hg.), *...kraft der Illusion*. München: Fink, S. 7–13.
- Kohl, Stephan (1977) *Realismus: Theorie und Geschichte*. München: Fink.
- Kracauer, Siegfried (1974) Über die Aufgabe des Filmkritikers [1932]. In: Ders., *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–11.
- (1996) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krauss, Rosalind (2002) Anmerkungen zum Index: Teil 1 [engl. 1976]. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 140–157.
- Kreimeier, Klaus (2011) *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*. Wien: Zsolnay.
- Krug, Wilhelm Traugott (1997) Ästhetischer Realismus. [Auszug aus seinem *Allgemeinen Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte*, 1832]. In: Plumpe 1997, S. 69–70.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/ New York: De Gruyter.
- Kuhn, Thomas S. (1976) *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* [1962/70]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lacassin, Francis (1964a) *Louis Feuillade*. Paris: Éditions Seghers.
- (1964b) Louis Feuillade. In: *Sight & Sound* 34,1, S. 42–48.
- Langkjær, Birger (2002) Realism and Danish Cinema. In: *Realism and «Reality» in Film and Media*. Hg. v. Anne Jerslev. Kopenhagen: Museum Tusculanum, S. 15–40.
- Le Forestier, Laurent (2010) La «transformation Bazin» ou Pour une histoire de la critique sans critique. In: *1895* 62, S. 9–27.
- Le Grivès, Eliane/Luciani, Simon (1969) Naissance d’une théorie. In: *Cinéthique* 5, S. 45–47.
- Lebel, Jean-Patrick (1971) *Cinéma et idéologie* [1970]. Paris: Éditions Sociales.
- Leblanc, Gérard (1969) Direction. In: *Cinéthique* 5, S. 1–8.
- Lebovici, Serge (2004) Psychoanalyse und Kino [frz. 1949]. In: *Montage AV* 13,1, S. 160–169.
- Leenhardt, Roger (1986) *Chroniques de cinéma* [1934–1972]. Paris: Cahiers du cinéma.
- Lefebvre, Martin (2007) The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images. In: *Photography Theory (The Art Seminar, II)*. Hg. v. James Elkins, New York: Routledge, S. 1–15.
- Leirens, Jean (1954) *Le cinéma et le temps*. Paris: Éditions du Cerf.

- Lento, Mattia (2008) Un efficace generatore di testi: Assunta Spina di Salvatore di Giacomo. In: *Scintille umanistiche*. Hg. v. Giacomo Bottos & Giuseppe Alonzo. Milano: Mimesis, S. 115–121.
- Leveratto, Jean-Marc (2009) La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie en France. In: *Cinémas 19,2-3*, S. 183–215.
- Lie, Sulgi (2006) Politisches Körperkino: ROSETTA. In: *Medien Zeit Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Hg. v. Christian Hissnauer & Andreas Jahn-Sudmann. Marburg: Schüren, S. 93–99.
- Liehm, Mira (1984) *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press.
- /Liehm, Antonin (1989) *Les cinémas de l'est de 1945 à nos jours*. Paris: Cerf.
- Lizzani, Carlo (1955) *Le cinéma italien* [ital. 1954]. Paris: Les éditeurs français réunis.
- Lowry, Edward (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France* [1982]. Ann Arbor, MI: UMI Research Press Studies in Cinema.
- MacCabe, Colin (1985) *Theoretical Essays. Film, Linguistics, Literature* [1974–1985]. Manchester: Manchester UP.
- (2011) Bazin as Modernist. In: Andrew/Joubert-Laurencin 2011, S. 66–76.
- Maddison, John (1948) Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs. In: *Revue internationale de filmologie* 3-4, S. 305–310.
- Manovich, Lev (1997) Was ist digitaler Film? In: *Heise Online* [<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6109/1.html>].
- (2001) *The Language of New Media*. Cambridge/London: MIT Press.
- Marie, Michel (1975) Impression de réalité. In: Collet, Jean/Marie, Michel/Percheron, Daniel/Simon, Jean-Paul/Vernet, Marc: *Lectures du film*. Paris: Éditions Albatros, S. 125–136.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2009) *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. München: C. H. Beck.
- Matuszewski, Boleslas (1998) Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie [frz. 1898]. In: *Montage AV 7,2*, S. 6–12.
- Méliès, Georges (2004) Die kinematographischen Bilder [frz. 1907]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 31–43.
- Metz, Christian (1970) Semiologie, Linguistique, Cinéma. Entretien avec Christian Metz [Interview geführt v. René Foque, Eliane Le Grivès & Simon Luciani]. In: *Cinéthique* 6, S. 21–26.
- (1971) *Langage et cinema*. Paris: Larousse.
- (1972) *Semiologie des Films* [frz. 1964–1968]. München: Fink.
- (1980) Sur un profil d'Étienne Souriau. In: *Revue d'esthétique* 3-4, S. 143–158.
- (1981) La grande syntagmatique du film narratif [1966]. In: *Communications* 8. *L'analyse structurale du récit*. Paris: Seuil, S. 126–130.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1975–77]. Münster: Nodus.
- (2003) *Essais sur la signification au cinéma* [1964–1972]. Paris: Klincksieck.
- Meusy, Jean-Jacques (2010) Film d'Art. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London/New York: Routledge, S. 237–238.

- Miccichè, Lino (1978) Per una verifica del neorealismo [1975]. In: *Il neorealismo cinematografico italiano*. Hg. v. Lino Miccichè. Venedig: Marsilio Editori, S. 7–28.
- Michotte van den Berck, Albert (1949) A propos de l'article de M. P. Francastel «Espace et illusion». In: *Revue internationale de filmologie* 6, S. 139–140.
- (1982) *Die phänomenale Kausalität* [frz. 1946]. Bern: Huber.
- (2003a) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [frz. 1948]. In: *Montage AV* 12,1, S. 110–125.
- (2003b) Die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [frz. 1953]. In: *Montage AV* 12,1, S. 126–135.
- Mitry, Jean (1963) *Ésthetique et Psychologie du cinéma, I. Les structures*. Paris: Éditions universitaires.
- (1967) *Histoire du cinéma. Art et Industrie. I. 1895–1914*. Paris: Éditions Universitaires.
- (1987) *Histoire du cinéma. Art et Industrie. II. 1915–1925* [1969]. Paris: Éditions Universitaires.
- (2001) *Ésthetique et psychologie du cinéma* [frz. 1963/65]. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Morgan, Daniel (2006) Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. In: *Critical Inquiry* 32, S. 443–481.
- Morin, Edgar (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Éditions de minuit [dt. 1958: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett].
- Morlion, Felix. A. (1948) Le basi filosofiche del neorealismo italiano. In: *Bianco e nero* 9,4, S. 20–26 [engl. als The Philosophical Basis of Neo-Realism. In: *Overbey* 1978, S. 115–124].
- Morreall, John (1994) The Myth of the Omniscient Narrator. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52,4, S. 429–435.
- Morris, Charles W. (1977) *Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie*. Hg. v. Achim Eschbach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1981) *Zeichen, Sprache und Verhalten*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Morsch, Thomas (2010) Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *Montage AV* 19,1, S. 55–77.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Musatti, Cesare (1957) Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal. In: *Revue internationale de filmologie* 29, S. 3–20.
- (2004a) Kino und Psychoanalyse [frz. 1950]. In: *Montage AV* 13,1, S. 126–143.
- (2004b) Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden [frz. 1952]. In: *Montage AV* 13,1, S. 144–159.
- Musser, Charles (1990) The Travel Genre in 1903–1904. Moving Towards Fictional Narrative [1984]. In: *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 123–132.
- (1994) *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons & Toronto: Macmillan.
- Nagl, Ludwig (1992) *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Narboni, Jean (1971) «L'immaculée perception» (REMPARTS D'ARGILE). In: *Cahiers du cinéma* 229, S. 23–26.
- Neill, Alex (1996) Empathy and (Film) Fiction. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Wisconsin, MA: University of Wisconsin Press, S. 175–194.

- Nessel, Sabine (2007) Der Hund und die Blätter im Wind. In: *Nach dem Film* 9 [<http://www.nachdemfilm.de/no9/pdf/nes06de.pdf>].
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*. Bloomington, IN/Indianapolis, IN: Indiana UP.
- (2010) *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*. New York/London: W.W. Norton & Co.
- Noguez, Dominique (1987) *Le cinéma, autrement. Édition revue et augmentée*. Paris: Cerf.
- Nöth, Winfried (2000) *Handbuch der Semiotik* (2., überarb. Aufl.). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2003) *Luchino Visconti* [1967]. London: BFI.
- (Hg.) (2006) *Geschichte des internationalen Films* [engl. 1996]. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 67–82.
- (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique. In: *Iris* 8,2, S. 121–139.
- (1990) *Cinéma et production du sens*. Paris: Armand Colin.
- (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History. Vol. I*. Hg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus 1994, S. 33–46.
- (1995) Sémiologie, cognitivisme et pragmatique. Et si l'on suivait la leçon de Christian Metz! In: *Les Cahiers du Circav* 6-7, S. 269–278.
- (1996) Christian Metz et la fiction. In: *Semiotica* 112,1/2, S. 9–19.
- (1998) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [frz. 1984]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 259–272.
- (2000) *De la fiction*. Brüssel: DeBoeck.
- (2002) Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *Montage AV* 11,2, S. 42–57.
- (2011) *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: PUG.
- Oms, Marcel (1957) Giuseppe De Santis. In: *Positif* 23, S. 13–22.
- Ort, Claus-Michael (2007) Was ist Realismus? In: *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*. Hg. v. Christian Begemann. Darmstadt: WBG, S. 11–26.
- Orth, Dominik (2009) Eine Frage der Perspektive. Greg Marcks' 11:14, polyfokalisiertes Erzählen und das Problem der Fokalisierung im Film. In: *Probleme filmischen Erzählens*. Hg. v. Hannah Birr, Maike Sarah Reinerth & Jan-Noël Thon. Berlin: LIT-Verlag, S. 111–130.
- (2010) Der Blick auf die Realität. Fokalisierung und narrative Wirklichkeit in WICKER PARK, À LA FOLIE ... PAS DU TOUT und RASHÔMON. In: *Rabbit Eye* 1 [http://www.rabbiteye.de/2010/1/orth_blick_auf_realitaet.pdf].
- Oudart, Jean-Pierre (1971) L'effet de réel. In: *Cahiers du cinéma* 228, S. 19–26.
- Overbey, David (Hg.) (1978) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* [ital. 1941–1965]. London: Talisman Books.
- Paech, Joachim (1985) Realismus und Dokumentarismus. In: *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971–1981*. Hg. v. Joachim Paech, Detlef Borchers, Gabi Donnersberg, Inge Hartweg & Eva Hohenberger. Osnabrück: Selbstverlag Universität Osnabrück, S. 183–209.

