montage AV...
18/1/2009
Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Warum Bazin]

SCHÜREN

Impressum

montage AV 18/1/2009
Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation
Herausgeber: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
ISSN 0942-4954
ISBN 978-3-89472-470-2
Redaktion: Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Bochum), Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Jena), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Bochum), Hans J. Wulff (Kiel)
Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,
Tel./Fax: 030 - 262 84 20, **E-Mail:** montage@snafu.de
Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 12,80 Euro / Sfr 22,80
Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 22,– Euro / Sfr. 37,80
Studenten: 18,50 Euro / Sfr. 33,60
Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,
Tel.: 06421 - 63084, **Fax:** 06421 - 681190, **E-Mail:** info@schueren-verlag.de
Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)
Satz: Nadine Schrey
Druck: Gruner Druck, Erlangen
Anzeigen: Katrin Ahnemann, **E-Mail:** ahnemann@schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2009

Titel: André Bazin mit Zigarette. Foto aus der Privatsammlung von Dudley Andrew, dem wir dafür herzlich danken.

Inhalt

Editorial: Warum Bazin **4**

Thomas Elsaesser: Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins **11**

Dudley Andrew: Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos **33**

Margrit Tröhler: Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers **49**

Vinzenz Hediger: Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin **75**

David Bordwell: Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik **109**

Francesco Casetti: Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus **129**

Guido Kirsten: Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‹Wirklichkeitseffekt› im Film **141**

André Bazin: Leben und Tod der Doppelbelichtung **163**

André Bazin: Farrebique oder das Paradox des Realismus **169**

Patrick Vonderau: «Kim Novak and ...». Theorie und Geschichte des Product Placement **175**

Zu den Autoren **197**

Editorial: *Warum Bazin*

Warum eigentlich Bazin? Warum sollen wir uns als Filmwissenschaftler heute, fünfzig Jahre nach seinem Tod, mit einem Kritiker und Theoretiker des Films beschäftigen, der die meisten seiner Texte in mehr oder weniger populären Zeitschriften veröffentlicht hat und auf Wissenschaftlichkeit im engeren Sinn gar keinen Wert legen konnte? Warum sollen wir uns immer noch oder erneut mit Theoremen auseinandersetzen, die lange als überholt galten? Aus rein theoriehistorischem Interesse? Oder weil es bei Bazin tatsächlich etwas zu lernen und zu entdecken gibt?

Zunächst ist zu konstatieren, dass Bazin im deutschsprachigen Raum ein weitgehend unbekannter Autor geblieben ist. Nicht dem Namen nach natürlich – den kennt in unserem Feld wahrscheinlich jede und jeder, ebenso wie ein oder zwei seiner einschlägigen Texte. Unbekannt sind seine Schriften geblieben, weil selbst auf Französisch und Englisch weniger als ein Siebtel von ihnen zugänglich ist – auf Deutsch sind es noch deutlich weniger. Und viele der (oft mehr schlecht als recht übersetzten) deutschen Ausgaben sind vergriffen und werden nicht neu aufgelegt. So kennt aus der jüngeren Generation kaum jemand den brillanten «William Wyler»-Aufsatz, weil er nur in dem schmalen Bändchen *Filmkritiken als Filmgeschichte* (München: Hanser 1981) erschienen ist, das seit langem nicht mehr auf dem Markt erhältlich ist. Andere wichtige Texte wie «De la politique des auteurs» oder «Vie et mort de la surimpression» sind nie übersetzt worden (für den zweiten holen wir dies im vorliegenden Heft nach). Ganze Bücher wie *Le cinéma de la cruauté* (seine gesammelten Schriften zu Stroheim, Dreyer, Buñuel, Hitchcock, Sturges und Kurosawa) oder *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* warten im deutschsprachigen Raum noch auf mutige Verleger. Sie könnten nicht zuletzt das einseitige Bild von Bazin als ‹Realist› korrigieren. Und Bazins Schriften zum Fernsehen müssten hierzulande überhaupt erst entdeckt werden.

Es bietet sich also ein seltsames Bild: einer der bekanntesten Vertreter der Filmtheorie und ein, vor allem im deutschen Sprachraum,

fast vergessenes und weitgehend unbekanntes Werk. Zum Teil hängt diese Situation mit der Rezeptionsgeschichte Bazins zusammen. In den Jahren nach seinem Tod und der sukzessiven Veröffentlichung des vierbändigen *Qu'est-ce que le cinéma?* erreichte sein Einfluss einen ersten Höhepunkt, dessen Zeugnis das Heft Nr. 91 der *Cahiers du cinéma* darstellt, das vor ziemlich genau 50 Jahren erschienen ist und in dem Freunde, Kollegen und Weggefährten Bazin würdigen. Mit Eric Rohmers Text «La ‹somme› d'André Bazin» findet sich hier auch der erste Versuch einer Synthese von Bazins Theorie, die die Leitlinien seiner späteren Rezeption entlang des Realismus-Axioms vorzeichnet.

Aber nur zehn Jahre später war Bazin in der französischen Filmkultur zum roten Tuch geworden: Die Polemiken um die ideologische Wirkung des Kinos, die dem ihm vermeintlich immanenten ‹Realitätseindruck› zugeschrieben wurden, sowie die Durchsetzung der Filmsemiologie als Leitparadigma der Filmwissenschaft führten dazu, dass seine Schriften jetzt allenfalls noch als zu überwindende Negativfolie gelesen wurden. Seine Konzeption des Kinos galt als ‹idealistisch›, die von ihm propagierte Ästhetik als überholt. Bis in die frühen 80er Jahre hinein war diese ablehnende Haltung in der Filmwissenschaft weit verbreitet und fand ihren Niederschlag auch in wichtigen Lehrbüchern (vgl. etwa *L'esthétique du film* von Jacques Aumont et al., 1983).

Angesichts der heftigen Kritik, die Bazin im Namen avancierter theoretischer Paradigmen über die Jahrzehnte hinweg einstecken musste, vergisst man leicht, von welch fundamentaler Bedeutung sein Werk für die Filmkultur der zweiten Jahrhunderthälfte, aber auch für die Filmwissenschaft als Disziplin gewesen ist. Es waren seine Schüler wie Truffaut, Rohmer, Rivette und Godard, die als Kritiker das ursprünglich genuin französische Konzept des *Auteur* universalisierten und zum Klassifikations- und Beurteilungsschema sämtlicher Filmtraditionen erhoben – mit dem Ergebnis, dass plötzlich alle Filmländer ihre ‹Neuen Wellen› erlebten und heute selbst Hollywood-Regisseure sich ihren Status als Autoren, als eigentliche Urheber des Films, vertraglich festschreiben lassen. Ohne die von Bazin und seinem Kreis ausgehende Kanonisierung des Films im Zeichen großer *Auteurs* – bei aller Skepsis, die Bazin selbst einer übertriebenen Anwendung dieses Konzepts entgegenbrachte – wäre die Filmwissenschaft wohl nie zu akademischer Dignität gelangt, jedenfalls nicht in den philologischen und philosophischen Fakultäten. Zugleich eignet sich Bazin ganz hervorragend für seine eigene Kanonisierung, weil er den Film nach Malraux' Vorbild in die Geschichte der Kunst einbettet und zugleich Themen wie die Literaturadaption behandelt, die als Türöffner für die Akademisie-

rung der Filmwissenschaft in der Tat eine entscheidende Rolle spielten. Spätestens mit Dudley Andrews *The Major Film Theories* von 1976, in dem er als Schlüsseltheoretiker des Realismus vorgestellt wird, und mit Andrews Biografie von 1978 avanciert Bazin zum Klassiker der Filmtheorie. Die Heftigkeit der Ablehnung, die ihm in poststrukturalistischen Zeiten stets sicher war, verhält sich durchaus proportional zu seiner instituts- wie diskurspolitischen Unverzichtbarkeit und Unvermeidlichkeit. Ganz abgesehen davon, dass die Verschränkung analytischer, theoretischer und historischer Elemente in seinen Schriften auch für die heutige Filmwissenschaft immer noch vorbildlich ist.

Nach Dudley Andrew ist Bazin dann auch von anderen Theoretikern wiederentdeckt worden. Gilles Deleuze (in dessen beiden Kinobüchern Bazin eine prominente Rolle spielt) und Phil Rosen (mit dem Artikel «History of Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin» von 1987, der 2004 in *Change Mummified* eingeflossen ist) sind hier besonders hervorzuheben. Die folgende Intensivierung der Auseinandersetzung mit Bazins Theorien hat im Jubiliäumsjahr 2008 einen logischen Kulminationspunkt erreicht. Mehrere große Konferenzen haben das 50. Todes- und das 90. Geburtsjahr Bazins zum Anlass genommen, den Filmkritiker und -theoretiker zu würdigen und sich seinen Schriften (auch den bis dato vernachlässigten) aufmerksam zu widmen. Auf dem internationalen Kongress in Shanghai hat sich Jia Zhang-ke, ohne Frage einer der wichtigsten chinesischen Regisseure seiner Generation, als ‹Bazinianer› bekannt. In Paris und Yale kamen einige der bekanntesten französisch- und englischsprachigen FilmtheoretikerInnen zu Wort, und die *Cahiers du cinéma*, die immerhin ihre Existenz der Initiative Bazins verdanken, druckten ein Jahr lang in jeder Ausgabe vergessene Artikel von Bazin wieder ab. Auch eine Gesamtausgabe seiner Schriften, die auf einen Umfang von ca. 2600 Texten veranschlagt wird, wurde in Frankreich unlängst angekündigt. Eine Gruppe um Dudley Andrew, der als einer der profundesten Kenner des Bazinschen Werks gelten kann, hat sich bereits der Bibliografierung sämtlicher Zeitschriften-Artikel angenommen und diese unter http://bazin.commons.yale.edu der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Zu dieser erfreulichen Tendenz will *montage AV* mit dieser Ausgabe, die André Bazin gewidmet ist, einen Beitrag leisten. Thomas Elsaesser öffnet den Vorhang und stellt sein didaktisches Experiment vor, Bazin zu lesen, ohne die Analyseinstrumente avancierter Theorie und deren Kriterien an die Texte des Kritikers und Theoretikers Bazin anzulegen. Es geht ihm bei diesem Versuch darum, die unter der Kritik der Spä-

tergeborenen teilweise verschütteten theoretischen Potenziale Bazins freizulegen, auch und gerade im Hinblick auf die aktuelle Debatte um die Frage der Präsenz in und von Medien, vor allem Bildmedien. Nicht die ‹Aktualität› Bazins steht dabei für Elsaesser im Zentrum, sondern die anhaltende Sprengkraft seines Denkens.

Dudley Andrew zeigt in seinem Beitrag, dass der oft als Beleg für Bazins Auffassung vom Film als einer wesentlich realistischen Kunst herangezogene Artikel zur Ontologie des fotografischen Bildes nur eine Facette seiner filmtheoretischen Position repräsentiert. Mit Bezug auf Bazins Schriften zur Literaturverfilmung und dessen Plädoyer für ein «unreines Kino» legt Andrew dar, wie Bazin seine Ideen im Schnittpunkt verschiedener filmkritischer Diskussionen im Frankreich der 1950er Jahre entwickelt.

Indem sie den historischen philosophischen Kontext seiner Theoriearbeit beleuchtet, rückt Margrit Tröhler Bazins Realismuskonzept in ein neues Licht. Vor dem Hintergrund der Neuen Psychologie und der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty und Jean-Paul Sartre gewinnt dabei die Zuschauerkonzeption in Bazins Schriften an Bedeutung. In theoriegeschichtlicher Perspektive zeigt Tröhler, wie der filmische Realismus durch eine Reihe von Übertragungen das Zuschauersubjekt zur (Selbst-)Erkenntnis führen und es so auch in eine neue affektive und intellektuelle Beziehung zur historischen Wirklichkeit setzen soll. Für die dialektische Argumentation von Bazin sind Analogien das Mittel, um von der ontologischen Lebensähnlichkeit des fotografischen Bildes als These über die kinematografische «Sprache» als Antithese zur imaginären Realität der Leinwand zu gelangen. In der Synthese, die letztlich erst durch den Zuschauer erfolgen kann, löst Bazin die Sprachmetapher in der *écriture* auf, die ein sinnliches und erkennendes Filmerleben ermöglicht.

Eine alternative Lesart von Bazins ontologischen Thesen bietet Vinzenz Hediger unter dem Titel «Das Wunder des Realismus» an, wobei er die spirituellen Dimensionen von Bazins Verständnis des filmischen und fotografischen Realismus auslotet. Wo die Filmtheorie spätestens seit Peter Wollens Umschreibung der «Ontologie des photographischen Bildes» in Peirce'sche Termini in *Signs and Meaning in the Cinema* von 1969 Bazin als Proto-Semiotiker gelesen und an seine spirituellen Überhänge das scharfe Rasiermesser des aufgeklärten Rationalismus angesetzt hat, schlägt Hediger vor, Bazins Realismuskonzept als medientheoretische Umdeutung der evolutionären Kosmologie von Teilhard de Chardin und insbesondere von dessen Lesart der Transsubstantiationslehre aufzufassen. Dabei geht er auch der Rolle der Psy-

choanalyse nach und fragt nach deren Verhältnis zu den theologischen und kosmologischen Erbteilen im Denken Bazins.

David Bordwell stellt in seinem Beitrag Bazin einerseits als typischen Vertreter klassischer Filmtheorie dar. Andererseits sieht er in ihm einen wichtigen Vorläufer seines eigenen Ansatzes, einer Poetik des Films, die sich nicht auf das Phänomen Film im Allgemeinen, sondern auf bestimmte Perioden, Genres, Stile und Trends bezieht und dabei nach Konstruktionsprinzipien und deren intendierten Effekten sucht. Bordwell sieht in dieser Hinsicht bei Bazin diverse methodische Lehren und empirische Ergebnisse angelegt, die er für das Forschungsprogramm der Filmpoetik als vorbildlich erachtet.

Francesco Casetti geht von Bazin und seiner Auseinandersetzung mit dem italienischen Neorealismus aus, um einen Stilbegriff zu entwickeln, der filmischen Stil unter dem Gesichtspunkt einer Aushandlung von Konflikten und widersprüchlichen Anforderungen betrachtet und dabei gesellschaftliche ebenso wie thematische und formale Dynamiken zur Sprache bringt. Casettis Begriff der ‹Verhandlung› fasst Stil dabei als ergebnisoffenen Prozess auf und versteht sich nicht zuletzt als Kritik am vergleichsweise statischen Stilbegriff des Neoformalismus.

Bazins Schriften zum Neorealismus bilden auch für Guido Kirsten den Ausgangspunkt, insbesondere die Beobachtungen zu bestimmten Momenten in neorealistischen Filmen, die scheinbar keine dramaturgische Notwendigkeit besitzen. Kirsten schlägt vor, solche Filmmomente unter narratologischen Vorzeichen mit dem Barthes'schen Begriff des ‹Wirklichkeitseffekts› zu fassen, und bestimmt anhand verschiedener Beispiele aus neueren Filmen einige der zentralen Charakteristika dieses Effekts. Die terminologische Differenzierung von ‹Realitätseindruck›, ‹Wirklichkeitseffekt› und ‹Authentieeindruck› soll außerdem ein genaueres Vokabular zur Beschreibung der ästhetischen Besonderheiten des filmischen Realismus ermöglichen.

Der Schwerpunkt wird mit zwei kürzeren Texten von André Bazin selbst abgerundet, die zum ersten Mal auf deutsch übersetzt erscheinen. «Leben und Tod der Doppelbelichtung» erschien 1945 in zwei Teilen in der Wochenzeitschrift *Écran Français* und wurde von Bazin 1958 in die Auswahl des ersten Bandes von *Qu'est-ce que le cinéma?* aufgenommen. Der Text ergänzt das filmhistorische Argument einer dialektischen Entwicklung der filmischen Ausdrucksmittel des berühmten Essays «Die Entwicklung der Filmsprache». Er zeigt, wie sich auch Filme mit phantastischer Diegese um ihrer Glaubwürdigkeit willen der Unmittelbarkeit und des perzeptiven Realismus des filmischen Bildes bedienen. Dank neuer technischer *und* filmkünstlerischer Verfahren

wurde es in den 40er Jahren möglich, lebendige Bilder von Toten und Geistern auf die Leinwand zu bringen, die kohärenter wirken als jene Doppelbelichtungen, die in den 20er Jahren das ‹Übernatürliche› denotierten – und die wiederum als Folge dieser Entwicklung veraltet und nicht mehr glaubwürdig erscheinen. Nicht zuletzt kann man an diesem kurzen Text auf exemplarische Weise sehen, wie sich bei Bazin filmtheoretische, -analytische und -historische Argumente ergänzen. Für die Erlaubnis zur Übersetzung und zum Abdruck möchten wir den Éditions du cerf unseren herzlichen Dank aussprechen.

Der zweite Text, «Farrebique oder das Paradox des Realismus» (aus der Zeitschrift *Ésprit*, 1948), ist eher im Kontext von Bazins Studien zum Neorealismus zu lesen. Ein Satz wie «Keine Story, oder fast keine, keine Stars, keine Schauspieler, nichts als eine Realität, die jeder im Stillen seines guten oder schlechten Gewissens persönlich wiedererkennt» erinnert stark an den berüchtigten Schlusspassus seiner Kritik zu Ladri di biciclette. Auch in «Farrebique» betont Bazin die paradox scheinende Möglichkeit realistischer Filme, ihrer immer vorhandenen Künstlichkeit zu entkommen und in direkter Weise auf die wirkliche Welt zu verweisen. Zentral hierfür ist nach Bazin das lustvolle ‹Wiedererkennen› auf Zuschauerseite. Für diesen Text danken wir den *Cahiers du cinéma* (als Inhaber der Rechte) herzlich für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck.

Außerhalb des Schwerpunkts präsentieren wir Patrick Vonderaus Überlegungen zum filmischen ‹Tie-in› oder ‹Product Placement› Ausgehend von Arthur Dantos Ästhetik und eigenen Recherchen in US-Filmarchiven schlägt Vonderau vor, die Einbindung von Markenprodukten in die Handlungslogik als konstitutiv für den ästhetischen Charakter von Mainstream-Hollywood-Filmen zu betrachten. Vonderau beginnt mit einem historischen Überblick über Praktiken des Product Placement und geht dann anhand einzelner Analysen genauer auf deren ästhetische Dimension ein. Im letzten Teil des Essays setzt er sich kritisch mit bisherigen Studien zum Product Placement auseinander und unterzieht die Analogie von Bildschirm und Schaufenster einer kritischen Revision.

Guido Kirsten

André Bazin,
1918–1958

Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins*

Thomas Elsaesser

Für viele Filmwissenschaftler der ersten Generation ist André Bazin unbestrittener Gründungsvater der modernen Filmwissenschaft, ein Klassiker, den man den Studenten als unerlässlich empfiehlt. Ist er aber auch der Klassiker, auf den wir uns selbst noch gern berufen? 2008 ist sein fünfzigstes Todesjahr (er starb am 11. November 1958), sein neunzigster Geburtstag (er kam am 18. April 1918 zur Welt) und der fünfzigste Jahrestag der Veröffentlichung des ersten Bandes seiner Essays, bekannt unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?*

Foucault orakelte einst, dass das 20. vielleicht irgendwann als das Jahrhundert von Deleuze bekannt sein werde (vgl. Foucault 1977, 21). Etwas bescheidener geht es mir vorerst nur um ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins, wobei es nicht zuletzt Deleuze war, der die Debatte um dessen Relevanz wieder hat aufleben lassen. So plädierte unter dem Titel «La théorie du cinéma – enfin en crise» die kanadische Zeitschrift *CinémaS* (2007, 17, 2-3) für eine Erneuerung der Filmtheorie und benutzte dabei eine von Bazin und Deleuze entlehnte Begrifflichkeit, die sich bewusst vom sozialen Konstruktivismus und den Cultural Studies absetzte.

Dass die Filmtheorie «endlich in der Krise» sei, mag für nicht-französische Ohren merkwürdig klingen, müsste die Frage doch eher lauten, ob es je eine Zeit gab, in der sie *nicht* in der Krise war. Denken wir an Arnheim, Balázs, Bazin, Metz, Heath, Mulvey und Deleuze, dann drängt sich der Verdacht auf, dass Filmtheorie immer schon das Produkt

* Bei diesem Artikel handelt es sich um eine gekürzte und überarbeitete Fassung des Plenarvortrags, den Thomas Elsaesser bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft am 3. Oktober 2008 in Bochum gehalten hat.

von Krisen war: nämlich der unterschiedlichen Krisen, die das Kino in seiner kurzen Geschichte durchlaufen hat, ob es nun die Einführung des Tons in den 30ern war, das Trauma der Medienmanipulation des Faschismus bis 1945, der Niedergang der europäischen Filmindustrie, die Ende der 50er/Anfang der 60er in die verschiedenen Neuen Wellen mündete, oder aber die Krise der Geisteswissenschaften im Zeichen von Strukturalismus und Dekonstruktion in den 70ern, die Krise des Patriarchats aufgrund der feministischen Kritik der 80er, oder, um das Beispiel ‹Deleuze› weiterzuführen, die Krise des Bewegungsbildes seit den 90er Jahren. «Endlich in der Krise» bringt also in seiner Ironie auch eine gewisse Genugtuung zum Ausdruck, denn es wäre ja die Krise, die erst die Verfremdungseffekte schafft, an denen neues Wissen, oder zumindest eine neue epistemische Skepsis, ansetzen kann. Somit ist die Filmtheorie schon immer der Reflex – die Reflexion – auf den jeweils anstehenden ‹Tod des Kinos›: ob es nun das frühe Attraktionskino ist, das die klassische Narration in den 20er Jahren verdrängte, die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm in den 30ern, der Tod des Studiosystems durch das Aufkommen des Fernsehens in den 50er Jahren, der Niedergang der klassischen Cinephilie, die Folge des Kinosterbens in den Vor- und Innenstädten während der späten 60er, der Tod des projizierten Bildes mit der Einführung des Videorecorders in den 80ern oder das Ende des fotografischen Bildes – ein Faktum seit der Digitalisierung der 1990er Jahre. Das Muster ist so konstant, dass man jede Filmtheorie erst einmal als Grablegung einer Praxis betrachten sollte, während gleichzeitig eine neue Technologie sich unter mehr oder weniger konvulsiven Geburtswehen manifestiert, wobei ‹Technologie› immer auch den Störfaktor benennt, der das System zur Reaktion zwingt, oder, wie man im Englischen sagt: *Technology is the name for stuff that doesn't yet quite work*.

Was, wenn das Kino erst noch erfunden werden müsste?

So steht auch das Bazin'sche Halbjahrhundert ganz im Krisen-Zeichen der digitalen Wende, auf die man, je nach Perspektive, Beruf oder Vorurteilen, ganz unterschiedlich reagieren kann. Manche ziehen einen ‹Strich im Silicon-Sand›, halten also den Bruch zwischen fotografischem und digitalem Bild für absolut unüberbrückbar (und sind vielleicht ganz froh, dass das Kino nun gestorben ist und sie die Totenmesse feiern können); andere glauben an die Erfüllung des ‹Mythos vom totalen Kino›, heißen das digitale Kino willkommen und unter-

scheiden, wenn überhaupt, nur zwischen *It's business as usual,* und dem Nachsatz, *because as usual, it's business*.

Ich will mich der Krise im Folgenden von einer anderen Warte nähern. In einem Hauptseminar in Yale im Frühjahr 2008 mit dem Titel «Was war Kino» schlug ich vor, einige einfache Maximen zu beachten: Zum Beispiel sollten wir den Titel «Was war Kino» nicht als Frage lesen. Es sollte ein Aussagesatz sein, das heißt, wir akzeptieren den ‹Tod des Kinos› als Arbeitshypothese, weigern uns aber gleichzeitig auch zu wissen, was das Kino war, oder Behauptungen darüber aufzustellen, was es nun nicht mehr sei – zum Beispiel, dass es Projektion eines transparenten Bildträgers ist oder dass Film einen materiell-indexikalischen Bezug zur Wirklichkeit hat. Macht man aus «Was war Kino» einen Aussagesatz, schafft man damit Raum für das ‹Kino nach dem Kino›, für ein ‹Kino neben dem Kino› und vor allem dafür, dass das Kino sich selbst rückblickend und rückwirkend neu definiert, wobei sich durchaus erweisen könnte, dass es etwas anderes war, als es und wir bislang dachten.

Die Inspiration für diesen Schachzug des Denkens lieferte André Bazin selbst, der in seiner Rezension von Georges Sadouls monumentaler *Histoire générale du cinéma* (1950-75) zu dem Schluss kam: «Alle Vervollkommnungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. Das Kino ist noch nicht erfunden!» (2004c, 47 [«Mythe» 1946]). Dies trifft auch auf das zeitgenössische Kino zu. Denkt man an den Aufschwung der Forschung zum frühen Kino, zur Geschichte der Wahrnehmung oder zur visuellen Kultur des späten 19. Jahrhunderts, dann gilt in der Tat, dass die Entwicklung von Video und digitalem Bild uns näher an die Ursprünge des Kinos herangeführt hat.

Unsere zweite Maxime ergab sich unmittelbar aus dem zitierten Satz. Im Geiste von Bazins eigenem anti-teleologischen Paradox des noch nicht erfundenen Kinos, demgemäß uns neue Entwicklungen näher an die Ursprünge heranführen, galt es, eine Art kontrafaktische Theorie des Kinos zu entwickeln, der wir schließlich eine dritte Maxime hinzufügten: nämlich die, nur Ausdrücke und Begriffe zu benutzen, die Bazin selbst verwendet hat oder hätte verwenden können. Entsprechend hatte das Wort ‹digital› in unseren Diskussionen keinen Platz, ebenso wenig wie der Begriff ‹Indexikalität›; und wenn die Rede auf Namen kam, die mit ‹B› anfangen, mussten wir sehr vorsichtig sein: Benjamin und Barthes durften nicht zitiert werden, ebenso wenig wie Bellour, Baudrillard, Bonitzer, Bourdieu, Badiou oder Bordwell. Nur Bazin selbst hatte Gastrecht in unseren Diskussionen – und eventuell Bergson. Solche Regeln der ‹schöpferischen Selbstbeschränkung›

(*creative constraints*) kennt man natürlich von den Surrealisten oder von den Schriftstellern aus dem Umfeld von Oulipo, etwa von Georges Perec, dessen Roman *La Disparition* (1969) ganz ohne den Buchstaben ‹e› auskommt, aber auch von Filmemachern wie Lars von Trier: er spricht von «Obstruktionen» (Hindernissen).

Bazin als Zeitgenossen zu behandeln – in Verbindung mit unseren *creative constraints* – zwang die Mitglieder des Seminars, über zeitgenössische Filme im Rahmen von Argumentationen zu diskutieren, die sich bei ihm finden. Neben den klassischen Essays wie «Ontologie des photographischen Bildes» (2004b [1945/1958]), «Der Mythos vom totalen Film» (2004c [1946]), «Die Entwicklung der Filmsprache» (2004f [1951/1952/1955]) und dem Manifest zum italienischen Neorealismus (2004h [1948]) fanden wir «Schneiden verboten!» (2004e [1953/1956]), «Theater und Film» (2004g [1951]), seine Bemerkungen zum wissenschaftlichen Film (2004d [1953/1954]) und «Leben und Tod der Doppelbelichtung» (2009 [1946/1958]) besonders hilfreich. Ob unser kontrafaktischer Zugang zur Theorie letztlich mehr als eine *exercise de style* im Geiste Queneaus war, will ich für den Moment offenlassen. Sein didaktischer und heuristischer Nutzen scheint aber offenkundig. Er zwingt dazu, a) Bazin sorgfältiger zu lesen, b) in Kategorien zu denken, die über den Moment hinaus Bestand haben, und c) zu beweisen, dass Klassiker (ob nun Bazin, Balázs, Arnheim, Eisenstein oder Epstein) von jeder Generation aufs Neue gelesen und interpretiert werden müssen.

Warum uns Bazin etwas angeht: Zur Erweiterung des Horizonts der Frage «Was ist Kino?»

Wie kann ich die Resultate dieser Beschränkungsmanöver in eine Reihe ungesicherter Hypothesen übersetzen? Eine davon würde besagen, dass Bazins theoretische Überlegungen deshalb ein wichtiges Instrument zur Refokussierung unserer heutigen Situation darstellen, weil ihm die weitere Geschichte unserer Disziplin erspart geblieben ist und er als Kritiker sehr genauen Bezug auf die eigene Zeit genommen hat. Damit ich mich nicht missverständlich ausdrücke: Es ist keineswegs meine Absicht, mich zum Apologeten Bazins aufzuschwingen und einen glaubwürdigen oder dringenden Beweis seiner anhaltenden ‹Relevanz› zu erbringen. Ebenso wenig bekümmert mich die Tatsache, dass Bazin manchmal falsch gelesen wird und – aus Gründen der Polemik – oft mit nachgerade karikierenden Positionen zum ‹Realis-

mus›, zur ‹Plansequenz› oder ‹Montage› in Verbindung gebracht wurde. Und noch weniger bin ich daran interessiert zu zeigen, dass Bazin die Umbrüche im Zusammenhang mit der Digitalisierung, deren Zeugen wir gerade werden, ‹vorwegnahm› oder dass er alle Antworten auf die Herausforderungen bereit hält, die sich aus diesen Umbrüchen für traditionelle Definitionen und Theorien des Kinos ergeben. Solche Argumente, die rückblickend eine Vorwegnahme behaupten, tendieren entweder zur Tautologie oder tragen zur Trivialisierung des vermeintlichen Visionärs bei.

Mein zentrales Argument lautet, dass Bazin uns heute hilft, eine Brücke über den oft fatalen Abgrund zwischen dem fotografischen und dem postfotografischen Kino zu schlagen, und zwar vor allem deshalb, weil er nicht wusste, dass dieser Abgrund überhaupt existiert. Seine Begrifflichkeit ist so stark geprägt von klassischer Philosophie und Ästhetik, dass er uns davor bewahrt, uns allzu sehr auf die vermeintliche Radikalität des Umbruchs zu fixieren, um den es hier geht. Zugleich sind die Schlüsseltexte Bazins in einem spezifischen historischen Kontext und vor dem Hintergrund oft sehr polemisch geführter Debatten entstanden. Der berühmte Text über die «Ontologie des photographischen Bildes» beispielsweise erschien zuerst unter dem Titel «Problèmes de la peinture». Er handelt also von der Malerei, selbst wo sie kaum genannt wird: von klassischer und moderner Malerei, aber auch von barocker Kunst (die Bazin nicht ausstehen konnte: Er bescheinigt ihr einen «Starrkrampf» (2004b, 39) und vom Surrealismus, von dem er – wie alle seiner Generation – tief geprägt war). Von diesem Blickpunkt aus begreift Bazin das Kino als ‹Erweiterung› der Malerei und zugleich als deren Erlösung.

Dabei geht es ihm gerade nicht darum zu behaupten, dass das Kino mit seinem Realismus und seinen mimetischen Potenzialen die Vollendung der Malerei darstelle; Bazins Punkt ist ja vielmehr, dass der Film sie endlich vom Zwang, immer mimetischer zu werden, befreit hat. Am Kino interessiert ihn eine parallele oder alternative Genealogie der Malerei, die weniger mit dem Tafelbild zu tun hat als mit Masken und Abdrücken wie dem Turiner Grabtuch, den ägyptischen Mumien und all den Formen, von denen das Leben und das Lebendige ‹Spuren hinterlassen›. Ein guter Teil der neueren Kunstgeschichtsschreibung im Geiste Aby Warburgs, von Hans Belting bis Georges Didi-Huberman und von Michael Fried bis Hal Foster, findet – ohne auf Bazin zu verweisen – in diesem Ansatz eine Bestätigung für eine neue Art, über Bilder allgemein, jedoch im vollen Bewusstsein des postfotografischen Zeitalters, nachzudenken: Man nimmt Bezug auf die Kunst vor der Renaissance

und auf Anthropologien, die über Debatten zur Repräsentation hinausgehen, um eine Idee der körperlichen Mimesis zu entwickeln, die nicht in der Spiegelmetapher oder im Abbildrealismus gefangen bleibt.

Bazins Doppelstellung – als zugleich universalistischer Denker und lokal verankerter Kritiker – kann man als Ansatzpunkt für einen Angriff auf seine Positionen nehmen, und das ist ja auch geschehen. Man denke nur an die Polemik von Gérard Gozlan in der Zeitschrift *Positif* (1962), der Konkurrenz der *Cahiers du cinéma*, oder an die Kritiker des Realismus-Effekts wie Jean-Louis Comolli oder Colin MacCabe, die sich Bazin als leicht besiegbaren Gegner aufgebaut haben. Doch Bazins Doppelstellung dient häufig auch dazu, ihn zum Anwalt der These zu machen, dass postfotografisches Kino überhaupt kein Kino mehr sei. Indem man seine Ontologie des Kinos mit der Indexikalität des fotografischen Bildes gleichsetzt, macht man ihn zum Kronzeugen für den ‹Tod des Kinos› und schafft sich die Berechtigung, dessen Geschichte als abgeschlossen zu bezeichnen. Was bleibt, ist nicht nur die erwähnte Trauerarbeit am Liebesobjekt Kino, sondern die Konsolidierung eines Konsens-Kanons wichtiger Autoren und anerkannter Meisterwerke, verteidigt mit all dem Spezialwissen und Connoisseurtum, das geschlossene Wissensreviere mit sich bringen. In Frankreich ist diese Tendenz besonders ausgeprägt, die alte Cinephilie wird zur immerjungen Nekrophilie.

Der hauptsächliche Grund, weshalb Bazin für mich nicht nur *die* dominante Figur der letzten fünfzig Jahre ist, sondern an Statur und Wichtigkeit noch gewinnt, ist ein geradezu gegenteiliger: Weil er den Horizont von Filmkunst und Kino in seiner Zeit erweitert hat, veränderte er dessen Vergangenheit und gab ihm damit seine Zukunft zurück, statt sie auszuschließen. Auf Bazin trifft zu, was T.S. Eliot in «Tradition and the Individual Talent» (1917) ausführt: dass ein neues Werk oder eine neue Art zu denken nicht nur die Zukunft verändern, sondern auch die Vergangenheit, weil Elemente und Beziehungen ins Licht rücken, die zuvor nicht bemerkt oder erkannt werden konnten (1967, 347f).

Diese neue Art des Denkens zeitigte im Falle Bazins den brillanten Schachzug, mit dem er der langjährigen Debatte den Boden entzog, ob das Kino Kunst sein könne, da es ja auf mechanischer Reproduktion beruht. Bazin verwarf die geläufige Ansicht, die von Eisenstein, Arnheim und vielen anderen (den ‹Formalisten›) vertreten wurde, nach der das Kino nur Kunst sein kann, wenn menschliche Intervention, Intention und Stilwille am Werk waren. Dagegen beharrte er darauf, dass die mechanische Reproduktion der Schlüsselaspekt des fotografischen Films sei:

> Zum ersten Mal entsteht ein Bild von der uns umgebenden Welt automatisch, ohne die schöpferische Vermittlung des Menschen [...]. Alle Künste gründen auf der Anwesenheit des Menschen, nur in der Photographie genießen wir seine Abwesenheit (2004b, 47).

Im Kontext einer Debatte, die über zwanzig Jahre andauerte und deren Grundzüge sich bis zu Baudelaires Kritik an der Fotografie als seelenlosem Medium zurückverfolgen lassen, war dies eine kontraintuitive Behauptung. Ihre revolutionäre Wirkung wurde oft abgeschwächt, indem man sie Bazins Katholizismus zuschrieb. Aus heutiger Sicht – wo sich die Frage nach dem Kunststatus des Kinos nicht mehr in gleicher Weise stellt – handelt es sich um eine Einsicht, die noch immer vorausweist und Auswirkungen auf unser Verständnis der Vergangenheit hat; denn sie verknüpft Bazins vermeintlich naive realistische Ontologie mit der Arbeit des Physiologen Etienne-Jules Marey.

In der Regel wird Marey in einem Atemzug mit Eadweard Muybridge als Erfinder der Chronofotografie genannt und damit als Vorläufer des filmischen Bewegungsbildes. Doch Bazin eröffnet eine andere Lesart dieser Genealogie, indem er es erlaubt, Marey und Muybridge an den beiden Polen eines Kontinuums zu positionieren. Was an Marey verblüfft, ist die Tatsache, dass seine Projekte, anders als diejenigen Muybridges, wenig mit Malerei, Abbildrealismus (man denke an die galoppierenden Pferde von Muybridge) oder kompositorisch ausgefeilter Fotografie zu tun hatten. Vielmehr war Marey fokussiert auf Bewegungsabläufe jeglicher Art, ob von Organismen oder anderen Phänomenen. Seine Nutzung unterschiedlicher Aufzeichnungsinstrumente – Kinematograf, Oszillograf, Röntgenstrahlen und andere aufkommende Technologien des Sehens – zielten auf Phänomene wie Blutdruck, Herzschlag, Puls, Atem, also auf Emanationen des Lebendigen, die man zuvor nicht hatte dokumentieren, abspeichern oder darstellen können.

Marey versuchte Bewegungsphänomene auf neue Weise zu visualisieren. So könnte man sagen, dass er dem ursprünglichen Versprechen der Fotografie weiter nachging, ein «Stift der Natur» zu sein (um W.H. Fox Talbots poetische Formulierung aufzugreifen, 1981 [1844]), der ohne menschliches Wollen oder Handeln funktioniert. Vor allem dank des Bewegungsbildes konnten nun scheinbar zufällige Phänomene sichtbar gemacht werden, und Marey versprach sich davon, bislang unentdeckte Muster und Gesetzmäßigkeiten zum Vorschein bringen zu können. Für ihn fing das maschinelle Sehen Spuren von Bewegung und die Einschrift der Zeit ein, statt Bilder im Sinne von Abbildern oder Darstellungen zu produzieren. Marey hätte wohl ohne Zögern dem

berühmten Satz aus Bazins «Ontologie des photographischen Bildes» zugestimmt: «So wirkt die Photographie auf uns wie ein ‹natürliches› Phänomen, wie eine Blume oder eine Schneeflocke [...]» (2004b, 37).

Indem man Bazin dieser Denktradition zuordnet und Marey zu seinen Vorläufern zählt, macht man nicht nur Serge Daney und Gilles Deleuze zu seinen Nachfolgern, sondern auch Friedrich Kittler. In der Art und Weise, wie Kittler (1993, 96) z.B. über die Beziehung zwischen der Einschreibung und der Speicherung audiovisueller Daten nachgedacht hat, ist Index und Materialität des (Wirklichkeits-)Abdrucks so zu bestimmen, dass die Erklärungskraft dieser Begriffe nicht auf den Spezialfall Fotografie beschränkt bleibt.

* * *

Mein Argument ist also, dass Bazin, wenn man ihn beim Wort nimmt – «alle Vervollkommnungen [...] können ihn [den Film] [...] nur seinen Ursprüngen näherbringen» (2004c, 47) –, an der Schnittstelle mehrerer Genealogien des Bewegungsbildes steht, von denen einige sicherlich hilfreich sind für ein Verständnis nicht nur der Geschichte und Theorie des Spielfilms oder des Dokumentarfilms, sondern der zeitgenössischen visuellen Kultur allgemein.

Ich möchte nun kurz ein paar weitere Genealogien skizzieren, bei denen Bazin sich als profunder oder pragmatischer erweist, als ihm üblicherweise zugebilligt wird. Um es noch apodiktischer zu formulieren: Mein Interesse gilt drei verschiedenen kontraintuitiven oder anachronistischen Bazins: Bazin, dem Medienarchäologen des Kinos (der sich neben dem Kino, das es erst noch zu erfinden gilt, Gedanken gemacht hat über die ‹Verspätung des Kinos›; Bazin, dem Ästhetiker (nicht der ‹naive Realist›, sondern der ‹raffinierte Illusionstheoretiker›); und Bazin, dem Philosophen des Kinos (nicht der fehlgeleitete Epistemologe, sondern ein Denker, der eine Ontologie des Kinos vorschlägt, die nicht allein auf dem ‹Wirklichkeitsbezug› des fotografischen Bildes basiert).

Bazin über die Geschichte des Films, die Ursprünge des Kinos und die Frage der Medienarchäologie

In der oben zitierten Rezension von Sadoul, besser bekannt unter dem Titel «Der Mythos vom totalen Film», entwirft Bazin eine umfassende revisionistische Programmatik und eine Forschungsagenda, die es uns erlauben, eine mögliche *Film*geschichte von derjenigen des *Kinos*

zu unterscheiden (eine der wichtigsten Trennlinien unter Historikern unseres Feldes in den letzten zwanzig Jahren). Bazin streicht zwar die Vorteile und Herausforderungen einer linearen, teleologischen Filmgeschichtsschreibung, also einer ‹Evolution› heraus; er betont aber, dass Kinogeschichte sich nicht auf ihr eigenes Gebiet beschränken darf, sondern die anderen Unterhaltungsindustrien und Verwendungsformen des Bewegungsbildes mit einbeziehen muss, wie sie in der neueren Literatur zum frühen Kino, in der Rezeptionsforschung und im sogenannten *Spatial Turn* zur Sprache kommen. Er macht sich so zum Anwalt für das, was wir heute ‹Medienarchäologie› nennen, ein Ansatz, der den unterschiedlichen Technologien die gebotene Aufmerksamkeit schenkt, ohne einer einzelnen entscheidenden Einfluss zuzubilligen: ein Ansatz mithin, der die idealistische Sichtweise des Kinos als ‹Erfüllung eines alten Menschheitstraums› sorgfältig gegen die Kontingenzen abwägt, die mit der Erfindung des Kinos und dem Wissen um seine Basistechnologien einhergehen. Indem er die noch unzureichend erklärte Verspätung des Kinos zur Diskussion stellt, die durch Zufälle und Willkür geprägte Gestalt herausstreicht, die es schließlich annahm, und den Abgrund erwähnt, der manchmal zwischen den Intentionen der zahlreichen Erfinder des Kinos und den Konsequenzen ihres Tuns klafft, zeigt Bazin, dass ein medienarchäologischer Zugang das, was wir bis dato als Filmgeschichte verstanden haben, zumindest ergänzen, wenn nicht sogar ersetzen müsste.

Tatsächlich positioniert sich Bazin gar nicht so weit entfernt von jenen, die heute die These vertreten, der Siegeszug des Kinos in der Konkurrenz mit dem Fernsehen und der interaktiven Telekommunikation sei keineswegs ausgemacht gewesen und das Kino sollte auch nicht als unvermeidliches Ergebnis einer historischen Entwicklung gesehen werden: ein teleologisches Denken, das sich nun unter dem Schlagwort ‹Medienkonvergenz› zu wiederholen scheint. Wie kein Geringerer als Serge Daney festgestellt hat, war Bazin durchaus imstande, das Verschwinden des Kinos selbst zu denken, indem er dies nicht als dessen Tod, sondern als dessen letzten Triumph, dessen Vollendung auffasste.[1]

1 «Für Bazin liegt am Horizont der Geschichte des Films dessen Verschwinden. Bis dahin geht diese Geschichte mit der Geschichte einer kleinen Differenz einher, die Gegenstand unablässiger Leugnung ist: Ich weiß sehr wohl (daß das Bild nicht die Realität ist), aber dennoch… Bei jedem technischen Wandel erhöht sich die Transparenz, die Differenz scheint geringer zu werden, der Filmstreifen wird zur Haut der Geschichte und die Leinwand ein offenes Fenster zur Welt» (Daney 2000 [1972], 70).

Daney wirft auch ein interessantes Licht auf Bazin, seine Einstellung zum Realismus, Antirealismus und zum Illusionismus. Man vergegenwärtige sich die Aussage, dass real nicht das Wahre sei, sondern das, woran wir glauben. Diese Idee scheint das Verständnis von Wahrheit als Übereinstimmung von Aussage und Tatsache in Frage zu stellen zugunsten eines Verständnisses von Wahrheit als Kohärenz und Konsens. Bazins Position entspräche demzufolge in etwa dem demokratischen Pragmatismus eines Richard Rorty, der im Anschluss an William James gegen das Konzept eines ‹Spiegels der Natur› in der Tradition des westlichen Rationalismus angeht und Wahrheit als Angelegenheit sozialer Konvention auffasst: Wahr ist mehr oder weniger alles, worüber du und ich uns verständigen können (1991, 21). Bazin mag mit seiner Epistemologie nicht ganz so weit gehen. Gleichwohl sehe ich in seiner Theorie wenig Anlass, ihn als naiven Realisten einzustufen, sondern möchte ihn zu den reflektierteren Vertretern des Illusionismus zählen, also zu jenen, die filmische Realitätswirkungen zu einer Angelegenheit des Glaubens, der stilistischen Konventionen und der gemeinsam ausgehandelten Regeln eines Spiels erklären, statt sie aus einem dogmatischen Realismus oder Idealismus herzuleiten.

So ist man überrascht, bei der Lektüre der berühmten Texte über den Neorealismus und über De Sicas Ladri di biciclette (Fahrraddiebe, I 1948) zu entdecken, wie komplex und nuanciert Bazins Ansichten zum Realismus tatsächlich sind. Nicht nur besteht er immer wieder darauf, dass «der Realismus in der Kunst ausschließlich auf artifiziellen Methoden» basiert (2004h, 308 [«Réalisme» 1948]). Nein, Bazin vermag auch eine Art Selbstaufhebung des Kinos zu denken, sobald es sich dem stellt, was er die «Dialektik zwischen ‹Spektakel› und ‹Ereignis›» nennt, deren Überwindung er – zu Recht oder zu Unrecht – mit De Sicas Film in Verbindung bringt: «Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Kino mehr» (2004i, 351 [«Voleur» 1949]).

Diese Selbstaufhebung des Kinos unterscheidet sich durchaus vom Credo des Neorealismus, das Bazin hier zunächst zu unterstützen scheint. Doch er spricht vielmehr von der Möglichkeit, dass das Artefakt ein Eigenleben entfaltet (was er mit der berühmten, von Deleuze bereitwillig aufgegriffenen und doch recht rätselhaften Aussage zum Ausdruck bringt: «So verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst» (2004j, 379 [«Umberto D.» 1952]). Demnach wird das Kino nicht mehr an einer ‹Realität a priori› gemessen, sondern entwickelt seine eigene ‹Schwerkraft› und materiell-mentale ‹Dichte›. Überdies

kann das Verschwinden des Kinos auch in dem Sinne verstanden werden, dass es allgegenwärtig wird. Die filmische Art des Sehens, der Darstellung des Selbst, seine Logik des Sichtbaren und des Erzählens, geregelt durch die Abfolge von Konflikt, Komplikation, Auflösung und Erlösung, brauchen nicht mehr auf Schauspieler, Plots und Mise-en-scène zurückzugreifen, um als Signifikanten der Authentizität und ‹Wahrheit› unserer Realität erfahren zu werden. Oder, um es mit Jean-Luc Nancy zu sagen: «Die Lüge des Bildes ist zur Wahrheit unserer Welt geworden» (2008).

In diesem Punkt weicht meine Bazin-Lektüre allerdings von derjenigen Daneys ab. Dieser geht auf dieselbe Textpassage ein:

> Die Grenze wird bisweilen angesprochen: «Keine Schauspieler mehr, keine Geschichte mehr, keine Mise-en-scène mehr, das heißt, endlich die perfekte ästhetische Illusion der Realität: kein Kino mehr.» Wer nach dem Durchschreiten der Leinwand auf der anderen Seite der Wirklichkeit begegnet, ist über das Lusterlebnis hinausgegangen. Wenn er zurückkehrt (aber in welchem Zustand? sicher besessen) und wenn er noch spricht, dann deshalb, um über das zu reden, was ihm am meisten gefehlt hat: das Verbot (Daney 2000 [1972], 70).

Mit anderen Worten beharrt Daney, immer schon und immer wieder der *ciné-fils*, auf der Andersheit und Transgressivität des Kinos und seiner Fähigkeit, über die Formen der zeitgenössischen visuellen Kultur hinauszugehen. Aber selbst Daney ist sich nicht ganz sicher, ob er sich dabei auf Bazin berufen kann.

Bazin über Indexikalität

Was die sogenannte ‹fotografische Indexikalität› betrifft (die bei Bazin entweder unter den Begriff der ‹Spur› und des ‹Abdrucks› fällt oder als Wirklichkeits-Status und ‹Ontologie› des Bildes bestimmt wird), so war ich wiederum überrascht über seine differenzierte Diskussion der Filme von Albert Lamorisse, Crin blanc (Der weisse Hengst, F 1952) und Le ballon rouge (Der rote Ballon, F 1956). Bazin argumentiert nämlich, die Tatsache, dass Lamorisse hunderte von roten Ballons und sechs verschiedene Pferde einsetzte, um ein einziges Objekt oder Tier zu ‹spielen›, schmälere den Realismus der Filme in keiner Weise. Realismus ist ein Effekt der Inszenierung und Montage, und damit des Kontexts oder, um es mit Bazin zu sagen, ein Effekt dessen, was «die räumliche Dichte der Wirklichkeit» hat (2004e, 84 [«Montage interdit»

1953/1956]). Am äußersten Ende der Unterscheidung von ‹dokumentarisch› und ‹fiktional›, aber dennoch eine Bedingung für die ‹Wahrheit› eines solchen Films ist, dass er sich «ganz dem Kino verdankt» (durch die Rücksichtnahme auf die Einheit des Handlungsraumes), und zugleich «ihm im wesentlich nichts verdankt» (ibid., 80), weil der Anthropomorphismus der Erzählung derjenige eines Märchens ist und deshalb nach einer Form der Einbildungskraft ruft, der sich das ‹realistische› Medium Film unterzuordnen hat. Und weiter:

> Um die ganze ästhetische Fülle zu erreichen, ist es nötig, daß wir an die Realität der Ereignisse glauben können, obwohl wir wissen, daß sie gestellt sind. [...] Dann produziert die Leinwand das Hin- und Herfluten unserer Phantasie, die sich von der Realität nährt, an deren Stelle sie sich zu setzen plant. [...] Doch umgekehrt muß das Imaginäre auf der Leinwand die räumliche Dichte der Realität haben (ibid., 82f).

«Räumliche Dichte» und «Ersatz» sind höchst unerwartete Begriffe an dieser Stelle. Es lohnt sich auf jeden Fall, ihnen genauer nachzugehen, als dies bislang – so weit ich es überblicken kann – getan wurde. Es gilt, diese Begrifflichkeiten neu zu prüfen, sowohl hinsichtlich ihrer anhaltenden Pertinenz (was Fantasy-Genres oder Animation betrifft) wie ihres Pragmatismus (was Konvention und Konsens angeht). Auf jeden Fall aber zeigt die Passage, dass Bazin ohne weiteres in der Lage war, eine ‹Ontologie› des filmischen Bildes zu entwickeln, ohne eine Indexikalität der ersten Ebene, also eine Anbindung an ‹dieses materielle Objekt›, ‹diesen Raum und diesen Ort› oder ‹diesen Moment in der Zeit› vorauszusetzen.

Anders gesagt, Bazins Ontologie des filmischen Realismus ist, so sehr sie auf der Fotografie basiert (worauf auch sonst?), in erster Linie eine Theorie der Einschreibung und Speicherung von Zeit, und sie hängt weniger von dem ab, was wir üblicherweise als ‹Bild› bezeichnen, also von Mimesis und Repräsentation. In diesem Zusammenhang ist «räumliche Dichte», so sehr Bazin das Konzept auch anhand der langen Einstellung, der *Plansequenz,* und der Schärfentiefe exemplifiziert, nicht mit diesen stilistischen Optionen in eins zu setzen. Ebenso wenig ist «räumliche Dichte» inhärent ‹natürlich› oder ‹ontologisch fundiert›, sind doch ihre Wirkungen ebenso sehr das Ergebnis von Arrangement, Auswahl und geplantem Vorgehen (das heißt von der Mise-en-scène) wie die Montage, ob wir nun an Continuity Editing denken oder an Schuss/Gegenschuss, an Eisensteins Montage der Attraktionen oder andere Formen der dynamischen Montage. Das berühmte Beispiel von

der Löwin und dem Kind in Where No Vultures Fly (Harry Watt, GB 1951) unterstreicht, dass Realismus von räumlicher Homogenität abhängt, was in diesem Fall das Gegenteil von Montage ist.

Andererseits sind räumliche Homogenität und Montage nicht per se inkompatibel, was sich beispielsweise an der Arbeit von Harun Farocki zeigen lässt, dessen zentrale Stilfigur die Kontiguität ist. Auch körniges Videomaterial kann eine hohe räumliche Dichte aufweisen, ebenso wie das HD-Digital-Bild der ersten Einstellung von Michael Hanekes Caché (F 2005). Letzterem gelingt es, uns in eine Art ontologisches schwarzes Loch zu stürzen, wenn wir feststellen, dass es sich um eine zeitversetzte Video-Aufzeichnung und nicht um ein diegetisch-filmisches Bild handelt. Auch hier käme uns Bazins «räumliche Dichte» als notwendiges, wenn auch nicht ausreichendes Argument zu Hilfe.[2]

Das letzte Beispiel verweist ebenso auf Bazin und seine Haltung zur Zeit und zum Bild, zum Intervall und zur Serie: In der laufenden Debatte um die neu zu verhandelnden Eigenschaften von Fotografie und Kino, von Standbild und Bewegungsbild, wird Bazin gern mit dem fotografischen Paradigma des Kinos assoziiert. Es ist aber nützlich, die berühmten Abschnitte wieder zu lesen, in denen er den Film von der Fotografie unterscheidet. Und zwar nicht nur mit der These, dass uns der Film Zeitlichkeit auf eine Art und Weise gibt, wie dies der Fotografie nicht möglich ist, nämlich als «Mumie der Veränderung» (2004b, 39). Lohnend ist vielmehr auch der Essay über «Theater und Kino», wo Bazin die beiden Medien in dem Sinne neu definiert, dass er dem Kino eine eigene Form der ‹Präsenz› gewährt. Nachdem er erläutert hat, was er unter ‹Präsenz› versteht (vgl. 2004g, 183ff), und noch einmal betont, dass Fotografie keine ‹Darstellung› ist, sondern eher einer Spur gleicht, führt er weiter aus:

> Das Kino verwirklicht das merkwürdige Paradoxon, sich der Zeit des Gegenstands anzuschmiegen und überdies den Abdruck seiner Dauer zu nehmen. [...] Es ist heute gar nicht mehr sicher, daß es zwischen An- und Abwesenheit keine Zwischenstufe gibt. 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 [...], doch ein Spiegel mit verzögerter Reflexion, dessen Beschichtung das Bild festhält (ibid., 184).

2 Ich habe dafür den Begriff der ‹metaleptic indexicality› eingeführt; vgl. Elsaesser 2009.

Film weist mit anderen Worten mindestens ebenso sehr einen Zeitindex auf wie eine Raumkadrierung. Wenn wir uns in unseren Argumenten zur Indexikalität und ihrem vermeintlichen Verlust im digitalen Bild zu sehr auf den Raumindex fixieren, vernachlässigen wir die Frage, ob der Zeitindex nicht auch bei anderen, nicht-fotografischen Medien vorkommen kann. Dies gilt insbesondere dann, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie wichtig heute die Zeitkodierung von Bildern in Form von ‹Echtzeit›-Aufzeichnungen der Bewegung menschlicher Phänomene (im Straßenverkehr, in Bahnhöfen, in Einkaufszentren) ist, aber auch der nicht-menschlichen Bewegung (beim Wetter, bei Börsennotierungen und Datenströmen aller Art), die jene Indexikalität bereitstellen, die für jede Risikoberechnung der Ballistik und für das Feedback-Monitoring unabdingbar ist.

Anthropologie, Epistemologie, Ontologie, Ästhetik

Ich möchte zum Abschluss noch skizzieren, inwiefern eine heutige Relektüre Bazins es erlaubt, die letzten fünfzig Jahre der Filmtheorie in einem anderen Licht zu betrachten und eine Logik aufzudecken, die uns sonst entgehen könnte. Weil Bazin – man ist versucht zu sagen: intuitiv – so viele verschiedene Zugänge zum Kino miteinander verband, die später ihre eigene Dynamik entfalten sollten, und gerade weil er dafür auf eine verbindliche Definition und ein ganzheitliches Verständnis des Kinos verzichtet hat, ist er das Alpha und Omega der modernen Filmtheorie. Denn er steht an ihrem Anfang, kann sich aber auch ihr (vorübergehendes) Ende vorstellen, vielleicht sogar ihre Wiedergeburt. Ganz allgemein gesprochen könnte man diese Geschichte als zirkuläre Bewegung sehen, welche die Filmtheorie seit 1945 von der ‹Ästhetik› zur ‹Anthropologie› und von der ‹Anthropologie› zur ‹Psychologie› und ‹Ideologie› geführt hat, bevor sie seit den 1990er Jahren wieder zu Fragen der ‹Ästhetik› zurückgekehrt ist. Oder, um es philosophischer auszudrücken: Die Bewegung verlief von der ‹Ontologie› zur ‹Epistemologie› und zurück zur ‹Ontologie›.

Bazin steht am Anfang, weil er, wie oben angedeutet, die ewige Debatte der Vorkriegstheorie – Ist Film eine Kunst oder bloß mechanische Reproduktion, und wenn er Kunst ist, was sind seine medienspezifischen Charakteristika? – dahingehend verschob, dass er vom ästhetischen zum anthropologischen Ansatz überging (auch wenn er die ästhetischen und philosophischen Dimensionen nicht ausschließt). Zu den Schlüsselfiguren der *ersten* Generation der Filmtheorie nach dem

Krieg zählte neben Bazin eben auch Edgar Morin mit seinem Buch *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956). Morin wie Bazin, und dieser vor allem in seinem Essay «Ontologie des photographischen Bildes» von 1945, skizzierten eine im weiteren Sinne anthropologische Erklärung für die Existenz des Kinos, die viele Gemeinsamkeiten aufweist, sich in mancher Hinsicht aber auch unterscheidet.

Für Morin war das Kino Teil der menschlichen Fähigkeit, Werkzeuge herzustellen, und damit eine wichtige prothetische Erweiterung der Sinne. Für Bazin dagegen gehört das Kino auch in den Bereich des magischen, das heißt entkörperlichten Handelns, gewährt es doch Schutz vor dem Tod und ermöglicht die Bewahrung der leiblichen Hülle über ihn hinaus. Damit stehen Fotografie und Kino in einer Reihe mit urzeitlichen Beerdigungsriten wie dem Einbalsamieren oder der Herstellung von Totenmasken, dem Porträtieren der Reichen und Mächtigen ebenso wie dem Familienalbum der einfachen Leute. Morin und Bazin ergänzen sich aber auch, insofern beide auf das ambivalente menschliche Begehren Bezug nehmen, sich selbst zu erschaffen und sich im Imaginären zu vervollkommnen: Das Kino ist Spiegel und Doppel, Medium der Herausbildung und der Krise des (Selbst)Bewusstseins zugleich.

Dank ihrer engen Bezugnahme auf den Tod haben die Theorien des Kinos, die sich auf die Fotografie stützen, im Gefolge von Bazin (aber auch von Walter Benjamin und vor allem Roland Barthes) dazu tendiert, sich auf Gedächtnis, Bewahren, Sterblichkeit und Trauer zu konzentrieren. Das Kino erscheint so immer schon als melancholische Kunst im Zeichen des Verlustes und des prekären oder vergeblichen Wiedergewinns verlorener Objekte, wobei die Cinephilie oft von jener angsterfüllten Liebe zur Entdeckung des Einmaligen und des Augenblicks geprägt ist, zu ephemeren und flüchtigen Begegnungen, denen zumindest seit Baudelaire eine Spur der Nostalgie und des Bedauerns anhängt: eine Liebe also, die immer schon im Modus des Rückblicks auf sich selbst reflektiert. Eine solche Theorie des Kinos wird üblicherweise ‹ontologisch› genannt, weil Bazins einschlägiger Essay diesen Titel trägt. Mir allerdings erscheint Bazin weder als melancholisch noch als dystopisch im Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Welt. Auffälligstes Merkmal seiner anthropologisch-ontologischen Vision ist, dass sie antimimetisch ist, wohingegen Morins soziologisch-anthropologischer Zugang, unter dem Einfluss von Sartres Abhandlung über die Selbsterfahrung und Selbstentfremdung *L'imaginaire* (1940), mimetisch genannt werden könnte.

Wenn es um Fragen der Ontologie geht, stellt sich die Lage schwieriger dar, da Bazin von ‹Ontologie› spricht, wo wir heute von ‹In-

dexikalität› sprechen, und weil ‹Ontologie›, oder vielmehr ‹schlechte Ontologie›, seit den 60er Jahren einen negativen Beiklang besitzt, wobei man Bazin in der Filmtheorie als Hauptverantwortlichen für diese Denksünde ausgemacht hat. Ontologisches Denken (ob es sich nun um katholisch-Bazinianische oder agnostisch-Sartresche Betrachtungen von Seinsweisen handelt) erfuhr eine Kritik durch die radikale Wende zur Epistemologie (zu verstehen als Untersuchung unserer Weisen des Wissens und Nichtwissens). Diese mündete unter den Rubriken ‹Ideologiekritik›, der *politics of representation* und der Cultural Studies in eine durchaus andere Form der Anthropologie (zu verstehen als Untersuchung der Bedingungen von Wandel und Bruch, unterhalb und über der Wahrnehmungsschwelle, aber auch mit einem sozialpolitischen Fokus auf Identität, soziale Gerechtigkeit und radikale Transformation der Gesellschaft).

Die *zweite* Nachkriegsgeneration von Filmtheoretikern (Christian Metz, Jean-Louis Comolli und Jean-Louis Baudry in Frankreich, Peter Wollen, Stephen Heath und Laura Mulvey in Großbritannien) richteten spezifische epistemologische Fragen ans Kino: In welchem Sinne stellt es Wissen bereit, und welche Art von Wissen ist das? Die Apparatus-Theorie ist in diesem Sinne, ungeachtet ihrer psychoanalytischen Unterfütterung, eine epistemische Theorie des Kinos. Entsprechend gingen die von Althusser und Lacan beeinflussten Theoretiker bei ihrer Bazin-Lektüre davon aus, dass sein Realismus etwas mit Wahrheitsansprüchen zu tun hatte, die man umgehend als irreführend und ‹ideologisch› kritisierte – obwohl doch Bazin, wie ich zu zeigen versucht habe, immer schon eine viel nuanciertere, ästhetische Sicht vertrat und Realismus als eine Funktion der Künstlichkeit und der Konventionen des Kinos betrachtete; und obwohl er davon ausging, dass etwas, das wir im Kino als real erfahren, nicht über eine Entsprechung in der ‹realen Welt› verfügen müsse.

Das ist nun eine klassische ästhetische Position, die man mit einer postkantischen Ästhetik des ‹Spiels› und des ‹Glauben-Machens› in Verbindung bringen kann. Bazin ist so singulär, weil in seinem Denken die anthropologische Perspektive der Sozialgeschichte nicht vom ästhetischen Urteil des Kritikers getrennt wird, während seine philosophischen Reflexionen über die Ontologie des fotografischen Bildes die epistemologische Dimension des Kinos (‹ich weiß ..., aber trotzdem›) ebenso wie des Films nicht unterschlagen. Nicht von ungefähr lautet der berühmte letzte Satz des Ontologie-Essays: «Andererseits ist der Film eine Sprache» (2004b, 40). Schaut man daraufhin Bazins Artikel «Die Entwicklung der Filmsprache» an, so sieht man, dass er

‹Sprache› als Praxis versteht, die Regeln und Konventionen unterliegt, wohingegen eine stilistische Grammatik oder Rhetorik bestimmten Zwecken dient. Bazins Essay versucht also zugleich ein Argument zugunsten des ‹Inhalts der Form› zu vertreten, das mit einer konstruktivistischen Interpretation des filmischen Realismus und filmischer Wahrscheinlichkeit vereinbar ist. («Doch natürlich basiert der Realismus in der Kunst ausschließlich auf artifiziellen Methoden» [2004h, 308 («Réalisme», 1948)].

Das Paradox besteht nun darin, dass der epistemologische Blick auf das Kino (als Quelle verlässlichen Wissens) dann am stärksten ins Auge sprang, wenn man Bazins Realismus als ‹realistische› Ideologie und als nicht hinreichend dekonstruierten ‹Subjekt-Effekt› denunzierte. Aber handelte es sich dabei um mehr als um eine Umkehrung seiner Grundannahmen, die auf eben diese Annahmen angewiesen blieb, oder brauchte man einen leichten Gegner, dem man die Gegenposition unterstellen konnte? Epistemische Filmtheorie, so ist man versucht zu bilanzieren, war eine enttäuschte oder entzauberte Form Bazinscher Cinephilie, aber – in meiner Lektüre – auf jeden Fall eine Cinephobie, deren Materialismus auf einem nur partiell rezipierten, wenn nicht sogar falsch verstandenen Bazin basierte. Selbst die sozial-konstruktivistische Wende teilt den epistemischen Impuls, der gespalten bleibt zwischen einer dystopischen Sicht der Konstruiertheit aller Repräsentation und der utopischen, befreienden Kraft, die sie den performativen Möglichkeiten sozialer Konstruktionen zuschreibt.

Dem begegnet insbesondere die angloamerikanische epistemische Filmtheorie, die unter dem Label des ‹Kognitivismus› läuft, mit Argwohn. Noël Carroll, David Bordwell, Richard Allen und Murray Smith haben auf jeweils unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Argumenten zu zeigen versucht, warum und wie Theorien des Illusionismus und des Verkennens verschiedene philosophische Grundannahmen unzulässig vermengen. Dies führe zu epistemologischen Scheinproblemen, welche die Natur der Wahrnehmung und ihre Beziehung zur Wahrheit und zum Bewusstsein betreffen. Kognitivisten und analytische Philosophen, die sich mit dem Kino befassen, stellen mithin in Frage, dass wir es im Kino entweder mit einer Illusion/Simulation oder aber mit einer Entfremdung/Verdinglichung zu tun haben. Sie vertreten stattdessen die Position, dass die Wahrnehmung, das Erkennen und das Aufzeichnen von Gegenständen, Menschen oder Orten in Bewegungsbildern weder eine Täuschung noch ein bewusstes Sich-Einlassen auf die Illusion (*the willing suspension of disbelief)* voraussetzen (Carroll 1988, 89ff).

Eine indirekte – und, wie sich zeigen sollte, nicht immer willkommene – Unterstützung erhielt die Kritik der Kognitivisten an der fehlgeleiteten Agenda der epistemologisch-skeptischen Filmtheorie von unerwarteter Seite, und zwar von jemandem, der auf die Entwicklung der heutigen Filmtheorie eine größere Auswirkung haben sollte. Ich spiele hier auf einen weiteren Philosophen an, der sich mit der *Screen Theory* allerdings nicht detailliert beschäftigt, sondern sie im Grunde einfach ignoriert hat, auf Gilles Deleuze. Indem er die epistemologischen Fragen nach dem Bild, dem Subjekt, der Sprache und dem Wissen beiseite wischte, setzte Deleuze die Ontologie wieder zentral auf die Agenda der Filmtheorie, und zwar im Rahmen einer Philosophie der Energie und des Prozesses, des Werdens und der Intensitäten – vor allem aber mit dem Versprechen einer gänzlich anders gelagerten Taxonomie, die nicht mehr von Wahr und Falsch, Schein und Sein, Körper und Geist ausgeht, sondern Kino als Teil, ja sogar als Form des Lebens auffasst statt als dessen Gegensatz.

Was die (falsch gestellte) Frage ‹Ist Kino Kunst?› für Bazin, das wurde die Frage ‹Welche Art von Wissen verschafft uns das Kino?› für Deleuze. Bei Deleuze ging es im Kino plötzlich nicht mehr um das Herstellen von Bedeutung, um Subjektivierung oder die ‹Repräsentation von...›, sondern um Bewegung als Manifestation des ‹Lebens› und um ‹Zeit› (oder ihre Aufhebung). Kino ist für ihn das Medium, in dem dies erfahrbar wird. Bazins Satz «So verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst» (2004j, 379) klang nun verdächtig deleuzianisch, weil in Deleuzes Version das Kino am besten als einzigartiges Amalgam von Geist *und* Materie zu verstehen war, jenseits jeglicher Subjekt/Objekt-Unterscheidung, fast schon als (spinozistische) ‹Substanz›, die die Welt ausfüllt und das Abstrakte und das Konkrete auf neue Weise organisiert, ebenso wie das Belebte und das Unbelebte, das Aktuelle und das Virtuelle, das Generelle und das Partikulare – kurz, das Kino macht für Deleuze eine neue Klassifikation dessen nötig, was existiert: Es ruft nach einer neuen Ontologie.

Stanley Cavell würde wahrscheinlich zustimmend nicken, hat er selbst doch in *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film* (1971) die Essenz des Filmischen bestimmt als eine Form des Nicht-Sehens oder des aufmerksam wahrnehmenden Sehens. Dies gebe den Filmen die Möglichkeit, uns zu lehren, wie wir sie anschauen und über sie denken sollen. Eben weil das Kino eine technische Reproduktion ist, werden Menschen und Dinge dort nicht dargestellt; sie sind vielmehr als nicht-gegenwärtige und doch präsente das inkarnierte philosophische Rätsel des Gegenwärtigen, und sie berühren uns nur, sofern

wir uns gestatten, ebenso in einem Modus des Seins gegenwärtig zu sein, der von unserem üblichen, auf Bedeutung versessenen und an Zielen orientierten Selbstsein abweicht. William Rothman und Marian Keane fassen Cavells Film-Ontologie folgendermaßen zusammen: «Lernen, was Filme sind, ist untrennbar verbunden mit dem Erwerb von Selbsterkenntnis» (2000, 18). Man könnte eine ganze Reihe weiterer Filmwissenschaftler und Philosophen aufzählen, die versuchen, uns die ‹Präsenz›, die ‹Gegenwart› oder das ‹Leben› der Dinge zurückzuerstatten, losgelöst von dem Nutzen und der Bedeutung, die sie sonst für uns haben mögen.

Damit haben wir uns weit entfernt von der Auffassung, dass Medien – und vor allem Bildmedien – nur zum Verblendungszusammenhang der sichtbaren Welt beitragen können. Deleuze, Cavell wie auch Jean-Luc Nancy und Giorgio Agamben wollen uns nahelegen, dass die Kunst des Kinos eine Ontologie der Präsenz, der Geste und des Erscheinens impliziert, in der sich Wissen nur denen enthüllt, die gelernt haben oder willens sind zu ‹sehen›, ehe sie ‹verstehen›. Als Denker der immer schon vermittelten Welt entwerfen sie das Projekt einer postepistemologischen Ontologie des Kinos, wobei Kino einem Verständnis in Begriffen des Glaubens und Vertrauens eher zugänglich wird als in binären Kategorien der Wahrheit und der Täuschung, der Realität und ihrem Simulakrum.[3] Damit stellt sich die Frage, ob André Bazins *Qu'est-ce que le cinéma* überhaupt noch als Wissensfrage zu verstehen sei und nicht vielmehr zur Seinsfrage geworden ist, im Sinne von ‹was Kino ist› oder einfach nur ‹Kino ist›. Was wiederum bedeuten würde, dass wir gar nicht im Kino sein müssen, um Kino zu sehen, zu fühlen und zu leben.

Es ist gegen den Hintergrund dieser ontologischen Grundannahme, dass sich auch die Wissensfrage, das heißt die Frage nach der Epistemologie des Kinos, wieder stellen lässt, um sie jenseits der Skepsis, des Konstruktivismus und der Relativierung neu zu verhandeln. Auch dabei kommt uns Bazin zu Hilfe: Sein Satz, das Kino sei erst noch zu erfinden, würde für uns heute bedeuten, dass das Kino immer schon von dem wusste, was es noch nicht wissen konnte. Anders formuliert:

3 War die Wissensfrage in den Geistes- und Sozialwissenschaften der 70er und 80er Jahre meist eine negative Infragestellung der Möglichkeit gesicherten Wissens überhaupt und Ausdruck radikaler Skepsis, in der jede ‹Ontologie› oder ‹Ordnung der Dinge› einem historisch, ideologisch oder technologisch determinierten Epistem geschuldet war, müsste man nun Foucaults Archäologie des Wissens umkehren und argumentieren, dass jede Epistemologie, jede Form von Wissen, die Medienrealität als ‹Evidenz› und als gegeben schon voraussetzt.

Es geht nicht darum, was Bazin über die Medien heute zu sagen hätte, sondern was er über sie bereits gesagt hat. Grund genug also, ihn neu zu lesen, denn das halbe Jahrhundert im Zeichen Bazins hätte somit gerade erst begonnen.

Literatur

Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.

Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: Bazin 2004a, S. 33-42.

Bazin, André (2004c) Der Mythos vom totalen Film [Le mythe du cinema total, 1946]. In: Bazin 2004a, S. 43-49.

Bazin, André (2004d) Der Film und die Erforschung der Erde [Le cinéma et l'exploration, 1953/1954]. In: Bazin 2004a, S. 50-60.