- (2003) Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik [1997]. In: *Texte zur Theorie des Films* [5. Aufl.]. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 465–498.
- Pantenburg, Volker (2010) Digitaler Realismus. Pedro Costas dokumentarische Fiktionen. In: *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Hg. v. Dirk Linck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr & Martin Vöhler. Zürich: Diaphanes, S. 107–120.
- Pape, Helmut (1983) Einleitung. Phänomen des Zeichens (Syllabus) und Peirces Zeichentheorie. In: Peirce 1983, S. 7–36.
- (1995) Der Gedanke als Überblendung in der Folge der Bilder. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43,3, S. 479–496.
- (2004) *Charles S. Peirce zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Pascal, Jean (1990) Le nihilisme cinématographique d. M. Antoine [1923]. In: 1895 8-9, S. 16–17.
- Pasolini, Pier Paolo (1983) Das «Kino der Poesie» [ital. 1965]. In: *Pier Paolo Pasolini* (2. Aufl.). Hg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München/Wien: Hanser, S. 49–77.
- Pavel, Thomas G. (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge, MA/London: Harvard UP.
- Pearson, Roberta A. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Peirce, Charles S. (1967) *Schriften I. Zur Entstehung des Pragmatismus* [engl. 1868–1878]. Hg. v. Karl-Otto Apel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1970) *Schriften II. Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus* [engl. 1885–1907]. Hg. v. Karl-Otto Apel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1983) *Phänomen und Logik der Zeichen* [engl. 1903]. Hg. v. Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2000a) *Semiotische Schriften Bd. I* [engl. 1865–1903]. Hg. v. Christian J. W. Kloesel & Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2000b) *Semiotische Schriften Bd. II* [engl. 1903–1906]. Hg. v. Christian J. W. Kloesel & Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2000c) *Semiotische Schriften Bd. III* [engl. 1906–1913]. Hg. v. Christian J. W. Kloesel & Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Perinelli, Massimo (2009) *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943–1949*. Bielefeld: Transcript.
- Petri, Elio (2004) *Roma ore 11* [1956]. Palermo: Sellerio.
- Pietrangeli, Antonio (1948) Panoramique sur le cinéma italien. In: *La revue du cinéma* (Série nouvelle) 13, S. 10–53.
- Plantinga, Carl R. (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP.
- (2004) Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film [engl. 1999]. In: *Montage AV* 13,2, S. 6–27.
- Platzen, Maik (2009) «Das Herz schlägt draußen». Auf der Suche nach Chinas «sechster Generation». In: *Made in China. Das aktuelle chinesische Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche* (Arnoldshainer Filmgespräche 26). Marburg: Schüren, S. 37–62.
- Pleynet, Marcelin/Thibaudeau, Jean (2003) Ökonomisches, Ideologisches, Fomales... [frz. 1969]. In: Riesinger 2003, S. 11–25.
- Plumpe, Gerhard (1992) Realismus. IV. *Literatur und Kunst*. In: Ritter/Gründer 1992, S. 169–178.
- (Hg.) (1997) *Theorie des bürgerlichen Realismus* [1985]. Stuttgart: Reclam.

- Porton, Richard (2008) Not Just an Abortion Film: An Interview with Cristian Mungiu. In: *Cineaste* 33,2, S. 35–39.
- (2010) Language and Power. In: *Cineaste* 35,2, S. 26–29.
- Prica, Aleksandra (2010) *Heilsgeschichten. Untersuchungen zur mittelalterlichen Bibel-auslegung zwischen Poetik und Exegese*. Zürich: Chronos.
- Prokop, Dieter (1974) *Soziologie des Films* [1970]. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens* [russ. 1928]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Quintana, Àngel (2002) L'école naturaliste d'André Antoine et son influence sur les réalistes cinématographiques. In: *L'uomo visibile/The visible man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*. Hg. v. Laura Vichi. Udine: Forum, S. 151–154.
- Rancière, Jacques (2008) *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [frz. 2000]. Berlin: b_books.
- (2010) Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion. In: *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Hg. v. Dirck Linck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr & Martin Vöhler. Zürich: Diaphanes, S. 141–157.
- Rapsilber, Maximilian (2005) Film und Kulisse [1910]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 68–72.
- Reader, Keith (2010) *La Règle du jeu*. London/New York: I.B. Tauris.
- Rebhandl, Bert (2010) Verordnete Existenz. Der rumänische Filmemacher Corneliu Porumboiu als bedeutendster Chronist der postkommunistischen Ära. In: *Kolik Film* 13, S. 119–122.
- Reicher, Maria E. (2009) Die Gegenstände des Als-ob. In: «*Es ist, als ob*». *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. Hg. v. Gertrud Koch & Christiane Voss. München: Fink, S. 49–67.
- Renoir, Jean (1975) *Mein Leben und meine Filme* [frz. 1974]. München: Piper.
- Ricœur, Paul (1988) *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung* [frz. 1983]. München: Fink.
- Riesinger, Robert (Hg.) (2003) *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Debatte*. Münster: Nodus.
- Riniéri, Jean-Jacques (1953) L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance. In: *L'univers filmique*. Hg. v. Étienne Souriau. Paris: Flammarion, S. 33–45.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (1992) *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Band 8: R–Sc). Basel: Schwabe.
- Rohmer, Eric (2000) Die «Summe» von André Bazin [frz. 1959]. In: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*. Hg. v. Marcus Seibert, S. 173–192.
- Rohr, Susanne (2004) *Die Wahrheit der Täuschung. Wirklichkeitskonstitution im amerikanischen Roman 1889–1989*. München: Fink.
- Rosen, Philip (2001) *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis, MN/London: University of Minnesota Press.
- Roth, Wilhelm (1982) *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher.
- Russell, Lee [Peter Wollen] (1968) Cinema: Code and Image. In: *New Left Review* 49, S. 65–81.
- Ryan, Marie Laure (2009) Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien. In: «*Es ist, als ob*». *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. Hg. v. Gertrud Koch & Christiane Voss. München: Fink, S. 69–86.

- Sadoul, Georges (1951) *Histoire générale du cinéma. Tome III. Le cinéma devient un art (1909–1920). Premier volume. L'avant-guerre*. Paris: Denoël.
- (1953) Existe-il un néo-réalisme japonais? In: *Cahiers du cinéma* 28, S. 7–19.
- (1955) Préface. In: Lizzani 1955, S. 7–17.
- (1982) *Geschichte der Filmkunst* [frz. 1955]. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Salt, Barry (1992) *Film Style & Technology: History & Analysis* (2. erw. Auflage). London: Starword.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987) *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- (1999) *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- Schifano, Laurence (2011) *Le cinema italien de 1945 à nos jours. Crise et creation* [2007]. Paris: Armand Colin.
- Schlappner, Martin (1958). *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im neorealistischen Film*. Zürich: Origo.
- (1985) Linien des Realismus im italienischen Nachkriegsfilm [1975]. In: Martin Schlappner, Klaus Geitel, Wolfram Schütte & Hans Helmut Prinzler: *Luchino Visconti* (4., ergänzte Aufl.). München/Wien: Hanser, S. 7–40.
- Schmid, Wolf (2008) *Elemente der Narratologie* (2., verb. Aufl.) [2005]. Berlin/New York: de Gruyter.
- Schneider, Roland (1994) De la théorie à la pratique esthétique: De Santis et les limites du néoréalisme. In: *CinémAction* 70, S. 118–122.
- Schütte, Wolfram (1985) Kommentierte Filmografie [1975]. In: Martin Schlappner, Klaus Geitel, Wolfram Schütte & Hans Helmut Prinzler: *Luchino Visconti* (4., ergänzte Aufl.). München/Wien: Hanser, S. 55–146.
- Schweinitz, Jörg (2003) «Wie im Kino!» Die autothematistische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven. In: *Diesseits der «Dämonischen Leinwand»*. *Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. Hg. v. Thomas Koebner. München: Edition Text + Kritik, S. 373–392.
- (2006) Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Medienbegründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel. In: *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Hg. v. Britta Neitzel & Rolf F. Nohr. Marburg: Schüren, S. 136–153.
- (2007) Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: *Montage AV* 16,1, S. 83–100.
- Scott, Anthony Oliver (2008) New Wave on the Black Sea. In: *New York Times Magazine* (v. 20. Jan.) [<http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all>].
- (2009) Neo-neo realism. In: *Times Magazine*, 22.09.09 [http://www.nytimes.com/2009/03/22/magazine/22neorealism-t.html?_r=1].
- Scotto d'Ardino, Laurent (1999) *La Revue Cinema et le néo-réalisme italien*. Paris: PUF.
- Senn, Doris (2007) Drama um eine illegale Abtreibung. In: *Filmbulletin* 285, S. 10–12.
- Serceau, Daniel (1991) La querelle de l'impression de réalité. In: *CinémAction* 60, S. 108–112.
- Shiel, Mark (2006) *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London/New York: Wallflower.
- Sierek, Karl (1990) Einstellungswechsel. Vom kinematographischen zum televisuellen Dispositiv. In: *Blimp* 15, S. 30–34.
- (1993) *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*. Wien: Sonderzahl.
- /Kirsten, Guido (Hg.) (2011) *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*. Marburg: Schüren.

- Simmel, Georg (1993) Vom Realismus in der Kunst [1908]. In: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Band II* (Band 8 der Gesamtausgabe). Hg. v. Alesandro Cavalli und Volkhard Krech, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 404–415.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre (2010) Film d'art [2005]. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London/New York: Routledge, S. 236–237.
- Šklovskij, Viktor (1971a) Die Kunst als Verfahren [russ. 1916]. In: Striedter 1971, S. 5–35.
- (1971b) Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren [russ. 1916]. In: Striedter 1971, S. 38–120.
- (1971c) Der parodistische Roman. Sternes «Tristram Shandy» [russ. 1921]. In: Striedter 1971, S. 246–299.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon/Oxford UP.
- (2008) Empathie und das erweiterte Denken. In: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Wahrnehmung*. Hg. v. Thomas Schick & Tobias Ebbrecht. Berlin: Vistas, S. 13–28.
- Sopocy, Martin (1998) *James Williamson. Studies and Documents of a Pioneer in the Film Narrative*. Cranbury, NJ/London/Mississauga, ON: Associated UP.
- Sorlin, Pierre (1994) Le néoréalisme tel que les Italiens l'ont vécu. In: *CinémAction* 70, S. 69–76.
- (1996) *Italian National Cinema 1896–1996*. London/New York: Routledge.
- Souriau, Anne (Hg.) (1990) *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF.
- Souriau, Étienne (1953a) Préface. In: Ders. (Hg.), *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, S. 5–10.
- (1953b) Les grands caractères de l'univers filmique. In: *L'univers filmique*, S. 11–31.
- (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage AV* 6,2, S. 140–157.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington, IN/Indianapolis, IN: Indiana UP.
- Striedter, Jurij (Hg.) (1971) *Russischer Formalismus*. München: Fink.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Teng Guoqiang (2011) Tian Zhuangzhuangs LAN FENGZHENG (DER BLAUE DRACHEN) im Kontext seines Werkes. In: Sierek/Kirsten 2011, S. 151–163.
- Teodorescu, Jeanine/Munteanu, Anca (2010) «Lăzărescu, come forth!»: Cristi Puiu and the Miracle of Romanian Cinema. In: *Film Criticism* 34,2-3, S. 51–66.
- Thabourey, Vincent (2010) POLICE, ADJECTIF. Easy Street. In: *Positif* 591, S. 36–37.
- Thompson, Kristin (1981) *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden [engl. 1988]. In: *Montage AV* 4,1, S. 23–62.
- Thon, Jan-Noël (2009) Zur Metalepse im Film. In: *Probleme filmischen Erzählens*. Hg. v. Hannah Birr, Maike Sarah Reinert & Jan-Noël Thon. Berlin: LIT-Verlag, S. 85–110.
- Todorov, Tzvetan (1973) Poetik [frz. 1968]. In: *Einführung in den Strukturalismus*. Hg. v. François Wahl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Tomashevsky, Boris (1965) *Thematics* [russ. 1925]. In: *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Hg. v. Lee T. Lemon & Marion J. Reis. Lincoln/London: University of Nebraska Press, S. 61–95.
- Toulet, Emmanuelle (1990) L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE ou l'avatar cinématographique d'une amitié. In: 1895 8-9, S. 175–190.
- Tröhler, Margrit (2002) Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: *Montage AV* 11,2, S. 9–41.
- (2004) Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *Montage AV* 13,2, S. 149–169.
- (2006) Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affiziertseins und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit. In: *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Hg. v. Brigitte Frizzoni & Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos, S. 155–172.
- (2007) *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- (2008a) Vom Schauwert zur Abstraktion. In: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Hg. v. Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa Häseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer & Marie Theres Stauffer. Berlin/Zürich: Diaphanes, S. 151–166.
- (2008b) Die digitale Sensibilität für das Alltägliche. In: *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*. Hg. v. Andreas Kirchner, Karl Prümm & Martin Richling. Marburg: Schüren, S. 61–71.
- (2009) Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers. In: *Montage AV* 18,1, S. 49–74.
- (2011) Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte. In: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. v. Sabine Schneider & Heinz Brüggemann. München: Fink, S. 311–330.
- Tudor, Andrew (1972) The Many Mythologies of Realism. In: *Screen* 13,1, S. 27–35.
- (1986) Genre [1973]. In: *Film Genre Reader*. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin, TX: University of Texas Press, S. 3–10.
- Ungaro, Jean (2000) *André Bazin: généalogies d'une théorie*. Paris: L'Harmattan.
- Uricaru, Ioana (2008) 4 MONTHS, 3 WEEKS AND 2 DAYS: The Corruption of Intimacy. In: *Film Quarterly* 61,4, S. 12–17.
- Venturini, Franco (1950) Origini del neorealismo. In: *Bianco e nero* 11,2, S. 31–54.
- Villanueva, Darío (1997) *Theories of Literary Realism* [span. 1992]. Albany, NY: State University of New York Press.
- Visconti, Luchino (1951) La terra trema (appunti per un film documentario sulla Sicilia). In: *Bianco e nero* 12,2-3, S. 113–117.
- (1964) Von Verga zu Gramsci [ital. 1960]. In: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. Hg. v. Theodor Kotulla. München: Piper, S. 68–72.
- von Reden, Sven (2011) Griff nach den Sternen. In: *StadtRevue* [<http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/2219-online-extra-griff-nach-den-sternen/>].
- von Tschilschke, Christian (2000) *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr.
- Voss, Christiane (2008) Fiktionale Immersion. In: *Montage AV* 17,2, S. 69–86.

- Wagstaff, Christopher (2007) *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Walsh, Richard (1997) Who Is the Narrator? In: *Poetics Today* 18,4, S. 495–513.
- Walters, Ben (2008) Heartbreak Hotel. In: *Sight & Sound* 18,1, S. 54–55.
- Wartenberg, Thomas E. (2007) Need There Be Implicit Narrators of Literary Fictions? In: *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 135,1, S. 89–94.
- Wiesing, Lambert (2005) *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Willaschek, Markus (1999) Realismus. In: *Metzler Philosophie Lexikon* (2., erw. Aufl.). Hg. v. Peter Precht & Franz-Peter Burkard. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 495–496.
- Willemen, Paul (1977) On Realism in the Cinema [1972]. In: *Screen Reader 1. Cinema/ Ideology/Politics*. London: Society for Education in Film and Television, S. 47–54.
- Williams, Alan (1992) *Republic of Images. A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA/London: Harvard UP.
- Williams, Christopher (Hg.) (1980) *Realism and the Cinema. A Reader*. London/Boston/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Wilson, Emma (2008) 4 MONTHS, 3 WEEKS AND 2 DAYS: An «Abortion Movie»? In: *Film Quarterly* 61,4, S. 18–23.
- Witte, Karsten (2011) *Schriften zum Kino. Westeuropa, Japan, Afrika nach 1945* [1974–1993]. Hg. v. Bernhard Groß & Connie Betz. Berlin: Vorwerk 8.
- Wittmann, Matthias (2014) *MnemoCine. Die Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films* (i. Vorb.).
- Wollen, Peter (1972) The Semiology of Cinema [1968]. In: *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington, IN: Indiana UP, S. 116–154.
- Wulff, Hans J. (2002) Das empathische Feld. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren 2002, S. 109–121.
- (2003) Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage AV* 12,1, S. 136–161.
- (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2, S. 39–51.
- Wuss, Peter (1992) Der rote Faden der Geschichte und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage AV* 1,1, S. 25–35.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Ed. Sigma.
- Yhcam (2008) Un réalisme invraisemblable [1912]. In: Banda/Moure 2008, S. 237–239.
- Young, Paul (2009) Das flimmernde Fenster. Die realistischen Fantasien des frühen Kinos. In: *Das Kino träumt: Projektion, Imagination, Vision*. Hg. v. Winfried Pauleit, Christine Rüffert & Karl-Heinz Schmid. Berlin: Bertz & Fischer, S. 78–95.
- Zernik, Clélia (2010) *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*. Paris: Vrin.
- Zutavern, Julia (2011) Politische Lektüre von POLITIST, ADJECTIV (unveröffentl. Vortrags-Ms.).
- (2013) *Der Bewegungsfilm. Die Politik der Film- und Videoarbeit im Kontext sozialer Bewegungen* (i. Vorb.).