Bazin, André (2004e) Schneiden verboten! [Montage interdit, 1953/1956]. In: Bazin 2004a, S. 75-89.

Bazin, André (2004f) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: Bazin 2004a, S. 90-109.

Bazin, André (2004g) Theater und Film [Théâtre et cinéma, 1951]. In: Bazin 2004a, S. 162-216.

Bazin, André (2004h) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: Bazin 2004a, S. 295-326.

Bazin, André (2004i) Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe) [Voleur de bicyclette, 1949]. In: Bazin 2004a, S. 335-351.

Bazin, André (2004j) Ein großes Werk: Umberto D. [Une grande œuvre: Umberto D., 1952]. In: Bazin 2004a, S. 375-379.

Bazin, André (2009) Leben und Tod der Doppelbelichtung [Vie et mort de la surimpression, 1946/1958] (in diesem Heft).

Cavell, Stanley (1971) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking.

Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

Daney, Serge (2000) Die Leinwand des Phantasmas [L'écran du fantasme, 1972]. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk8.

Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild (Kino 1)* [*Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild (Kino 2)*. [*Cinéma 2. L'image-temps*, 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Eliot, T.S. (1967) Tradition und individuelle Begabung [Tradition and the Individual Talent, 1917]. In: Ders.: *Essays I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 345-356.

Elsaesser, Thomas (2009) Performative Self-Contradictions: Michael Haneke's Mind Games. In: *Michael Haneke: A Cinema of Provocation*. Hg. v. Roy Grundmann. Oxford: Blackwell.

Foucault, Michel (1977) Theatrum philosophicum. In: Gilles Deleuze/Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve.

Kittler, Friedrich (1993) *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam.

Gozlan, Gérard (1962a) Les délices de l'ambiguité. Éloge d'André Bazin. In: *Positif*, H. 46, S. 39-69.

Gozlan, Gérard (1962b) Éloge d'André Bazin (suite et fin). In: *Positif*, H. 47, S. 16-60.

Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung* [*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956]. Stuttgart: Klett.

Nancy, Jean-Luc (2008) *After Tragedy*. Manuskript eines Vortrags an der New School University, 10. April.

Rorty, Richard (1991) *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rothman, William/Keane, Marian (2000) *Reading Cavell's* The World Viewed. *A Philosophical Perspective on Film*. Detroit: Wayne State University Press.

Sartre, Jean-Paul (1940) *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.

Talbot, William Henry Fox (1981) Der Stift der Natur [The Pencil of Nature, 1844]. In: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 60-89.

Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos

Dudley Andrew

Eigentlich gibt es zwei Bazins: einerseits den Autor von «L'ontologie de l'image photographique» (2004b [1945/1958]), der eine Filmgeschichte auf der Basis des Realismus entwirft – von Stroheim über Renoir zum Neorealismus –, und andererseits den Verfasser von «Pour un cinéma impur» (2004c [1952]), der das Kino der Moderne begründet. Ersterer ist der Bazin aus dem Lehrbuch, von manchen geschätzt, von anderen verdammt, vor allem während der 1960er und 1970er Jahre, damals sogar in den *Cahiers du cinéma*. In den USA knöpfte Noël Carroll sich Bazin vor: Wenn das Wesen des Kinos sich aus seinem Realismus herleitet, der ihm aufgrund seiner fotografischen Herkunft angeboren ist, dann müsste dies bei Bazin unweigerlich zu einer Rangordnung in Hinblick auf den «Wirklichkeitskoeffizienten» der Filme führen, was ganze Bereiche der Produktion abwertet oder gar ausschließt (vgl. Carroll 1988, 93-171). Treibt Carroll Bazin damit in die Enge? Diesem angeblich «essenzialistischen Bazin» steht der mehr historisch orientierte Filmkritiker gegenüber, dessen Wertmaßstäbe in dem Grade zutage treten, wie seine Beschäftigung mit dem Neorealismus nachlässt. Dieser zweite Bazin bemerkte vom Kino, dass «seine Existenz seiner Essenz vorausgeht» (2004c, 134), das heißt, er beobachtete – und begrüßte –, dass der Film die Reinheit seines medialen Selbstbilds im Zuge seiner Geschichte und seiner Affiliierungen aufgab. Man könnte sagen, dass es dem frühen Bazin, der 1945 «Die Ontologie des photographischen Bildes» schrieb, um den Signifikanten ging; der spätere Bazin, der seine Gedanken 1952 in «Pour un cinéma impur» auf den Punkt brachte, kümmerte sich vor allem um das Signifikat. Ich möchte nun diese beiden Bazins in einem Bild zusammenbringen, so wie manche Gemälde Picassos ein Porträt gleichzeitig *en profil* und *en face* zeigen.

Beginnen wir mit dem angeblich essenzialistischen Bazin der frühen Jahre. Der «Ontologie»-Artikel endet mit dem lose angehängten Nachsatz: «Andererseits ist der Film eine Sprache» (2004b [1945/1958], 40), der geradezu berüchtigt ist, weil er die fundamentalen Behauptungen zur Relevanz des roh Fotografischen einfach wieder auf den Kopf stellt. Die Fotografie ist zwar notwendig, aber nicht ausreichend, um das Phänomen Film zu erklären, das Medium, um das es Bazin geht – heute könnte er vielleicht sagen, die Fotografie sei Teil der DNA des Films. Doch hinzu kommt ja die soziale Entwicklung des Kinos, seine sich historisch verändernde Identität im Prozess der Anpassung an unterschiedliche kulturelle Rollen. «Was Film *ist*», mag von der primären psychologischen Macht des fotografischen Realismus abhängen; doch sein tatsächlicher *Wert* ist historisch gewachsen, denn dass «andererseits der Film eine Sprache» ist, bedeutet, dass er sich in einer Arena kultureller Diskurse entwickelt hat.

Was also hat Bazin sich dabei gedacht, als er den «Ontologie»-Artikel mit diesem frappanten Ein-Satz-Paragrafen abschloss? Tatsächlich fehlt die Schlussbemerkung in der Originalfassung des Textes von 1945, sie ist erst im Laufe der zahlreichen Überarbeitungen hinzu gekommen, die Bazin vornahm, als er seine Aufsätze 1958 für die Buchausgabe zusammenstellte. Betrachtet man den Satz im Zusammenhang von *Qu'est-ce que le cinéma?*, so scheint er weniger eine Bemerkung zu sein, die der komplexen Argumentation den Boden unter den Füßen wegzieht, als vielmehr eine überraschende Wendung, ein Perspektivwechsel, der den Untersuchungsgegenstand ‹Film und Fotografie› gewissermaßen auf Distanz bringt, um eine weitere Dimension sichtbar zu machen. Obwohl 1958 noch immer von grundlegender Bedeutung, war der «Ontologie»-Artikel nun nicht mehr Ausgangspunkt einer sich rasch entwickelnden Karriere, sonder eher der «Grundstein» (wie Eric Rohmer schrieb), auf dem das Gebäude von mehr als fünfzig Aufsätzen ruht, das Bazin am Ende seiner Laufbahn in einer vierbändigen Ausgabe errichten wollte und von dem er selbst nur noch die Druckfahnen des ersten Bandes lesen konnte, dem er den Untertitel *Ontologie et langage* gab. Und somit wird der lose Nachsatz, der so unverfroren die Sprache in das Ontologie-Argument einfügt, zu einer wohlerwogenen Entscheidung des Herausgebers Bazin, um einen Zusammenhang zwischen den eher disparaten Kapiteln des Buchs zu stiften.

Nehmen wir nun den zweiten Band von *Qu'est-ce que le cinéma?*, den Bazin noch vorbereitete, aber zu seinen Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte (Bazin 1959). Er trägt den Untertitel *Le cinéma et les autres arts* und wird eröffnet von dem Aufsatz «Pour un cinéma impur»,

Bazins am sorgfältigsten ausgearbeiteter Abhandlung über Literaturverfilmungen. Der Blick auf das Kino ist hier nicht nach innen gerichtet, auf dessen Zellstruktur, sondern nach außen auf seine Stellung zu den anderen Künsten: Soll der Film ein Territorium betreten, das die anderen Künste noch nicht besetzt halten, oder soll er mit ihnen auf einem zugewucherten kulturellen Feld paktieren und Hybrides hervorbringen?

Ganz offenbar sah Bazin keinen Widerspruch darin, in beide Richtungen zu denken. Wie jedes lebendige Wesen muss der Film sich den Bedingungen seiner Umwelt anpassen und seine vermeintliche Identität (seine Ontologie) aufgeben, um zu seiner jeweiligen historischen Form reifen zu können. Dabei geht er Verbindungen ein und findet neue Bestimmungen, genau wie dies bei Menschen der Fall ist. Ein Sechzehnjähriger mag über gewisse Anlagen und einen angeborenen Charakter verfügen, doch nachdem er, sagen wir, zwanzig Jahre an Bord eines Schiffes gearbeitet hat oder beim Militär, vielleicht auch als Bildhauer tätig war oder, nachdem er geheiratet hat, politisiert oder religiös wurde, hat er sich verändert. Wahrscheinlich hat er seine ursprüngliche und prägende Identität nicht verloren, doch gereift ist er, indem er sich anpasste; und in den günstigsten Fällen, um einen Lieblingsausspruch Bazins von Mallarmé zu zitieren, verwandeln Verbindungen und Bestimmungen das Kino schließlich in sich selbst: «tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change».*

So verändert sich im Lauf der Entwicklung, ‹was immer der Film ist›. Der Realismus mag für das Entstehen einer kinematografischen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg entscheidend gewesen sein, doch die späten 1940er und die 1950er Jahre warfen neue Fragen auf, die auf die anderen Künste in ihrer eigentlichen modernistischen Phase Bezug nahmen. In diesem Zusammenhang entwarf Bazin seine Theorie zur Vielfältigkeit des Mediums, feierte dessen «Unreinheit». Offensichtlich wollte er den Gegensatz zwischen den Artikeln zur «Ontologie» und zur «Unreinheit» regelrecht inszenieren, als er sich 1958 entschied, dass sie Band 1 respektive Band 2 seiner gesammelten Schriften eröffnen sollten. Der «Ontologie»-Aufsatz, so könnte man sagen, bildet die Grundlage für Bazins Theorie des *Kinos*, während «Pour un cinéma impur» seine *Film*theorie begründet. Beide Texte entstanden langsam, im Verlauf von mehr als einem Jahr, was bei dem

* [Anm.d.Ü.:] Bazin verwendet diese Formulierung mehrfach. In dem hier erwähnten Zusammenhang bezieht Andrew sich wohl auf den Satz in «Pour un cinéma impur», in dem es vom Kino heißt: «Tel qu'en lui-même enfin le romancier le change!» (Bazin 1959, 18).

Filmkritiker Bazin sehr selten vorkam. Beide erschienen ursprünglich in aufwändig ausgestatteten Sammelbänden, die sich an einen elitären Leserkreis richteten.*

Die Akzentverschiebung vom Realismus zur Literaturverfilmung, von der Ontologie zur Geschichte, ereignet sich zu einem genauen historischen Zeitpunkt. Dies lässt sich anhand von Bazins wichtigsten Artikeln verfolgen, vor allem denjenigen, die er für *Esprit* schrieb, einer eher linksgerichteten katholischen Zeitschrift (die mit Sartres *Les Temps modernes* konkurrierte), bei der er sich intellektuell am meisten zuhause fühlte. Der Wendepunkt kam 1948, als auf den im Januar erschienenen Artikel «Le réalisme cinématographique et l'Ecole italienne de la Libération» (2004e [1948)] im Juli dann «L'adaptation ou le cinéma comme digest» (1948) folgte. Gewiss, der Aufsatz zum Neorealismus enthält auch einen Abschnitt zur Ästhetik der zeitgenössischen amerikanischen Literatur, in die er sich im Dialog mit Claude-Edmonde Magny eingearbeitet hatte, die ebenfalls für *Esprit* schrieb. Beide Kritiker verglichen Film und Literatur mit Blick auf André Malraux, nachdem dessen L'ESPOIR (HOFFNUNG, SP/F 1945) herausgekommen war. Doch «Le cinéma comme digest» ist eine weitaus systematischere Untersuchung der Stellung des Films innerhalb der Kunst, mit der Bazin sich auch eher soziologischen Fragestellungen öffnet und den Duktus der Cultural Studies vorwegnimmt. Hier taucht der Begriff der ‹Werktreue› nur ein einziges Mal auf, und zwar um als illusorisches Ideal einer elitären Klasse verächtlich gemacht zu werden. Wie Walter Benjamin in «Der Erzähler» stellt Bazin hier das Handwerkliche über die Autorschaft. Radio und Kino bescheren uns wieder eine heilsame Vielfalt an fruchtbaren Mythen, Legenden und Geschichten, wie es sie im Mittelalter gab. Die Seele der Erzählung sind für Bazin die Figuren und die Situationen, in denen sie sich befinden. Und auch wenn wir den Autor fetischisieren, der dieser Seele als Erster oder auf die subtilste und vorbildlichste Weise zu einem Körper verholfen hat, so ist es doch erst die Verbreitung (in anderen Sprachen, in anderen Medien und selbst dann noch, wenn sie zu einem Digest reduziert wird), die es ihr erlaubt, ihr kulturelles Potenzial voll zu verwirklichen (vgl. Bazin 1948).

Bazins Wendung hin zu den Problemen der Verfilmung und dann immer mehr auch zur Frage der Werktreue fand zum Zeitpunkt einer persönlichen Krise statt. 1949 wurde er, wie fast jeder in Europa, in

* [Anm.d.Ü.:] «L'ontologie de l'image photographique» erschien ursprünglich 1945 in *Les problèmes de la peinture*, hg. v. Gaston Diehl, Paris: Confluences; «Pour un cinéma impur» in *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, hg. v. Georges-Michel Bovay. Lausanne: La guilde du livre 1952.

aufreibende Debatten über Stalin und den Marshall-Plan verwickelt. Hinzu kam eine schwere Tuberkulose, die ihn erst ins Krankenhaus, dann in ein Sanatorium außerhalb von Paris brachte. Schließlich zog er sich in sein Heim in einer Pariser Vorstadt zurück, um seine Aktivitäten einschränken und sich auf das Wichtigste konzentrieren zu können. Während des gesamten Jahrs 1950 war er von den Verpflichtungen des Kritikeralltags entbunden, und auch die politischen Spannungen, die sich mit Beginn der ‹Polizeiaktion› in Korea noch verschärften, waren für ihn weniger spürbar. Er reduzierte die Zahl seiner Artikel und hatte mehr Zeit, seine Gedanken über das Verhältnis des Films zu den anderen Künsten zu sammeln und zu ordnen. Er ging seltener ins Kino und tendierte dann eher dazu, hochkarätige Literaturverfilmungen zu sehen als die ephemeren Dokumentarfilme oder die sporadisch auftauchenden ausländischen Werke, aus denen sich seine Ideen zum Realismus speisten.

Aus diesem Rückzugsort reichte er seine komplexe Analyse von Robert Bressons Le Journal d'un curé de campagne (Tagebuch eines Landpfarrers, F 1951) ein (2004f [1951]), die in der Juni-Ausgabe 1951 der *Cahiers du cinéma* herauskam und zum selben Zeitpunkt in den Kiosken auslag wie die Nummer von *Esprit*, die den ersten Teil von «Théâtre et cinéma» (2004g [1951]) enthielt. Beide Folgen dieses Aufsatzes erschienen zusammen mit wichtigen Beiträgen von Albert Béguin, dem neuen Herausgeber von *Esprit*, der als literarischer Nachlassverwalter von Georges Bernanos den Entwurf von Jean Aurenche und Pierre Bost zu einer filmischen Bearbeitung von *Le journal d'un curé de campagne* abgelehnt und das Projekt Bresson übergeben hatte. Auch Paul Ricœur schrieb damals für *Esprit*. Da sich die Zeitschrift an eine intellektuelle Leserschaft richtete, hat Bazin «Théâtre et cinéma» sehr sorgfältig ausgearbeitet. Zusammen mit «Pour un cinéma impur» untersucht der zweiteilige Aufsatz, in welcher Weise das Kino das Erbe der Literatur und ihrer Funktionen antritt. Dieser erste Text zur Literaturverfilmung ist vor allem eine Huldigung an die Kraft und die Vielseitigkeit des Kinos im Kontext der Künste; erst im Zuge seiner Begegnung mit Bressons Meisterwerk geriet Bazin in den Bann der Frage nach der Werktreue.

Ich möchte Bazins Schriften zur Literaturverfilmung als ‹Ontogenese-Artikel› bezeichnen, denn sie durchziehen seine filmkritischen Arbeiten in ähnlicher Weise, wie der «Ontologie»-Essay von 1945 zum Grundstein seiner Realismustheorie wurde. Gegen Ende von «Pour un cinéma impur» liefert Bazin einen Schlüssel für die Vereinheitlichung des Felds der Filmtheorie, indem er Realismus und Verfilmung durch den starken Begriff der ‹Werktreue› miteinander verknüpft:

> Ziehen wir eine technische Entwicklung, deren Umstände vergleichbar sind, zum Vergleich heran: Um diese hohe ästhetische Werktreue zu erreichen, musste der filmische Ausdruck Fortschritte machen, die mit denen der Optik zu vergleichen sind. Der «Film d'Art» ist ebenso himmelweit von [Laurence Oliviers] Hamlet entfernt wie der primitive Kondensator der Laterna Magica vom komplexen Spiel der Linsen eines modernen Objektivs [...]. Die Übertragung eines dramatischen Werks auf die Leinwand erfordert auf ästhetischem Gebiet sozusagen eine Wissenschaft der Werktreue, vergleichbar derjenigen des Kameramanns bei der photographischen Wiedergabe (Bazin 2004c, 131 [«Cinéma impur» 1952]).

Bazin trieb das Paradox der Verfilmung als unreines Hybridwerk weit genug, um es zu einem Eckpfeiler von *Qu'est-ce que le cinéma?* werden zu lassen. Die so oft geschmähte Beziehung zur Literatur scheint fortgeschrittenen Ideen über das Kino geradezu endemisch zu sein. Man betrachte die sogenannte ‹Bewegung des reinen Films›, die um 1918 in Japan von denjenigen begründet wurde, die das lähmende Theatermodell überwinden wollten, an dem die Produzenten des Landes sich von Beginn an orientiert hatten. ‹Rein› bedeutete hier ‹kinematografisch›: Ein reiner Film müsse ohne die Kommentare eines *benshi* auskommen, auch ohne Zwischentitel, denn die Bilder sollten in einer Weise aufgenommen und angeordnet sein, dass sie die Geschichten selbst entwickeln und Gefühle erzeugen könnten. Es ist merkwürdig, dass diese Bewegung vor allem von Romanciers getragen wurde, und auf ebenso seltsame, ja paradoxe Weise dachten diese Literaten, das japanische Kino könne aufgewertet werden, wenn es westliche Vorbilder imitierte. So wollte man das japanische Kino zu einem reinen und rein japanischen Kino machen, allerdings mithilfe von Romanautoren und europäischen Ideen; die Anstrengungen trugen letztlich Früchte, doch es sollte Jahre dauern, bis die Lähmung der Frühzeit überwunden war.

Unterdessen wurde in Deutschland mit Filmen wie Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, D 1920), Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (F.W. Murnau, D 1922) oder, ganz ohne Zwischentitel, Der letzte Mann (F.W. Murnau, D 1924) eine neue Stufe der Reinheit erreicht. In Frankreich, wo eine ganze Flut von Manifesten, Büchern und Zeitschriften die Geburt der siebten Kunst verkündete, entstand eine Avantgarde von Künstlern und Kritikern, die den Film so behandelten wie Gemälde oder Zeichnungen, nämlich als formales Experiment, das den Stoff (wenn es etwas derartiges überhaupt gab) dem Spiel visueller Elemente unterordnete. In der Sowjetunion schuf Sergej Eisenstein ein Kino der Ideen vermittels eindrucksvoller Bilder

und Montagestrukturen in Stachka (Streik, UdSSR 1925) und Bronenosec Potemkin (Panzerkreuzer Potemkin, UdSSR 1925). Und schließlich entstand auch in Japan der reine Film, von dem man geträumt hatte: eine Collage mentaler Bilder, die ohne weitere Erklärung auf den Zuschauer einstürzen, Kurutta Ippeiji (Eine verrückte Seite, Kinugasa Teinosuke, J 1926), wobei es durchaus symptomatisch ist, dass diese ‹Seite› von einem der größten Prosaisten des Jahrhunderts geschrieben wurde, dem späteren Literaturnobelpreisträger Kawabata Yasunari. Hatte man die Ironie bemerkt, dass der rein kinematografische Charakter dieses Films sich vor allem einem bekannten Schriftsteller verdankte, den von ihm geschriebenen Seiten, die dann in Bewegung versetzt wurden? Doch bald schon drängte der Tonfilm solche Überlegungen zum rein Kinematografischen in den Hintergrund. Nach The Jazz Singer (Alan Crosland, USA 1927) wurde schnell deutlich, dass das Kino der Zukunft mit dem Ton und insbesondere der Sprache eine Verbindung eingehen würde.

Die meistbeachteten Stellungnahmen zum Film in der Stummfilmzeit (von Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac, László Moholy-Nagy) stehen in der Tradition des ästhetischen Reinheitsdiskurses, der mindestens bis auf Mallarmé zurückgeht und zu dem auch die Manifeste von Malern wie Kandinsky oder Malevitsch gehören. Doch die Ideale ändern sich, und ebenso der Geschmack. Nachdem man in der Stummfilmzeit jahrelang nach dem Gold des reinen Films geschürft hatte, ist die Filmwissenschaft heute genau beim Gegenteil angelangt: Die ‹Hybridität› des frühen Kinos gilt nun weit mehr als die ‹Medienspezifik›. So unterscheidet Rick Altman (2004) so viele Variationen der Vorführpraxis, dass man während der ersten Jahrzehnte eher von «Film-Aufführungen» [*film performances*] als von «Film-Projektionen» [*screenings*] sprechen muss, denn die lebenden Bilder wurden mit einer Vielzahl musikalischer oder verbaler Ergänzungen kombiniert, je nachdem, in welcher Art Vorführstätte und vor welchem Publikum sie gezeigt wurden. Live gesprochene Kommentare gab es nicht nur in Japan, sondern auch anderswo in Asien oder in Québec, in den Niederlanden und an zahlreichen weiteren Orten. Was die Zwischentitel betrifft, so werden sie jetzt nicht mehr ignoriert oder als Kompromiss betrachtet: Heute achtet man darauf, wie sie mit dem Film zusammenwirken oder ihn stören, in jedem Fall aber eine integrale Funktion erfüllen. So gesehen, war der Filmtext immer schon instabil.

Doch sollte es überhaupt so etwas wie filmische Reinheit geben, so allenfalls in jener Periode, als die Tonspur die Filme noch nicht zu buchstäblichen Hybriden gemacht hatte. Roger Leenhardt lehnte die

Idee der Reinheit, die für den künstlerischen Film der 1920er Jahre so wichtig war, überhaupt ab und sprach geringschätzig von «durchsichtigen Bildern», denen er solide Bild-Ton-Blöcke entgegensetzte, die man mit Recht als «Einstellungen» bezeichnen könne (Leenhardt 1979, 80). Eric Rohmer teilte diese ikonoklastische Haltung und wählte «Roger Leenhardts […] Vorliebe für Filme, von denen man sagen kann, ‹das ist nicht Film›» zu einer Art Motto (Rohmer 2000b [1949], 70). Beide betrachteten den Film als eine Kunst der Wirklichkeit, die im Gegensatz steht zu den sogenannten ‹Schönen Künsten›. Wie an seinem Œuvre abzulesen, gab es für Rohmer nichts Filmischeres als Menschen in Nahaufnahme, die miteinander reden, ob in freier Natur oder in betont künstlichen historischen Kulissen. Nur selten fügt er noch Musik, Geräuscheffekte oder malerisches Dekor hinzu. Die Schönheit – nach der er ausdrücklich auf der Suche ist – ergibt sich aus den von der Kamera eingefangenen und beobachteten Menschen und Dingen, nicht aus der künstlerischen Gestaltung des Bildes. Im Juni 1949 schrieb er in *Combat*:

> Sollen nur die, die der eingebildeten Reinheit des Stummfilms hinterherseufzen, die trickreichen Finten der Filmkunst weiterhin parieren, womit sie wollen: Weil die Helden der stummen Kunst der einfachsten Fähigkeit zu bedeuten, nämlich der Rede, waren sie gezwungen, ein subtiles Verfahren zu finden, um uns ihr Herz aufzutun. Alles war seinerzeit Zeichen oder Symbol. Der Zuschauer war von den Vorschußlorbeeren, die man seiner Intelligenz gab, so geschmeichelt, daß er seinen Ehrgeiz dahin setzte, diese Zeichen zu verstehen, aber völlig vergaß zu sehen. Möge die Leinwand, die durch die Geburt des Tonfilms nicht mehr zu einer ihrer Natur völlig fremden Darstellungsaufgabe verpflichtet ist, ihre wahre Funktion wiederfinden, nämlich die, etwas zu zeigen, statt etwas zu sagen. Auf der Leinwand ist die Erscheinung das Sein. Daraus zieht die Erscheinung die Substanz einer inneren Welt, deren Inkarnation und nicht deren Zeichen sie ist (Rohmer 2000a [1949], 83f).

Noch im selben Monat verwarf Rohmer in *Les Temps modernes* ausdrücklich jede filmische Darstellung, die sich auf «die falschen Notwendigkeiten der Plastizität des Bildes und [die] Riten des Schnitts» (Rohmer 2000b [1949], 76) stützt, also auf Darstellungsweisen, welche die eigentliche Domäne der Musik, der Poesie oder der Malerei sind. Der Film, eben weil er nicht auf der Abstraktion des Bildes beruht, sondern auf der vieldeutigen Dichte der Einstellung, darf sich inspirieren lassen nur

> von der einzigen Kunst, die wie die Filmkunst gleichermaßen Text und Inszenierung ist, nämlich vom Roman. Wie Balzac oder Dostojewski, die den Verfeinerungen des Ausdrucks mißtrauten, was zur Genüge beweist, daß sich ein Roman nicht bloß aus Worten zusammensetzt, sondern auch aus Lebewesen und Dingen, die der Welt entstammen, wird der Autorenfilmer von morgen die begeisternde Freude kennenlernen, seinen Stil im Gewebe des Realen selbst aufzufinden (ibid.).

Als Beispiele dienen zwei Filme, die im selben Monat im Rahmen des *Festival des films maudits* gezeigt wurden, Orson Welles' The Magnificent Ambersons (Der Glanz des Hauses Amberson, USA 1942) und Robert Bressons Les dames du Bois de Boulogne (Die Damen vom Bois de Boulogne, F 1945). Beide sind Literaturverfilmungen, in beiden geht es um die Verkörperung einer substanziellen inneren Welt. Und in beiden Beispielen ist es der strenge filmische Stil, der das, was nur zum Teil offenbar werden kann – die Ambiguität der Sprache, die geheimnisvollen Eigenschaften der Gegenstände, das ausdrucksvolle Wesen der Schauplätze –, vermittelt (das heißt: in sich einschließt). Der Zuschauer sieht direkt, was die Filme eingefangen haben, auch wenn vieles verborgen, weil im Inneren, bleibt.

Es blieb Bazin überlassen, das von Rohmer so abstrakt Formulierte zu konkretisieren, und er tat dies gleichfalls unter Bezugnahme auf Les dames du Bois de Boulogne. In einem Satz, den der Übersetzer Hugh Gray heraushob, als er die englischsprachigen Leser mit Bazin bekannt machte (Bazin 1967), heißt es, Bresson habe einen Gipfelpunkt des filmischen Ausdrucks erreicht in einer Szene, in der es nicht mehr brauchte als «das Geräusch eines Scheibenwischers über dem Text von Diderot, um einen Racineschen Dialog daraus zu machen» (Bazin 2004f, 145 [«Stylistique de Bresson» 1951]). Umgebungsgeräusche, so das Argument von Bazin, stehen in einem Spannungsverhältnis zum gesprochenen Drama, indem sie uns ablenken oder gar zum Text in Konkurrenz treten. Das erwähnte Geräusch, das im Hinblick auf Diderots Erzählung, auf der die Handlung des Films beruht, anachronistisch ist und in ästhetischer Hinsicht quer steht zu dem Bemühen, mit der Verfilmung die Abstraktion der klassischen Tragödie zu erreichen, ist um seiner «Gleichgültigkeit und vollkommenen ‹Fremdheit› da, wie das Sandkorn in der Maschine, welches das Getriebe ins Stocken bringt» (ibid., 146). Man könnte nun meinen, dass dieses ‹Ins-Stocken-Bringen› der Literatur durch die Filmtechnik für beide schädlich sei. Doch wie Staub die Klarheit eines Diamanten noch bestätige, sieht Bazin hier die «Unreinheit im Reinzustand» (ibid.), einen erhabenen Moment des Kinos, was immer das Kino sei.

Als 1953 verschiedene Beiträge zu *Sept ans de cinéma français* Bresson zu einem kompromisslosen Avantgardisten – und zum führenden Nachkriegsregisseur Frankreichs – erklärten, so geschah dies nicht *trotz* der Tatsache, dass seine frühen Erfolge Literaturverfilmungen waren, sondern gerade deshalb (Agel et al. 1953).[1] Der Einbruch des fiktionalen Erlebens in die materielle Welt der Schauplätze (oder Kulissen) und der lebenden Schauspieler ist die Grundlage der ‹Unreinheit›, die das Wesen des Mediums bildet. Das Kino, dessen war Bazin sich sicher, bot mehr als eine Aktualisierung des Romans oder die Möglichkeit, Theaterstücke einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Es schuf dem ‹Literarischen› einen Platz in der Welt. ‹Bücher› gibt es in Bibliotheken, doch das ‹Literarische› existiert nur als Geschriebenes und Gelesenes, im mentalen oder spirituellen Raum. Das Kino zeigt uns Bilder aus diesem Raum.

Bazin arbeitete diese Ideen zu der Zeit aus, als François Truffaut bei ihm wohnte. Obwohl Truffaut sich nicht für Dokumentarfilme, sondern nur für Fiktionen interessierte, wohingegen für Bazin jeder Spielfilm auch dokumentarisch war, wussten beide sich einig in ihrer Unterstützung für Le Journal d'un curée de campagne. Truffaut hielt diese wunderbare Literaturverfilmung während des heftigsten Streits des Jahrzehnts um das moderne Kino als Geheimwaffe in der Hinterhand. Im Heft 31 der *Cahiers du cinéma*, datiert auf den Januar 1954, veröffentlichte er vor dem Hintergrund der ereignislosen und eintönigen Zeit der Vierten Republik seinen explosiven Artikel «Une certaine tendance du cinéma français». Unmittelbar danach brach ein Kampf um die Kontrolle über das französische Kino aus, denn Truffaut hatte die sorgsam errichtete Fassade des Filmestablishments zum Einsturz gebracht und wütende Reaktionen provoziert. Noch in der von den vorsichtigen Herausgebern Bazin und Doniol-Valcroze abgemilderten Fassung ist die bissige Schärfe des Tons spürbar. Im Rückblick wird zwar erkennbar, dass die Autoren der *Cahiers* bereits seit der Gründung 1951 der Filmindustrie, die für die Gesundheit des französischen Kinos verantwortlich war, ablehnend gegenüberstanden, doch niemand konnte die unverhohlen aggressive Attacke dieses terroristischen Texts

1 Bazins Beitrag zu *Sept ans de cinéma français* nahm sich des schwerfälligen und in Verruf geratenen Amalgam «verfilmtes Theater» an. In der Absicht, auch hier noch wirkliches Kino zu entdecken, betrachtete er Jean Cocteaus Les Parents terribles (Die schrecklichen Eltern, F 1948) als eine reine Verfilmung, weil hier der Autor selbst verantwortlich war. Statt das Sujet des Stücks für das andere Medium zu bearbeiten, wählte Cocteau das Stück selbst als seinen Gegenstand und filmte es, als sei er eine Art Augenzeuge.

vorausahnen, der die Absicht hatte zu verletzen und zu zerstören, statt durch höfliche Kritik das Verhalten des Gegenübers zu beeinflussen.

Mit Bresson als Rückhalt griff Truffaut dreist und auf widersinnige Weise das Hauptquartier des Gegners an, die Festung ‹Literatur›. In einer ersten Attacke behauptete er, dass das Dutzend Regisseure und die paar Drehbuchautoren, die das französische Kino beherrschten, die Ziele der Filmkunst verraten hätten, indem sie zu allererst die literarische Tradition verrieten, der sie sich angeblich verbunden fühlten. Gewiss, das *cinéma de qualité* hatte seine Erfolge vor allem mit Romanverfilmungen, den Werken von Autoren wie Zola, Stendhal, Balzac, Flaubert, Gide, Radiguet und Colette. Selbst bei Produktionen, die offiziell auf ‹Originaldrehbüchern› beruhten, fand man poetische Dialoge, sorgfältig gestaltete Sets und Kostüme sowie eine Spielweise, wie sie von den Franzosen als Ausdruck eines guten literarischen Geschmacks geschätzt werden. Doch die hier gepflegte Auffassung von Literatur war in den Augen der *Cahiers du cinéma* kindisch, anbiedernd und für beide Medien lähmend. Truffaut schrieb:

> [...] ich stelle mir aber als gültige Adaption nur eine solche vor, die von einem Mann des Films geschrieben ist. Aurenche und Bost [die Architekten des *qualité*-Ansatzes (Anm. d. Verf.)] sind in der Hauptsache Literaten, und ich werfe ihnen hier vor, dass sie den Film verachten, weil sie ihn unterschätzen. Sie betragen sich einem Drehbuch gegenüber ähnlich einem Delinquenten, den man umzuerziehen glaubt, wenn man ihm Arbeit verschafft (Truffaut 1999, 303).

Es war nicht schwer für Truffaut, den prätentiösen Stil der *Tradition de qualité* lächerlich zu machen; noch leichter war es zu zeigen, dass ihre ‹Verfilmungen› eine Mogelpackung waren. Denn wie war es möglich, dass die Werke von Gide und Stendhal sich plötzlich ähnelten und genauso klangen und aussahen, wie in Jean Delannoys La Symphonie pastorale (Und es ward Licht, F 1946) oder in Christian Jaques La Chartreuse de Parme (Die Kartause von Parma, F 1948)? Etwas stand zwischen den Romanen und ihrer filmischen Wiedergabe, das sie zu zwar akzeptablen, aber doch blassen Filmen machte. Truffaut meinte, dass dies an den beschränkten Fähigkeiten der Drehbuchautoren liege und an der servilen, routinierten Arbeit der Regisseure, die sich damit begnügten, zu Drehbüchern verflachte Romane zu inszenieren und sie mit bekannten, aufgeputzten Schauspielern zu bestücken.

Heute würde man die Dinge anders formulieren. Die ‹Tendenz›, gegen die Truffaut sich zur Wehr setzt, ist die phantasielose Umarbei-

tung von Literatur in handwerklich kompetente Filme. In seinem Gegenentwurf plädiert er für eine starke filmische *écriture*. Das Kino möge sich als Erbe der ehrwürdigen Institution Literatur sehen, die «Tradition der Qualität» ersticke jedoch jede kreative literarische Energie, und es sei ja vor allem dank seines schriftstellerischen Niveaus, dass ein literarischer Text der Verfilmung würdig erscheine. Und genau deshalb sucht Truffaut seine Verbündeten unter Persönlichkeiten, denen er den Ehrentitel ‹Autor› zuerkennt, darunter Jean Renoir, Jacques Tati, Jean Cocteau und vor allem Bresson, für den Filmemachen eine Gebärde des Schreibens ist.

Am Ende seines Artikels fährt Truffaut sein schwerstes Geschütz auf, um den Gegner endgültig aus dem Feld zu schlagen: Le journal d'un curé de campagne. In seiner Verfilmung von Bernanos' berühmter Beichtszene, so Truffaut, verändert Bresson weder den Dialog noch den Handlungsort. Er lässt ganz einfach einen filmischen Strom durch all das laufen, was bereits im Buch steht. In dem Drehbuchentwurf, den Pierre Bost den Nachlassverwaltern von Bernanos vorlegte, hatte man dieser Szene hingegen grob mitgespielt und sie in ein Spektakel verwandelt. Die «Tradition der Qualität»-Fassung mag zwar ‹filmgemäß› gewesen sein, doch wurde sie weder Bernanos gerecht, noch war sie wirkliches Kino, weshalb man sie, so schreibt Truffaut schadenfroh, schließlich ablehnte. In der Sartre'schen Diktion jener Tage könnte man sagen, dass Bressons Version ‹authentisch› erschien, während die Bosts einfach nur prätentiös wirkte.

Truffauts Artikel wurde zur Richtschnur für den rasch um sich greifenden ‹Auteurismus›, der die französische Filmkultur während der späten 1950er Jahre und der gesamten Blütezeit der Nouvelle Vague beherrschte. Unter der Leitmetapher des *caméra-stylo* verdrängte die kinematografische Moderne die Drehbuchautoren und Produzenten aus ihrer Machtposition, um diese den Filmemachern zu übertragen. Das geschah genau zum richtigen Augenblick, da das Primat des ‹Autors› die Diskussionen von Filmclubs wie Filmzeitschriften zu prägen begann. Die *politique des auteurs* wurde in den *Cahiers du cinéma* zu einem regelrechten Glaubensbekenntnis, da sie als Vorausaussetzung schlechthin für den Reifeprozess der Kunstform Film erschien. Jean-Luc Godard, der für dieselben Blätter wie Truffaut schrieb – *Cahiers du cinéma* und *Arts* –, stellte seine Lieblingsregisseure auf die Schultern großer Schriftsteller (Nicholas Rays Bitter Victory [Bitter war der Sieg, USA 1957] bezeichnet er als «eine Art *Wilhelm Meister* von 1958, [...] den goethischsten aller Filme» [Godard 1971 [1968], 73]; Joseph Mankiewicz wird zur Reinkarnation von Jean Giraudoux [ibid., 88]

usw.). Godard war sich sicher, dass ein Stendhal heutzutage Filme machen würde. Denn wie die Literatur ist das Kino «[...] kein Beruf. Es ist eine Kunst. Es ist nicht das Team. Man ist immer allein, beim Drehen ebenso wie vor der weißen Seite. [...] Alleinsein [bedeutet] Fragen stellen. Und Filme machen, darauf zu antworten. Es ist unmöglich, auf klassischere Weise modern zu sein» (ibid., 81).

An diesem Punkt erhob Bazin Einspruch und brach aus der Phalanx seiner Schüler aus. Obwohl er selbst verkündet hatte, der Filmemacher stehe «nun endlich gleichberechtigt neben dem Romanautor» (Bazin 2004, 109 [«Évolution» [1951/1952/1955]), drängte seine Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm den Autor an den Rand seines Interesses als Kritiker, wenn nicht gar völlig ins Abseits. Dokumentarische Filme schaffen die Grundlage für den Unterschied zu den traditionellen Künsten, denn sie haben die Fähigkeit, die Bedeutung des Menschen schrumpfen zu lassen in einer Welt, die bisweilen der Vorsehung zu gehorchen scheint, dann wieder gefühllos und willkürlich wirkt. Bazin kannte die Kriegswochenschauen, Kompilationsfilme wie Paris 1900 (Nicole Vedrès, F 1947), wissenschaftliche Dokumentationen und natürlich die modernistischen Essayfilme von Alain Resnais und Chris Marker. Er spürte der Phantasie und dem Verlangen von Regisseuren nach, sich etwas anderem, außerhalb ihrer Gelegenen anheim zu geben, etwas außerhalb ihrer Spezies, etwas, das Bazin ein wenig rätselhaft «die Zeit des Objekts» nannte.

In Spielfilmen heißt diese widerborstige Temporalität ‹Stoff›, und auch ihm kann sich ein Regisseur anheim geben, anstatt ihn zu formen oder zu ‹inszenieren›. Wie Ingrid Bergman in Stromboli (Roberto Rossellini, I/USA 1950) am Vulkan hilflos auf die Knie fällt, starrt auch Rossellini verständnislos den Berg und das Magma an. Das neorealistische Ethos rückt die Umgebung manchmal in den Mittelpunkt, um die Figuren in den Schatten zu stellen (wie am Ende des Films mit dem Titel L'Eclisse [Liebe 1962, Michelangelo Antonioni, I/F 1962]). Bei Neorealisten kommt es viel häufiger vor, dass sie die Menschen, die ihre Spielfilme bevölkern, als ‹Stoff› statt als im Drehbuch entworfene Figuren behandeln. Der Neorealist zieht sich als ‹Regisseur› zurück, um sich der faszinierenden Physiognomie, der Haltung, der Stimme und den Gesten eines Stars (Anna Magnani, Ingrid Bergman) oder eines vor Ort gefundenen Laiendarstellers (die Familie in La terra trema [Die Erde bebt, Luchino Visconti, I 1948]) auszusetzen. Ob sie nun widerspenstig oder gefügig sind, Menschen auf der Leinwand müssen nicht die Agenten der Phantasie des Regisseurs oder Drehbuchautors sein. In einer schönen Hommage schrieb Bazin

Humphrey Bogart – dem Menschen aus Fleisch und Blut – den Erfolg vieler der Filme zu, in denen er spielt. Doch auch wenn die Regisseure sein Gesicht, seine Stimme, seine Haltung für die Fiktionen, die sie entworfen hatten, einsetzten, so fasziniert Bogart uns (und die Sensibleren unter diesen Regisseuren) doch weit über seine Rollen hinaus (Bazin 1958 [1946]). Auf ähnliche Weise erkannte Bazin an, welche Kräfte Jean Rouch freisetzte, als er in Les maîtres fous (F 1950) quasi die Regie über seinen Film an diejenigen abgab, die das Ritual organisierten, zu dem man ihn eingeladen hatte. Bazin erlebte es nicht mehr, dass Rouch in Moi un noir (F 1958) – Godards Lieblingsfilm jenes Jahres – noch einen Schritt weiter ging und die Autorschaft in die Hände der ‹Subjekte› des Films legte. Die arbeitslosen Jugendlichen aus den Slums von Abidjan nehmen die Namen von Stars an (Eddie Constantine, Dorothy Lamour) und erzählen ihre eigene Geschichte. Rouch folgt ihnen eher, als dass er sie inszeniert, um dann alles zusammenzusetzen zu etwas, das man nur unter Vorbehalt seinen eigenen Film nennen kann.

Rouchs Filme erodieren den Begriff des Autors, weil Ursprung und Regie bewusst in der Schwebe gehalten werden. Bazin war bereit, dieses Paradox noch zu erweitern.[2] Gewiss, es war sein Buch über Orson Welles (1980 [1958]), ganz zu schweigen von seinen Aufsätzen über Chaplin (Bazin/Rohmer 1972) und Renoir (1977 [1971]), die seine Schüler dazu bewegten, eine neue Ära auszurufen, in der Filmemacher und Romanautor gleichberechtigt waren. Doch Bazin kritisierte seine Schüler ausdrücklich dafür, dass sie die vielen anderen Faktoren, welche die Entstehung eines Films beeinflussen, vernachlässigten oder gering schätzten. Einige dieser Faktoren finden sich im Abspann (Drehbuchautoren, Schauspieler, Kameraleute), andere sind historische Determinanten im Hintergrund (Zensur, wirtschaftliche Zusammenhänge, gesellschaftliche Konventionen). Dichter, Romanciers oder Maler mögen für alle Aspekte ihrer Werke weitgehend verantwortlich sein, doch Regisseure haben keine solche Kontrolle, da die industrielle Produktionsweise unvermeidlich Rauschen ins System bringt (vgl. Bazin 1957 [«Politique des auteurs»]). Dass für Bazin solche nicht-intentionalen und unbewussten Faktoren von Bedeutung waren, ist nur natürlich: Schätzte er doch Filme, in denen der Autor in den Hintergrund tritt, und im Grundsatz faszinierte ihn das fotografische Bild als

2 Vgl. den Vortrag von Hervé Joubert-Laurencin «Bazin contre la politique des auteurs. Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma*». Paris, 7. Dezember 2007.

«mechanische Reproduktion, in der der Mensch keinerlei Rolle spielt» (Bazin 2004b [1945/1958], 36).

Und so unterstützte Bazin zwar Truffauts berühmt-berüchtigten Artikel, dies jedoch nicht, weil hier der Regisseur zum Schöpfer einer imaginären Welt erklärt wurde. Seine Zustimmung galt vor allem der Forderung Truffauts, dass das Kino sich großen Romanen nur behutsam nähern dürfe. Ein Filmemacher sollte ein fiktionales Land und dessen Bewohner mit derselben Sorgfalt betreten, mit der Rouch in Afrika arbeitete oder Rossellini in Neapel, als er sich entschloss, die Fremdartigkeit dieser Stadt darzustellen. Eine Verfilmung darf sich keinesfalls das Original anverwandeln, es muss sich ganz im Gegenteil selbst anpassen und die Besonderheiten eines Buches herauszuarbeiten trachten – denn schließlich ist das Buch ja gerade deshalb interessant, weil es etwas ‹Besonderes› ist. Der Autor, ob nun der literarische oder der kinematografische, ist dabei eine zu vernachlässigende Größe. Wenn es um die Verfilmung geht, so interessiert Bazin sich für den Roman, insoweit er eine Art widerspenstige, komplexe Zeitlichkeit darstellt, die auf das moderne Kino eine so hohe Anziehungskraft ausübt; den Roman, den es sich als Stoff niemals gänzlich einverleiben kann.

Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler

Literatur

Agel, Henri et al. (1953) *Sept ans de cinéma français*. Paris: Eds. du Cerf.

Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Bazin, André (1948) L'adaptation ou le cinéma comme digest. In: *L'esprit*, H. 146, S. 32-40.

Bazin, André (1957) De la politique des auteurs. In: *Cahiers du cinéma*, H. 70, S. 2-11.

Bazin, André (1958) A propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoires, documents, actualités [1946]. In: *Qu'est-ce que le cinéma? I*. Paris: Ed. Du Cerf, S. 31-36.

Bazin, André (1959) *Qu'est-ce que le cinéma? II*. Paris: Eds. du Cerf.

Bazin, André (1967) *What Is Cinema?* Volume 1. Berkeley: University of California Press.

Bazin, André (1977) *Jean Renoir* [frz. 1971]. München: Hanser.

Bazin, André (1980) *Orson Welles* [frz. 1958]. Wetzlar: Büchse der Pandora.

Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.

Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: 2004a, S. 33-42.

Bazin, André (2004c) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: 2004a, S. 90-109.

Bazin, André (2004d) Für ein unreines Kino [Pour un cinéma impur: Défense de l'adaption, 1952]. In: 2004a, S. 110-138.

Bazin, André (2004e) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: 2004a, S. 295-326.

Bazin, André (2004f) Das Tagebuch eines Landpfarrers und die Stilistik Robert Bressons [Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson, 1951]. In: 2004a, S. 139-161.

Bazin, André (2004g) Theater und Film [Théâtre et cinéma, 1951]. In: 2004a, S. 162-216.

Bazin, André / Rohmer, Eric (1972) *Charlie Chaplin*. Paris: Eds. du Cerf.

Carroll, Noël (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.

Godard, Jean-Luc (1971) *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)* [*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1968]. München: Hanser.

Leenhardt, Roger (1979) *Les yeux ouverts. Entretiens avec Jean Lacouture*. Paris: Seuil.

Rohmer, Eric (2000a) Das klassische Zeitalter des Films [L'âge classique du cinéma, 1949]. In: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*. Übers. & hg. v. Marcus Seibert. Frankfurt a.M.: Verl. der Autoren, S. 80-84.

Rohmer, Eric (2000b) Wir lieben den Film nicht mehr richtig [Nous n'aimons plus le cinéma, 1949]. In: *Der Geschmack des Schönen*, S. 69-76.

Truffaut, François (1999) Eine gewisse Tendenz im französischen Kino [Une certaine tendance du cinéma français, 1954]. In: Ders.: *Die Lust am Sehen*. Hg. v. Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 295-313.

Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien

Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers*

Margrit Tröhler

Verzeihen Sie, dass ich mit einer Metapher fortfahre;
ich bin kein Philosoph und kann mich
nicht unmittelbar verständlich machen,
weshalb ich es mit einem weiteren Vergleich versuche.
(Bazin 2004k, 398 [«Défense de Rossellini», 1955])

Die Faszination für den kinematografischen Realismus, die die französische Filmtheorie der Nachkriegszeit der 1940er und 50er Jahre und insbesondere die Schriften von André Bazin durchzieht, möchte ich als eine Reihe von *Übertragungsbewegungen* beschreiben: Von der konkreten Bewegung der Objekte über die Schein-Bewegung im Film und des Films zur abstrakten Bewegung des Denkens führen sie die Zuschauerinnen und Zuschauer in eine affektive *und* intellektuelle Beziehung zum Film und wieder zur Realität. Diese Übertragungsbewegungen – so meine These – gründen auf *Analogien*, deren ansteckende Kraft das Zuschauersubjekt von der Lebensähnlichkeit des fotografischen, bewegten Bildes in die Unähnlichkeit der realistischen Lein-

* Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den die Autorin bei der Tagung «Transformation – Übertragung – Übersetzung. Artistische und kulturelle Dynamiken des Austauschs» am Centro Stefano Franscini (Monte Verità, 25.–29.5.2008) gehalten hat.

wandwelt als einer imaginären Realität geleiten und ihm eine neue leibliche Selbsterkenntnis ermöglichen.

An späterer Stelle werde ich verschiedene Analogietypen unterscheiden, die in Bazins Konzeption von Film und Kino wie in seinem Schreiben zum Zug kommen, und ihren Zusammenhang mit der Übertragung und dem Realismus ausführen. Hier vorab nur so viel: Analogie bezeichnet das Verhältnis zwischen ähnlichen, jedoch nicht identischen Gegenständen oder Vorgängen. Im gegebenen Kontext kümmern uns einzig ihre bild- und sprachrelevanten Verwendungen in kunstwissenschaftlichen und philosophischen Diskursen und medialen Ausdrucksformen, wo sie eine ontologische, logische und/oder rhetorische Funktion erfüllen. Durch Analogie wird hier eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen (mindestens) zwei Komponenten etabliert: entweder zwischen einem Objekt in der Realität und seinem Bild, sei dies ikonischer, sprachlicher oder imaginärer Natur, zwischen zwei ‹Bildern› oder zwischen zwei Objekten (wobei die Beziehung wiederum durch eine ikonische oder sprachliche Ausdrucksform oder ein Vorstellungsbild übersetzt werden muss). Das bedeutet, dass Analogie *hergestellt* werden muss: Sie ist ein Akt und ein Prozess, der immer Bewegung und Verschiebung, somit also Übertragung beinhaltet. So stellt sie ein dynamisches Prinzip des Denkens dar, das sprachliche und bildliche ‹Logik› einander annähert.

Dieses theoretische Interesse werde ich jedoch einer *theoriegeschichtlichen Perspektive* auf Bazins Schriften unterordnen, die ich mit der Filmpraxis des italienischen Neorealismus konfrontiere und vor dem Hintergrund ebenfalls zeitgenössischer philosophischer Konzepte der Phänomenologie und des Existenzialismus von Maurice Merleau-Ponty und Jean-Paul Sartre behandle.

Historische und theoretische Prämissen

Mit Merleau-Ponty gehe ich davon aus, dass die Erneuerungsbestrebungen, von denen das Kino und die Philosophie nach dem Zweiten Weltkrieg zeugen, sich zwar parallel, jedoch unabhängig voneinander entwickeln. So argumentiert er am Ende seines Aufsatzes «Das Kino und die neue Psychologie» von 1945:

> Wenn [...] die Philosophie und das Kino übereinstimmen, wenn Reflexion und technische Arbeit dieselbe Richtung nehmen, so deshalb, weil der Philosoph und der Regisseur eine bestimmte Art zu sein gemeinsam ha-

ben, eine bestimmte Weltsicht, die diejenige einer Generation ist (Merleau-Ponty 2006 [1945], 83).

Mich interessiert nun, wie die zeitgleich sich erneuernde Filmtheorie versucht, Philosophie und filmische Praxis zusammenzuführen, wiederum aus derselben «Generation» des Denkens heraus, als parallele und sicher durch diese beiden Bereiche inspirierte, aber dennoch mehr oder weniger unabhängige Bestrebung.[1]

Als Einstieg dient mir die «neue Psychologie», von der Merleau-Ponty wie Bazin sprechen. Sie zielt auf die Teilhabe der Zuschauer am filmischen Geschehen, also auf die *Wirkungsdimension* ab. In Bazins Konzeption der Kunst geht deren psychologische Funktion der ästhetischen voraus (vgl. Bazin 2004b, 34-35 [«Ontologie» 1945/1958]; 2004d, 99-103 [«L'évolution» 1951/1952/1955]; 1950, 22), wenn er etwa über William Wyler schreibt: «Durch das Metier, nicht als Ästhetiker, sondern als Handwerker, ist er der vollendete Künstler geworden...» (Bazin 1981, 60 [«Wyler» 1948]). Auch für Merleau-Ponty ist der Film primär ein «technisches Instrument», das von einem «künstlerischen Willen» (*volonté artistique*), «gleichsam ein zweites Mal erfunden» wird (Merleau-Ponty 2006, 83). Dieser künstlerische Wille ist als handwerkliche Praxis zu verstehen, für die Kunst technisches Können im Sinne der *Tekhne* bedeutet. Als kreativer Akt erlaubt er der Realismus produzierenden Maschine Kino *den Sprung in die andere Wirklichkeit der Leinwand,* die in ihrer pragmatischen Funktion auf den Zuschauer ausgerichtet ist, dem durch den Film eine besondere Erfahrung zuteil werden soll (vgl. Leenhardt 2008 [1959]; Labarthe 2006 [1972]).[2]

1 Einerseits ist festzuhalten, dass sich bereits Merleau-Ponty in seinem Aufsatz auf zeitgenössische «Ästhetiker des Kinos» wie Roger Leenhardt, André Malraux, Maurice Jaubert und Alexandre Astruc bezieht, die auch für Bazin wichtig sind. Andererseits möchte ich betonen, dass, wenn ich hier eine kleine Auswahl von Bazins Aufsätzen (insgesamt hat er 2600 Texte produziert) mit den Ansätzen von Sartre und Merleau-Ponty in Verbindung bringe, die beiden Autoren nicht seine einzigen Referenzen darstellen. Mein Anliegen ist es auch nicht zu beweisen, dass sich Bazin explizit auf ihre Theoreme abstützt: Die Ideen liegen ‹in der Luft› und zirkulieren in diesen französischen Kriegs- und Nachkriegsjahren in einem relativ weiten Intellektuellenkreis, oft ohne dass man sich ausdrücklich aufeinander bezieht. Kurz: Es geht mir nicht darum, einen *direkten Einfluss* von Merleau-Ponty und Sartre auf Bazin nachzuweisen.

2 Diese theoretische Zuschauerkonzeption wird durch eine soziologische Ebene unterstützt, die das pädagogische Engagement von Bazin z.B. in der Organisation «Peuple et Culture» verdeutlicht (vgl. Andrew 1978, Kap. 5; Leenhardt 2008; Watts 2008).

Denn die «neue Psychologie» gründet auf der «Phänomenologie oder Existenzphilosophie» (Merleau-Ponty 2006, 82), die das Primat der leiblichen Wahrnehmungserfahrung über die Ideen als «ursprüngliche Modalität des Bewusstseins» der Existenz oder Ontologie des Subjekts vertritt (Merleau-Ponty 1996 [1946], 41; Übers. M.T.).[3] Der neue psychologisch-philosophische Ansatz, mit dem man sich dem Film nähert, beruhe damit hauptsächlich

> auf dem Staunen über diese Inhärenz von Ich und Welt und von Ich und anderem: Man beschreibt dieses Paradox und diese Verwirrung und lässt uns das Band zwischen dem Subjekt und der Welt, zwischen dem Subjekt und den anderen *sehen*, anstatt es zu *erklären* (Merleau-Ponty 2006, 82).

So stößt der Akt, das Instrument ein zweites Mal zu erfinden, einen Prozess an, in dem die Welt auf der Leinwand neu erfunden wird – vom Film und letztlich von den Zuschauern. Ob im Dokumentarfilm oder in der Fiktion, dieser Prozess bedient den «Mythos des totalen Kinos»: die Perfektionierung des Instruments, die «den *Mythos* eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach [seinem] Bild» zum Ziel hat (Bazin 2004c, 46-47 [«Mythe du cinéma total» 1946]; Herv. M.T.).[4] Bazin spricht hier von der idealen *Repräsentation*, die die vollendete Wirklichkeits*vorstellung* erlaubt und die sich – wie wir sehen werden – in einem Akt, analog zum «vorstellenden Bewusstsein» (*conscience imageante*) von Sartre an einem imaginären Ort entfaltet, d.h. aktiv hervorgerufen wird (Sartre 1971 [1940], 48-49, 57). Der Film ist dabei nur Mittel zum Zweck, doch als Medium ist er «besonders dazu geeignet, die Verbindung von Geist und Körper, von

3 Bazin erklärt das «psychologische Paradox» zwischen mentalen oder metaphysischen Faktoren und perzeptiven oder physiologischen auf seine Weise: Erstere sind das Ziel jeder realistischen Mise-en-scène, die dem Zuschauer durch den frei schweifenden Blick die «Wahl» überlässt und die Aufmerksamkeit auf die «Verantwortung des Gewissens» lenkt; dieses Ziel kann jedoch nur über die Wahrnehmung erreicht werden, begünstigt von einer Mise-en-scène, die sich mehr oder weniger auswischt, also als abwesend kenntlich macht (Bazin 1981 [1948], 49f, Anm.).

4 Auch die neue deutsche Übersetzung des Sammelbandes von Bazin gibt gewisse Nuancen des Originals nicht wieder, so dass ich *meine* Lektüre – durch einfache Anführungszeichen markiert – manchmal direkt auf den französischen Text abstütze: Die «Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild» (2004, 47) habe ich so durch ‹die Wiedererschaffung der Welt nach *seinem* Bild› ersetzt, nämlich dem des Mythos, der die technische Erfindung des Kinos lenkt: «C'est celui [le mythe] du réalisme intégral, d'une récréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps» (Bazin 1990, 23).

Geist und Welt und den Ausdruck des einen im anderen hervortreten zu lassen», wie Merleau-Ponty schreibt (2006, 82).

Für André Bazin ist damit die *Synthese eines dialektischen Prozesses* erreicht, die vom Zuschauer bewerkstelligt wird. Ein dialektischer Prozess, den ich nun nachzuzeichnen versuche, indem ich auf jeder Ebene auch das Moment der Bewegung herausstelle, das im Film und in der Aktivität der Zuschauer auszumachen ist und auf dem die auf Analogien basierenden Übertragungen beruhen. Den dialektischen Prozess begründet Bazin filmhistorisch, d.h. diachron, *und* theoretisch. Ich werde mich hauptsächlich auf die zweite, konzeptuelle Perspektive einlassen. In ihr ist die Dialektik in der folgenden Kurzformel zu fassen: Der fotografische Realismus, der die ontologische ‹Identität› des Filmbildes mit der Realität begründet, dient als These; die kinematografische ‹Sprache› – die ‹*langage*›, ob als Konvention (Montage, Symbole, Genremuster) oder in abgeschwächter Form als Mise-en-scène – als Antithese; der vollendete Realismus der imaginären Leinwandwelt ist die Synthese, die nur im Idealfall eintritt, wenn der Regisseur durch die Sujetwahl und den Stil den Film über sein Bewusstsein ‹gefiltert› zu lenken versteht, eine Synthese, die letztlich erst beim Zuschauer zustande kommt.

Dieser Prozess verschafft auch der *Sprachmetapher* eine neue Dimension: denn die Synthese baut auf das Zusammenwirken von Konkretem und Abstraktem, der Welthaftigkeit der Filmbilder und ihrer Gestaltung als einem Akt der Bedeutungskonstruktion: Im Sinne des Realismus eingesetzt, hat die kinematografische ‹Sprache› der Mise-en-scène die Funktion, «Bedeutung allein durch Reales zu vermitteln» (Bazin 2004f, 197 [«Théâtre et cinéma» 1951]), sodass der Regisseur «unmittelbar [in oder] auf Film» *schreibt* (il «*écrit* directement en cinéma»; 2004d, 108). Oder wie Alexander Astruc, ein Weggefährte von Bazin, es mit seiner Metapher der «Kamera als Federhalter» ausdrückt (Astruc 1992 [1948], 203): «C'est écrire avec la pâte du monde» – also ein Schreiben mit dem «Teig der Welt» (Astruc 1963 [1949], 101). Durch die Bewegung soll der Film «eine Form finden, in der er zu einer so rigorosen Sprache wird, dass der Gedanke sich *direkt* auf dem Filmstreifen niederschreibt» (Astruc 1992, 201; Herv. M.T.).

Dass Bazin (wie Astruc) durch die Sprachmetaphorik, die er im Übrigen von Malraux übernimmt (vgl. Bazin 2004d, 91), nicht nur das Kino als Kunst legitimieren und insbesondere den Wortkünsten (Literatur, Theaterstück) gleichstellen will, werde ich später ausführen. Vorerst greife ich einzig die Idee auf, dass für die Synthese der Leinwandwelt als imaginärem Ort, die für ihn das anthropologische Bedürfnis nach Ähnlichkeit durch die «Wiedererschaffung der Welt» (als Mythos)

perfektioniert (2004c, 47), ein Prozess notwendig ist, in dem die Welthaftigkeit der Bilder die filmische Bedeutungskonstruktion und die Denkbewegung der Zuschauer affiziert. Nur das bewegte Filmbild, das sich auf den fotografischen Realismus stützt und *über Mittel verfügt*, diesen noch zu steigern (2004f, 197), vermag es, «die Wirklichkeit zu beugen und von innen her zu verändern» (2004d, 108).

Als ideale Vorstellung der Filmkunst und ihres Wirkungsraumes birgt die Leinwandwelt also ein Zukunftsprojekt, das die Erneuerung ankündigt, deren Zauberformel der Realismus ist. «Realismus» bedeutet hier die Ankunft der Moderne: für die *Filmtheorie* vor dem Hintergrund der Phänomenologie, für die *Filmpraxis,* die die Erfahrung in der Nachkriegswelt auf neuartige Weise zum Ausdruck bringt, d.h. sichtbar macht und erzählt,[5] und für den Zuschauer als sich selbst in der Welt erkennendes *Subjekt* der «neuen Psychologie».

These: die ontologische Welthaftigkeit des fotografischen Bildes

Grundlage des kinematografischen Realismus ist die alltäglich-konkrete Welt, die in der *fotografischen* Aufnahme das Wesen der Dinge, Gegenstände und Menschen konserviert, weil sie als «Licht-Abdruck», als «Spur» ihrer sinnlichen Erscheinung funktioniert und ihnen dieselbe ontologische Existenz verschafft wie dem Modell in der Wirklichkeit (Bazin 2004b, 36ff; 2004f, 184; 2004k, 396). Durch die apparative Entstehungsweise der Bilder ist deren Welthaftigkeit garantiert, auch wenn sie schwarzweiß oder unscharf, nur als «Schatten» erscheinen, denn wichtig ist, dass die Kamera als «leidenschaftslose Mechanik» sich auf das *Zeigen* der Phänomene beschränkt: rein «objektiv», d.h. ohne menschlichen Eingriff. So finden die Dinge im Film zu einer *neuen Präsenz*, denn sie werden als in ihrer Erscheinung, d.h. *für die Wahrnehmung* identische ‹*re*-präsentiert›: «Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden» (2004b, 37ff). Das fotografische Bild, die ontologische Basis der Wirksamkeit des Films (2004f, 184), baut auf der Wahrnehmungsidentität der Dinge auf, die wir auch bei Merleau-Ponty finden: Obwohl die wahrgenommene Form im alltäglichen Leben einen materiellen «Überschuss» aufweist und sich die Welt im Film «dichter» und «exakter» präsentiert, «bedeutet ein Film auf dieselbe Weise, wie ein Ding bedeutet»; beide richten

5 Auch für Deleuze (1983, 279) setzt die filmische Moderne mit der Krise des Aktionsbildes im Neorealismus ein.

sich an die Wahrnehmung, die die Welt dechiffriert und ordnet, indem sie sie empfindet (Merleau-Ponty 2006, 81-82).

Ähnlich bei Bazin: Der Film kann zwar die «physische Präsenz», etwa der Schauspieler, nicht vermitteln wie das Theater, doch seine Besonderheit ist die gleichzeitige An- und Abwesenheit der Objekte. Die realistische, imaginäre Leinwandwelt nimmt alle «Wirklichkeiten» in sich auf wie ein «Spiegel», der sie festhält (Bazin 2004f, 183ff), denn das fotografische Bild funktioniert als «*Analogon*» im Sinne Sartres. Ob als «abwesendes», reales Objekt, als «nichtexistentes», fiktionales, als «anderswo existierendes», etwa in der Zukunft, oder gar als «abstraktes», es wird durch den Vorstellungsakt zu einem «imaginären Objekt», das auch für Sartre mit der Wirklichkeit (oder besser dem Bild, das wir uns von ihr machen) wahrnehmungsidentisch ist (Sartre 1971, 54-67). Diese Objekte unterscheiden sich in ihrer Materie, haben aber dieselbe «Form», das heißt «Gestalt» (ibid., 63f; vgl. Merleau-Ponty 2006, 73). So werden «[d]ie beiden Welten, das Imaginäre und das Reale […] durch die gleichen Objekte konstituiert» (Sartre 1971, 66f). Dabei ist die Wahrnehmung «intentional» (ibid., 48ff); sie ist eine Bewusstseinshaltung, und eine der beiden wichtigsten Funktionen des Bewusstseins ist «die Funktion ‹image› [‹Bild,Vorstellung›] oder die Imagination» (ibid., 67; die andere ist das konzeptuelle Denken, vgl. ibid., 49f). Dennoch ermöglicht das Vorstellungsbild nur eine «Quasi-Beobachtung» einer Person oder eines Gesichts (ibid., 52, 68, 90). Diese «Repräsentanten» erkennen wir als «irreale» (ibid., 20f); sie unterscheiden sich als solche radikal von den Objekten in der Realität: Das imaginäre Objekt ist unerreichbar (ibid., 281ff). Nun ist das fotografische Filmbild aber kein rein psychisches Bild, es ist ein Bild, dessen Materie (der Filmstreifen) zur stofflichen Dingwelt gehört (vgl. ibid., 66) und das – im Gegensatz zum mentalen Bild – durch seinen Inhalt auf etwas außerhalb seiner selbst verweist, das man nicht nur «wahrnehmen», sondern «sehen» kann (ibid., 110).

Für Bazin scheint das Filmbild eine der «Zwischenformen» darzustellen, die innere und äußere Bilder kombinieren und die Sartre nicht näher differenziert (ibid., 66). So erweitert Bazin dessen Begriff des «analogischen Repräsentanten»: Durch das Kino ist es «heute gar nicht mehr sicher, dass es zwischen An- und Abwesenheit keine Zwischenstufe gibt» (Bazin 2004f, 184), denn im Unterschied zur Fotografie wird das Objekt im Film «in seinen wirklichen Koordinaten präsent gemacht» (Bazin o.D.; Übers. M.T.). Beide entstehen jedoch in einer «automatischen Genese» (Bazin 2004b, 37) und sind in diesem Sinn *nicht* «intentional». Umso besser kann sich «die logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen» verwischen, wie es

1, 2 Umberto D.: Kleine Gesten des Alltags als Ereignis

die Surrealisten verlangen, und das Bild kann zu einer «verwirklichten» oder «echten Halluzination» werden (ibid., 40). Auch deshalb ist die Art und Weise, wie der Film durch die Wahrnehmung Bedeutung entstehen lässt, «weder ein Gedanke noch eine Anrufung von Lebensgefühlen» (Merleau-Ponty 2006, 80).

In der welthaften, medialen Gegenwart *enthüllt* sich die sichtbare und sinnlich erfahrbare Wirklichkeit, die sehr wohl hässlich und grausam sein kann, in ihren «natürlichen» Beziehungen (vgl. Bazin 2004d): Das fotografische Bild ent-deckt für Bazin – ganz einer zentralen Idee der Moderne verpflichtet[6] – den «versteckten Sinn» *in* den Dingen (ibid., 106; 2004b, 35, 39; vgl. Andrew 1978, 121). Dieser verbirgt sich jedoch nicht *hinter* den Dingen, was für den Phänomenologen Bazin sehr wichtig ist: denn die Existenz geht auch im Film und für das Kino der Essenz voraus! (Bazin 2004e,149 [«Stylistique de Bresson» 1951], 2004g, 351 [«Voleur», 1949]). So basiert die Ontologie des *fotografischen* Bildes auf der *Wahrnehmungsidentität* mit dem Gegebenen als sinnlicher Erscheinung und ermöglicht zwischen dem Objekt und seiner Reproduktion eine «Wirklichkeitsübertragung». Diese verschafft der Fotografie ihre «irrationale Macht [...], der wir – selbst als Skeptiker – Glauben schenken» (2004b, 37).

Im Film erfährt diese Wirklichkeitsübertragung eine zusätzliche Steigerung, da er das Objekt «seinem eigenen Fließen im Raum und in der Zeit» übergibt (Bazin o.D., Übers. M.T.). Durch seine Bewegung ist das Filmbild räumlich und zeitlich in der Wirklichkeit verankert (vgl. Bazin 2004d, 93). Ontologisch ist es die «Vollendung der

6 Vgl. das Konzept des «Optisch-Unbewussten» bei Benjamin (1963 [1931], 72), jedoch auch in der Filmtheorie der 1920er Jahre erscheint diese Idee der Enthüllung als Topos, vgl. Kracauer (1985 [1960]) oder Epstein (2008 [1921]) in Tröhler 2007.

photographischen Objektivität in der Zeit», denn es ist das Bild des Lebens als «Dauer» und «Veränderung», das die Dinge konserviert, losgelöst von den Kontingenzen der konkreten Zeitlichkeit und dem Schicksal der Vergänglichkeit (2004b, 33ff). Die Zeit erscheint darin «einbalsamiert» – wie in einer Mumie oder im Schweißtuch von Turin (ibid.). Das heißt nach der Lebensphilosophie von Henri Bergson, auf den sich Bazin hier stützt, dass das filmische Objekt im «Fortbestehen seiner [Erscheinungs-]Form» für den Zuschauer «reale Erlebniszeit» erfahrbar macht, durch die Erinnerung an das Original, worin auch die Vergangenheit (als Gedächtnis) aufbewahrt ist (ibid., 34; vgl. Bergson 2000 [1911]).

Das anthropologische Bedürfnis nach Ähnlichkeit, das letztlich dem Magischen zuzuordnen sei und dem Bedürfnis entspreche, der konkreten Bedeutung der Welt Ausdruck zu verleihen (Bazin 2004b, 35),[7] erhält *im, durch und mit* dem Film sozusagen die perfekten Bedingungen der Möglichkeit zum «integralen Realismus» (2004c, 47). Die «Wirklichkeitsübertragung» versetzt die Zuschauer in einen anderen Modus der Wahrnehmung, denn der Film entreißt die Dinge ihrer kontingenten Zeitlichkeit und damit dem Tod und verankert sie als sinnliche Erscheinungen im Leben, fern von ihrer anthropozentrischen Nützlichkeit, den «Gewohnheiten, Vorurteilen, dem spirituellen Dunst», mit denen sie im Alltag belegt sind (2004b). Dies ist im Sinne der *Epoché* Husserls als Einklammerung der Weltexistenz zu verstehen, auch wenn Bazin die religiösen Effigies als Metapher bemüht: Wie für den Kult haben die Dinge der Fotografie die primäre Funktion, «das Wesen durch die Erscheinung zu retten» (ibid., 33). Dieses Wesen wird im Film in den *kleinsten Bewegungen* als Moment der Veränderung wiederbelebt: In ihnen treffen mechanische (oder fotografisch-filmische) und materielle (oder diegetische) Bewegung aufeinander, und so liegt in der *alltäglichen Geste* der Kern der «menschlichen Wirklichkeit». Sie ist, wie Bazin bezüglich der morgendlichen Küchenszene in Umberto D von Vittorio De Sica (I 1952) schreibt, «das Ereignis selbst», das sich in (dramaturgisch) «bedeutungslosen Handlungen» offenbart: In ihnen wird das «Leben zum Spektakel», über das wir staunen und an das wir glauben können (2004i, 377ff [«Umberto D.» 1952]).

7 Auch bei Sartre ist die Beziehung, die das «vorstellende Bewusstsein» oder die Imagination zwischen Porträt und Original herstellt, eine magische oder «vor-logische», da sie von der Ab-/Anwesenheit der Dinge im Vorstellungsbild ausgeht und es so als «Meinungs- oder Setzungsakt» (*acte de croyance*) begründet (Sartre 1971 [1940], 55f, 70ff, 205).