Personenregister

- Abel, Richard 188, 193, 199, 202, 203, 207
Agel, Henri 219
Aira, César 11, 13
Aitken, Ian 191, 192, 208
Albera, François 77, 78
Alcover, Pierre 209
Aldo, G.R. 223, 229
Alexandre, René 204
Alicata, Mario 215, 216
Allen, Richard 75, 84
Althusser, Louis 81, 113, 119
Altman, Robert 266
Anderson, Joseph D. 62, 84
Andrew, Dudley 23, 91, 92, 99, 211, 257
Andrews, Dana 107
Antoine, André 6, 33, 191, 192, 197, 203, 204, 206–213, 278
Antonioni, Michelangelo 57, 131, 176, 216, 217, 227, 234, 242
Apel, Karl-Otto 52, 53
Aristarco, Guido 220, 221, 229, 231, 239
Aristoteles 19, 70
Armes, Roy 58, 216, 222,
Armstrong, Richard 99, 187,
Arnheim, Rudolf 64, 65, 96
Arnold, Andrea 15
Ashley, Ray 242
Auerbach, Erich 268
Aumont, Jacques 77, 169
Aust, Hugo 16, 25
Ayfre, Aymédée 170, 187, 217, 219, 220, 233, 240
Azoury, Philippe 211
- Bachelard, Gaston 113
Bahrani, Ramin 15, 243
Bailblé, Claude 65
Baldizzone, José 200
Banda, Daniel 13
Barbaro, Umberto 213, 215, 216, 220, 228, 232
Barbina, Alfredo 213
Barthes, Roland 20, 49, 50, 67, 112, 126, 168–170, 174, 175, 254
Bassoli, Renato 229
Bassoli, Carlo José 229
Bastaire, Jean 226
Baudry, Jean-Louis 73–77, 80
Bawden, Liz-Anne 216
Bazin, André 5, 21, 23, 29–32, 37, 38, 40, 42, 54–58, 61–63, 76, 80, 86, 87, 91–112, 119, 131–134, 136, 166, 167, 170, 175, 176, 182, 194, 206, 217, 219–221, 223, 225, 227, 232, 233, 238–240, 242, 243, 257, 266, 270, 274
Beardsley, Monroe C. 150
Becker, Betty 229
Becker, Sabina 18
Beilenhoff, Wolfgang 123
Belloï, Livio 150, 188, 198
Beneviste, Émile 120
Bergman, Ingmar 131
Berlioz, Hector 130
Bertoncini, Marco 92, 95
Bettetini, Gianfranco 37, 57, 180
Beylot, Pierre 154, 248
Bimal, Roy 242
Blanchet, Robert 268
Bohrn, Patricia 203
Boillat, Alain 70, 140, 142, 143, 152, 166
Bondanella, Peter 222
Bonitzer, Pascal 80, 94
Borchers, Detlef 114
Borde, Raymond 216, 220–222, 226, 228, 232, 237, 241, 242
Bordwell, David 91, 99, 116, 120, 121, 128, 129, 131, 147, 157, 182, 189, 194, 212, 243, 275
Bosé, Lucia 234, 237
Bottomore, Stephen 193, 198
Bouissy, André 216, 220–222, 226, 228, 232, 237, 241, 242
Bour, Armand 204
Bourbon, Ernest 197
Bourdieu, Pierre 281
Bovy, Berthe 206
Brakhage, Stan 122, 141
Branescu, Mimi 252
Branigan, Edward 159, 247
Brecht, Bertolt 20, 114, 115, 118, 119
Bremond, Claude 126, 168

- Bresson, Robert 110, 111, 131
 Breton, Jules 204
 Brinckmann, Christine N. 9, 134, 159, 223, 268
 Brody, Richard 243
 Brütsch, Matthias 9, 69, 72, 73, 247
 Buache, Freddy 216
 Bucur, Dragos 261
 Bujalski, Andrew 15
 Burch, Noël 71
- Cadé, Michel 196
 Canosa, Michele 211, 212
 Cantet, Laurent 15
 Capellani, Albert 189, 202–204, 212
 Cardullo, Bert 216
 Carette, Julien 135
 Carl, Renée 194
 Carné, Marcel 215
 Carroll, Noël 23, 29, 92, 94, 95, 143, 148, 150, 151, 249
 Cartier, Clarice 234
 Casetti, Francesco 22, 58
 Cavalcanti, Alberto 215
 Cavell, Stanley 110
 Ceaușescu, Nicolae 245, 255
 Cecchi D'Amicho, Suso 229
 Chabrol, Claude 140
 Champfleury, Jules 17, 18
 Champreux, Jacques 200
 Chaplin, Charles 249, 250
 Chartier, Jean-Pierre 66
 Chateau, Dominique 41, 45, 53
 Chatman, Seymour 147, 169, 175, 247
 Cherchi Usai, Paolo 213
 Chiarini, Luigi 217–220, 231
 Chirat, Raymond 208
 Chothia, Jean 203, 204, 211
 Christie, Agatha 147
 Clark, Paul 140
 Collen, Henri 194
 Collins, Alfred 188
 Comolli, Jean-Louis 79–82, 99, 150
 Coppé, François 204
 Corless, Kieron 263
 Costa-Gavras 117
 Costa, L. 237
 Costin, Radu 261
 Courbet, Gustave 17, 18, 191, 241
- Cristofaro, Antonella 235, 237
 Curot, Frank 23
 Currie, Gregory 23, 24, 48, 56, 62, 75, 84, 147
- Damisch, Hubert 37
 Dancyger, Ken 22
 Danto, Arthur C. 86
 Dardenne, Jean-Pierre 15, 172, 175, 243, 250, 252, 256, 264, 267
 Dardenne, Luc 15, 172, 173, 175, 243, 250–252, 256, 264, 267
 Darian, Adina 245
 de Balzac, Honoré 117–119, 191, 203, 241, 272
 de Chavannes, Puvis 195
 de Gourmont, Rémy 62
 de Kooning, Willem 130
 de la Breteque, François 191, 196, 200
 de Morlhon, Camille 201
 de Parville, Henri 13
 De Santis, Giuseppe 215, 216, 220, 221, 228, 229, 233–235, 237–239
 de Saussure, Ferdinand 37, 39, 47, 139
 De Sica, Vittorio 21, 29, 56, 108, 162, 206, 216, 217, 221, 228, 234, 240, 257, 278
 Debreczeni, François 216
 Del Poggio, Carla 234, 237
 Deleuze, Gilles 95
 Deliac, Maguy 208
 Delluc, Louis 207, 208
 Deprun, Jean 74
 Desoille, Robert 74
 Diederichs, Helmut H. 189
 Dietrich, Marlene 128
 Doane, Mary Ann 43
 Döge, Frank Ulrich 215, 219, 220, 240
 Doležel, Lubomír 27, 126, 142, 164, 165
 Doniol-Valcroze, Jacques 13
 Dos Passos, John 105, 119
 Dreyer, Carl Theodor 131
 Dubois, Philippe 40, 42, 51
 Duchamp, Marcel 130
 Dumas, Alexandre 204
 Düpee, Anna 94
 Durand, Jean 197
 Duvignaud, Jean 113
- Eco, Umberto 48, 139, 142, 157, 163

- Edison, Thomas Alva 96
Eisenstein, Sergei 21, 56, 57, 96, 97, 111, 128, 238
Ejchenbaum, Boris 125
Ellis, John 113
Elsaesser, Thomas 63
Emmer, Luciano 235
Engel, Morris 242
Engell, Lorenz 42, 45, 55, 193
Engels, Friedrich 117
Erlich, Viktor 123, 124
Eschkötter, Daniel 272
Esfeld, Michael 84
Esnault, Philippe 209

Farassino, Alberto 21, 240
Fargier, Jean-Paul 79, 81
Farocki, Harun 243
Faulkner, Christopher 136
Faulkner, William 215
Fauré-Fremiet, Philippe 25
Fellini, Federico 206, 242
Fescourt, Henri 191, 199, 201
Feuillade, Louis 6, 18, 32, 33, 131, 189, 191–197, 199–203, 212, 213, 215, 277, 278
Fielding, Raymond 188
Fischer, Robert 94
Fiscuteanu, Ion 264
Flaherty, Robert 57, 98, 131
Flaubert, Gustave 18, 168, 169, 174, 175, 191, 241
Fluck, Winfried 170
Foerster, Lukas 262, 263
Fonda, Jane 116
Fontane, Theodor 18
Francstel, Pierre 77, 78, 81
Francia, Maria Grazia 263
Frank, Nino 242
Freytag, Gustav 18
Fried, Michael 110
Friedmann, Georges 148
Fuxjäger, Anton 70, 143–145, 160

Galter, Irene 237
Gaudreault, André 147, 247
Gaut, Berys 23, 99, 147, 159, 268
Gauthier, Patrice 191, 200
Gautier, Théophile 18
Geimer, Peter 40, 49

Genette, Gérard 70, 147, 154, 159, 174, 247–249, 258
Germani, Sergio Grmek 231
Gheorghiu, Luminița 266
Giannetti, Louis 22, 25, 166, 167, 189
Gidal, Peter 82
Gilbey, Ryan 266, 267
Giovannelli, Alessandro 268
Girardoux, Jean 69
Girod, Martin 140
Girotti, Massimo 243, 273
Gish, Dorothy 131
Gish, Lillian 131
Godard, Jean-Luc 25, 57, 63, 118, 120
Goodman, Nelson 19, 77
Goretti, Maria 229, 230, 232, 233
Gourmet, Olivier 250
Gramsci, Antonio 220, 222
Gregor, Nora 133, 134
Gregor, Ulrich 200, 213, 220
Greimas, Algirdas J. 157
Grierson, John 215
Griffith, David W. 21, 131, 148, 149, 157, 160, 187, 192, 212, 277
Grignaffini, Giovanna 92
Grillet, Gustave 208, 210, 211
Grønlykke, Lene 267
Grønlykke, Sven 267
Guérin, Georges 194
Gunning, Tom 43, 51, 68, 149, 157, 160
Günsberg, A. 189

Häfker, Hermann 189
Hamon, Philippe 175
Hansen, Miriam 63
Hartmann, Britta 9, 70, 123, 160, 176, 178
Haskin, Frederick J. 189
Hauptmann, Gerhart 203
Heath, Stephen 120, 148
Hediger, Vinzenz 38, 43, 67, 74,
Henderson, Brian 93, 103, 108, 109, 111
Herding, Klaus 17
Hesse, Christoph 123
Hickethier, Knut 77
Hill, John 121
Hitchcock, Alfred 128, 159
Hjlemslev, Louis 69
Hochhäusler, Christoph 179
Höfer, Hanno 245