Die Leinwandrealität birgt das *Projekt*, die alltägliche Realität wiederzugewinnen, sie neu zu sehen, sie sinnlich zu erfassen: Somit enthält der Abdruck immer auch schon die Transposition in die imaginäre Welt, die in ihrer unabhängigen Zeitlichkeit die Grundlage für ein «ideelles Universum» bildet (2004b, 34). In dieser anwesend-abwesenden Realität als Analogon erlangen Menschen wie Objekte eine neue Präsenz in Raum und Zeit, durch die sie miteinander *in Beziehung* stehend wahrgenommen werden (vgl. Andrew 2008, 64). In der filmischen Bewegung erlangen sie überhaupt erst Existenz für das Bewusstsein. Mit der Übertragung, die auf dieser ersten ontologischen Ebene stattfindet, ergibt sich für die Zuschauer paradoxerweise eine größere Nähe zur «Wirklichkeit», die sich vor ihren Augen *enthüllt* und die es ihnen ermöglicht, sich als «In-die-Welt-Geworfene» (wieder-)zuerkennen, indem sie affektiv in die andere Realität der Leinwand eintauchen.[8]

Doch – so schließt André Bazin seinen Aufsatz über die Ontologie des fotografischen Bildes – «Andererseits ist der Film eine Sprache» (Bazin 2004b, 40).[9]

Antithese: die kinematografische Sprache, die filmische Mise-en-scène und der Stil

In seinem Aufsatz «Die Entwicklung der kinematographischen Sprache» kombiniert Bazin für seine dialektische Argumentation eine historische und eine konzeptuelle Perspektive. *Filmhistorisch* stellt die Sprache die Antithese dar, wenn sie auf der expressionistischen Bildkomposition oder der ideellen Montage etwa bei Eisenstein beruht (2004d, 91). Die «analytische Montage» der amerikanischen Komödie der 1930er Jahre (ibid., 95) oder die «analytische Decoupage» der Szene durch Schärfentiefe und Plansequenz etwa bei Renoir, Wyler oder Welles bedeuten ihm – obwohl sie den Blick noch lenken – bereits einen unermesslichen Fortschritt in Richtung einer «Ästhetik der Realität» (Bazin 1981, 49). Und die *realistische* Mise-en-scène, die Bazin im italienischen Neorealismus verwirklicht sieht, ist nur noch eine schwache Antithese, denn sie führt den Film unmittelbar zur idealen Leinwandwelt. *Konzeptuell*

8 Auch wenn für Bazin die Welt per se beseelt und das «Geistige» in den Dingen wie den Menschen zu finden ist (Bazin 2004l, 404 [«Europe '51» 1953]), versteht er das Subjekt dennoch als ein «In-die-Welt-Geworfenes» (obwohl er den Begriff so nicht benutzt), vgl. Bazin 1981, 158ff; 2004f, 179; 2004g, 339ff.

9 Diesen Satz hat Bazin in der Überarbeitung seines Textes von 1945 für die Ausgabe von *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958) hinzugefügt. Er kündigt eine veränderte, komplexere Konzeption des gesamten Kinos an, wie Andrew in diesem Heft darlegt.

bleibt dieser Schritt, für den Bazin die Sprachmetapher benutzt, als Antithese bestehen, da er das notwendige Moment des Abstrakten beinhaltet, das auf die erste Ebene des Ontologisch-Konkreten einwirkt. Die Sprache, das sind für Bazin alle Möglichkeiten des Ausdrucks von Bild und Ton und ihr (handwerklich) gekonnter Einsatz, der als Stil bezeichnet wird, *wenn* er im rohen Material der Welt den Sinn aufdeckt, es der Wahrnehmung und den Sinnen in seiner Vieldeutigkeit darbietet (vgl. Bazin 2004d, 106; 2004k, 401; 2004l, 405; Andrew 1976, 146).

Dies sieht er vor allem durch die Mittel der halbnahen oder amerikanischen Einstellung, der Plansequenz und der Schärfentiefe verwirklicht, da hier die Dinge in ihrer filmisch-bewegten Gegenwärtigkeit und, durch die Bewegung der Kamera, als ko-präsente miteinander *in Beziehung* stehen.[10] In der szenischen Einheit eines Ereignisses, die die «tatsächliche Kontinuität des Lebens» auf die Leinwand bringt (2004d, 106), wie wir es in Umberto D vorgeführt bekommen, hat die Montage nur die «negative und unvermeidliche [Funktion], aus der Fülle der Realität auszusondern», und die Kamera, die «zwar nicht alles sehen kann, doch nichts verlieren darf», soll den «eigentlichen Gehalt des Bildes, seinen wahren Gegenstand» *zeigen* (ibid., 93f). Dies führt zu einer filmischen Erzählform, die die Welt nicht zerstückelt, sondern höchstens zur «diskontinuierlichen Beschreibung» des profilmischen Geschehens dient, das in seiner raum-zeitlichen Einheit unangetastet bleibt (ibid., 108). Die szenische Auflösung ist somit das wichtigste dramaturgische Mittel des neuen Realismus, da sie ganze *Realitätsblöcke* präsent macht und der Wahrnehmung darbietet (vgl. 2004k, 396ff). Hier wird die Form, die im Sujet, in der Materie, liegt, jedoch nicht von ihm diktiert wird, zum Stil (vgl. 2004d, 97; 2004h, 360 [«De Sica» 1953]; 2004l, 404). Die *Tekhne* äußert sich in der Mise-en-scène, die nach immer neuen Ausdrucksformen sucht: Sie zeugt als kreativer, vermittelnder Akt des Regisseurs von *keiner* «Stellungnahme zur Realität als solcher», jedoch von einer «Art Ethik der Regie», die keine sichtbaren Spuren hinterlässt, sich aber durch eine «Demut vor dem Sujet wie vor dem Zuschauer» ausdrückt (Bazin 1981, 48, 42, 60). Der persönliche Stil entsteht in der «Dialektik von Konkretem und Abstraktem» (Bazin 2004f, 197), in der realistischen Mise-en-scène, in der er, verkommt er nicht zur Manier, unbemerkt bleibt (vgl. Bazin 1981).

Hier trifft sich Bazin wiederum mit Sartre, für den der Stil zwar wesentlich ist, doch transparent sein und den Blick auf die Dinge freige-

10 Zur Beziehung zwischen den Dingen vgl. auch Merleau-Ponty 1996, 67; 2006, 70-71 und Sartre 1971, 50-51, 59-60; 1958 [1947], 9, 14-15.

ben soll: Das Sujet suggeriert den Stil, aber es bestimmt ihn nicht (vgl. Sartre 1958, 19). Denn in der Dialektik zwischen dem Enthüllen der Welt und dem kreativen Akt der Produktion entsteht erst das eigentliche Sujet, der Sinn (vgl. ibid., 25f, 28), wie dies ähnlich auch Bazin formuliert (2004d, 108). *Nur* dass für Sartre einzig die Verbalsprache in Form der Prosa die Eigenschaft besitzt, die Dinge zu «benennen», Bedeutung zu «repräsentieren», während die Malerei, die Musik sowie die Poesie die Dinge «präsentieren», ihre Objektqualitäten direkt zum Ausdruck führen und so z.B. die Angst weder bedeuten noch provozieren, sondern «Angst» *sind* (Sartre 1958, 8-13). Mit Merleau-Ponty legt Sartre dar, dass ein «kleiner, dunkler Sinn» zwar in jeder Objekteigenschaft und in jedem sinnlichen Eindruck der Dinge enthalten ist; er setzt die «Bilder», die dadurch als «imaginäre Objekte» entstehen, jedoch entschieden von den «Zeichen» der Prosa ab. Erstere sind direkt «expressiv», sie sind passive «Emotion»; Letztere bedeuten durch «Sprache» (*langage*), deren «Ziel es ist, zu kommunizieren»: denn «Sprechen heißt Handeln». Während dem Maler wie dem Dichter seine Mittel ein «Spiegel der Welt» sind, dienen sie dem Schriftsteller als «Fenster» zur Welt, durch das sich der Blick aus einer gewissen Distanz auf die «Realität» der Dinge richtet (Sartre 1958, 9-17; 1971, 67-79). Sartre spricht hier weder von der Fotografie noch vom Film, doch wir können annehmen, dass sie unter die Objektkünste fallen würden.

Wenn sich Bazin mit dem Titel seiner vier Sammelbände *Qu'est-ce que le cinéma?* auf Sartres Werk *Qu'est-ce que la littérature*? von 1947 bezieht, aus dem die obigen Zitate stammen, so benutzt er die Sprachmetapher, wie ich nun zeigen möchte, um Sartres Trennung von Bild und Wort aufzuheben und das Kino in seiner Spezifik als der Prosa ebenbürtig zu erklären, auch im Sinn eines *Engagements*, das Sartre in diesem Werk beschäftigt. Die Antithese der Sprache ist für Bazin somit eine notwendige Bedingung, damit die ontologische Welthaftigkeit des Konkreten zur filmischen Bedeutung und zur Abstraktion findet; paradoxerweise kommt das Kino diesem Ideal, das selbst ein neorealistischer Film nie ganz erreicht (vgl. Bazin 2004k, 401), gerade dann am nächsten, wenn sich die Mise-en-scène neutral verhält und ‹scheinbar natürlich› wirkt, wie «das Leben selbst» (2004g, 349; 2004i, 379).

Synthese I: das Bewusstsein des Films

Wie Bazin für Ladri di biciclette (1948) und Umberto D. (1952) von De Sica oder für Viaggio in Italia (1953) sowie Europa 51 (1952) von Rossellini hervorhebt, ist dies deshalb so wichtig, weil der Zu-

schauer in der szenischen Einheit der Realitätsblöcke, in der die Figuren in die «natürliche» Umgebung des Dekors eingebunden sind und sozusagen metonymisch erfahrbar werden (vgl. Bazin 2004k, 395), mit der/seiner historischen Situation in deren Alltäglichkeit konfrontiert wird. Das ist, was Bazin am italienischen Neorealismus so begeistert: dass die *Tekhne* dieser Filme sich ihrer sozialen Aussage hingibt, die dem Ereignis eingeschrieben ist (vgl. ibid., 339). Deshalb gibt es auch «nicht einen, sondern viele Realismen» (Bazin 1981, 46), sogar innerhalb der neorealistischen Strömung: Ob die minimalen Bewegungen eine alltägliche, *äußere* Realität wie in Umberto D. oder einen *inneren* Zustand der Figur wie in Viaggio in Italia vergegenwärtigen, der Zuschauer soll darin die Figuren in ihrer sinnlichen Beziehung zur Welt der Erscheinungen erkennen: «nicht durch ihr *Handeln*», sondern «an ihrem *Wandeln*» (Bazin 2004j, 388 [«Cabiria» 1957]; Herv.i.O.), das keine handlungslogischen Konsequenzen hat, nicht psychologisch, moralisch oder ideologisch aufgeladen ist (2004k).[11] In den kleinsten Gesten zeigt sich, wie für Merleau-Ponty (2006, 82), die Veränderung; erkennt Bazin, dass ‹das Leben selbst Schauspiel wird, damit wir es in diesem reinen Spiegel als Poesie sehen können. So verändert das Kino letztlich das Leben als solches› (Bazin 2004g, 379, Übers. M.T.).

Das Kino ist also «Spiegel», doch es lässt uns die Dinge (neu) «sehen», ja «verändert» sie, was bei Sartre grundsätzlich der Sprache vorbehalten ist (Sartre 1958, 17f). Obwohl es «im Kino [...] nur um eine *Repräsentation* der Realität gehen» kann, wie Bazin an anderer Stelle schreibt, bleibt in der raum-zeitlichen Einheit der Szene, die «der Realität immanente [Uneindeutigkeit, M.T.]» bestehen, die Menschen und Dinge «*auf derselben Ebene*» belässt (Bazin 1981, 47ff; Herv.i.O.). Wenn der Regisseur durch seine Mise-en-scène auswählt, ist «seine Wahl weder logisch noch psychologisch» bedingt: «Sie ist ontologisch», eine «geistige Haltung» (Bazin 2004k, 396f), ein «Akt der Loyalität dem Zuschauer gegenüber» (Bazin 1981, 50). So kann der Film «Bedeutung rein durch Reales vermitteln» (Bazin 2004f, 197); nur so kann er als «Fenster zur Welt» (ibid., 166) eine «gewisse Globalität» (2004k, 395) erlangen. Ähnliches finden wir bei Sartre, für den die «realistischen» Objektkünste die Grundbedingungen für das Engagement eigentlich nicht erfüllen: Nun wählt er aber als Beispiel ein *Gemälde* von Vermeer, dessen Realismus in seiner «materiellen Phantasie» besteht, wo die

11 «Psychologisch» benutze ich hier wie Bazin selbst manchmal, wenn er damit in dem Zitat weiter unten die Lenkung der Aufmerksamkeit durch die «analytische» Montage meint.

3 Viaggio in Italia: Die Beziehung zwischen Figuren und Dekor

«Substanz selber, die Patina [sic!] der Dinge [*la pâte des choses*], [...] der Seinsgrund ihrer Formen» ist. Solche Gemälde sind «Fenster zur ganzen Welt» und enthalten eine universelle Dimension (Sartre 1958, 36f). Indem er sich mit seiner Begrifflichkeit unmissverständlich auf Sartre bezieht, erweitert Bazin gleichzeitig dessen Konzepte: Mit seiner Kombination von äußeren und inneren Bildern erscheint der Film als Hybrid zwischen Objekt- und Wortkunst. Die Mise-en-scène als «Sprache» erlaubt Emotionalität *und* Reflexion in einer besonderen Weise.

Zu Viaggio in Italia schreibt Bazin, dass der Film in den alltäglichen Gesten und Regungen eine ‹mentale Landschaft› in ihrer objektiv wahrnehmbaren Erscheinungsform zeige, vom Unwesentlichen befreit und verdichtet: hier werde die «reine Photographie» in «reines Bewusstsein» *übertragen* (Bazin 2004k, 398, 401). Und als die Protagonisten am Schluss einer Prozession beiwohnen, in der sich ein Wunder offenbart, ereignet sich – für den katholisch geprägten Bazin – auch zwischen den Figuren ein «Wunder», das dennoch offen und vieldeutig bleibt, da es sich vollkommen veräußerlicht: Es ergibt sich dadurch, dass sie reales Dekor durchqueren, ja von ihm durchdrungen sind (und auf der visuellen Ebene fast von den Menschenmassen verschlungen werden). Nur so kann es für die Figuren zu einer «Kollision mit dem Bewusstsein» kommen, die «unvermittelt ihre Liebe neu entfacht» (ibid.).

4 Viaggio in Italia: Die Figur geht in der Menge beinahe unter

Analog dazu kommt es für die Zuschauerinnen und Zuschauer in der Konfrontation von Innen- und Außenwelt zu einem Wahrnehmungsschock, der ein Moment der Selbsterkenntnis in sich trägt.

Synthese II: Die filmische Bewegung und das Projekt des Zuschauers

Wir haben gesehen, dass sich durch die ontologische Ähnlichkeit der Leinwandwelt für die Zuschauer eine neue Nähe zur Wirklichkeit ergibt, eine «[imaginäre] Identifikation mit dieser Welt [...], die vor uns abläuft» und die im Filmerleben vorübergehend «*die Welt* wird» (Bazin 2004f, 188). Auf dieser Ebene erlaubt uns der Film – wie der Roman – ein Eintauchen ins Vergnügen, «Selbstgenügsamkeit» und Entzug aus «aller sozialen Verantwortung» (ibid., 187). In jeder affektiven, passiven Immersion, durch die man an die Existenz der Figuren im filmischen Universum glaubt und «aus dem Innern» ihre Abenteuer miterlebt, ist jedoch eine gegensätzliche Bewegung enthalten: eine «intellektuelle Wachheit», die einen ‹positiven Beitrag› zur Mise-en-scène darstellt (ibid., 200). In den szenischen Realitätsblöcken ist der Blick gezwungen, frei zu schweifen und auszuwählen (vgl. 2004d, 103; 2004f 179): Bazin schreibt, dass man darin unsichtbar als «Zeuge» umherwandle und schließt daraus: «Ich ‹gehe [mit]›, wahre aber Abstand» (ibid., 201).

Für die eigentliche *Synthese* eines Werkes, die – analog zu Sartre (1958, 28) – erst beim *Zuschauer* erfolgt, zieht dieser in der Verknüpfung der Realitätsfragmente, die ihm als Steine im Flussbett dienen, über die er sich einen Weg bahnt, durch «seine Bewegung» – die Bewegung des Denken und des Bewusstseins –, «provisorisch Sinn und Nutzen» aus der dramaturgisch-offenen Komposition des Films (Bazin 2004k, 399). Er nimmt sich in Beziehung zu den Dingen auf der Leinwand wahr und etabliert selbst neue Beziehungen zwischen ihnen: In dieser intersubjektiven, verkörperlichten Einbindung ins fiktive Geschehen (vgl. auch Merleau-Ponty 2006, 72ff), erfährt sich der Zuschauer nach Bazin als «ein von der Figur unterscheidbares Bewusstsein»: als ein «intellektuelles Bewusstsein innerhalb einer emotionalen Identifikation». Und so führt der realistische Film zur «Selbstwahrnehmung auf dem Höhepunkt der Illusion»: «Le spectateur se fait conscience», ‹der Zuschauer wird zum Bewusstsein› (Bazin 2004f, 201).

Auch wenn der Filmemacher die Realität auf der Leinwand notwendigerweise bereits «durch das Bewusstsein der Heldin gefiltert» hat (2004k, 395ff), muss diese/s *offen* bleiben auf die außerfilmische Welt, vielfältig, uneindeutig [*ambigu*], unvorhersehbar, damit die Zuschauer die *ganze Freiheit* der Interpretation haben (vgl. Bazin 1981, 48ff): eine «zweideutige Freiheit» (Bazin 2004f, 201), die ihnen die Möglichkeit eröffnet und die Aufgabe stellt, die dargebotene Wirklichkeit zu transzendieren und sich selbst zu entwerfen. Es ist jedoch – ähnlich wie bei Sartre – eine Freiheit, die das Subjekt in die Eigenverantwortung *zwingt*, es mit dem grundlegenden Gefühl der «Verlassenheit» und der «Angst» konfrontiert. Erst die Wahrnehmung dieser Freiheit, das Projekt eines immer unabgeschlossenen «Entwurfs», ist der «authentische» Ausdruck eines kreativen Subjekts, so könnte man mit Sartre behaupten (Sartre 1991 [1943], 950ff, 1068ff; vgl. Andrew 1976, 177; Stam 2000, 85).

Doch bei Bazin scheint die Zuschauerin «freier» als der Leser bei Sartre. Bei Letzterem hat der Schriftsteller als Vermittler die Aufgabe, für die Anderen auszuwählen, sie durch seine intentionale Sichtweise, die den «moralischen Imperativ» vor den ästhetischen stellt, einzubinden, sie zu provozieren (Sartre 1958, 34f, 40, 48f), sodass sie sich in der reflexiven und kritischen Kenntnis ihrer historischen Situation als universelle Menschen in ihrer Verantwortung erfahren (vgl. ibid., 65, 96). Obwohl letztlich der Leser die neuen Beziehungen erstellt, ist die Lektüre «gelenktes Schaffen» (ibid., 29ff). Für Bazin hingegen soll sich der Regisseur hinter seiner *Tekhne* so weit «selbst auswischen»,[12] dass die

12 Vgl. Andrew in diesem Heft und 1976, 168.

vom Film verarbeitete Realität durch sein «ganzes Bewusstsein» gelenkt wird, «nicht durch seinen Verstand oder seine Leidenschaft oder seinen Glauben» gebrochen (Bazin 2004k, 396). Der Zuschauer soll «nach Belieben» beobachten und auswählen und «die Zeit [haben], sich eine Meinung zu bilden», denn in einem Film, der «ein Maximum an Realität integriert», in dem Dekor und Mensch auf derselben Ebene präsent sind, kann der Zuschauer durch die «Aufforderung des Ereignisses» nicht umhin zu wählen. Die gewöhnlichen «Reflexe» werden untergraben und «die Aufmerksamkeit [wird an] die Verantwortung des Gewissens [abgegeben]» (Bazin 1981, 50; vgl. 2004d, 102). Gibt es eine soziale These in einem Film, dann ist es ‹unser Geist [...], der sie herausschält und konstruiert, nicht der Film› (2004g, 341, Übers. M.T.). Die Sinnkonstruktion ist somit vollständig Sache des Zuschauers, der sie aus dem Angebot der Realität herauskristallisiert, und unterliegt einem weniger engen «Vertrag der Großzügigkeit zwischen Autor und Leser» als bei Sartre (1958, 36-39). Das *Engagement* bei Bazin bleibt individualistischer und sozusagen metaphysisch.

Die drei Schritte der Übertragung

Im dialektischen Prozess, der über das Medium Film von der Wahrnehmung der konkreten Welt zur «metaphysischen» Realität des Zuschauers führt (Bazin 2004d, 103), sind mehrere *Übertragungsmomente* enthalten: Erstens, die vom menschlichen Einfluss unabhängige ontologische Übertragung der Erscheinungen durch das fotografische Bild: Der Film zeigt und enthüllt die Objekte in ihrer gleichzeitigen An- und Abwesenheit und übt auf die Zuschauer einen Wirklichkeitseffekt aus, der sie näher an die Dinge heranführt, als dies die alltägliche Wahrnehmung vermag. Bazin spricht diesbezüglich von einem «*transfert* de réalité», für den – so könnte man mit Sartre sagen – die Leinwandwelt als «Analogieträger» funktioniert. Zweitens, die aktive Übertragung durch den kreativen Akt der Gestaltung des Films: hier wird die «filmische Sprache», die nach Bazin in der Montage, d.h. im Propagandafilm, die Antithese darstellt, durch die realistische Mise-en-scène, die in der Reduktion des künstlerischen Eingriffs besteht, zur Vermittlungsinstanz. In ihrer Funktion als Katalysator überführt sie die Wirklichkeit des Films in die Transzendenz, stellt eine *Transposition* dar, wenn im Extremfall «die genaue Bestimmung der äußeren gesellschaftlichen Realität belanglos wird» (Bazin 2004l, 405), eine «Metamorphose», wie Jacques Rancière dies nennt, wenn die Ähnlichkeiten zweifelhaft und die Unähnlichkeiten instabil werden (Rancière 2003, 32f).

Doch die Vollendung dieses zweiten Schritts – die Synthese – findet in der Bewegung des Denkens statt, das äußere und innere Wahrnehmung der Erscheinungen der Wirklichkeit in der Selbstwahrnehmung der Zuschauer vereint. Die ansteckende Kraft der Analogien führt aber noch weiter: Wenn das fotografische Bild Teil der «Existenz der Objekte» (Bazin 2004b, 40) ist und Filme als solche Teil der Realität sind, in die auch der Zuschauer eingebettet ist, so entwirft sich dieser in seiner Beziehung zum Film als Objekt, in der Wahrnehmung seines Selbst als eines Anderen: Analog zur realistischen Gestaltung, die Bazin als Ideal vorschwebt, erkennt sich das Zuschauersubjekt auf dieser dritten Stufe der Übertragung als *uneindeutig*, *vielfältig* und *unvollkommen*, offen auf die Welt. Es geht im Filmerleben über sich hinaus und engagiert sich in einem auf die Zukunft gerichteten, unabgeschlossenen Projekt der Kreation, das immer in der Beziehung zur Welt und zu den Andern steht (vgl. Andrew 1976, 177). Dies trifft auch exakt den filmischen Wirkungsaspekt der «neuen Psychologie» von Merleau-Ponty.

Im Zusammenhang mit dem Konzept der Übertragung möchte ich abschließend die Funktion von *Analogien* sowie die der *Sprachmetapher* bei Bazin beleuchten. Dieses Vorgehen vermag vielleicht zu erklären, warum seine Ideen gerade heute wieder faszinieren: denn Bazins Zuschauerkonzeption knüpft an die Pragmatik an, die Prinzipien der Analogie an eine bestimmte vernunftkritische Philosophie und die Sprachmetapher, mit der er die Filmbilder gegen die «Sprache» von Sartre verteidigt, an aktuelle bildtheoretische Diskussionen. Gleichzeitig bezeugt diese Interpretation auch die Historizität seines Denkens.

Analogien als Prinzip des Denkens und des Films

Wenn ich nun die eingangs erwähnten Typen von bild- und sprachrelevanten Analogien skizziere, werde ich Bazins Analogieverfahren in einen allgemeinen Rahmen zur Verwendung des Begriffs einbetten.

Zu den *bildrelevanten* Analogien: Jegliche Darstellung, die das Problem der Ähnlichkeit zwischen einem Bild und der Realität (oder unserer Wahrnehmung derselben) hervorruft, kann als *analog* (in Bezug auf die Eigenschaft der Objekte) oder als analog*isch* (in Bezug auf den Prozess der Herstellung von Analogie) bezeichnet werden. Diese Beziehung lässt sich durch «Indizien der Analogie» (Perspektive, Bewegung, Licht, Farbe, Materialität oder Textur) hervorrufen (Aumont 1990, 156ff). In diesem Sinn stützt sich die Analogie auf die plastischen Qualitäten jeder figurativen, konkret-gegenständlichen Darstellung: Solange ein ‹Objekt›

im Bild erkennbar und benennbar ist, bleiben auch die Malerei oder das digitale Bild analogisch. So benutzt Jacques Aumont den Begriff, wenn er ihn der Mimesis als dem «Ideal der ‹absoluten› Ähnlichkeit» annähert, die über den «Realitätseffekt» hinaus einen «Glaubenseffekt» postuliert (ibid., 153, 80).[13] Diese «Wahrnehmungsähnlichkeit» ist bei Bazin in der Ontologie des Filmbildes enthalten. Wie Merleau-Ponty und Sartre geht es ihm hier um die ästhetische Erfahrung als «psychologisches», sinnlich-wahrnehmbares Erleben der Einheit von Gestalt und Gehalt eines Objektes in der Realität und im Film und dahingehend um eine «strukturelle Analogie» als einer teilweisen Übereinstimmung, die nicht die Materialität oder die Essenz der Dinge erfasst (MPL 1999, 22).

Eine solche analogische Verbindung ist für Bazin jedoch einzig im fotografischen Medium gegeben, das er gerade von der Malerei absetzt.[14] Es ist die mechanisch-chemische Reproduktion, die eine indexikalische ‹Realitätsähnlichkeit› erzeugt, durch die spezifische Beziehung des fotografisch-analogen Bildes zu seinem Referenten. Dadurch unterscheidet sich das analoge Filmbild vom Animationsbild und heute von der Technologie der digitalen und bildgebenden Verfahren, in denen die Bildinformation nicht kontinuierlich, sondern in Schritten – als Umwandlung von Daten in Pixel – verarbeitet und verändert wird (vgl. Rodowick 2007, 110-124).

Die Bildanalogie enthält jedoch einen weiteren Aspekt: Das reale, physische Objekt kann durch die Vorstellung in ein imaginäres ‹Bild› übertragen werden. Dies ist die Funktion des «Analogon» bei Sartre: das «vorstellende Bewusstsein» macht ein Objekt im Geist «präsent». Ob fotografisches oder gemaltes Porträt, die «imaginierte Synthese» von «Pierre» drängt sich mir als «Quasi-Person» auf, ab- und anwesend zugleich. Sie ist ein «ästhetischer Genuss» (Übers. M.T.), der auf der sinnlich-bildhaften Vorstellung beruht. Ähnlich wie im Traum abstrahieren wir, dem Autor zufolge, durch die «imaginierende Reduktion» von der realen Existenz des Objekts und rufen ein «irreales Bild» hervor, das effektiv, aktuell als Analogon präsent ist (Sartre 1971, 63ff, 107, 295ff; vgl. Bazin o.D.; Andrew 2008, 134ff; 1978, 70-81). Das imaginäre Objekt ist zwar nicht sichtbar, aber wahrnehmbar (vgl. Sartre 1971, 199f).

Wie bei jedem Übertritt in die ‹Fiktion› ist diese Übertragungsbewegung für Bazin auch im Filmbild enthalten, in dem hier das Objekt

13 Zum «Realitätseffekt» bei Aumont vgl. Kirsten (2009) in diesem Heft.

14 Allerdings ohne daraus effektiv ein «Double» im Sinne eines Ab-bilds zu machen, wie ihm Aumont aus einer poststrukturalistischen, konstruktivistischen Sicht zu unterstellen scheint (Aumont 1990, 75, 154).

allerdings konkret als Erscheinung gegenwärtig bleibt, wahrnehmbar, sicht- und hörbar. Durch diesen Schritt erweitert Bazin das Konzept von Sartre und vereint äußere und innere Bilder in der ontologischen Definition des bewegten Filmbildes.

Die zweite Verwendung des Begriffs der Analogie, die mich hier interessiert, ist *sprachbezogen*. Sie lässt sich nach semantischen oder referenziellen und nach syntaktischen oder diskursiven Aspekten differenzieren.[15] Einerseits kann das analogische Verfahren also für die tropische Verwendung von Sprachbildern benutzt werden. Ob Metapher, Metonymie, Allegorie oder Vergleich, das assoziative Schreiben respektive Denken stützt sich sozusagen auf vertikale, primär semantische «Korrespondenzen» im Sinn von Baudelaire, die sich als lokalisierbare Bedeutungsübertragungen in der Form niederschlagen. Bazin vergleicht so die Wahrnehmung von Bild und Realität und prüft sie auf Similarität und Differenz; er zieht für die ontologische Definition des fotografischen Abdrucks das Christusgesicht auf dem Schweißtuch von Turin bei (2004b, 37) oder die Flussmetapher für die filmische Narration (2004d, 98) sowie jene von ‹klassischer› Brücke versus ‹neorealistischer› Steine im Flussbett (2004k, 399) für die kognitive Aktivität der Zuschauer. Diese analogische Verfahrensweise dient der überzeugenden Anschauung.[16] Hier scheint Bazin weniger den strukturellen Vergleich der Komponenten als die funktional ähnlichen Angebote für die Zuschauer zu betonen. Wenn er hingegen den Film oder das Kino als Kunst, als Dispositiv und Institution mit dem Theater, der Literatur, der Malerei vergleicht, so ist er um strukturelle wie funktionale Unterschiede bemüht (vgl. MPL 1999, 22). Komplementär dazu kann die Analogie auf der ‹syntaktischen› Ebene der Verknüpfung der einzelnen Elemente in der Argumentation, in deren Aufbau oder Fluss (dem Diskurs, der Rede in einem linguistisch-rhetorischen Sinne) benutzt werden.

Beide sprachbezogenen Verfahren sind in der Philosophie als Analogieschluss bekannt, wobei im Gegensatz zu Deduktion und Induktion von einem Einzelfall auf einen anderen geschlossen wird, indem man deren Ähnlichkeit postuliert (vgl. ibid., 22). Wenn Bazin in seine Beob-

15 Ich lehne mich mit dieser Unterscheidung an Christian Metz' Aufsatz «Metapher / Metonymie oder der imaginäre Referent» an: die semantischen, referentiellen Konfigurationen des Films können sich mit den syntaktischen, diskursiven Verfahren der Paradigmatik (Ersetzen; *in absentia*) resp. der Syntagmatik (Verknüpfen; *in praesentia*) kreuzen (Metz 2000, 140).

16 Wenn Koch (2004, 51) darauf hinweist, dass «viele Filmtheorien [...] auf recht formalen Analogieschlüssen aufgebaut sind», meint sie diesen Analogietyp der meist «optischen Metapher».

achtungen zu einzelnen Filmen den Vergleich mit anderen Filmen einfließen lässt, so macht er die Analogie heuristisch fruchtbar. Die Analysen besonderer Sachverhalte dienen ihm als (Denk-)Modell für seine Überlegungen zur ontologischen Definition des Filmbildes respektive zur Entwicklung des Kinos, von woher er wiederum auf den Einzelfall schließt. Dieses «abduktive» Verfahren (vgl. Peirce in: Nöth 2000, 67ff) verknüpft er mit einer dialektischen Argumentation. Es lassen sich jedoch nicht zwei getrennte, ja gar gegensätzliche Denksysteme ausmachen, wie sie Brian Henderson eruiert (vgl. Henderson 1972), da Bazin dadurch die ästhetische und historische Perspektive in einer *psychologischen* vereinen kann.

Doch nicht nur in seinen Schriften, sondern auch im Film ist Bazin der Metaphernbildung nicht grundsätzlich abgeneigt, die er, wie Mats Rohdin zeigt, außerhalb des Kontexts der «analytischen» Montage mit seiner Realismustheorie zu versöhnen trachtet, da sie der Wirklichkeit des Films eine metaphysische Dimension verleiht (vgl. Rohdin 2007). So überträgt er das fließende Prinzip auf die ideale Funktionsweise des realistischen Films in Bezug auf Decoupage und Erzählen. Diese horizontale, analogische Verknüpfung der Sequenzen im (neo-)realistischen Film, die Bazin als Ideal vorschwebt, hat viel gemeinsam mit der «Montage der Ähnlichkeiten», die Siegfried Kracauer als filmisch-narrative Verwirklichung des «realistischen» «Flusses des Lebens» (Simmel) sieht (Kracauer 1985, 95, 109).[17]

Ein solch assoziatives rhetorisches Verknüpfungsprinzip verbindet sprachliche und bildrelevante Elemente in der konkreten und imaginären Bewegung des Denkens und der Bilder, wie dies Bazin durch seine hybride Konzeption des Films von Objekt- und Wortkunst versucht (vgl. Melandri 2004; Stafford 1999).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es in all diesen Analogietypen um Verschiebung und Übertragung von semantischen und/oder formalen Aspekten geht: 1. um den medialen Wahrnehmungstransfer aufgrund der Ontologie des fotografischen Bildes, der zum Analogon, zur Transposition ins Imaginäre, führt; 2. um vertikale Vergleiche zwischen ‹Bildern› (das Schweißtuch, die Flussmetapher) oder Dispositiven (Kino, Theater, Malerei, Literatur) – auch in einer diachronen Perspektive; 3. um assoziative, am ehesten metonymische, horizontale Kettenbildung, in der Bewegung des Films und des Denkens. Der Realismus bei Bazin bindet all diese Übertragungsmomente in ein

17 Dies im Gegensatz zu dem, was er die «Montage der Analogien» nennt, die die «formgebende» Tendenz der Montage, etwa bei Eisenstein, betont (Kracauer 1985, 63).

Prinzip ein, das immer offen bleibt und einen konstanten Wandel beinhaltet – den Wandel des Lebens (bei Bazin im Sinne des *élan vital* von Bergson), der Gesellschaft, des Mediums, des Kritiker- und des Zuschauersubjekts. Indem er die Realität in sich aufnimmt, sie bearbeitet und durch die leibliche Erfahrung und das Bewusstsein des Zuschauers auf sie zurückwirkt, vermag der Film in diesem Erkenntnisprozess «die Wirklichkeit zu beugen und von innen her zu verändern» (Bazin 2004d, 108).

Die Sprachmetapher

Auch Bazins Sprachmetapher beruht auf Analogie und Übertragung; sie hat im beschriebenen Erkenntnisprozess eine besondere Funktion: Im Gegensatz zur «Sprache» der Montage im Sinn von Eisenstein, die Bazin als dialektische Antithese dient, da sie von einem vorgefassten Wissen, einer Idee außerhalb des Films ausgeht und die Ideologie des Propagandafilms transportiert, bringt sie im (neo-)realistischen Film das rohe Material zur Bedeutung (vgl. Andrew 1976, 142). Als eine «expressive» Sprache der vergegenwärtigten und bewegten Dinge (vgl. Sartre 1958, 13f) verantwortet sie die psychologische Wirkung des Films durch die Reduktion des Stils. In diesem Akt der Transposition des Konkreten in die Abstraktion vermag es der Film «[d']*écrire* avec la pâte du monde» (Astruc). Die Dialektik wird im Hinblick auf die Synthese durch einen weiteren Analogieschritt aufgeweicht: Die Sprachmetapher mündet in der *écriture* als *Tekhne*, die Bazin als Ideal anspricht. Die *écriture* ist eine Funktion, die von «innen her» die Realität verändern kann, weil sie einen Überschuss des Sinnlichen über die «Bedeutung» hervorbringt, die der Film zu konstruieren versucht, und auch über den «Sinn», der in den Dingen liegt. Nur über einen gesteigerten Realismus findet der Film zur Abstraktion und zur Metaphysik (vgl. Bazin 2004d, 108; 2004f, 197). Der Stil wird somit zu einer Politik und Ethik der «Form», die sich als *écriture* nicht von ihrem «Grund» trennen lässt.[18] Auch bei Bazin kann die *écriture* verstanden werden, wie Barthes ein paar Jahre später schreibt, als: «Überfließen, Hinwegtragen des Stils zu anderen Regionen der Sprache und des [Subjekts], weit weg von einem klassifizierten [...] Code» (Barthes 1978 [1975], 82).

18 Diese ‹Politik der Form› unterscheidet sich grundlegend von der Autorenpolitik, wie sie die ‹jeunes turcs› der *Cahiers du cinéma* propagieren: Es geht Bazin dabei um die Unterscheidung zwischen Film und Literatur auf der Grundlage der Definition des Mediums: «forget the author»; vgl. Andrew 2009 in diesem Heft.

Es ist diese Übertragung, die bei Bazin in der Modernität bestimmter Nachkriegsfilme das Zukunftsprojekt eines sinnlichen Denkens im Filmerleben ankündigt. In der filmischen Bewegung, die über welthafte Bilder und Töne *erzählt,* und in der realistischen Mise-en-scène, die den Zuschauer sich als in die historische Situation geworfen erfahren lässt, ist die *écriture* auch ein Akt «historischer Solidarität», der die Beziehung zwischen Kreation und Gesellschaft herstellt (Barthes 1982 [1953], 20, 33ff): Die kleine Marge, die dem Regisseur bleibt, um die Richtung der Handlung zu beugen (Bazin 2004d, 99), ist ein Ort der künstlerischen Freiheit; diese wird auch «zum Ort seiner Anbindung an die Geschichte» (Ette 1994, 164) – ebenso wie sie die Selbstverwirklichung des Zuschauers historisch verankert.

So könnte man das Kino wie den Realismus als Kulturtechnik des Imaginären bezeichnen, die als Wechselspiel zwischen kreativer Freiheit, gegenwartsbezogener Möglichkeit und historischer Notwendigkeit auf einem vielgestaltigen Prozess der Übertragung beruht.

Literatur

Andrew, Dudley (1976) *The Major Film Theories. An Introduction*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.

Andrew, Dudley (1978) *André Bazin*. New York: Oxford University Press.

Andrew, Dudley (2008) The Ontology of a Fetish. In: *Film Quarterly* 61,4, S. 62-66.

Andrew, Dudley (2009) Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos. In: *Montage AV* 18,1 (in diesem Heft).

Astruc, Alexandre (1963) Ciné-Digest [1949]. In: Bellour, Raymond (1963) *Alexandre Astruc,* Paris: Seghers, S. 100-101.

Astruc, Alexandre (1992) Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [frz. 1948]. In: *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Hg. v. Christa Blümlinger & Constantin Wulff. Wien: Sonderzahl, S. 199-204.

Aumont, Jacques (1990) *L'image,* Paris: Nathan.

Barthes, Roland (1982) *Am Nullpunkt der Literatur* [frz. 1953]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1978) *Über mich selbst* [frz. 1975]. Berlin: Matthes & Seitz.

Bazin, André (1950) Pour en finir avec la profondeur de champ. In: *Cahiers du cinéma*, H. 1, S. 17-23.

Bazin, André (1981) William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung [William Wyler ou le janséniste de la mise en scène, 1948]. In: *Filmkritiken als Filmgeschichte*. Hg. v. Klaus Eder, München/Wien: Hanser, S. 41-62.

Bazin, André (1990) *Qu'est-ce que le cinéma?* [1975]. Paris: Cerf.

Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* [*Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive*, 1975] Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.

Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: Bazin 2004a, S. 33-42.

Bazin, André (2004c) Der Mythos vom totalen Film [Le mythe du cinema total, 1946]. In: Bazin 2004a, S. 43-49.

Bazin, André (2004d) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: Bazin 2004a , S. 90-109.

Bazin, André (2004e) Das Tagebuch eines Landpfarrers und die Stilistik Robert Bressons [Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson, 1951]. In: 2004a, S. 139-161.

Bazin, André (2004f) Theater und Film [Théâtre et cinéma, 1951]. In: Bazin 2004a, S. 162-216.

Bazin, André (2004g) Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe) [Voleur de bicyclette, 1949]. In: Bazin 2004a, S. 335-352.

Bazin, André (2004h) Vittorio De Sica, Regisseur [De Sica metteur en scène – Note sur *Umberto D.* 1953]. In: 2004a, S. 353-374.

Bazin, André (2004i) Ein großes Werk: Umberto D. [Une grande œuvre: Umberto D., 1952]. In: Bazin 2004a, S. 375-379.

Bazin, André (2004j) Le notte di Cabiria (Die Nächte der Cabiria) oder die Reise ans Ende des Neorealismus [*Cabiria* ou le voyage au bout du néoréalisme, 1957]. In: Bazin 2004a, S. 380-390.

Bazin, André (ohne Datum) Photographie: ‹représentant analogique›, ‹analogon› (Sartre) – photo souvenir et photo-art (Typoskript; Faksimile). In: Andrew 2008, S. 63.

Benjamin, Walter (1963) Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 65-94.

Bergson, Henri (2000) Die Wahrnehmung der Veränderung [frz. 1911]. In: Ders.: *Denken und schöpferisches Werden*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, S. 149-179.

Deleuze, Gilles (1983) *L'image-mouvement*. Paris: Seuil.

Epstein, Jean (2008) Bonjour cinéma [frz. 1921]. In: *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Hg. v. Nicole Brenez & Ralph Eue. Wien: Synema, S. 28-36.

Ette, Ottmar (1994) Der Schriftsteller als Sprachendieb. Versuch über Roland Barthes und die Philosophie. In: *Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur.* Hg. v. Ludwig Nagl & Hugh J. Silverman. Oldenburg: Wissenschaftsverlag, S. 161-189.

Henderson, Brian (1972) The Structure of Bazin's Thought. In: *Film Quarterly* 25,4 (Sommer), S. 18-27.

Kirsten, Guido (2009) Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‹Wirklichkeitseffekt› im Film. In: *Montage AV* 18,1 (in diesem Heft).

Koch, Gertrud (2004) Motion Picture – Bausteine zu einer Ästhetik des Films. In: *Film/Denken – Thinking Film*. Hg. v. Ludwig Nagel, Eva Waniek & Brigitte Mayr. Wien: Synema, S. 51-65.

Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Labarthe, André (2006) Préface [1972]. In: Bazin, André, *Orson Welles* [1950]. Paris: Cahiers du cinéma, S. 5-10.

Leenhardt, Roger (2008) L'œuvre d'André Bazin [1959]. In: *Trafic* 67, S. 140-142.

Melandri, Enzo (2004) *La linea e il circolo. Saggio logico-filosofico sull'analogia* [1968]. Mailand: Quodlibet.

Merleau-Ponty, Maurice (1996) Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques [1946]. In: Ders.: *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris: Verdier, S. 39-104.

Merleau-Ponty, Maurice (2006) Das Kino und die neue Psychologie [frz. 1945]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, S. 70-84.

Metz, Christian (2000) Metapher / Metonymie oder der imaginäre Referent [frz. 1977]. In: Ders.: *Der Imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977], Münster: Nodus. S. 112-229.

MPL (1999) *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. v. Peter Prechtl & Franz-Peter Burkard. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Nöth, Winfried (2000) *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Rancière, Jacques (2003) *Le destin des images*. Paris: La fabrique.

Rohdin, Mats (2007) Cinema as an Art of Potential Metaphors: The Rehabilitation of Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory. In: *Film International* 5,6, S. 41-53 [doi:10.1386/fiin.5.6.41].

Rodowick, David, N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press.

Sartre, Jean-Paul (1958) *Was ist Literatur? Ein Essay* [frz. 1947]. Hamburg: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1971) *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* [frz. 1940]. Hamburg: Rowohlt.

Sartre, Jean-Paul (1991) *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* [franz. 1943]. Hamburg: Rowohlt.

Stafford, Barbara Maria (1999) *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press.

Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Malden (Mass.)/Oxford: Blackwell.

Tröhler, Margrit (2007) Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film. In: *Mediale Gegenwärtigkeit*. Hg. v. Christian Kiening, Zürich: Chronos. S. 283-306.

Watts, Philip (2008) Rhétorique et émotion. Vortrag bei der Konferenz *Ouvrir Bazin/Opening Bazin* (25.-29.11.2008, Paris); erscheint im von Dudley Andrew & Hervé Joubert-Laurencin geplanten Tagungsband.

Das Wunder des Realismus

Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin

Vinzenz Hediger

In Bildbegriffen überleben Glaubensbegriffe, und Bildpraktiken begannen einmal als Glaubenspraktiken.
(Belting 2006, 7)

Kommunikation ist die wunderbarste Sache der Welt. Daß Dinge von der Ebene äußerlichen Stoßens und Ziehens auf eine Ebene übergehen können, auf der sie sich dem Menschen und dadurch sich selbst enthüllen; und dass die Frucht der Kommunikation Teilnahme, Teilhabe ist, ist ein Wunder, neben dem das Wunder der Transsubstantiation verblasst.
(Dewey 2007 [1929], 167)

André Bazins vielleicht berühmtester Essay, «Ontologie des photographischen Bildes» von 1945,[1] hält bekanntlich nicht, was der Titel verspricht. Wer die Ontologie eines Gegenstandes ankündigt, stellt in Aussicht, dass sein Text eine Antwort auf die klassische philosophische Frage «Was ist x?» geben wird, und zwar möglichst in Form eines

1 Zitiert werden im Folgenden die französische Ausgabe aus dem Jahr 1985 (Bazin 1985, 9-17) und die deutsche Übersetzung von Robert Fischer und Anna Düpee (Bazin 2004b).

systematischen Arguments über die Struktur des in Frage stehenden Typus von Entität. Bazin hingegen fängt den ersten Satz seines Textes so an: «Eine Psychoanalyse der Kunst könnte…». Die Psychoanalyse handelt vom Wunsch, dem modernen Widergänger des Willens. Damit verlagert sich der Fokus vom Sein aufs Wollen: Was eine Fotografie ist, erhellt sich offenbar aus dem Wollen, dem sie entspricht. Es gibt, so Bazin mit einem an Malraux' Überlegungen zur Kunstgeschichte geschulten Argument (vgl. Malraux 1996; Malraux 2003), ein anthropologisches Verlangen nach illudierenden Darstellungen, einen «appetit d'illusion». Diesem wird im Laufe der Kunst- und Menschheitsgeschichte immer besser entsprochen, doch nie vollständiger als durch die Fotografie, die der Gegenstand selbst zu sein scheint und die Kunst vom Joch des Illusionismus befreit.

Worauf aber stößt die Psychoanalyse der Kunst, wenn sie fragt, was der «appetit d'illusion» eigentlich will? «Eine Psychoanalyse der Kunst könnte als wesentliche Ursache für deren Entstehung die Praxis des Einbalsamierens in Betracht ziehen», lautet der vollständige erste Satz. Er bereitet die «Ist»-Bestimmung vor, die Bazin für das Wunschkorrelat Fotografie schließlich in Form einer Metapher gibt: Fotografie ist eine Mumie der Zeit. Film ist *per extensionem* eine Mumie der Veränderung. Als solche sind beide Untergattungen der Kulturtechnik, die man als Überwindung des Todes durch das Bild bezeichnen könnte. Der «appetit d'illusion» will nicht einfach Illusion, sondern die Illusion der Permanenz des Vergänglichen. Damit wird der Bereich der Metaphysik, zu dem die Ontologie gemäß der Systematik des philosophischen Handwerks gehört, immerhin gestreift. Was aber ist eine «Mumie der Zeit»? Die so zugespitzte «Was ist?»-Frage beantwortet Bazin nicht mit einer eigentlichen Ontologie, sondern in der Diktion des Phänomenologen und Psychologen. Die Fotografie macht das Dargestellte auf eine Weise zum Gegenstand der Wahrnehmung, dass man es nur schwer als bloßes Substitut für ein abwesendes und vielleicht längst nicht mehr existierendes Objekt erkennen kann. Die Fotografie schafft ein Wahrnehmungsparadox: eine zeitlose Präsenz des Dargestellten selbst. Stanley Cavell, von Bazin beeinflusst, formuliert die epistemologische Konsequenz dieses Wahrnehmungsparadoxes so: «We don't know what a photograph is. We don't know how to place it ontologically» (Cavell 1979, 17). Eine ontologische Bestimmung ist im Falle der Fotografie nicht zu leisten. Was uns auf den Glauben verweist.

Bazin spricht von einem «pouvoir irrationel» der Fotografie, einer irrationalen Macht, die, ungeachtet der Intervention unseres Urteilsvermögens, uns zum Glauben bewegt (Bazin 1985, 15f). Die Fotogra-

fie verdankt diese Macht einem «transfert de réalité de la chose sur sa reproduction»,[2] einer «Wirklichkeitsübertragung» vom Ding auf seine Reproduktion. Die Wirklichkeitsübertragung macht die Fotografie, so Bazin mit einer Formulierung, die er von Hyppolite Taine übernimmt, bei dem sie nicht weniger als die Wahrnehmung überhaupt bezeichnet, zu einer «hallucination vraie» (Taine 1870, 10; vgl. Andrew 2008). Ihre psychologische Wirkung geht über das «Ich weiß, aber trotzdem» noch hinaus, mit dem wir, um eine von Metz gern zitierte Formulierung Octave Mannonis aufzugreifen, der durchschauten Illusion begegnen. Vielmehr gilt:

> Die logische Unterscheidung zwischen dem Imaginären und dem Realen verschwindet mehr und mehr. Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden (Bazin 2004b, 40).

Illusion ist nach Kant «dasjenige Blendwerk, welches bleibt, ob man gleich weiß, dass der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist» (Kant 1964, 440). Die Fotografie erscheint dagegen, wieder im Sinne Kants, eher als «Bezauberung»: als Gegenstand, bei dem «in einem sonst gesunden Gemütszustand […] das Urteil, dass ein Gegenstand (oder eine Beschaffenheit desselben) sei, bei darauf verwandter Attention, mit dem Urteil, *dass er nicht* (oder anders gestaltet) *sei*, unwiderstehlich wechselt» (ibid., 441).

Glaube an das Bild, Glaube an die Realität

In einem anderen berühmten Essay, «L'évolution du langage cinématographique» (1985, 63-80) unterscheidet Bazin zwei Typen von Regisseuren: solche, «die an das Bild, und andere, die an die Realität glauben» (Bazin 2004d [1951/1952/1955], 91). Nicht die Trennung zwischen Stumm- und Tonfilm organisiere die Filmgeschichte, sondern die Trennung zwischen bildgläubigen und realitätsgläubigen Regisseuren. Ans Bild glauben Griffith, Eisenstein und andere Vertreter des Montagekinos; an die Realität Stroheim, Murnau, Renoir und Welles sowie die Regisseure des (italienischen) Nachkriegskinos. Unter ‹Bild› versteht Bazin «ganz allgemein alles, was die *Darstellung* dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann» (2004d, 91). Das fotogra-

2 Bazin verwendet das Verb «bénéficier», «zugute kommen», das einen spirituellen und einen ökonomischen Sinn hat. Vgl. zum ökonomischen Sinn Hediger 2006a, 216ff.

fische Bild ist ohnehin eine Hinzufügung, wie Bazin im Ontologie-Essay festhält:

> Die Existenz des photographierten Gegenstandes ist, wie ein Fingerabdruck, Teil der Existenz des Modells. Und deshalb fügt die Photographie der natürlichen Schöpfung etwas hinzu, anstatt sie durch eine andere zu ersetzen (Bazin 2004b, 39).

Die Fotografie ist kein artifizielles Zeichen, sondern eine Fortsetzung der Realität mit anderen Mitteln oder in einem neuen Medium. Gerade wenn die künstlerische Subjektivität von der mechanischen Objektivität der Technik ausgeschaltet wird, mehrt die Fotografie kraft des Automatismus der Darstellung und kraft der «Wirklichkeitsübertragung» das Sein des Gegenstandes, indem sie es um die Existenz des Modells erweitert. Beim Bild, wie Bazin es im Aufsatz über die Entwicklung der Filmsprache definiert, kommt die künstlerische Subjektivität allerdings wieder ins Spiel. Das Bild ist gestaltet von einem Regisseur, der die Technik so oder anders einsetzt, je nachdem, ob er ans Bild oder an die Realität glaubt. Für die Bilder eines Regisseurs, der an die Realität glaubt, gilt: «Sie fügen der Wirklichkeit nichts hinzu, verzerren sie auch nicht, bemühen sich im Gegenteil, Tiefenstrukturen freizulegen» (Bazin 2004d, 94). Damit das Bild der natürlichen Schöpfung («création naturelle») etwas hinzufügen kann, darf es mit anderen Worten der Realität nichts hinzufügen. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch. In der fotografischen Aufnahme, «diesem natürlichen Bild», tut die Natur «endlich mehr, als die Kunst nachzuahmen: sie ahmt den Künstler nach» (Bazin 2004b, 39): Sie erschafft sich selbst noch einmal neu im Bild. Der Regisseur, der ans Bild glaubt, behauptet sich dagegen in der Position des Künstlers und fügt der «natürlichen Schöpfung» etwas hinzu, was nicht zu ihr gehört. Ganz in diesem Sinne feiert Bazin Rossellini und De Sica dafür, dass sie das Kino von der Aberration der Montage befreien. In ihren Arbeiten findet der Film

> das Geheimnis einer Wiedergeburt realistischen Erzählens, das imstande ist, die wirkliche Zeit der Dinge, die Dauer des Geschehens in sich aufzunehmen, die der klassische Filmschnitt klammheimlich durch eine intellektuelle, abstrakte Zeit ersetzt hatte (Bazin 2004d, 108).

Man könnte, Bazin fortschreibend, zwischen dem *Bild als Aufnahme* und dem *Bild als Darstellung* unterscheiden: dem Bild, das die Dinge als solche in sich aufnimmt, und dem Bild, das Ergebnis der Abstrakti-

onen der künstlerischen Subjektivität ist und sich zwischen die Dinge und ihre Wahrnehmung schiebt. Man braucht sich nicht besonders intensiv in die Lektüretechniken der Dekonstruktion vertieft zu haben, um mit William Cadbury (1973) feststellen zu können, dass Bazins Präferenz dem Kino gilt, das an die Realität glaubt, oder genauer: dass der Bazin'sche Text mit einer Reihe von Dichotomien arbeitet, die alle demjenigen Kino positive Wertungen verleihen, das an die Realität glaubt. Dieses nimmt «die wirkliche Zeit» der Dinge «in sich auf», während das andere Kino «klammheimlich» die wirkliche durch eine «intellektuelle, abstrakte» Zeit ersetzt; dieses «enthüllt», das andere «verzerrt»; dieses «legt Tiefenstrukturen frei», das andere fügt der Wirklichkeit durch Darstellung «etwas hinzu», etc. Das Kino der Bilder bleibt den Dingen äußerlich, das Kino der Realität nimmt die Dinge in sich auf und enthüllt ihr innerstes Wesen.

Nun hat André Bazin sein Denken des Kinos nie mit dem Fleiß des Philosophen zu einem System ausgebaut. Gleichwohl gibt es eine Reihe von Anliegen und Begriffen, die seinem in einer Vielzahl kurzer Texte niedergelegten Werk Konsistenz verleihen – jedenfalls so weit sich aus dem zugänglichen Material ersehen lässt.[3] So gilt Bazin mit gutem Grund als *Theoretiker* des Realismus. Dem Kino, das an die Realität glaubt, gehört seine Präferenz, weil der Film für ihn *per se* und in einem emphatischen Sinn ein Medium der *Aufnahme* ist, das die Dinge in sich aufnimmt und den Glauben an ihre Realität speist. Griffith und Eisenstein mögen gute Regisseure sein, aber wirklich gut ist ein Film nur dann, wenn er im Bild die Tiefenstruktur des Seins freilegt. In Bazins Stilkunde steht hierfür paradigmatisch die Plansequenz mit großer Tiefenschärfe, wie sie sich bei Murnau, Jean Renoir und in den Filmen findet, bei denen Gregg Toland die Kamera führte.

Bazin begeht, wie letztlich alle Vertreter der klassischen Filmtheorie von Lindsay über Münsterberg bis Arnheim und Kracauer, die philosophische Sünde eines naturalistischen Fehlschlusses, d.h. der Herleitung einer Norm aus einem Faktum, der (technischen) Struktur des Mediums (vgl. Moore 2008, Kapitel I, Paragraph 10). Doch ich will mich hier nicht abstrakt und intellektuell geben und Bazins Fehler auflisten, zumal andere sich darin schon genug geübt haben (vgl. Carroll 1988, 126ff; Currie 1995, 49 ff). Vielmehr will ich Bazin als Medientheoretiker ernst nehmen. Wie er zu seinen ästhetischen Urteilen kommt, ist klar: anhand der implizit schon wertenden Unterscheidung

3 Laut Dudley Andrew sind derzeit weniger als sieben Prozent der veröffentlichten Texte Bazins greifbar (Andrew 2008, 62).

von zwei Bildtypen. Mich interessiert die Basis dieser Unterscheidung: die Frage, woraus sich für ihn die Tendenz zum Realismus ergibt und wie er sie erklärt.

Die Unerklärlichkeit des Realismus

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet die Tatsache, dass Bazin den inhärenten Realismus des Mediums gar nicht erklärt, sondern ihn dem Bereich des Unerklärlichen zurechnet.[4] «Wirklichkeitsübertragung» ist ein Neologismus, basierend auf einem technischen Begriff der Psychoanalyse.[5] Dort meint ‹Übertragung› die Übertragung des Wunsches nach einem verlorenen Objekt auf die Person des Analytikers. Die «Wirklichkeitsübertragung» handelt von einem Verlust, der noch droht. Ihre Triebkraft ist der Wunsch, dem Ding möge seine Realität erhalten bleiben, und so überträgt er dessen Realität auf seine Darstellung. Was Fotografie und Film zu realistischen Medien macht, wäre demnach einfach der Wunsch, dass es so sei. Damit ist aber noch nicht erklärt, weshalb die Fotografie, wie Bazin behauptet, etwas kategorial anderes ist als die illusionistische Malerei. Gewiss, der ‹Automatismus› der Darstellung unterscheidet die Fotografie von der Malerei und macht sie besonders geeignet für ‹Wirklichkeitsübertragung›. Was indes genau passiert im Moment der Herstellung und später der Wahrnehmung des Bildes, verlangt – wenn man es nicht in chemischen Begriffen ausdrücken will – offenbar nach dem Vokabular des (christlichen) Mysteriums. So ist die *Macht* der Fotografie, gegen den Einspruch des «esprit», den Glauben an das Sein des Dargestellten herbeizuführen, eine irrationale, ein «pouvoir irrationel». Das realistische Erzählen, das «imstande ist, die wirkliche Zeit der Dinge […] in sich aufzunehmen», erlebt eine ‹Wiedergeburt›, die ihrerseits ein ‹Geheimnis› ist. Und in Bazins Texten zum Wissenschaftsfilm ist gleich von einem ‹Wunder› die Rede: die Schönheit des Wissenschaftsfilms ist eine «übernatürliche Gabe«, die als Zusatz («additionel») zur natürlichen

4 Das Fotogramm als «Fingerabdruck» und die *plan-séquence* als filmisches Äquivalent der «natürlichen» Wahrnehmung sind die beiden Punkte, mit denen Bazin gemeinhin als Realismustheoretiker identifiziert wird: eine zeichentheoretische Definition in Form einer Metapher und eine daraus abgeleitete Norm, aber keine Erklärung für den inhärenten Realismus des Mediums. Vgl. dazu Smith 2004.

5 Übertragung bezeichnet unbewusste und zumeist frühkindliche Wünsche, die sich an bestimmten Objekten im Rahmen bestimmter Beziehungstypen, namentlich im Rahmen der Beziehung von Analytiker und Analysand aktualisieren. Laplanche/Pontalis 1972, S. 550-559.

Schöpfung hinzutritt.[6] Der inhärente Realismus des Kinos lässt sich nur in der Sprache des Wunders ausdrücken.

Nun könnte man es dabei bewenden lassen, den Begriff der ‹Wirklichkeitsübertragung› in dem eben skizzierten Sinn zu interpretieren und das Vokabular des christlichen Mysteriums als bloße Aberration zu behandeln: als Wechsel des Sprachspiels und damit als weiteren Fehler der philosophischen Argumentation, wenn nicht sogar als Widerspruch zur Bezugnahme auf die Psychoanalyse, die ja – zumindest in ihrer freudianischen Ausprägung – für ihre Religionsskepsis bekannt ist.[7] Ungefähr so haben es die meisten akademischen Filmtheoretiker seit den 1960er Jahren gehandhabt. Wer sich nicht Bazins Verankerung im linkskatholischen Milieu um die Zeitschrift *Esprit* stellen wollte, zog es vor, den spirituellen Obertönen und dem theologischen Vokabular Bazins mit säkularer Skepsis zu begegnen. Beim Herunterbrechen der «Ontologie des fotografischen Bildes» auf das Vokabular der Peirce'schen Semiotik setzte Peter Wollen 1969 in *Signs and Meaning in the Cinema* an die spirituelle Dimension Bazins das Rasiermesser des aufgeklärten Rationalismus und legte damit den Ton der weiteren Diskussion fest (Wollen 1998). Wenn der Philosoph Jonathan Friday in einem neueren Text Bazins «Ontologie» konsequent auf eine phänomenologisch-psychologische Perspektive reduziert, dann tut er das immer noch in der Absicht, ihn vom Verdacht einer naiven ontologischen Identifizierung von Bild und Gegenstand zu befreien. «Indeed», so Friday,

> if one substracts from Bazin's account of his identity thesis its broadly psychological dimensions, all that is left is a material description of the photochemical process by which photographs are made (Friday 2005, 344).

Chemie oder Psychologie: Es gibt keine Alternative. Kein Geheimnis, keine irrationale Macht, keine übernatürliche Gabe.

6 «Denn das ist das Wunder des Wissenschaftsfilms, sein unerschöpfliches Paradox. Am äußersten Punkt des hartnäckigen, zweckmäßigen Forschens, wo künstlerische Intention absolut keinen Platz hat, entfaltet sich die Schönheit des Films als zusätzliche, übernatürliche Gabe» (Bazin 2000, 146; Übers. des Autors). Auch hier macht die Ausschaltung des Künstlers («Intention») den Weg frei für das Wunder des Realismus. Vgl. Gaycken 2009.

7 Nicht von ungefähr reiht Paul Ricoeur Freud zusammen mit Nietzsche und Marx unter die modernen «Meister des Zweifels» ein (Ricoeur 1974). Bazin weist indes ohnehin auch eine Affinität zu Jung auf, wie seine kreative Verwendung des Komplexbegriffs zeigt (siehe unten). Jung verwendet den Komplexbegriff in vielen Variationen, Freud nur für den Ödipuskomplex.

Was aber, wenn wir an der Kohärenz von Bazins Argument festhalten und seinem Wechsel ins Sprachspiel der Spiritualität gute Gründe unterstellen wollen? Was, wenn die Sprache des Wunders anzeigt, dass hier ein Prozess zur Debatte steht, dem das Vokabular der philosophischen Ästhetik und der phänomenologischen Psychologie, auf die sich Bazin zunächst verpflichtet, nicht genügt? Und genauer noch: Was, wenn der Begriff der ‹Wirklichkeitsübertragung› als Statthalter fungiert und der Hof des theologischen Vokabulars, das ihn wie ein diskursiver Heiligenschein umfließt, verrät, dass der Vorgang, um den es geht, ein Vorbild im Bereich der christlichen Mysterien hat – ein Vorbild, für dessen *replay* (um nicht zu sagen: Wiederkunft) unter den Bedingungen des technischen Mediums Film die psychoanalytische Metaphorik der Übertragung nur eine erste Annäherung liefert?

Ein Gedankenexperiment

Ich möchte diese Fragen mit einem Gedankenexperiment[8] beantworten, das sich der Methode der lexikalischen Substitution bedient: Ich schlage vor, den Begriff ‹Wirklichkeitsübertragung› durch den der Transsubstantiation zu ersetzen, also einen Neologismus durch einen theologischen Begriff mit einer jahrhundertealten, komplexen Geschichte. Dem liegt – in Abwandlung eines Diktums von Carl Schmitt über politische Begriffe – die Annahme zugrunde, dass es sich bei diesem letztlich medientheoretischen Begriff um einen säkularisierten theologischen Begriff handelt. Der Übergang vom Gegenstand zum Bild, den Bazin als «Wirklichkeitsübertragung» zu fassen versucht, ist demnach verwandt mit der Wesensverwandlung von Brot und Wein in der Eucharistie, durch die Leib und Blut Christi in Brot und Wein real präsent werden. Bild und Gegenstand sind nicht durch bloße Referenz verbunden, und auch das physische Verursachungsverhältnis des Index erschöpft nicht, was Bazin mit «Wirklichkeitsübertragung» meint, auch wenn er das Bild im Ontologie-Essay als «Spur» des Gegenstandes bezeichnet und mit einem Fingerabdruck vergleicht. Vielmehr geht es darum, dass «die Existenz des […] Gegenstandes […] Teil der Existenz des Modells» ist. Diese Einheit zu erfassen, so die Arbeitshypothese, bereitet Schwierigkeiten, solange man sie nicht als ‹Realpräsenz› im Sinne der Eucharistie denkt: als Präsenz des Dings in der Darstellung und Aufnahme des Dings in das Bild.

8 Zu Geschichte und Systematik des Gedankenexperiments vgl. Kühne 2005.

Will man ein solches Experiment der lexikalischen Substitution rechtfertigen, dann könnte man neben Bazins Rückgriff auf das Vokabular des christlichen Mysteriums auch seine Biografie heranziehen. Über Bazins erste Schuljahre schreibt Dudley Andrew: «He was docile and studious, and he acquired the habit of seeing theological and philosophical implications behind every sort of investigation» (Andrew 1990 [1978], 13). Es ist demnach durchaus vorstellbar, dass Bazin die Transsubstantiation vorschwebte, als er den Begriff der ‹Wirklichkeitsübertragung› prägte.

Wichtiger jedoch scheint mir, dass er eine solche Substitutionsübung im Ontologie-Essay selbst vorbereitet. Den Text begleitet in allen Fassungen eine Illustration: eine Fotografie, die der Amateurfotograf Secondo Pia 1898 vom Turiner Grabtuch erstellte.[9] Man kann sich fragen, weshalb Bazin ausgerechnet dieses Foto auswählt; im Text selbst kommentiert er es nicht. Doch er fügt dem Satz, in dem er den Begriff der Wirklichkeitsübertragung einführt, eine Fußnote an:

> Hier müsste man eine Psychologie der Reliquie und der «Andenken» einführen. Beide profitieren gleichenfalls von einer Wirklichkeitsübertragung, hervorgegangen aus dem «Mumienkomplex». Hier sei nur kurz auf die Synthese von Reliquie und Photographie im Turiner Grabtuch hingewiesen (Bazin 2004b, 42).[10]

Offenbar ist die Wirklichkeitsübertragung für Bazin nicht an das technische Dispositiv der Kamera geknüpft. Gewiss ermöglicht die Fotografie dank der Technik eine vollständige Befriedigung des Hungers nach Illusion: «Die Lösung lag nicht im Ergebnis, sondern in der Entstehung» (Bazin 2004b, 36). Doch vor der Fotografie war die Malerei, und vor und neben der Malerei die Reliquie. ‹Wirklichkeitsübertragung› kann demnach in allen Epochen der Mediengeschichte auftreten und ist insofern ahistorisch. Bazins Fußnote enthält ein Postulat: Will man verstehen, was Wirklichkeitsübertragung im Zeitalter der Fotografie ist, muss man bei der Reliquie ansetzen. Dogmenhistorisch gesehen wird die Bedeutung der Reliquie durch die Transsubstantiationslehre kodifiziert. Bazin postuliert eine Theorie der Wirklichkeits-

9 Zum 50. Jahrestag der italienischen Verfassung ließ König Umberto I. das Grabtuch fotografieren. Man wählte einen Amateur, um Manipulationen zu vermeiden (Belting 2006, 63ff.). Nicht von ungefähr sprechen Daston und Gallison von einem «Heiligenschein der Objektivität», den die Fotografie im 19. Jahrhundert trug (Daston/Gallison 2002, 99).

10 Im Original setzt Bazin «Mumienkomplex» nicht in Anführungszeichen.

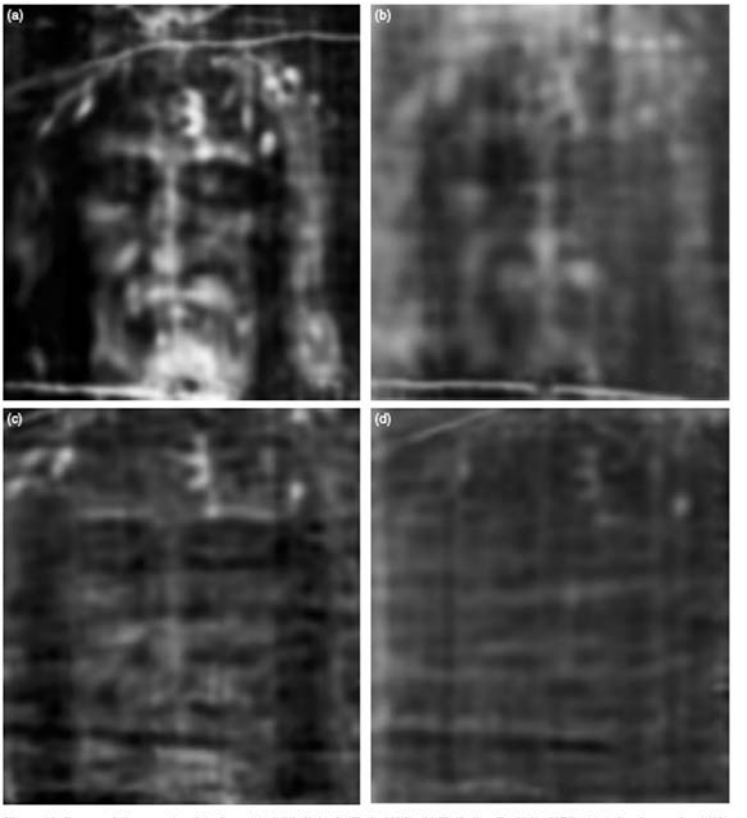

Figure 10. Processed photographs of the face: (a) visible light, fs (Enrie 1933); (b) IR (Judica Cordiglia 1976). (c) A face image, fs, visible light, directly acquired by scanning (Archdiocese 2000). (d) A face image, bs, visible light, directly acquired by scanning (Archdiocese 2000): although inferior in quality with respect to the result obtained by Ghiberti (2002), this image was used as a reference for the results.

1 Welches Bild ist die Aufnahme, die das wahre Gesicht Christi zeigt? Gegenüberstellung von historischen Fotos und Scans des Turiner Grabtuchs in Fanti/Moggiolo 2004. Obwohl direkt neben dem Tuch abgenommen, erzielen die Scans eine (vermeintlich) schlechtere Wiedergabe.

übertragung, die alle Gegenstände umfasst, an denen sie auftritt, oder genauer noch: eine Theorie, die bei der Reliquie ansetzt und uns auf diesem (Um-)Weg verstehen hilft, wie das Wunder des Realismus in der Fotografie zustande kommt.

Der Anstoß zum folgenden Gedankenexperiment kommt in diesem Sinne von Bazin selbst. Letztlich aber zählt das Ergebnis. Die Frage ist also: Was klärt sich, wenn man für ‹Wirklichkeitsübertragung› ‹Transsubstantiation› einsetzt? Die Antwort kann philologisch-monografisch ausfallen oder systematisch. Es kann dabei ein vertieftes Verständnis der Quellen des Bazin'schen Denkens herausspringen oder eine Klärung theoretischer Probleme, Zeichen, Spur, Bild, Präsenz und Kommunikation betreffend. Und im günstigsten Falle beides.

Nach dem Matthäus-Evangelium (26, 26-29) bricht Jesus das Brot mit seinen Jüngern und spricht: «Trinkt und esst, dieses ist mein Leib», oder, wie es in der Nova Vulgata in der lateinischen Übersetzung des griechischen Originals heißt: «Accipite, comedite: hoc est corpus meum». Um 1200 bricht in der römische Kirche ein Streit um die richtige Interpretation des Pronomens ‹hoc› aus. Es geht um die Frage, ob Leib und Blut Christi in Brot und Wein real präsent sind und diese ihrer Substanz nach eine Verwandlung durchlaufen («substantialiter converti») oder ob Christus auf eine andere Weise bei der Eucharistie-Feier anwesend ist. Ex officio beantwortet wird diese Frage vom IV. Laterankonzil 1215 mit der Lehre der Transsubstantiation, ein Begriff, der einige Jahre zuvor erstmals aufgetaucht war (Laarmann 1999, 120ff). Die «heilige Synode» verkündigte, dass

> durch die Weihung des Brotes und des Weins eine Umwandlung geschieht der gesamten Substanz des Brotes in die Substanz des Körpers Christ unseres Herrn, und der gesamten Substanz des Weines in sein Blut (Connell 1993, 5; Übers. V.H.).