- Hoffmann, Fritz 16
Hözl, Ingrid 40, 43
Hong Sang-soo 197
Hovald, Patrice G. 213, 219
Hudson, Rock 249
Hugo, Victor 204
Hutchinson, Bruce 92
- Ichikawa Kon 72
Ieta, Rodica 246
Illger, Daniel 242
Ingarden, Roman 66
Ivanov, Vlad 256
- Jacob, Guy 217, 234
Jäger, Ludwig 50
Jakobson, Roman 19, 20, 23, 24, 45, 122, 127
James, William 53
Jameson, Fredric 21
Jasset, Victorin-Hippolyte 192, 201
Jeong, Seung-Hoon 95
Jost, François 145, 147, 247
Joyce, James 119
Jude, Radu 246, 269
- Kaes, Anton 187, 239
Kafka, Franz 119
Kagel, Mauricio 69
Kania, Andrew 147, 239
Kant, Immanuel 16, 18, 26
Kappelhoff, Hermann 28, 227
Keil, Charlie 188, 189
Kessler, Frank 9, 43, 54, 58, 70, 71, 74, 76, 78, 123
Kirsten, Guido 21, 65, 79, 95, 169, 180, 182, 206, 226, 250, 252
Klein, Wolfgang 13, 16, 18
Knörer, Ekkehard 179, 209, 210, 251
Koch, Gertrud 9, 84, 85, 145, 146, 152
Kohl, Stephan 17, 18, 28, 191
Köhler, Ulrich 280
Kracauer, Siegfried 30, 57, 148
Kraus, Karl 123
Krauss, Rosalind 40, 42
Kreimeier, Klaus 188
Krug, Wilhelm Traugott 17
Kuhn, Markus 147, 247, 251, 262
Kuhn, Thomas S. 137, 241, 279
Kuleschow, Lew W. 55, 98
- Lacan, Jacques 112, 120
Lacassin, Francis 191, 193, 200
Langkjær, Birger 87, 168, 267
Lattuada, Alberto 216, 221
Le Chanois, Jean-Paul 242
Le Forestier, Laurent 91
Le Grivès, Eliane 79
Le Roy, Éric 208
le Somptier, René 202
Lebel, Jean-Patrick 80, 81
Leblanc, Gérard 79, 81
Lebovici, Serge 74, 75
Leenhardt, Roger 136
Lefebvre, Martin 45, 53
Leirens, Jean 69, 170, 176
Lenin, Wladimir Iljitsch 117
Lento, Mattia 9, 213
Leprince, René 201
Lesage, Alain René 18
Letourneur, Sophie 280
Leveratto, Jean-Marc 77
Liehm, Antonin 245
Liehm, Mira 216, 219, 220, 241
Lizzani, Carlo 220, 221, 235
Loach, Ken 117
Lotman, Juri 151, 166
Lowry, Edward 78
Luciani, Simon 79
Lukács, Georg 20, 118, 220
Lumière, Louis (auch Brüder Lumière) 13, 96, 131, 187
- MacCabe, Colin 6, 25, 31, 32, 91, 112, 113, 115–122, 274
Machin, Alfred 189
Maddison, John 170, 171
Maggiorani, Lamberto 57
Mamoulian, Rouben 216
Manovich, Lev 43, 87
Marcel, Gabriel 220
March, Fredric 107
Marie, Michel 61, 79
Marinca, Anmaria 255
Marinne, Morgan 250
Martin, Raya 83
Martinelli, Vittorio 231
Martinez, Matias 125, 127, 154
Marx, Karl 117, 222
Matuszewski, Boleslas 62
Maylianes, Jane 208

- Mayoux, Michel 242
Méliès, Georges 187
Mendoza, Brillante 15
Merleau-Ponty, Maurice 99, 220
Metz, Christian 27, 37, 63, 64, 67–70, 72,
73, 80, 81, 86, 87, 95, 139, 143, 170,
120, 121, 146, 148
Miccichè, Lino 219
Michotte van den Berck, Albert 61–71,
73–75, 77, 78, 80, 81, 86, 87
Millet, Jean-François 191, 195, 201, 204,
231
Mitry, Jean 55, 191, 200, 213
Modot, Gaston 135
Moorehead, Agnes 249
Morgan, Daniel 38, 110, 111
Morin, Edgar 13, 66, 67, 72, 75, 82, 148
Morlion, Felix A. 217, 219
Morreall, John 147
Morris, Charles W. 52, 139
Morsch, Thomas 86
Mottershaw, Frank S. 198
Moure, José 13
Münsterberg, Hugo 63
Muntean, Radu 246, 252, 254, 271
Munteanu, Anca 266
Murnau, Friedrich Wilhelm 57, 98
Musatti, Cesare 66, 73, 74, 75
Musser, Charles 13, 188
Mussolini, Benito 225, 230
Muybridge, Eadweard 96
Mylo, Émile 206

Nagl, Ludwig 38, 41, 45, 46
Narboni, Jean 79, 80, 113, 114
Naruse Mikio 242
Navarre, René 192, 197
Neill, Alex 268
Nessel, Sabine 175
Nichols, Bill 22, 25, 43, 112, 113, 145,
187
Niepce, Joseph Nicéphore 96
Noguez, Dominique 23, 24, 25
Nöth, Winfried 39
Nowell-Smith, Geoffrey 222, 223, 228
Odin, Roger 9, 26, 28, 29, 58, 68–71, 73,
77, 83, 112, 137–142, 144–148, 151–
153, 155, 156, 158–161, 167, 175, 176,
276, 281
Ohler, Peter 164

Oms, Marcel 220, 238
Oprisor, Mirela 252
Orkin, Ruth 242
Ort, Claus-Michael 14
Orth, Dominik 147, 248, 249
Orwell, George 174
Oshima Nagisa 25
Oudart, Jean-Pierre 169

Pabst, Georg Wilhelm 215
Padovani, Lea 237
Paech, Joachim 76, 113
Pagliero, Marcello 242
Pantenburg, Volker 170
Pape, Helmut 39, 46, 47, 53, 54
Pascal, Jean 207
Pasolini, Pier Paolo 57, 121, 274
Patalas, Enno 200, 213, 220
Pavel, Thomas G. 142
Pavlu, Șerban 269
Pearson, Roberta A. 170, 192
Peirce, Charles S. 30, 37–41, 43–56, 139,
150, 180, 273
Perinelli, Massimo 229
Perret, Léonce 202, 212
Petri, Elio 57, 237
Pietrangeli, Antonio 216, 217, 228
Pius XII. 229
Planche, Gustave 17
Plantinga, Carl R. 38, 51, 55, 159
Platon 16, 75, 76, 77
Platzen, Maik 243
Pleynet, Marcelin 79, 80
Plumpe, Gerhard 16, 17, 18
Popistasu, Maria 252
Porton, Richard 255, 256, 257, 262, 263,
264
Porumboiu, Corneliu 9, 178, 246, 263,
264
Prédal, René 219
Prica, Aleksandra 181
Prokop, Dieter 82
Propp, Vladimir 124, 126, 168
Przylinsky, Jean 75
Pudwokin, Wsewolod Illarionowitsch
238
Putu, Oleg 266

Quintana, Àngel 206, 207
Raabe, Wilhelm 18

- Rancière, Jacques 18
 Rapsilber, Maximilian 189
 Ravet, Louis 208, 211
 Reader, Keith 135
 Rebhandl, Bert 246
 Reichardt, Kelly 15, 243
 Reicher, Maria E. 147
 Renier, Jérémie 172
 Renoir, Jean 32, 56, 57, 93, 98, 103, 105,
 107–109, 134–136, 194, 203, 212, 215,
 216, 243, 266
 Resnais, Alain 57
 Reynaud, Charles-Émile 96
 Richardson, Tony 121
 Richer, Jean-José 242
 Ricœur, Paul 156
 Riffaterre, Michael 174
 Riniéri, Jean-Jacques 62, 69–75
 Roberts, Stephen 215
 Rohmer, Eric (auch: Schérer, Maurice)
 92, 241
 Rohr, Susanne 26
 Rondi, Brunello 219
 Rondi, Gian Luigi 219
 Rosen, Philip 42, 43, 54, 95
 Rosenkrantz, Palle 69
 Rosi, Francesco 57
 Roth, Wilhelm 140
 Rouch, Jean 140
 Rouer, Germaine 205
 Rouquier, Georges 108, 227
 Rush, Jeff 22
 Ryan, Marie Laure 147
- Sadoul, Georges 188, 191, 192, 194, 200,
 201, 220, 221, 240, 242
 Salt, Barry 178
 Sartorio, Giulio Aristide 231
 Sartre, Jean-Paul 220
 Schaeffer, Jean-Marie 45, 158,
 Schanelec, Angela 176, 280
 Scheffel, Michael 125, 127, 154
 Schifano, Laurence 240
 Schiller, Friedrich 16
 Schlappner, Martin 136, 218
 Schmid, Wolf 27, 154, 157, 167, 174,
 175, 248
 Schmidt, Julian 18, 155
 Schneider, Roland 235
 Schütte, Wolfram 223
- Schweinitz, Jörg 9, 97, 147, 197, 247
 Scott, Anthony Oliver 243, 246
 Scotto d'Ardino, Laurent 213
 Searle, John 146, 180
 Sellers, W. 170, 171
 Senn, Doris 255
 Serandrei, Mario 216
 Serban, Alexandru Leo 245, 246
 Serban, Florin 246, 252
 Serceau, Daniel 78
 Shakespeare, William 125
 Shiel, Mark 220, 222, 241
 Sierek, Karl 9, 77, 142
 Simmel, Georg 26, 28
 Sims, Georges Robert 198
 Siodmak, Curt 235
 Siodmak, Robert 235
 Sirk, Douglas 249
 Šklovskij, Viktor 124, 125, 127, 275
 Smith, Murray 159, 247, 268
 Sopocy, Martin 188
 Sorlin, Pierre 215, 217, 218, 240
 Souriau, Anne 70, 17
 Souriau, Étienne 24, 70, 143, 150, 158,
 159, 162, 164, 166
 Spielberg, Steven 87
 Stendhal 268
 Sternberg, Meir 125, 251
 Stewart, James 128
 Striedter, Jurij 123, 127
 Strindberg, August 203
 Sutherland, Donald 116
 Sweet, Blanche 131
- Tan, Ed S. 71, 95
 Tarkowskij, Andrej 176
 Teng Guoqiang 140
 Teodorescu, Jeanine 266
 Thabourey, Vincent 262, 263
 Thibaudeau, Jean 79
 Thompson, Kristin 6, 20, 21, 23, 25, 31,
 32, 91, 112, 122, 123, 124, 128–137,
 166, 189, 275
 Thon, Jan-Noël 147
 Todorov, Tzvetan 157, 247
 Tolstoi, Leo 117–119, 203, 241
 Tomaševskij, Boris (auch: Tomashevs-
 ky) 125–129, 275
 Toulet, Emmanuelle 208
 Tourneur, Maurice 203, 280

- Tröhler, Margrit 9, 43, 87, 91, 166, 180, 235, 251
Tsai Ming-liang 176
Tudor, Andrew 114, 115, 242

Ulmer, Edgar G. 235
Ungaro, Jean 91
Urbina, Luiz Gonzaga 13, 62
Uricaru, Ioana 255, 259

Vallone, Raf 234, 237
van Beethoven, Ludwig 130
van Cauwenberge, Geneviève 40, 42, 51
Varzi, Elena 234, 236
Vasiliu, Laura 255
Venturini, Franco 218
Verga, Giovanni 215, 222
Vergano, Aldo 216
Vidor, King 215
Vigo, Jean 172, 203
Villanueva, Darío 26, 164
Villiers de l'Isle-Adams, Auguste 96
Viota, Paulino 69
Visconti, Luchino 29, 108, 216, 217, 220–223, 226–228, 231, 234, 278
von Goethe, Johann Wolfgang 16
von Reden, Sven 243
von Sternberg, Josef 57
von Stroheim, Erich 21, 57, 98, 103
von Tschilschke, Christian 169
Voss, Christiane 84, 85, 152, 158

Wagstaff, Christopher 29, 215
Wahl, Lucien 208

Walsh, Richard 147
Walters, Ben 259
Wartenberg, Thomas E. 147
Wenzel, Johann Carl 16
Wiegand, Daniel 9, 198
Wiesing, Lambert 52
Willaschek, Markus 16
Willemen, Paul 25, 114, 115
Williams, Alan 194, 192
Williams, Christopher 120, 167
Williamson, James 188
Wilson, Emma 246
Winckler, Henner 179, 180
Wiseman, Frederick 266
Witte, Karsten 216
Wollen, Peter (auch Russell, Lee) 37, 38, 40, 45, 56, 57
Wright, Teresa 107
Wulff, Hans J. 70, 123, 159, 164, 269
Wuss, Peter 260, 261
Wyler, William 5, 29, 31, 57, 92, 93, 99, 100, 103, 105, 106–109, 112, 194
Wyman, Jane 249

Young, Paul 187, 188, 189

Zampa, Luigi 216, 221, 229
Zavattini, Cesare 228, 235, 237, 257
Zecca, Ferdinand 188, 201
Zernik, Clélia 160
Zinnemann, Fred 235
Zola, Émile 188, 191, 194, 197, 201–204, 206, 207
Zutavern, Julia 9, 261

Werkregister

- 1848 (Dino Risi, I 1948) 234
- 4 LUNI, 3 SAPTAMÂNI SI 2 ZILE (4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE, Cristian Mungiu, ROM 2007) 246, 255, 268, 271
- A FOST SAU N'A FOST (12:08 EAST OF BUCHAREST, Corneliu Porumboiu, ROM 2006) 245, 246
- A RESERVIST BEFORE AND AFTER THE WAR (James Williamson, GB 1902) 188
- A TASTE OF HONEY (Tony Richardson, GB 1961) 121
- ABWEGE (Georg Wilhelm Pabst, D 1928) 215
- ALBÉDO (Jacques Leduc, CAN 1982) 276
- ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Douglas Sirk, USA 1955) 249, 252
- AMERICAN GRAFFITI (George Lucas, USA 1973) 120
- Anna Karenina* (Leo Tolstoi, 1873–1878) 241
- ANTOINE ET ANTOINETTE (Jacques Becker, F 1947) 106
- ASSUNTA SPINA (Francesca Bertini & Gustavo Serena, I 1915) 213
- AU BAGNE (Ferdinand Zecca, F 1905) 188
- AU PAYS DES TÉNÈBRES (Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912) 201
- AU PAYS NOIR (Ferdinand Zecca, F 1905) 188
- AURORA (CRISTI PUIU, ROM 2010) 246, 267
- AUX FEUX DE LA RAMPE (Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912) 201
- BALLADEN OM CARL-HENNING (Lene & Sven Grønlykke, DK 1969) 267
- BENGASI (Augusto Genina, I 1942) 228
- BOOGIE (Radu Muntean, ROM 2008) 246, 254
- BUNGALOW (Ulrich Köhler, D 2002) 280
- BURTA BALENEI (BELLY OF THE WHALE, Ana Lungu & Ana Szel, ROM 2010) 246
- CACCIA TRAGICA (Giuseppe De Santis, I 1947) 216, 218, 234
- CALIFORNIA DREAMIN' (Cristian Nemescu, ROM 2007) 246
- CEA MAI FERICITA FATA DIN LUME (THE HAPPIEST GIRL IN THE WORLD, Radu Jude, ROM/NL/F/J 2009) 246
- CENERE (Febo Mari, I 1917) 213
- CHANG (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, USA 1927) 131
- CIELO SULLA PALUDE (Augusto Genina, I 1949) 7, 111, 221, 228, 229, 231–233, 239, 279, 283
- CIRANO DE BERGERAC (Augusto Genina, I 1925) 288
- CITIZEN KANE (Orson Welles, USA 1941) 23, 98, 105, 227
- CITY STREETS (Rouben Mamoulian USA 1931) 215
- CONTACTOS (Paulino Viota, SP 1970) 69
- CRONACA DI UN AMORE (Michelangelo Antonioni, I 1950) 234
- CUM MI-AM PETRECUT SFARSITUL LUMII (WIE ICH DAS ENDE DER WELT FEIERTE, Catalin Mitulescu, ROM/F 2006) 246
- DARING DAYLIGHT BURGLARY (Frank S. Mottershaw, GB 1903) 198
- DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, D 1920) 72
- Der Leinwandmesser* (Leo Tolstoi, 1886) 124
- Die Eisenwalze* (Adolphe Menzel, 1875) 241
- DIN DRAGOSTE CU CELE MAI BUNE INTENTII (BEST INTENTIONS, Adrian Sitaru, HUN/ROM 2011) 246
- DO BIGHA ZAMIN (Roy Bimal, IND 1953) 242
- DOGVILLE (Lars von Trier, DK/S/N/FL/GB/F/D/NL 2003) 72

- DOMENICA D'AGOSTO (Luciano Emmer, I 1950) 235
- DRAME DE L'AIR (René le Somptier, F 1913) 202
- DUE SOLDI DI SPERANZA (Renato Castellani, I 1952) 206, 234
- DUPA DEALURI (BEYOND THE HILLS, Cristian Mungiu, ROM/F/B 2012) 246, 271
- ELEVATED RAILWAY, 23RD STREET, NEW YORK (USA 1896) 13
- EN GRÈVE (Louis Feuillade, F 1911) 191
- EU CAND VREAU SA FLUIER, FLUIER (IF I WANT TO WHISTLE, I WHISTLE, Florin Serban, ROM/S/D 2010) 246, 252
- FANTÔMAS (Louis Feuillade, F 1913–14) 191, 200, 212, 283
- FARREBIQUE (Georges Rouquier, F 1946) 108, 227
- FELICIA, ÎNAINTE DE TOATE (FIRST OF ALL, FELICIA, Melissa de Raaf & Razvan Radulescu, ROM/F/CRO/B 2009) 246, 271
- FERIEN (Thomas Arslan, D 2007) 175
- FESTEN (Thomas Vinterberg, DK 1998) 267
- FURIA (THE FURY, Radu Muntean, ROM 2002) 246
- GEMEENTEFESTEN. 20.7.1919. OMMEGANG 210
- GERMANIA ANNO ZERO (Roberto Rossellini, I 1948) [auch: Germany Year Zero] 29, 222
- GERMINAL (Albert Capellani, F 1913) 202
- Germinal* (Émile Zola, 1885) 188, 201
- GINA (Denys Arcand, CAN 1975) 176
- GIOVENTÀ PERDUTA (Pietro Germi, I 1947) 234
- GOSFORD PARK (Robert Altman, GB/USA/I 2001) 266
- HAINE AU MUSIC-HALL (Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912) 201
- HALLELUJAH! (King Vidor, USA 1929) 215
- HEARTS OF THE WORLD (David W. Griffith, USA 1918) 187, 188
- HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (DAS PAPIER WIRD BLAU SEIN, Radu Muntean, ROM 2006) 246
- Histoire de Gil Blas de Santillane* (Alain René Lesage, 1715–1735) 18
- I Malavoglia* (Giovanni Verga, 1881) 222
- I VINTI (Michelangelo Antonioni, I/F 1953) 242
- I VITELLONI (Federico Fellini, I/F 1953) 206, 242
- IDIOTERNE (Lars von Trier, DK/S/F/NL/I 1998) 267
- IL BANDITO (Alberto Lattuada, I 1946) 216, 234
- IL CAPOTTO (Alberto Lattuada, I 1952) 221
- IL SOLE SORGE ANCORA (Aldo Vergano, I 1946) 216
- IL TESTIMONE (Pietro Germi, I 1946) 229
- Illusions perdues* (Honoré de Balzac, 1837–1843) 241
- IN NOME DELLA LEGGE (Pietro Germi, F/I 1949) 229
- INDEPENDENCIA (Raya Martin, PHI 2009) 83
- ISRAËL (André Antoine, F 1919) 204
- IVAN GROZNYI (IWAN, DER SCHRECKLICHE, Sergei Eisenstein, UdSSR 1944/58) 128
- JEUX D'ENFANTS (Henri Fescourt, F 1913) 201
- JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (Robert Bresson, F 1951) 110, 111
- JUDEX (Louis Feuillade, F 1916–17) 200
- JURASSIC PARK (Steven Spielberg, USA 1994) 87
- KAMERADSCHAFT (Georg Wilhelm Pabst, D 1931) 215
- KHANE-YE DOUST KODJAST? (WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?, Abbas Kiarostami, IRAN 1987) 171
- KLASSENFAHRT (Henner Winckler, D 2002) 179, 181, 293
- KLUTE (Alan Pakula, USA 1971) 116