Das Edikt erläutert ferner, wie diese Umwandlung zustande kommt. Leib und Blut Christi sind im «Altarsakrament unter den Gestalten von Brot und Wein wahrhaft enthalten», nachdem durch «göttliche Macht das Brot in den Leib und der Wein in das Blut wesensverwandelt worden ist» (Laarmann 1999, 125). So lautet seit 1215 die Lehrmeinung der katholischen Kirche. Ihre Verfestigung fällt zusammen mit der Rezeption der Philosophie Aristoteles', die den Westen über das maurische Spanien im 12. und 13. Jahrhundert erreichte. Thomas von Aquin verlieh der Transsubstantiationslehre in der *Summa Theologica*, die auf Aristoteles' Metaphysik aufbaut, ihre bis heute für die katholische Dogmatik maßgebliche philosophische Formulierung. Ein ganzes Kapitel bestehend aus Fragen, Thesen, Einwänden und ihrer Widerlegung, die Quaestio 75 im Teil III der *Summa*, ist der Frage nach der Verwandlung von Brot und Wein gewidmet. Thomas hält dabei fest, dass die Präsenz Christi weder mit den Sinnen noch mit dem Verstand feststellbar sei, sondern sich nur im Glauben erschließe. In der Quaestio 76 bestimmt er die Realpräsenz Christi als «per modum substantiae» und schreibt ihr die Eigenschaften der Unräumlichkeit, Unausgedehntheit und Unkörperlichkeit zu. Da die Identität von Brot und Wein mit Leib und Blut Christi nicht auf Wahrnehmung beruht, kann der Leib Christi auch von Ungläubigen eingenommen werden (Houston 1994, 118f). Thomas gestaltete eigens die Aristotelische Ak-

zidentienlehre um, um zu erklären, wie Brot und Wein nach der Verwandlung ihrer naturalen Substanz ihre (wahrnehmbaren) Akzidentien behalten (vgl. Laarmann 1999, 128).

Über acht Jahrhunderte hielt das Dogma bislang allen Anfeindungen stand. In theologisch-dogmatischer Hinsicht kennzeichnet den Protestantismus, dass er – wenn auch in unterschiedlichen Graden – die Realpräsenz Christi negiert und Brot und Wein zu kommemorativen Zeichen zurückstuft. Konfessionsgeschichtlich «zerstörte der Streit über die Transsubstantiationslehre die Einheit des Protestantismus, während sie in der katholischen Kirche zu einem Band der Einheit wurde» (ibid., 138). Weder Galileis Atomismus noch die moderne Physik und Chemie konnten der Lehre etwas anhaben (Maybaud/Constabel 1989). 1965 bekräftigte Papst Paul VI. in der Enzyklika *Mysterium fidei* die Formulierungen des IV. Laterankonzils. Er hielt fest, dass die Formeln des Edikts von kulturellen und historischen Kontingenzen wie von theologisch-dogmatischen Kontroversen unberührt seien, also eine universelle und ahistorische Lehre aussprechen. Die Realpräsenz entzieht sich, wie Thomas schon feststellt, der empirischen Überprüfbarkeit, und zugleich erschließt sie sich noch vor jeglicher wissenschaftlichen Reflexion der «gemeinen Erfahrung»: Auf der Grundlage dieser dreifachen Immunisierungsstrategie – Anempirie, Ahistorizität und Anbindung an die «gemeine Erfahrung» – verteidigen katholische Theologen bis heute die Transsubstantiationslehre geduldig gegen jeden Einwand, wohlgemerkt ohne deswegen die moderne Naturwissenschaft in Frage zu stellen (vgl. Connell 1993).

Bild vs. Zeichen

Von Belang ist diese Dogmengeschichte, weil die Eucharistiefrage eine Urszene der abendländischen Zeichen- und Bildtheorie darstellt. Die Realpräsenz im Sakrament, so Hans Belting, bildete eine »Wende in der Bildgeschichte«. Im Bildverständnis der Spätantike und des Frühmittelalters nimmt die Darstellung des Körpers Christi eine Schlüsselrolle ein. Das Bild des fleischgewordenen Wortes, des menschgewordenen Sohns Gottes, ist das Abbild eines Urbildes, das zugleich die Quelle aller anderen Bilder ist. Dabei gilt bis zum Konzil von 1215, dass das eigentliche Bild Gottes, das «natürliche Bild», unsichtbar ist (Besançon 1994, 121-150). Marie-José Mondzain bringt diese Bildlogik so auf den Punkt:

> Das Bild Gottes, das als natürliches Bild bezeichnet wird, ist unsichtbar und bildet die Quelle aller anderen Bilder (Mondzain 1996, 111; Übers. V.H.).

Während Carlo Ginzburg das Dogma des IV. Laterankonzils für einen «Sieg der Abstraktion» hält, der die Bilder «entzauberte», vertreten Belting und Mondzain die gegenteilige Ansicht. Das Gefälle zwischen Realpräsenz im Brot und Repräsentation forderte «neue Kräfte der Imagination» heraus, die «auch die Bilder von Grund auf veränderten».

> Man verlangte ihnen jetzt jene Anschaulichkeit ab, die der unveränderten Gestalt des Brotes fehlte. […] Das Sakrament stiftete echte Präsenz, während das Bild sie sichtbar machte (Belting 2005, 91).

Um Begriffe jenes 19. Jahrhunderts zu gebrauchen, das auch die Fotografie hervorbrachte: Das Bild – und mit ‹Bild› ist zunächst immer das Bild des Körpers Christi gemeint – geht mit dem Sakrament eine Beziehung der *Arbeitsteilung* ein und erfährt eine *Aufladung*. Im Zeichen der Transsubstantiation wird es zum Medium, in dem ‹das natürlich Bild›, das eigentlich unsichtbar war, sichtbar wird. Das Wunder der *conversio* des Brotes, die Transsubstantiation, zieht eine Aufladung des Bildes mit Präsenz nach sich. Mit einem Begriff des 20. Jahrhunderts könnte man von einem intermedialen *feedback* sprechen, das über das Bild hinausgeht und im Zuge des sogenannten Veronika-Kultes, der Verehrung eines Schweißtuches, mit dem Christus sein Gesicht abgewischt haben und das dessen Abdruck tragen soll, auch die Reliquie erfasste.[11] Die Arbeitsteilung von Sakrament und Bild (und von Sakrament und bildhafter Berührungs-Reliquie) ist nicht fakultativ. Das Bild kompensiert das Erfahrungsdefizit des Sakraments, indem es sichtbar macht, was sich – nach Thomas – der sinnlichen und verstandesmäßigen Wahrnehmung entziehen *muss*. Während die Präsenz in der Eucharistie ‹institutiv› war, also durch eine Institution garantiert, war sie im Falle des Bildes ‹substitutiv›, da das Bild sie ersetzen sollte. Allerdings suggeriert die Gestaltung der Bilder nach dem Konzil von 1215, dass eine ‹bloß symbolische›, ersatzhafte Körperlichkeit nicht mehr ausreichte. Vielmehr ging es darum, das Ding als solches präsent zu machen.

> Die Wahrnehmung von Bildern veränderte sich, seit man dem Christuskörper in der Gegenwart durch das Sakrament eine echte Präsenz einräumte. Was die Eucharistie ihnen an *Realität* voraushatte, machten die Bilder durch ihren *Realismus* wett (Belting 2005, 91).

11 Zumindest die sog. Berührungs-Reliquien, d.h. Tücher und Gegenstände, die mit dem Leib Christi Kontakt gehabt haben sollen. Vgl. dazu Lechtermann 2005, 23.

Die Realität des Sakraments überträgt sich auf die Bilder und manifestiert sich als Realismus; das Wunder der Realpräsenz feiert im Bild seine Wiederkunft als Wunder des Realismus.

Das bedeutet auch, dass das Bild in einem eminenten Sinn kein Zeichen ist. Thomas insistiert in der 75. Quaestio, dass die Realpräsenz keine Repräsentation ist. Brot und Wein sind keine Zeichen, die für etwa anderes stehen, sie *sind* Leib und Blut Christi. Die Realpräsenz ist, so könnte man sagen, paradoxerweise auch deshalb nicht wahrnehmbar, weil die wahrnehmbaren Zeichen ‹Brot› und ‹Wein› eben keine Zeichen sind. Die Koalition von Sakrament und Bild stellt dabei auch – gleichsam durch Ansteckung, oder eben durch Übertragung – den Zeichencharakter des Bildes zur Disposition. Wenn im Realismus des Bildes nach dem Konzil von Trient die Realpräsenz wiederkehrt, dann ist das Bild als Medium des «natürlichen» Bildes zugleich ein «natürliches» Zeichen – oder ein Zeichen, das gerade keines mehr ist. Dass das Bild im Falle seines Gelingens aufhört, Repräsentation zu sein, ist ein Topos der Kulturgeschichte des Illusionismus seit der Antike. Der Realismus des Bildes nach dem Konzil von Trient meint indes mehr als das Verschwinden des Mediums in der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung. Das Bild verliert seinen Statthalter-Charakter durch das Hinzutreten einer transzendenten Präsenz. Zugleich akzentuiert seine Aufladung zum ‹natürlichen› Zeichen die Abwesenheit des Gegenstands als Hauptmerkmal des Zeichens.

Vom Bild zum Zuschauer

Während sich in der Ostkirche am Ende der Antike ein fortwährender Konflikt zwischen Ikonoklasmus und Bilderkult entwickelt, in dem bald das Zeichen des Kreuzes, bald die Ikone die Oberhand behielt, kristallisiert sich der Konflikt von Bild und Zeichen im Westen in der Eucharistiefrage. Das Konzil von Trient leitete eine Epoche des Bildes ein, während für die Reformation gilt, dass «sich die Konfessionen in der Antithese von Bild und Zeichen» gegenüberstehen (Belting 2005, 138). Der Protestantismus reduziert nicht nur Brot und Wein zu Zeichen, er reihte sich auch in die Tradition der Bilderskepsis ein. «Gott genügt sich selbst als Zeuge», so Calvin. «Jedes Mal, wenn man Gott im Bild darstellt, wird sein Ruhm auf falsche und niederträchtige Weise korrumpiert» (Besançon 1994, 255). Man kann es auch so ausdrücken: Wenn das Sakrament keine Realpräsenz mehr trägt, erübrigt sich das Bild, weil es nichts mehr darauf zu übertragen gibt. Jeder Blick in eine

protestantische Kirche zeigt, dass der Protestantismus die Arbeitsteilung von Sakrament und Bild *ex negativo* aufrechterhält.

Obwohl er den Text der heiligen Schrift ins Zentrum stellt, wird der Protestantismus nicht wieder zu einer Schriftreligion im Sinne des Judaismus, der sakrale Präsenz im Modus der Abwesenheit und im Medium der Schrift erfährt. Er bleibt vielmehr der Opposition des Paulus gegen den «Buchstaben, der tötet» (Johannes 1.1), treu. Die Realpräsenz Christi ersetzt der Protestantismus als Wegbereiter des neuzeitlichen Individualismus durch eine spirituell-innerliche Präsenz, die später in der Selbstgegenwart des Bewusstseins eine philosophische Entsprechung findet, wobei deren Modell, wie Derrida in seiner Husserl-Lektüre zeigt, nicht das Bild ist, sondern die Stimme.[12] An die Stelle des Bildes lässt der Protestantismus – vermeintlich paradoxerweise – den Kirchgänger treten, der als Glaubender Träger einer spirituellen Präsenz Christi ist und diese bezeugt, indem er als Zuschauer dem zeichenhaften Schauspiel der Eucharistie beiwohnt (vgl. Houston 1994). Der Blick des einzelnen Gemeindemitglieds verknüpft das Zeichen des Sakraments mit der spirituellen Präsenz. Das Sakrament wird so zum Paradigma des Zeichens in der christlich-abendländischen Neuzeit (vgl. Cottret 1984). Das Zeichen ist in einem eminenten Sinne ein Anzeichen von Abwesenheit, denn es steht für eine Nicht-Präsenz, die nur durch das innerliche Bild kompensiert werden kann, das dem Zeichen so seinen Sinn gibt wie die spirituelle Präsenz dem Sakrament. Bedenkt man die konfessionellen Wurzeln dieser Zeichentheorie, dann erscheint es nicht mehr als Zufall, dass de Saussure aus Genf kam. Man musste wohl ein Genfer Protestant sein, um auf den Gedanken zu kommen, dass die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem arbiträr und das Signifikat nicht der Referent, sondern ein mentales Bild ist.

* * *

Was gewinnen wir nun, wenn wir im Text Bazins ‹Wirklichkeitsübertragung› durch ‹Transsubstantiation› ersetzen?

Um diese Frage zu beantworten, will ich zunächst noch einmal bei der oben zitierten Fußnote ansetzen. Bazin bringt hier einen weiteren psychoanalytischen Schlüsselbegriff ins Spiel, den ‹Komplex›. Unter einem Komplex versteht die Psychoanalyse eine «[o]rganisierte Gesamt-

12 «La voix est l'être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science. La voix est la conscience» (Derrida 1967, 89).

heit von […] stark affektbesetzten Vorstellungen und Erinnerungen», die «alle psychologischen Ebenen strukturieren» kann: «Emotionen, Haltungen, angepasste Verhaltensformen» (Laplanche/Pontalis 1972, 252). Entsteht der Ödipuskomplex in der Rivalität mit dem Vater, dann bezeichnet der Begriff »Mumienkomplex«, Bazins zweiter aus dem Vokabular der Psychoanalyse abgeleiteter Neologismus, eine organisierte Gesamtheit affektbesetzter Vorstellungen, die sich im Angesicht einer Endlichkeit herausbildet. Dieser Komplex speist den Wunsch nach Realität ohne Vergänglichkeit und bewirkt so die Wirklichkeitsübertragung.

Die psychologische Dynamik, die das Zusammentreffen von Mumienkomplex und Fotografie auslöst, beschreibt Bazin mit einem weiteren Neologismus, der ebenfalls auf einem Schlüsselbegriff der Psychoanalyse basiert. Er beschreibt, dass nur das Bild, das uns das Objektiv der Kamera gibt, in der Lage ist, aus der Tiefe unseres Unterbewusstseins das Bedürfnis («besoin») hervorzuholen, an die Stelle des Gegenstandes etwas Besseres zu setzen als seine annähernde Wiedergabe, nämlich den «Gegenstand selbst, doch befreit von den Zufällen seiner Zeitlichkeit» (Bazin 2004b, 37). Für diesen Vorgang des ‹Hervorholens› prägt Bazin das Verb ‹defouler›, abgeleitet von *refouler*, dem französischen Verb für ‹verdrängen›. Er setzt es in Anführungszeichen, gewiss auch um das Wortspiel mit *refouler* zu verdeutlichen und klar zu machen, dass er hier mit dem Freud'schen Begriff der Verdrängung spielt. Man könnte auf Deutsch von einer ‹Entverdrängung› sprechen, einem Rückgängigmachen der Verdrängung.[13] Diese ‹Entverdrängung› ist zugleich eine Entsublimierung: Sie löst eine Sublimation auf, von der Bazin früher im Text spricht. Mit Blick auf die Geschichte der Malerei seit der Renaissance und besonders auf das Porträt schreibt er:

> Heute glaubt man nicht mehr an die ontologische Identität von Modell und Portrait, doch man nimmt immer noch an, dass dieses uns hilft, uns an jenes zu erinnern und es damit einem zweiten, geistigen Tod zu entreißen (ibid.).

Dass man an die ontologische Identität von Modell und Porträt nicht mehr glaubt, ist eben das Ergebnis einer Sublimation: Das «unbezwingbare Bedürfnis, die Zeit zu bannen», unterwirft sich einem logischen Denken («une pensé logique»), das keinen Zweifel daran zulässt, dass Modell und Porträt ontologisch nicht identisch sind. Psychoanalyse und Theologie vermischen sich, wenn Bazin von einem «besoin

13 Fischer und Düpee übersetzen «defouler» mit «austoben»; vgl. Bazin 2004b, 37.

d'exorciser le temps» spricht, von einem Bedürfnis, die Zeit ‹auszutreiben› – man ist versucht zu ergänzen: wie einen Teufel. Dieses unterwirft sich in der Sublimierung einer modernen Theorie der Zeichen, die Zeichen und Referent zu trennen weiß. Louis XIV., den Bazin als Beispiel anführt, ist von deren Geist durchdrungen, wenn er sich nicht mehr einbalsamieren, sondern nur porträtieren lässt.

Pathogene und therapeutische Techniken

Dieser Sublimierung entspricht eine Psychologisierung der Ästhetik durch die Techniken der Illusion. Sie kulminiert in den Kontorsionen der Barockmalerei, die dem Bild eine vierte Dimension, den arretierten Moment verleiht. Sublimierungen haben indes Risiken und Nebenwirkungen. So wird das Bedürfnis nach Illusion, dessen Ursprünge, so Bazin in einem kurzen Ausgriff in die Ethnologie, im magischen Denken liegen, mit der Erfindung der modernen Illusionstechniken und namentlich der Zentralperspektive zur Sucht (eine Nebenbedeutung des «appetit d'illusion»), die schließlich die Kunst zu zerstören, da vollständig dem Diktat des Illusionismus zu unterwerfen drohte: «Dieses Bedürfnis nach Illusion, das gerade durch seine Befriedigung rasch weiter anwuchs, verschlang nach und nach die bildenden Künste».[14]

Die Illusionsdosis wird laufend stärker, und das Bedürfnis wächst an seiner Befriedigung, bis eben die Fotografie auftritt und die Steigerungslogik durchbricht, indem sie das Bedürfnis vollends stillt. Bazin fasst dabei die Epoche von der Erfindung der Kunst (und dem Auftritt des Künstlers) in der Frührenaissance bis zur Erfindung der Fotografie in eschatologische Begriffe: Die Zentralperspektive ist der Sündenfall, Nièpce und Lumière sind die Erlöser der Malerei. Die Zentralperspektive, die einem Bedürfnis nach Illusion entspricht, das «tout mental» und «inesthétique en lui-même» ist, also gänzlich mental und anästhetisch, markiert den Verlust einer Unschuld, die einer hochmittelalterlichen Malerei noch eignete, die «violemment réaliste», also bis zur Brutalität realistisch und zugleich spirituell war (Bazin 1985, 12). Nicht von ungefähr unterscheidet Bazin zwischen zwei Realismen, dem «wahrhaften» («véritable») Realismus, der die zugleich «konkrete und essentielle Bedeutung» der Welt zum Ausdruck bringt, und dem

14 Im Original: «Ce besoin d'illusion s'accroissant rapidement de sa propre satisfaction dévora peu à peu les arts plastiques» (Bazin 1985, 11). Fischer/Düpee übersetzen: «Dieses Bedürfnis, das ebenso rasch wieder nachwuchs, wie es befriedigt wurde». «Accroître» heißt «wachsen, steigern, mehren». «Nachwachsen» gehört nicht zum Lexikon möglicher Nebenbedeutungen.

«Pseudorealismus» des «trompe-l'œil» und des «trompe l'esprit», der sich mit «der Illusion der Formen zufrieden gibt» (2004b, 35). Ähnlich wie schon bei der Unterscheidung von Bild als Aufnahme und Bild als Darstellung argumentiert Bazin im Ontologie-Essay mit einer Reihe von implizit wertenden Dichotomien. Dem Gegensatz von «ästhetischem» und «psychologischem» Bedürfnis entspricht die Unterscheidung von «echtem» und «Pseudorealismus». Trägt die Malerei in der Phase der Kunst von der Renaissance bis an die Schwelle zur Moderne diese Widersprüche noch in sich selbst aus, so vollendet die Fotografie das Barock, indem sie den Gegenstand ohne Zutun eines Künstlers in allen vier Dimensionen seiner reinen Gegenwart festhält. Sie ermöglicht der Kunst, ganz Bild als Darstellung zu sein, und verschafft zugleich dem «echten Realismus», verstanden als «Bedürfnis, die zugleich konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken» (ibid.), ein neues Medium, das ganz Bild als Aufnahme sein kann.

Die Auflösung dieser Widersprüche durch die Fotografie beschreibt Bazin nun auch als *Entverdrängung* eines ursprünglichen Bedürfnisses nach dem Gegenstand selbst, der nicht mehr die Signatur seiner Endlichkeit trägt. Erlöst wird nicht nur die Kunst, erlöst wird auch ein Bedürfnis, das durch die neuzeitlichen Illusionstechniken verdrängt oder auf ein bloß mentales Bedürfnis reduziert wurde. Die Fotografie ersetzt die defizienten Präsentationstechniken der Malerei und stellt den gleichsam paradiesischen, einst durch Reliquie und Körperrealismus gesicherten, durch die Ursünde der Perspektive aber verloren gegangenen Zustand dieses Bedürfnisses und seiner Stillung wieder her.

Das Bedürfnis, von dem Bazin ausgeht, ist demnach ein plastisches, das sich unterschiedlich artikuliert, je nachdem, was zu seiner Stillung zur Verfügung steht, und das je nach Gegenstand auch pathologisch werden kann.[15] Wir haben es mit einem hybriden Ensemble zu tun, bestehend aus der menschlichen Bedürfnisnatur, einem technischen oder materialen Objekt, das als Medium dient (Reliquie, gemaltes Bild, Fotografie), künstlerischen Techniken (Zentralperspektive, Montage) und Diskursen (magisches Denken, logisches Denken). Je nach Qualität des Gegenstandes ist der Gesamteffekt ‹echter Realismus› und vollständige Stillung des Bedürfnisses oder ‹Pseudorealismus› und suchtartige Steigerung.

15 Bazin könnte eine klare terminologische Unterscheidung zwischen pathologischem und nicht-pathologischem Bedürfnis treffen, indem er zwischen «appetit» (mit der Nebenbedeutung «Sucht») und «besoin» (Bedürfnis im Sinne von Notwendigkeit) unterscheidet, was er aber nicht tut. Die Plastizität des Bedürfnisses schlägt sich auf der semantischen Ebene als Dehnbarkeit seines Begriffs nieder.

Wozu Freud?

Wozu aber braucht Bazin Freud? Weshalb verlangt das, was in diesem Ensemble stattfindet, nach der Sprache der Psychoanalyse und nach Neologismen wie ‹Wirklichkeitsübertragung›, ‹Mumienkomplex› und ‹Entverdrängung›?

Was sich in der Mumie vergegenständlicht, verdient offenbar ‹Komplex› genannt zu werden, weil es wie der Ödipuskomplex schon im Ansatz einen Aspekt der Perversion aufweist. «If time must be captured because it is a threat», so Phil Rosen, «then the ultimate victory for subjectivity might seem to be to do away with time, to make it irrelevant». Gerade daraus aber entsteht eine problematische Spannung: «[F]or Bazin the phenomenologist, this must be a perversion» (Rosen 2001, 35). Die Spannung zwischen phänomenologischem Impuls und der Einsicht in die (perverse) psychologische und kulturelle Logik der Mumie kann erklären, weshalb Bazin im Ontologie-Essay auf den Bezugsrahmen der Psychoanalyse zurückgreifen *muss*: Das hybride Ensemble ist im Ansatz pathogen, da vom morbiden Wunsch nach der Überwindung des Todes durch das Bild strukturiert. Gerade der Phänomenologe, der die Dinge in ihrer Gegenwart für das Bewusstsein denken will, bleibt angesichts eines Wunsches, der perverser Weise auf Löschung der zeitlichen Präsenz der Phänomene zielt, auf die Psychoanalyse verwiesen, das Denken der Krankheiten des Wollens und der kulturellen Pathologie *par excellence* im 20. Jahrhundert.

Allerdings scheint die Pathologie innerhalb des Ensembles – etwa durch den Austausch eines Elements – therapiert werden zu können. Der Glaube an die ontologische Identität von Modell und Porträt stillte das Präsenzbedürfnis, bis die «pensée logique» ihr Verbot erließ, das zum Unglauben an die Präsenz des Gegenstandes im Bild verpflichtete, wodurch das Präsenzbedürfnis an die Ersatzprodukte der illusionistischen Malerei verwiesen war und daran erkrankte. Die ‹Entverdrängung› der Fotografie therapiert diese Krankheit.

So gesehen ist die Wirklichkeitsübertragung am Objekt der Fotografie die moderne, aufs thermodynamische Zeitalter und seine technischen Geräte zugeschnittene Wiederkunft jener ontologischen Identität von Brot und Leib und von Bild und Gegenstand, die den pathologischen Hunger nach Illusion in ein gestilltes Bedürfnis nach Realpräsenz verwandelt.[16] Die Wirklichkeitsübertragung ist die Wie-

16 Zur Psychoanalyse als Psychologie der thermodynamischen Epoche vgl. Brinkmann 2008.

derkehr der Transsubstantiation im Medium der mechanischen Objektivität, wobei der Unterschied zur Reliquie oder zum Bild darin liegt, dass das technische Bild den Zweifel an der Realpräsenz seines Gegenstandes mit der irrationalen Macht dieser Objektivität bezwingt. Die Geschichte der Fotografie ist so zugleich Heils- und Heilungsgeschichte, eine Fallgeschichte, die Menschheit betreffend. Die Fotografie ist die *Heilung des Bildes und das Bild als Heil der Welt*: Genau das spricht Bazin aus, wenn er sie als «natürliches Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten» bezeichnet (Bazin 2004b, 39). Das natürliche Bild, das der Selbstgegenwart Gottes, ist an sich unsichtbar. Sichtbar wird es in Berührungsreliquien wie dem Turiner Grabtuch und nach Trient durch dessen Allianz mit dem Sakrament auch im Realismus des gemalten Bilds. Die Fotografie, so Bazin, dehnt diese Bildlogik der sichtbaren Realpräsenz auf die Welt im Ganzen aus. Genau diesen Punkt unterstreicht er auch mit der Illustration seines Textes. Das Foto vom Turiner Grabtuch ist für Bazins Argument zentral, weil es seiner These von der Fotografie als natürlichem Bild der Welt ihr Fundament gibt. Das Bild des Grabtuchs wird gemäß dieser Logik zur Quelle der Fotografie als natürlichem Bild der Welt: Im Wunder des fotografischen Realismus wiederholt sich, Bild für Bild, das Wunder der Sichtbarwerdung des natürlichen Bildes Gottes. Für Susan Sontag verwandelt die Fotografie die Welt in einen Friedhof, für Bazin ist sie die Auferstehung und das Leben. Fotografen sind nicht «Aufzeichnungsengel des Todes» (Sontag 1980, 159), sondern demütige Handwerker des ewigen Lebens.[17]

Wollen wir fürs Erste akzeptieren, dass dies in der Tat die Bildlogik ist, die Bazin meint, wenn er vom «natürlichen Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten», spricht und seinen Text mit dem Foto des Turiner Grabtuchs illustriert, dann stellt sich immer noch die Frage, wie die kosmologische Wendung dieses bildtheoretischen Arguments zu verstehen ist. In welchem Sinne ist die Fotografie nicht nur die Heilung des Bildes, sondern auch das Bild als Heil der Welt?

Kosmologie und Realismus

Eine Antwort auf diese Frage findet sich beim Paläontologen und Theologen Pierre Teilhard de Chardin, einem Jesuiten, der für eine Synthese von moderner Naturwissenschaft und Glauben plädierte und

17 Ähnlich auch in Malraux' «musée imaginaire», vgl. Geimer 2009.

in seiner evolutionären Kosmologie Evolutionstheorie und christliche Spiritualität zu harmonisieren versuchte. Unter französischen katholischen Intellektuellen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so wirkmächtig wie der christliche Sozialist Charles Péguy, übte Teilhard de Chardin großen Einfluss auf Bazin aus. Er begann seine Auseinandersetzung mit Teilhard in seiner Studienzeit, wobei er von dessen naturwissenschaftlichen Arbeiten ebenso fasziniert war wie von den theologischen: «Teilhard provided for him, no one knows how seriously, his own alpha and omega points» (Andrew 1978, 66). Der Einfluss Teilhards lässt sich bis in Bazins Denken der Fotografie hinein nachzeichnen. Wenn Bazin im Ontologie-Essay die mechanische Objektivität der Fotografie und die Ausschaltung der künstlerischen Subjektivität feiert, dann greift er ein Argument von Baudelaire *wider* das neue Medium auf und stellt es auf den Kopf (vgl. Hediger 2006b, 212). Man kann das, wie Douglas Smith, in den Kontext der französischen Humanismusdebatte der Nachkriegszeit stellen und Bazin unter die Vorboten der poststrukturalistischen Humanismuskritik einreihen (Smith 2008). Plausibler scheint es, diese Position Bazins, die sich zugleich als Kritik an der «Eitelkeit der Kunst» (Pascal) versteht, auf das Motiv des Selbstverzichts in Teilhards Kosmologie zurückzuführen.

Die bildtechnischen Möglichkeiten der Fotografie und des Films erlauben es der Erde, sich in Raum und Zeit zu duplizieren, was Sartre und Malraux im Zeichen einer Entfremdung des Menschen durch die Technik sehen. Die Haltung Bazins dagegen resümiert Andrew so:

> Bazin is […] aligned with the evolutionary cosmology of Teilhard, which sees man only in the context of a mysterious and ever-changing world. Through photography man can escape the vanities of art and can seek his history and his destiny by encountering appearances on their own terms (Andrew 1978, 80).

Dass der Mensch jenseits der Eitelkeit der Kunst zu seiner Geschichte und Bestimmung finden kann, wenn er den Phänomenen im Medium der Fotografie begegnet, verdankt sich deren kosmologischer Dimension. Von entscheidender Bedeutung für Bazins Verständnis der Fotografie als einem «natürlichen Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten», scheint dabei Teilhards Lesart der Transsubstantiation zu sein. Wo die Orthodoxie die Realpräsenz Christi auf das Sakrament in seiner konkreten Gestalt beschränkt sehen will, die buchstäblich in den Händen des Priesters liegt, versteht Teilhard, der von seinem Orden mehrfach mit Schreibverboten belegt wurde, das

Sakrament als Ausgangspunkt einer Transsubstantiation, die in einem zweiten Schritt die ganze Welt erfasst.

> Thus when the phrase «Hoc est corpus meum» is pronounced, «hoc» means «primario» the bread, but «secundario», in a second phase occuring in nature, the matter of the sacrament is the world, throughout which there spreads to complete itself, the superhuman presence of Christ (Teilhard zit. n. Cipolla 1974, 690).

Der Stoff des Sakraments ist die Welt: Das ist der Kernsatz des kosmologischen Verständnisses der Transsubstantiation bei Teilhard.[18] An die Stelle der Gemeinde, die sich das Sakrament physisch einverleibt, tritt dabei die Menschheit, die sich die materielle Welt anverwandelt – etwa durch Wissenschaft, aber auch durch bildliche Darstellung.

> As our humanity assimilates the material world and as the Host assimilates our humanity, the eucharistic transformation goes beyond and completes the transubstantiation of the bread on the altar (ibid.).

Der Stoff des Sakraments ist die Welt, und die Anverwandlung der Welt ist die Vollendung der Eucharistie: Damit erschließt sich der Rahmen, in den Bazin sein bildtheoretisches Argument stellt, wenn er die Fotografie als «natürliches Bild der Welt» bezeichnet und seinen Text mit einem Foto des Turiner Grabtuchs illustriert. In dem Satz, dass jedes Bild zum Gegenstand und jeder Gegenstand zum Bild werde, lauert denn auch kein Baudrillard'sches Simulationstheorem, sondern das heilsgeschichtliche Szenario der Anverwandlung der Welt durch das Bild. Die «erste Fotografie», das natürliche Bild, das sich auf der Berührungsreliquie abzeichnet, ist das Urbild aller Fotografien, insofern sich das Wunder des Realismus, die Herstellung von Realpräsenz in jedem einzelnen Bild, mit dem sich der Mensch ein Stück der materiellen Welt anverwandelt, wiederholt. Die Fotografie ist dabei in einem starken Sinn das Medium dieses wundersamen Realismus der Realpräsenz, weil die Welt ohne sie nicht auf diese Weise sichtbar geworden wäre und weil sie den letzten Zweifel am Bild löscht (also den letzten Rest von Krankheit therapiert), der durch die Präsenz des Menschen in der Malerei noch weiter bestand.

18 Hüter des Dogmas bestreiten, dass dies etwas mit Transsubstantiation zu tun habe. Vgl. Connell 1993, 26.

Kosmologischer Realismus

Das Kino wiederum ist das Medium, das die Anverwandlung der Welt durch das (fotografische) Bild in die Stiftung einer Gemeinde münden lässt. Als die katholische Kirche im 13. Jahrhundert die Transsubstantiationslehre zum Dogma verfestigte, kam eine Kritik aus dem Kreis jüdischer Schriftgelehrter (vgl. Lasker 1984). Deren Frage betraf nicht die ontologische Identität. Sie lautete vielmehr: Wie kann es sein, dass ein und dieselbe Person an so vielen Orten gleichzeitig ist? Die – nur teilweise befriedigende, aber bis heute gültige – Antwort lautete, dass der Leib Christi im Sakrament anwesend ist, aber nicht gänzlich darin aufgeht (Connell 1993, 20f). Die Fotografie und vor allem der Film, die in einer beliebigen Anzahl von Abzügen und Kopien auftreten, lösen das Problem der Omnipräsenz überzeugender, zumindest wenn man die Fotografie betrachtet wie Bazin: als Medium der Anverwandlung der Welt nicht nur durch das Individuum, sondern durch eine Gruppe, und zwar nicht nur die Gruppe der Cinéphilen, der emphatisch Gläubigen des Kinos.

> Cinema, for Bazin, was a new tool for [...] uniting the millions of atomic bits of consciousness, which we call an audience, in the contemplation of the truths of nature. It was already a means for personalizing the universe, a preview of Teilhard's noosphere (Andrew 1990, 66f).[19]

Es liegt nahe, diesen – wie Bazin in «Der Mythos des totalen Films» schreibt – «allumfassenden Realismus», der sich als «Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet» ist (Bazin 2004c, 47), als *kosmologischen Realismus* zu bezeichnen: Fotografie und Film verwandeln die Welt, indem sie der Natur zum ersten Mal ein Medium geben, in dem sie sich selbst ganz zur Sichtbarkeit bringen kann.

Angesichts seiner Verankerung im Transsubstantiations-Verständnis von Teilhard kann man leicht auf den Gedanken kommen, diesen kosmologischen Realismus zu einer Glaubenssache zu erklären, zumal Bazin in dem eben zitierten Aufsatz den «allumfassenden Realismus» selbst als «Mythos» charakterisiert. Alle Anstrengungen, Bazins Rede von der «Wirklichkeitsübertragung» und vom Bild, das Teil der Existenz des Modells ist, auf logische und zeichentheoretische Begriffe zu bringen,

19 Zum Einfluss von Teilhard auf Cohen-Séat und die Filmologie vgl. Hediger 2003, 59.

wären demnach müßig, weil es Bazin nicht um eine Theorie der Referenz geht, sondern um ein Wunder des Substanzwandels, das sich nur in Glaubensbegriffen fassen lässt. Wer eine Fotografie sieht, kann nicht wissen, was er sieht, denn: «We cannot place it ontologically» (Cavell 1979, 17). Also halten sich die einen an den Anker der Referenz, registrieren die Abwesenheit des Aufgenommenen und sehen einen Friedhof, während die anderen an die Realpräsenz des Dings in der Aufnahme glauben und das ewige Leben sehen. Eine Frage der Konfession.

Die Theorie der Fotografie, so scheint es, ist in der Kant'schen Bezauberung gefangen und vollführt eine Pendelbewegung, die in der Tat ein *replay* der Alternative zwischen der protestantischen und der katholischen Lesart des Sakraments darstellt (nur führt keiner Religionskriege im Namen der Realität, höchstens mal einen Paradigmenstreit). Frei vom Ehrgeiz, diese Pendelbewegung, die einer machtvollen kulturellen Logik gehorcht, stoppen zu wollen, möchte ich zum Abschluss die Position Bazins beziehen und kurz skizzieren, innerhalb welcher Koordinaten man seinen kosmologischen Realismus als Theorie auffassen und ernst nehmen kann.