- KON-TIKI (Thor Heyerdahl, NOR/S 1950) 95
- KUHLE WAMPE (Stefan Dudow, D 1932) 118
- L'ACCIDENT (Louis Feuillade, F 1912) 191
- L'ÂGE D'OR (Luis Buñuel, F 1930) 238
- L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (Augusto Genina, I/SP 1940) 218, 228
- L'Assomoir* (Émile Zola, 1877) 188
- L'ATALANTE (Jean Vigo, F 1934) 172
- L'EMIGRANTE (Febo Mari, I 1915) 213
- L'ENFANT (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 2005) 172, 175, 181, 182
- L'ENFANT DE PARIS (Léonce Perret, F 1913) 212
- L'erede* (Teofilo Patini, 1880) 231
- L'Ève Future* (Auguste Villiers de l'Isle-Adams, 1887) 96
- L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE (André Antoine, F 1920/1984) 6, 204, 208, 209, 211, 212, 278, 284, 288, 293, 302
- L'INSTITUTRICE (Louis Feuillade, F 1912) 191
- L'ONOREVOLE ANGELINA (Luigi Zampa, I 1947) 216, 229
- LA CHIENNE (Jean Renoir, F 1931) 215
- LA CORONA DI FERRO (Alessandro Blasetti, I 1941) 218
- LA COURSE DE TAUREAUX (Pierre Braunberger & Myriam, F 1951) 98
- LA FIÈVRE DE L'OR (Ferdinand Zecca & René Leprince, F 1912) 201
- LA GRÈVE (Ferdinand Zecca, F 1904) 188
- LA LEÇON DU GOUFFRE (Ferdinand Zecca & René Leprince, F 1913) 201
- LA LUTTE DE LA VIE (André Heuze, F 1907) 201
- LA RANÇON DU BONHEUR (Louis Feuillade, F 1912) 191
- LA RÈGLE DU JEU (Jean Renoir, F 1939) 32, 105, 112, 131–137, 266, 275, 299
- LA SOURIS BLANCHE (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LA TARE (Louis Feuillade, F 1911) 6, 191, 193, 194, 196, 199, 278
- LA TERRA TREMA (Luchino Visconti, I 1948) 7, 29, 217, 218, 221–223, 225–229, 231, 233, 239–241, 279, 280, 283, 302
- LA TERRE (André Antoine, F 1921) 6, 204, 206–210, 278, 284
- LA VIE AU RANCH (Sophie Letourneur, F 2009) 280
- LADRI DI BICICLETTA (Vittorio De Sica, I 1948) 29, 56–58, 112, 131, 132, 137, 162, 166, 170, 217, 218, 222, 229, 241, 270, 275, 279, 281
- LE BAS DE LAINE (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LE CHEF-LIEU DE CANTON (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LE CŒUR ET L'ARGENT (Louis Feuillade, F 1912) 191
- LE COUPABLE (André Antoine, F 1917) 204
- LE DESTIN DES MÈRES (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LE FILS (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 2002) 175, 250–252, 256
- LE GRAIN ET LE MULET (Abdellatif Kechiche, F 2007) 210
- LE MARIAGE DE L'AÎNÉE (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LE NAIN (Louis Feuillade, F 1912) 191
- LE PAVÉ DE PARIS (Léonce Perret, F 1912) 203
- LE POISON (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LE PONT SUR L'ABÎME (Louis Feuillade, F 1912) 191
- LE ROI LEAR AU VILLAGE (Louis Feuillade, F 1911) 191
- LE SABOTEUR (Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912) 201
- LE TESTAMENT (Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912) 201
- LE TRUST OU LES BATAILLES DE L'ARGENT (Louis Feuillade, F 1911) [auch LE TRUST] 191, 199
- LE VENT D'EST (Groupe Dziga Vertov [Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin & Gérard Martin], I/F/BRD 1970) 120
- LEGATURI BOLNAVICIOASE (Love Sick, Tudor Giurgiu, ROM/F 2006) 246
- LES BRAVES GENS (Louis Feuillade, F 1912) 191

- LES CARABINIERI (Jean-Luc Godard, F/I 1963) 63
- LES FRÈRES CORSES (André Antoine, F 1917) 204
- LES LARMES DU PARDON (Ferdinand Zecca & René Leprince, F 1919) 201
- LES MAÎTRES FOUS (Jean Rouch, F 1955) 140
- LES MISÉRABLES (Albert Capellani, F 1912) 212
- LES TRAVAILLEURS DE LA MER (André Antoine, F 1918) 204, 207
- LES VAMPIRES (Louis Feuillade, F 1915) 200
- LES VIPÈRES (Louis Feuillade, F 1911) 191, 193
- LITTLE FUGITIVE (Ray Ashley, Morris Engel & Ruth Orkin, USA 1953) 242
- LO SQUADRONE BIANCO (Augusto Genina, I 1936) 228
- Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856) 18, 175, 241
- MADDALENA... ZERO IN CONDOTTA (I 1940) 234
- MARFA ȘI BANII (STUFF AND DOUGH, Cristi Puiu, ROM 2001) 245
- MARIA (Calin Peter Netzer, ROM/F/D 2003) 246
- MARTI, DUPA CRACIUN (TUESDAY AFTER CHRISTMAS, Radu Muntean) 246, 252, 254
- MEDALIA DE ONOARE (EHRENMEDAILLE, Calin Peter Netzer, D/ROM 2009) 246
- MEIN LANGSAMES LEBEN (Angela Schanelec, D 2001) 280
- MENSCHEN AM SONNTAG (Curt & Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer & Fred Zinnemann, D 1930) 235
- MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU (DER TOD DES HERRN LAZARESCU, Cristi Puiu, ROM 2005) 245, 264–268, 270
- MODERN TIMES (Charles Chaplin, USA 1936) 249
- MORGEN (Marian Crisan, ROM/F/HUN 2010) 246
- Nana* (Émile Zola, 1880) 194
- NANOOK OF THE NORTH 131
- NON C'È PACE TRA GLI ULIVI (Giuseppe De Santis, I 1950) 221, 229, 234
- OCCIDENT (WEST, Cristian Mungiu, ROM 2002) 246
- OKAASAN (Naruse Mikio, J 1952) 242
- ONÉSIME, DOUANIER (Jean Durand, F 1913) 197
- ONÉSIME, L'AMOUR VOUS APPELLE (Jean Durand, F 1912) 197
- OSSESSIONE (Luchino Visconti, I 1943) 216, 217, 240
- OUR DAILY BREAD (King Vidor, USA 1934) 215
- PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946) 105, 166, 216, 222, 229, 241, 279
- PEREFERIC (Bogdan George Apetri, ROM 2010) 246
- PESCUIT SPORTIV (HOOKED, Adrian Sitaru, ROM/F 2007) 246
- POLITIST, ADJCETIV (POLICE, ADJECTIVE, Corneliu Porumboiu, ROM 2009) 9, 178, 246, 260, 262, 263, 303
- PORTRETUL LUPTATORULUI LA TINERETE (PORTRAIT OF THE FIGHTER AS A YOUNG MAN, Constantin Popescu, ROM 2010) 246
- POZITIA COPILULUI (CHILD'S POSE, Calin Peter Netzer, ROM 2013) 246
- PROCESSO ALLA CITTÀ (Luigi Zampa, I 1952) 221
- QUAI DES BRUMES (Marcel Carné, F 1938) 215
- Quatrevingt-treize* (Victor Hugo, 1874) 204
- QUERELLE ENFANTINE (Louis Lumière, F 1898) 13
- REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954) 128
- REMPARTS D'ARGILE (Jean-Louis Bertucelli, F/ALG 1968) 113, 114, 296
- RISO AMARO (Giuseppe De Santis, I 1949) 234
- ROMA, CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, I 1945) 140, 216, 218, 222, 289

- ROMA, ORE 11 (Giuseppe De Santis, I/F 1952) 7, 221, 233, 235, 237–240, 272, 279, 288, 298
- ROSETTA (B/F 1999) 175, 251, 256, 259
Rue de Paris, temps de pluie (Gustave Caillebotte 1877) 195
- RYNA (Ruxandra Zenide, CH/ROM 2005) 246
- S'AFFRANCHIR (Louis Feuillade, F 1913) 191
Sanctuary (William Faulkner, 1931) 215
- SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (Karel Reisz, GB 1960) 121
- SCIUSCIÀ (Vittorio De Sica, I 1946) 216, 222
- SPERDUTI NEL BUIO (Nini Martoglio, I 1914) 213, 215, 284
Die Steineklopfer (Gustave Courbet, 1849) 241
- STORY OF TEMPLE DRAKE (Stephen Roberts, USA 1933) 215
- STRANGER THAN PARADISE (Jim Jarmusch, USA 1984) 178
- SUR LES RAILS (Léonce Perret, F 1912) 202
- TANT QUE VOUS SEREZ HEUREUX (Louis Feuillade, F 1911) 191
- TERESA RAQUIN (Nino Martoglio, I 1915) 213
- THE ADVENTURES OF DOLLIE (David W. Griffith, USA 1908) 148, 153, 156, 160
- THE BEST YEARS OF OUR LIVES (William Wyler, USA 1946) 29, 31, 99, 100, 103–106, 283
- THE BIRDS (Alfred Hitchcock, USA 1963) 152
- THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH (Robert W. Paul, GB 1901) 63
- THE CROWD (King Vidor, USA 1928) 215
- THE EVICTION (Alfred Collins, GB 1904) 188
- THE GRAPES OF WRATH (John Ford, USA 1940) 116
- THE IDLE CLASS (Charles Chaplin, USA 1921) 250
- The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Laurence Sterne, 1759–1767) 125, 301
- THE MAGNIFICENT AMBERSONS (USA 1942) 99, 100, 266
- THE PURPLE ROSE OF CAIRO (Woody Allen, USA 1985) 63
- THE SOLDIER'S RETURN (James Williamson, GB 1902) 188
- THE SOUND OF MUSIC (Robert Wise, USA 1965) 166
- THE THIN BLUE LINE (Errol Morris, USA 1988) 163
- TOATA LUMEA DIN FAMILIA NOASTRA (EVERYBODY IN OUR FAMILY, Radu Jude, ROM/NL 2012) 246, 269, 272
- TONI (Jean Renoir, F 1935) 243
- TOUCH OF EVIL (Orson Welles, USA 1958) 249
- TOUCHEZ PAS AU GRISBI (Jacques Becker, F/I 1954) 176
- TOUT VA BIEN (Jean-Luc Godard & Gorin, Jean-Pierre, I/F 1972) 118
- UMBERTO D. (Vittorio De Sica, I 1952) 21, 176, 182, 206, 222, 226, 241, 257
- UN CARTUS DE KENT SI UN PACHET DE CAFEA (CIGARETTES AND COFFEE, Cristi Puiu, ROM 2004) 256
- Un cœur simple (Gustave Flaubert, 1877) 168
- UN HOMME MARCHE DANS LA VILLE (Marcello Pagliero, F 1950) 242
- UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (Edwin S. Porter, USA 1902) 63
- UNE CAMPAGNE DE PRESSE (Victorin-Hippolyte Jasset, F 1912) 201
- VARIÉTÉ (Edwald André Dupont, D 1925) 215
- VERTIGO (Alfred Hitchcock, USA 1958) 159
- VICTIMES DE L'ALCOOLISME (Ferdinand Zecca, F 1902) 188
- VIVERE IN PACE (Luigi Zampa, I 1947) 216, 229
- WAIT TILL JACK COMES HOME (James Williamson, GB 1903) 188

- WEEKEND CU MAMA (Stere Gulea, ROM 2009) 246
- WITTGENSTEIN (Derek Jarman, J/GB 1993) 72
- XIAO WU (PICKPOCKET, Jia Zhangke, HK/CN 1998) 177, 178, 181
- YOUNG MR LINCOLN (John Ford, USA 1939) 112, 287
- YUKINOJO HENGE (AN ACTOR'S REVENGE, Ichikawa Kon, J 1963) 72

Im Chronos Verlag erschienen:

Henry McKean Taylor
«Der Krieg eines Einzelnen»/
«La Guerre d'un seul homme»:
*Eine filmische Auseinandersetzung
mit der Geschichte.*

Zürich 1995

ISBN 3-905311-60-7

Mariann Lewinsky
«Eine verrückte Seite»: *Stummfilm
und filmische Avantgarde in Japan.*
Zürich 1997

ISBN 3-905311-60-7

Christine N. Brinckmann
*Die anthropomorphe Kamera
und andere Schriften zur
filmischen Narration.*

Zürich 1997

ISBN 3-905312-46-8

Im Schüren Verlag erschienen:

Vinzenz Hediger / Jan Sahli /
Alexandra Schneider /
Margrit Tröhler (Hg.)
*Home Stories: Neue Studien zu
Film und Kino in der Schweiz.
Nouvelles approches du cinéma
et du film en Suisse.*

Marburg 2001

vergriffen

Vinzenz Hediger
*Verführung zum Film:
Der amerikanische Kinotrailer
seit 1912.*

Marburg 2001

vergriffen – als e-book erhältlich

Thomas Christen
*Das Ende im Spielfilm:
Vom klassischen Hollywood
zu Antonionis offenen Formen.*
Marburg 2002
vergriffen

Barbara Flückiger
*Sound Design: Die virtuelle
Klangwelt des Films.*
Marburg 2001; 3. Aufl. 2011
ISBN 978-3-89472-506-8

Henry McKean Taylor
*Rolle des Lebens:
Die Filmbiographie als
narratives System.*
Marburg 2002
ISBN 978-3-89472-508-2

Alexandra Schneider
*Die Stars sind wir:
Heimkino als filmische Praxis.*
Marburg 2004
ISBN 978-3-89472-508-2

Vinzenz Hediger / Patrick
Vonderau (Hg.)
*Demnächst in Ihrem Kino:
Grundlagen der Filmwerbung
und Filmvermarktung.*
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-389-7

Yvonne Zimmermann
«Bergführer Lorenz»:
Karriere eines missglückten Films.
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-511-2

Matthias Brütsch/Vinzenz
Hediger/ Alexandra Schneider/
Margrit Tröhler/ Ursula von
Keitz (Hg.)

***Kinogefühle: Emotionalität
und Film.***

Marburg 2005;

2. Aufl. 2009

ISBN 978-3-89472-512-9

Ursula von Keitz

***Im Schatten des Gesetzes:
Schwangerschaftskonflikt
und Reproduktion im
deutschsprachigen Film 1918–1933.***

Marburg 2005

ISBN 978-3-89472-513-6

Jan Sahli

***Filmische Sinneserweiterung:
László Moholy-Nagys Filmwerk
und Theorie.***

Marburg 2006

ISBN 978-3-89472-514-3

Margrit Tröhler

***Offene Welten ohne Helden:
Plurale Figurenkonstellationen
im Film.***

Marburg 2007

ISBN 978-3-89472-515-0

Simon Spiegel

***Die Konstitution des Wunderbaren:
Zu einer Poetik des
Science-Fiction-Films.***

Marburg 2007

ISBN 978-3-89472-516-7

Matthias Brütsch

Traumbühne Kino:

***Der Traum als filmtheoretische
Metapher und narratives Motiv.***

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-517-4

Barbara Flückiger

***Visual Effects: Filmbilder
aus dem Computer.***

Marburg 2008

ISBN 978-3-89472-518-1

Philipp Brunner

***Konventionen eines Sternmoments:
Die Liebeserklärung im Spielfilm.***

Marburg 2009

ISBN 978-3-89473-519-8

Kathleen Bühler

***Autobiografie als Performance:
Carolee Schneemanns
Experimentalfilme.***

Marburg 2009

ISBN 978-3-89472-520-4

Christian Jungen

***Hollywood in Cannes:
Die Geschichte einer
Hassliebe, 1939–2008.***

Marburg 2009

ISBN 978-3-89472-521-0

Britta Hartmann

***Aller Anfang: Zur Initialphase
des Spielfilms.***

Marburg 2009

ISBN 978-3-89472-522-8

Matthias Christen

***Der Zirkusfilm:
Exotismus, Konformität,
Transgression.***

Marburg 2010

ISBN 978-3-89472-523-5

Veronika Rall

***Kinoanalyse: Plädoyer für
eine Re-Vision von Kino und
Psychoanalyse.***

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-528-0

Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/
Yvonne Zimmermann (Hg.)

***Film – Kino – Zuschauer:
Filmrezeption.***

Film – Cinema – Spectator:

Film Reception.

Marburg 2010

ISBN 978-3-89472-524-2

Tereza Smid

Poetik der Schärfeverlagerung.

Marburg 2012

ISBN 978-3-89472-529-7

Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/
Margrit Tröhler (Hg.)

Filmische Atmosphären.

Marburg 2012

ISBN 978-3-89472-830-4

Robert Blanchet/ Kristina Köhler/
Tereza Smid/Julia Zutavern (Hg.)

Serielle Formen:

***Von den frühen Film-Serials
zu aktuellen Quality-TV- und
Online-Serien.***

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-525-9

Guido Kirsten

Filmischer Realismus.

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-832-8

Oliver Fahle/Vinzenz Hediger/
Gudrun Sommer (Hg.)

***Orte filmischen Wissens:
Filmkultur und Filmvermittlung
im Zeitalter digitaler Netzwerke.***

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-526-6

In Vorbereitung:

Christine N. Brinckmann

***Farbe, Licht, Empathie.
Schriften zum Film 2.***

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-831-1

Karl Sierek/Guido Kirsten (Hg.)

***Das chinesische Kino nach
der Kulturrevolution:
Theorien und Analysen.***

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-527-3

Till Brockmann

***Die Zeitlupe: Anatomie eines
filmischen Stilmittels.***

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-833-5