* * *

Dem kosmologischen Realismus den Status einer Theorie zuzuschreiben bedeutet unter anderem, dass man ihm zubilligt, für spezifische bild- und medientheoretische Probleme eine Lösung anzubieten, die anderswo so nicht zu finden ist. Namentlich darf man dies erwarten für das Problem der Referenz sowie das Problem des «ontologischen Status» der Fotografie, soweit sie im Sinne Cavells Gegenstand der (ästhetischen) Erfahrung wird. Es ist hier schon aus Platzgründen nicht der Ort, detaillierte Lösungsvorschläge auszuarbeiten. Ich werde aber zumindest zu zeigen versuchen, dass der kosmologische Realismus ein entsprechendes Potenzial hat. Hierzu ist eine letzte philologische Anstrengung notwendig, die diesmal aber nicht primär Bazins Texten gilt, sondern Umwege über andere Autoren wählt. Zwei Punkte scheinen mir dabei wichtig: Obwohl er psychologisch anhebt, liefert der kosmologische Realismus keine Zuschauertheorie des Bildes im Sinne des perzeptuellen Realismus. Vielmehr läuft er auf das hinaus, was man eine Kommunikationstheorie des Bildes nennen könnte. Als Theorie eines Mediums, in dem die Natur sich selbst zur Sprache bringt, steht Bazins kosmologischer Realismus zugleich in einer romantischen Tradition, ein Erbe, zu dem er sich durchaus ambivalent verhält, das ihm aber eine innere Grenze setzt.

Was die Umwege betrifft, so weist Bazins kosmologischer Realismus namentlich eine Parallele zu den Überlegungen zum Problem der Kommunikation auf, die John Dewey in seiner 1929 publizierten und 1995 ins Deutsche übersetzten Vorlesung «Erfahrung und Natur» entwickelt. Im Kapitel «Natur, Kommunikation und Sinn» unterzieht er die tradierten philosophischen Theorien von Sprache, Bewusstsein und Bedeutung einer fundamentalen Kritik. Die klassische europäische Metaphysik handelt von Substanzen, Attributen und Essenzen, denen in der Sprache bestimmte Begriffe – Nomen, Adjektive etc. – entsprechen. Die Welt hat eine präexistente Struktur (diese ist der Gegenstand von Metaphysik und Ontologie), und die Sprache bildet diese mehr oder weniger akkurat ab. Noch bis zu Wittgenstein und seiner im *Tractatus* entfalteten Vorstellung einer «logischen Struktur der Welt« träumt die Philosophie von einem Zeichensystem, das von allen historischen und kulturellen Kontingenzen gereinigt ist und die transzendente Struktur der Welt ohne Rest und Verzerrung zum Ausdruck bringt. Dewey dagegen denkt – wie der Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen* – Bedeutung vom Gebrauch her und verankert Sprache, Sinn und Bedeutung im sozialen Handeln:

> Sinn *[meaning]* ist überhaupt nichts Psychisches; Sinn ist primär eine Eigenschaft des Verhaltens und sekundär eine Eigenschaft von Objekten (Dewey 2007, 179).[20]

Das Primäre ist nicht eine Wahrnehmung oder das Wort als Zeichen und Träger einer feststehenden Bedeutung, sondern der Diskurs als Modus der sozialen Interaktion. Kommunikation ist so nicht eine Modalität des Bewusstseins, sondern seine Bedingung: Individuelles Bewusstsein bildet sich erst auf der Grundlage sozialer Interaktion und intersubjektiven Bezugs aus. Das heißt zugleich:

> Sprache, Zeichen und Bezeichnung entspringen weder einer Absicht noch dem menschlichen Geist, sondern sind Neben-Produkte, Folgen eines Überschusses in Gesten und Klang (Dewey 2007, 175).

20 «Meaning» bezeichnet bei Dewey sowohl den subjektiven Sinn (Absicht, Meinung) wie auch den objektiven Sinn, d.h. die Bedeutung, die einer Äußerung oder einem Ding zukommt. Vgl. dazu die Anmerkung des Übersetzers Martin Suhr, Dewey 2007, 167.

Ähnlich wie später Wittgenstein bestimmt Dewey die Essenz eines Dings nicht als überzeitliche Entität, sondern als die – durchaus objektive, weil in der sozialen Interaktion verfestigte – Regel seines Gebrauchs. Entscheidend ist, dass die Essenz dem Gegenstand nicht innewohnt, sondern ihm von der Kommunikation beigelegt wird. In einem starken Sinn fügt die Kommunikation der Welt etwas hinzu. Sprache ist nicht

> ein bloßes Mittel, um sparsam mit der Energie in der Interaktion von Menschen umzugehen. Sie ist eine Befreiung und eine Erweiterung von Energien, die in die Interaktion eingehen, indem sie auf diese Energien die zusätzliche Qualität der Bedeutung überträgt (Dewey 2007, 174).

Das gilt so nicht nur für die menschliche Interaktion, sondern für die Welt im Ganzen:

> Die auf diese Art und Weise eingeführte Qualität der Bedeutung wird, aktuell und potentiell, von Klängen, Gesten und Zeichen auf alle anderen Dinge der Natur ausgedehnt und übertragen (Dewey 2007, 174).

Kommunikation ist denn auch mehr als Bezeichnen und Benennen. Sie bewirkt, dass sich die Dinge dem Menschen enthüllen und damit auch sich selbst (Dewey 2007, 167). Sie wird zur «natürliche[n] Brücke, die die Lücke zwischen Essenz und Existenz» füllt (ibid., 168).

Bild und Kommunikation

Bazins kosmologischer Realismus bereitet Verständnisschwierigkeiten, ja erscheint als unlogisch und widersinnig,[21] solange man ihn vor dem Hintergrund einer Theorie von Sprache und Bedeutung denkt, wie Dewey sie kritisiert. Oder, anders gesagt: solange bei der Auseinandersetzung mit der These von der ontologischen Identität von Bild und Gegenstand das Problem der Referenz im Zentrum steht. Bazin ist aber, ungeachtet der Tradition solcher Lektüren, kein Semiotiker. Wie später Deleuze, der sich in den 1980er Jahren gegen die Dominanz der

21 So schreibt Friday zur Identitätsthese: «This view is so strange and implausible that it is difficult to imagine anyone seriously holding it». Er fährt fort: «[P]articularly Bazin who observers that ‹[n]o one believes any longer in the ontological identity of model and image›» (Friday 2005, 344). Es entgeht ihm, dass Bazin an der Stelle in freier indirekter Rede die Aufhebung der Identität von Bild und Gegenstand in der modernen Zeichentheorie referiert.

Filmsemiotik wehrte (2003, 263ff), versucht Bazin, das Bild als Bild zu denken und nicht als Zeichen. Und so sehr er bei Phänomenologie und Psychologie ansetzt, so doch nur zur Verankerung und Veranschaulichung des Problems. Bazin geht es nicht um die Illusion der Realpräsenz des Dargestellten, sondern um die Realpräsenz selbst. Genau darin liegt der Unterschied von «Pseudo»-, d.h. perzeptuellem und «veritablem» Realismus. Bazin ist ein anti-illusionistischer Denker.

So sehr Bazin den «brutalen Realismus» der mittelalterlichen Malerei bewundert, so macht doch erst die Fotografie den Realismus möglich, der die «konkrete und essentielle Bedeutung der Welt» vollständig ausdrückt. Erst die Fotografie erfasst das Konkrete – die materiale Existenz des Dings – und das Essentielle – sein Wesen, verstanden als (lebensweltlicher) Zusammenhang, der das Ding mit Bedeutung auflädt – zu gleichen Teilen in einem Bild. Man könnte auch, in Begriffen, die Dewey und Bazin verbinden, sagen, dass erst die Fotografie die Energie der Bedeutung vollständig auf die Welt überträgt. Zugleich setzt das «natürliche Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder vermochten», stets und immer schon ein «wir» in ein neues Verhältnis zur Welt, und nicht das solipsistische Ich der Bewusstseinsphilosophie und der mentalistischen Bedeutungs- und Sprachtheorien. Fotografie und Film kommunizieren die konkrete und essentielle Bedeutung der Welt und entfalten diese Kommunikation, indem sie die Einheit der «millions of atomic bits of consciousness» adressieren, für die Teilhard den Begriff der Noosphäre prägt: In diesem doppelten Sinn ist Bazins kosmologischer Realismus eine Kommunikationstheorie des Bildes und keine Zeichen- oder Zuschauertheorie.

Anti/Romantik

Der kosmologische Realismus ist schließlich auch eine Theorie des «Alles spricht», wie sie in der Frühromantik entwickelt wird. «Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum *spricht* – alles spricht – unendliche Sprachen» schreibt Novalis im «Allgemeinen Brouillon» von 1789 (Novalis 1978, 500). Man hat diese Formulierung als eine der zentralen Formeln der romantischen Kunsttheorie gesehen: Alles ist würdig, Gegenstand der Kunst zu werden, auch das Kleinste und Alltäglichste, wie dies dann auch im Roman des 19. Jahrhunderts, etwa bei Balzac, und später im Kino der Fall wird. Wie für Bazin die fotografische Technik, so bringt für die Romantik der Künstler die Welt zum Sprechen, dem jeder Vorfall Anlass künstlerischer Produktivität und Anfang eines unendlichen Romans ist, so Novalis im Blütenstaub-

fragment 65 (ibid., 336). Als Bazin seine Texte schrieb, war das Konzept des Künstlers, der die Welt zum Sprechen bringt, schon etabliert. Das gilt ebenso für das Ideal der mechanischen Objektivität, und die Vorstellung von der Fotografie als unhintergehbarem Aufzeichnungsmedium von Natur, die Talbot mit seinem *Pencil of Nature* (1848) eingeführt hatte (vgl. Geimer 2002). Genealogisch gesprochen könnte man sagen, dass Bazin die romantische Poetik des «Alles spricht» aufgreift und an die Stelle des Künstlers das Ideal der mechanischen Objektivität und die Idee des «pencil of nature» setzt. Das meint der Satz «die Natur ahmt nicht mehr die Kunst, sondern den Künstler nach», der zugleich die knappste Formel des kosmologischen Realismus ist.

Dass Bazin diese Substitution des Künstlers durch die (vermeintlich) subjektlose Technik der mechanischen Objektivität vollzieht, hat wiederum einen theologischen Sinn. In seiner Polemik gegen die politische Romantik charakterisiert Carl Schmitt die romantische Subjektivität als «subjektivierten Okkasionalismus», als innerweltlich gewordene Vorstellung vom Schöpfergott, der die Zufälle der Welt zum Anlass seiner unaufhörlichen schöpferischen Tätigkeit nimmt. Für Schmitt, der mit seinen Säkularisierungsszenarien an Webers These von der «Entzauberung der Welt» Maß nimmt, wird die okkasionalistische Gottesvorstellung um 1800 innerweltlich und wandert in die romantische Konzeption des Künstlers ein. Aus der Perspektive eines Denkens, das Modernisierung und Säkularisierung nicht vorbehaltlos affirmiert, eignet dem romantischen Subjekt demnach ein Element der Hybris, ja der Blasphemie. Auch wenn er an der entsprechenden Stelle Pascal zitiert, scheint mir, dass bei Bazin eine Variante eines solchen anti-romantischen Vorbehalts im Spiel ist, wenn er die Fotografie als Überwindung der «Eitelkeit der Kunst» feiert. Wenn dem so ist, wie verträgt sich der kosmologische Realismus dann aber mit Bazins Beitrag zu Theorie und Praxis des «auteur»-Kinos?

Bildbeschriftung

Es mutet vor dem skizzierten konfessionellen Hintergrund ironisch an, dass der kosmologische Realismus seinen kundigsten Deuter und stärksten Apologeten in Jean-Luc Godard findet, einem Genfer Protestanten. In Histoire(s) du cinéma (F 1997-98) beklagt der Bazin-Schüler einen Verrat des Kinos an seiner historischen Mission, ‹präsent› zu sein, d.h. die historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts zu bezeugen. Wie Jacques Rancière herausarbeitet, besteht dieser Verrat nicht einfach in einem verpassten Rendez-vous. Vielmehr verschrieb sich

2 The Man with the Typewriter: Jean-Luc Godard als Apostel der erlösenden Kraft des Kinos beim Beschriften von Bildern in Histoire(s) du Cinéma.

das Kino dem Kommerz, dem «commerce» des narrativen Kinos, und verkannte so die «erlösende Natur des Bildes»,

> jene Natur, durch welche die Leinwand des Kinos auf dem Umweg über die Malerei von Goya oder Picasso dem religiösen Bild verwandt ist, dem natürlichen Bild des Gottessohnes, das sich auf dem Leichentuch der Veronika abzeichnete (Rancière 2005, 172).

Die Alternative zwischen dem Bild als Aufnahme und dem Bild als Darstellung wird bei Godard zur Alternative zwischen dem Kino, das die erlösende Natur des Bildes erkennt, und dem, das sie missachtet, und wenn die Zentralperspektive für Bazin der Sündenfall der Kunst ist, dann ist der Krämergeist der Narration für Godard der Sündenfall des Kinos.

Wichtig ist hier, dass Godard in und mit seinem Opus magnum, den Histoire(s) als Apostel der erlösenden Natur des Bildes auftritt, wenn auch in einer Doppelrolle als Künstler. Godard, der «auteur» *par excellence*, nimmt die ganze Geschichte des Kinos zum Anlass und Anstoß seiner eigenen Produktivität und schreibt mit den Histoire(s) du cinéma den unendlichen Roman des Kinos (vgl. Hediger 2004). Man darf vermuten, dass er im Katholizismus Bazins findet, was nach Schmitt die Romantiker in der katholischen Kirche suchten: «eine große irrationale Gemeinschaft, eine weltgeschichtliche Tradition und den persönlichen

Gott der alten Metaphysik» (Schmitt 1991, 96). Nur lässt er sein «weltschöpferisches Selbst» dadurch nicht entthronen: Seine Apologie des kosmologischen Realismus ist zugleich ein Triumph des weltschöpferischen Selbst; HISTOIRE(S) DU CINÉMA weist eine Länge von nahezu acht Stunden auf. Der Realpräsenz der Bilder fügt er als Zuschauer und Mitglied der Gemeinde der Cinéphilen zugleich die (Selbst-)Gegenwart seiner Stimme und die Signatur der Schrift und damit der Abwesenheit hinzu (seinen Auftritt im Film hat Godard an der Schreibmaschine). Bildtheoretisch gesprochen ist er gläubiger Katholik und praktizierender Protestant zugleich. Genau in dieser Spannung aber besteht das, was Schmitt die «romantische Situation» nennt: das ironische, die Entscheidung vermeidende Oszillieren zwischen den beiden Optionen.

Aber wer könnte dies Godard verübeln? Gewiss nicht Bazin. Wenn dieser seinen kosmologischen Realismus konsequent denken würde – wenn er nur fromm genug wäre –, ließe er den Autor gänzlich verschwinden, gerade so wie ein Gesicht am Strand, das von einer Welle weggewischt wird. Aber auch Bazin entkommt der romantischen Situation nicht, bei allem Sehnen. Sein kosmologischer Realismus ist eine Theorie mit anti-romantischem Kern, die ohne die Position der künstlerischen Subjektivität dennoch nicht auskommt: Und sei es nur, dass sie diese braucht, damit sie vorübergehend zugunsten der mechanischen Objektivität geräumt werden kann. Aber den Gegensatz von Bild als Aufnahme und Bild als Darstellung artikuliert Bazin ja auch mit zwei Listen von Regisseuren. Und Godard ist sein bester Zeuge.

In diesem Sinne bildet der kosmologische Realismus eine Einheit mit jener Auffassung von Autorschaft, welche die Grundlage der ‹politique des auteurs› lieferte. Man darf darüber nachdenken – allerdings eher nicht in Frankreich, wo der Auteurismus als Dogma so fest steht wie die Transsubstantiationslehre in der katholischen Kirche –, wie der kosmologische Realismus jenseits dieser Einheit sich darstellen würde.

Literatur

Andrew, Dudley (1990) *André Bazin* [1978]. New York: Columbia University Press.

Andrew, Dudley (2008) The Ontology of a Fetish. In: *Film Quarterly* 61,4; S. 62-66.

Bazin, André (1985) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du cerf.

Bazin, André (2000) Science Film: Accidental Beauty. In: Andy Masaki Bellows, Marina McDougall, Brigitte Berg (Hg.) *Science is Fiction. The Films of Jean Painlevé.* Cambridge MA: MIT Press, S. 144-147.

Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.

Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: 2004a, S. 33-42.

Bazin, André (2004c) Der Mythos vom totalen Film [Le mythe du cinema total, 1946]. In: Bazin 2004a, S. 43-49.

Bazin, André (2004d) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: 2004a, S. 90-109.

Belting, Hans (2006) *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen.* München: Beck.

Besançon, Alain (1994) *L'image interdite. Une historie intellectuelle de l'iconoclasme.* Paris: Fayard.

Brinkmann, Svend (2008) Changing Psychologies in the Transition from Industrial Society to Consumer Society. In: *History of the Human Sciences* 21,2; S. 85-110.

Cadbury, William (1973) The Cleavage Plane of André Bazin. In: *Journal of Modern Literature* 3,2; S. 253-268.

Carroll, Noël (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory.* Princeton: Princeton University Press.

Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, MA: Havard University Press.

Cipolla, Richard G. (1974) Selvaggi Revisited: Transubstantiation and Contemporary Science. In: *Theological Studies* 35,4; S. 667-691.

Connell, R. J. (1993) Substance and Transubstantiation. In: *Angelicum* 70,1; S. 3-37.

Cottret, Bernard (1984) Pour une sémiotique de la Réforme: Le Consensu Tigurinus (1549) et la Brève résolution (1555) de Calvin. In: *Annales. Économies, Société, Civilisations*, 39, 2; S. 265-285.

Currie, Gregory (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science.* Cambridge: Cambridge University Press.

Daston, Lorraine und Galison, Peter (2002) Das Bild der Objektivität. In: Peter Geimer (Hg.) *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 29-99.

Deleuze, Gilles (2003) *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995.* Paris: Minuit.

Derrida, Jacques (1967) *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl.* Paris: PUF.

Dewey, John (2007) *Erfahrung und Natur* [1929]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Fanti, Giulio und Maggiolo, Roberto (2004) The Double Superficiality of the Frontal Image of the Turin Shroud. In: *Journal of Optics A: Pure and Applied Optics* 6; S. 491-503.

Friday, Jonathan (2005) André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63,4; S. 339-350.

Gaycken, Oliver (2009) Accidental Beauty. André Bazin and the Science Film. Unpubliziertes Vortragsmanuskript, University of Chicago.

Geimer, Peter (2002) Fotografie als Fakt und Fetisch. Eine Konfrontation von Natur und Latour. In: David Gugerli und Barbara Orland (Hg.) *Ganz normale Bilder. Historische Studien zur visuellen Herstellung von Evidenz*. Zürich: Chronos, 183-192.

Geimer, Peter (2009) The Art of Resurrection. Malraux' «musée imaginaire». In: Constanze Caraffa (Hg.) *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. 77-89.

Hediger, Vinzenz (2003) «La sciènce de l'image couvre et découvre tout l'esprit». Das Projekt der Filmologie und der Beitrag der Psychologie. In: *Montage AV* 12,1, S. 55-71.

Hediger, Vinzenz (2004) A Cinema of Memory in the Future Tense. Godard, Trailers and Godard Trailers. In: Michael Temple, James Wiliams, Michael Witt (Hg.) *Forever Godard*. London: Black Dog, S. 141-159.

Hediger, Vinzenz (2006a) Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte. In Gertrud Koch, Christiane Voss (Hrsg.) … *kraft der Illusion*. München: Fink, S. 205-230.

Hediger, Vinzenz (2006b) Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54,1; 2006, S. 100-110.

Houston, J. (1994) Transubstantiation and the Sign: Cranmer's Drama of the Lord's Supper. In: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24,1; S. 113-130

Kant, Immanuel (1964) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Werkausgabe Band VI.* Frankfurt am Main: Insel.

Kühne, Ulrich (2005) *Die Methode des Gedankenexperiments.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Laarmann, M.(1999) Transsubstantiation : Begriffsgeschichtliche Materialien und bibliographische Notizen. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 41; S. 119-150.

Laplanche, Jean und Pontalis, Jean-Bertrand (1972) *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lasker, D.J. (1984) Transubstantiation, Elijah's Chair, Plato, and the Jewish-Christian Debate. In: *Revue des Etudes Juives* 143,1-2; S. 31-58.

Lechtermann, Christina (2005) *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200.* Berlin: Erich Schmidt.

Malraux, André (2003) *Esquissse d'une psychologie du cinéma* [1946] Paris: Nouveau Monde.

Malraux, André (1996) *Le musée imaginaire* [1947]. Paris: Gallimard.

Mayaud, P.N.; Costabel, P. (1989) Science et foi: comment comprendre la transsubstantiation? In: *Recherche* 209; S. 522-523.

Mondzain, Marie-José (1996) *Image, icone, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain.* Paris: Seuil.

Moore, George Edward (2008) *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.

Novalis (1978) *Werke Band 2*. München: Hanser.

Rancière, Jacques (2005) Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: *Montage AV* 14,2, S. 158-177.

Ricoeur, Paul (1974) *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud* [1965]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Rosen, Philip (2001) *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory.* Minneapolis: Minnesota University Press.

Sontag, Susan (1980) *Über Photographie.* Frankfurt a.M.: Fischer.

Smith, Douglas (2004) «A world that accords with our desires»? Realism, Desire, and Death in André Bazin's Film Criticism. In: *Studies in French Cinema* 4,2; S. 93-102.

Smith, Douglas (2005) Funny Face Humanism in Post-War French Photography and Philosophy. In: *French Cultural Studies,* Vol. 16, No. 1, S. 41-53.

Taine, Hyppolite (1870) *De l'intelligence. Tome 2*. Paris: Hachette.

Wollen, Peter (1969) *Signs and Meaning in the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

The Best Years of Our Lives
(William Wyler, USA 1946)

Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik

David Bordwell

Von den 1910er bis in die 1960er Jahre haben Filmemacher, Kritiker und Intellektuelle eine distinkte Tradition geschaffen, wie man über das Kino schreibt. Sie haben versucht, das Wesen des Films, seine Funktionen und die Ressourcen zu erkunden, die ihn als Kunstform auszeichnen. Georg Lukács, Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Léon Moussinac, Rudolf Arnheim und viele andere haben zu dieser Tradition beigetragen und ebenso Filmemacher wie Eisenstein, Kuleschow, Pudowkin und Dziga Vertov. Dabei haben sie sowohl weit auseinander liegende Positionen entwickelt wie auch gemeinsame Ansätze und Vorstellungen. Beispielsweise gingen sie alle davon aus, dass dem Medium eine expressive Tendenz innewohne, die bei keiner anderen Kunstform zu konstatieren sei. Für Delluc und seine Nachfolger lag diese Essenz in der rätselhaften Qualität der *photogénie*; für die Russen und viele ihrer Bewunderer in der filmischen Montagetechnik; und für Arnheim in der Abstraktion von der wahrgenommenen Welt.

Ein weiterer Zug dieser Tradition war ihre Neigung zum Normativen. Sowohl Filmemacher wie Filmtheoretiker bevorzugten bestimmte Stilmittel, meist weil diese sich mit der angenommenen Essenz des Kinos vertrugen. So glaubten zum Beispiel viele, dass eine lange statische Einstellung lediglich auf passiver Aufzeichnung beruhe; das Ergebnis sei ‹theatralisch› und von daher ‹unfilmisch›. Im Gegensatz dazu galt die Montage *ipso facto* als wertvoll, denn sie demonstrierte, was nur dem Kino gegeben war – die Kombination bewegter Bilder in Zeit und Raum, und zwar mit einer Freiheit, die das Drama nicht besitzt. Essenzialismus und Bewertung griffen ineinander: Die besten Filme tendierten demnach dazu, auch die ‹filmischsten› zu sein.

Bazins Theoriebildung fügt sich sehr schön in diese Tradition. Seine Schriften reflektieren über das grundsätzliche Wesen des Films, dessen künstlerische Mittel und soziale wie politische Wirkungen. Sein persönlicher Beitrag zu dieser Tradition bestand im Plädoyer dafür, dass die mechanische Aufzeichnung als Vorteil, nicht als Mangel, den man beseitigen müsse, zu betrachten sei. Im Unterschied zum dominanten Trend der 1920er und 1930er Jahre sah Bazin die Essenz des Kinos in dessen fotografischer Qualität, in der Fähigkeit, den Phänomenen der realen Welt auf den Grund zu gehen. Daher argumentiert er, dass die ‹unfilmische› Technik der langen Einstellung, in Verbindung mit Kamerabewegungen und fotografischer Schärfentiefe, die Realität in besonderer Weise ‹respektiere›. Nun war es die einst als filmische Methode *par excellence* gefeierte Montage, die eine Ebene der Künstlichkeit ins Spiel brachte, gegen welche die Regisseure anzugehen hatten.

Bazins originelles Denken brach auch mit anderen überkommenen Positionen, am radikalsten vielleicht mit der Meinung, eine Theorie des Films habe sich zentral auf die Frage nach seinem Kunstcharakter zu konzentrieren.[1] Allerdings lehnte er nicht alle Annahmen der dominanten Lehre ab; vielmehr forderte er, wie seine Vorgänger, eine Ontologie des Kinos, die dessen intrinsisches Wesen definieren sollte. In der Sicht Bazins war dies die fotografische Fähigkeit des Aufzeichnens. Wie seine Vorgänger gründete auch er seine Werturteile über Filme und Filmemacher auf dem Maße, zu dem sie diesem Wesen gerecht wurden. In dieser Hinsicht blieb er ein klassischer Filmtheoretiker.

Doch nehmen wir einmal an, es gebe einen anderen Strang der Filmtheorie, eine Theorie, die sich nicht auf *den Film* insgesamt bezieht, sondern lediglich auf bestimmte Perioden, Genres, Stile, Trends oder andere Phänomene von begrenzter Reichweite. Sie würde die Frage nach einer filmischen Essenz in der Schwebe lassen, würde nicht nur die deutlichen (wenn auch nicht einzigartigen) Ressourcen des Films ins Auge fassen, sondern auch seine zahlreichen Affinitäten zu anderen Medien. Und stellen wir uns außerdem vor, diese induktive Untersuchung richte sich auf die Normen, welche sich an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten herausgebildet haben, um die filmische Thematik, die filmischen Formen und Stile zu reglementieren. Dabei würde man zu erkunden suchen, in welcher Weise diese

1 Dudley Andrew (1997, 88) argumentiert überzeugend, dass Bazin keine Theorie des Films als Kunst präsentiere, sondern eine Perspektive auf den Film als Medium (allerdings mit unerwarteten ästhetischen Dimensionen). Ein Medium, das auch noch interessant und wertvoll ist, wenn es zur Aufzeichnung eingesetzt wird wie in Thor Heyerdahls Kon-Tiki (S 1950).

Normen bestimmte Effekte hervorbringen, und man würde deskriptiv verfahren, analytisch und erklärend, nicht aber (jedenfalls nicht primär) evaluativ.

Wie würde sich ein solches Projekt von der Untersuchung stilistischer und formaler Trends unterscheiden, wie sie Kunsthistoriker oder Musikwissenschaftler betreiben? Die Suche nach umfassenden *Prinzipien* – seien es explizit kanonisierte Regeln oder handwerkliche Kunstgriffe, die den Filmemachern gar nicht bewusst sein müssen – kann meines Erachtens als *Poetik* bezeichnet werden: eine systematische Untersuchung der Materialien, Formen und Konstruktionsprinzipien des Filmemachens im Rahmen verschiedener Traditionen.

Prominentestes Ergebnis eines solchen Projekts in der klassischen Ära der Theoriebildung ist die Anthologie *Poetika Kino* (Ejchenbaum 1927). Hier haben sich namhafte Literaturkritiker aus der Schule des russischen Formalismus mit Filmemachern zusammengefunden, um allgemeine Prinzipien darzulegen, die Struktur und Stil des Films bestimmen. Zwar ist einzuräumen, dass einige dieser Texte nicht ganz ohne Werturteile auskommen, und einige streifen auch, gleichsam nebenbei, die Frage nach dem grundsätzlichen Wesen des Films. Doch zu einem für diese Zeit überraschenden Grade versuchen die Autoren, Prinzipien der Plotgestaltung, der stilistischen Struktur oder des Filmverstehens zu erhellen.

Unter dieser Perspektive können wir manche Aspekte der klassischen Theoriebildung als eine Art unbeabsichtigte Poetik lesen. So basiert die filmische Ästhetik für Rudolf Arnheim auf einer signifikanten Form. Wir brauchen sein Wertesystem nicht zu akzeptieren oder seine Ontologie der Filmkunst, um zu erkennen, dass er allgemeine Prinzipien des formalen Ausdrucks entdeckt hat – zum Beispiel die Geometrisierung der Komposition oder die Variation der Bildgestaltung im zeitlichen Verlauf. Diese Prinzipien erleichtern es uns, relevante piktorale Trends zu bestimmen, vom Stummfilm (Keaton, Sternberg) bis zur Moderne (Tarkowskij, Sokurow). In gleicher Weise lassen sich Sergej Eisensteins Taxonomien verschiedener Montagetypen (metrisch, rhythmisch, tonal etc.) gut auf seine eigene Praxis anwenden, doch die Prinzipien, die er benennt, sind auch im Werk diverser anderer Filmemacher zu finden, sogar bei Ozu (vgl. Bordwell 1988, Kap. 6). Eisensteins didaktische Übungen entwerfen eine noch explizitere Poetik als seine bekannteren, ‹offiziellen› theoretischen Schriften: Vladimir Nizhnys Sammlung von Seminarprotokollen *Lessons with Eisenstein* (1962) ist eine reiche Quelle ‹praktischer Theorie› in dem Sinne, dass Eisensteins detaillierte Betrachtung kreativer Entscheidungsmöglich-

keiten direkt in eine Filmpoetik mündet, kurz: Wenn Theoretiker ihre Behauptungen auf induktiv erreichte Schlüsse und empirische Befunde stützen, dann kann der Poetiker darauf aufbauen und sie als Sprungbrett, zu erhärtende Hypothesen oder als Indiz für ein Phänomen nehmen, das noch weiterer Studien bedarf.

Natürlich wird Bazin gemeinhin als Realist betrachtet. Doch vieles in seinem Werk deutet auf einen Filmpoetiker. Wenn wir ihn in dieser Weise lesen, so müssen wir allerdings einige seiner originellsten Annahmen zum fotografischen Realismus ausklammern und ebenso die Werturteile, zu denen er gelangt. Einige Leser werden nicht so weit gehen wollen, doch ich glaube, die Anstrengung lohnt sich. Mein eigenes Werk ist dem seinen tief verpflichtet: Der vorliegende Text ist in gewisser Weise eine Hommage an Bazin. Zwar mag es nicht in seinem Sinne sein, wie ich mit seinen Gedanken umgehe; und wäre er noch am Leben, so würde ich mich gern von ihm belehren lassen. Wie dem auch sei: Im Folgenden entwickele ich meine Vorstellung davon, welche substanziellen Lehren wir aus Bazins Schriften ziehen können, wenn es uns um eine empirische und historische Poetik des Kinos zu tun ist.[2]

Methodisches

Bazin hat uns verschiedene Lektionen zur Methode erteilt. Dabei ist vielleicht am erstaunlichsten seine Fähigkeit, Einstellungen und Szenen in exquisiter Detailgenauigkeit zu analysieren. In seinen journalistischen Filmkritiken wären solche Beschreibungen natürlich fehl am Platz gewesen, aber in seinen längeren Aufsätzen, etwa seiner klassischen Studie zu William Wyler oder seinem Buch über Orson Welles, hat er sich in eine detaillierte Analyse gestürzt, wie sie damals im Schreiben über Film wohl einzigartig war.[3] Die meisten solcher Passagen sind zu lang, um hier zitiert zu werden, doch ich kann nicht umhin, ein Beispiel zu geben, und zwar aus der Beschreibung von The Best Years of Our Lives (William Wyler, USA 1946):

> Die Szene spielt in einer Bar. Fredric March hat seinen Freund [Dana] Andrews soeben überredet, sich von seiner Tochter zu trennen, und drängt ihn

2 Für ein verwandtes Argument, das Bazin in eine poetologische Tradition stellt, vgl. Bordwell 2007, 14-16.

3 Wiederum war Eisenstein schneller, sowohl in seiner Didaktik wie im Aufsatz «Über die Reinheit der Filmsprache» (1973 [1934]) und ebenso in anderen Essays, insbesondere den vielen Texten zur Montage.

> nun, sie sofort anzurufen. Andrews steht auf und begibt sich zur Telefonkabine, die sich neben der Tür am hinteren Ende des Raums befindet. March lehnt am Klavier im Vordergrund und gibt vor, sich für die musikalischen Übungen zu interessieren, die der amputierte Marinesoldat (Harold Russell) mit seinen hakenförmigen Prothesen zu spielen versucht. Die Kamera zeigt die Tastatur des Klaviers dominant im Vordergrund, March und Russell in mittlerer Distanz mitsamt dem ganzen Lokal um sie herum sowie, durchaus deutlich, Andrews weit im Hintergrund, eine winzige Figur am Telefon. Diese Einstellung ist offensichtlich auf zwei dramatischen Polen und drei Figuren aufgebaut. Die Handlung im Vordergrund ist zweitrangig, obgleich interessant und ungewöhnlich genug, um unsere besondere Aufmerksamkeit zu erheischen, und sie nimmt einen privilegierten Platz in der Bildkomposition ein. Doch die wahre Handlung, die zu eben diesem Moment einen Wendepunkt in der Geschichte einleitet, entfaltet sich fast im Verborgenen in einem kleinen Kubus im hintersten Winkel des Raums – in der linken Ecke der Leinwand (Bazin 1981, 56 [«Wyler» 1948]).*

Und so fort, es folgen sechs weitere Abschnitte nuancierter Beschreibung.

Eine solche Detailgenauigkeit ist außerordentlich. Die meisten heutigen Filmbesprechungen, sowohl in der populären Presse wie in der Wissenschaft, versuchen sich gar nicht erst darin (dies vielleicht, weil sich Kritiker und Forscher noch immer nicht für visuelle Stilistik interessieren). Bazin hatte ein scharfes Auge. Er zählte die Einstellungen ganzer Filme und verwendete eine Stoppuhr, um ihre Dauer zu messen (vgl. Andrew 1978, 227). Und so ist er der einzige mir bekannte Kritiker, der wusste, dass Hollywoodfilme eine durchschnittliche Einstellungslänge zwischen neun und zwölf Sekunden aufweisen (vgl. Bazin 1981, 163). Bazins Präzision ist umso bemerkenswerter, als er sich weitgehend auf sein Gedächtnis und seine Notizen stützen musste; er hatte keinen Zugang zu Archiven und Schneidetischen, von Videokopien ganz zu schweigen. Seinen letzten Aufsatz, eine komplexe Analyse des Mordes im Hof in Le Crime de M. Lange (Jean Renoir, F 1936), schrieb er nach einer Ausstrahlung im Fernsehen (vgl. Andrew 1987, 233). Selbst wenn er nichts anderes vollbracht hätte – er würde als Pionier der exakten Bildanalyse in die Geschichte eingehen.

* [Anm.d.Ü.:] Da die deutsche Ausgabe von 1981 leider große Mängel aufweist, wurde diese Passage neu übersetzt. Auch bei anderen bereits deutsch publizierten Texten Bazins schienen kleinere Korrekturen sinnvoll. Der Wortlaut der Zitate folgt also nur bedingt den angegebenen Quellen.

Eine Analyse kann zur planlosen Beschreibung verkommen, wenn sie sich nicht auf theoretische Konzepte stützt. Bazins Erläuterungen sind solide, weil er seine Kategorien gedanklich fest im Griff hat. Seine allgemeinsten – zur Schärfentiefe, zur langen Einstellung, zur filmischen Narration und dergleichen – sind heute allenthalben geläufig; aber man sollte nicht vergessen, dass er es war, der diese Werkzeuge überhaupt erst Kritikern wie Theoretikern an die Hand gegeben hat. Doch in den meisten Fällen waren sie gar nicht seinem eigenen Kopf entsprungen. Wo kamen sie her? – Von anderen Autoren, aber auch von den Praktikern. Daher eine zweite methodologische Lektion zur Poetik: Man höre auf die Filmemacher.

Anfang 1941 schrieb Gregg Toland einen Artikel mit dem Titel «Realism for Citizen Kane». Darin berichtet er, wie er sich mit Welles darauf verständigt habe, in ‹Plansequenzen› – wie wir sie heute nennen – zu drehen. Dies passte zu Welles' Bühnenerfahrung, diente aber auch dazu, Schnitte zu vermeiden:

> Wir suchten die jeweilige Aktion so zu planen, dass die Kamera von einem Blickpunkt zum anderen schwenken oder fahren konnte, wo immer dies angebracht erschien. In anderen Szenen konzipierten wir unsere Kamerawinkel und Bildkompositionen so, dass das Geschehen, das man normalerweise in Schnitte aufgelöst hätte, in einer einzigen längeren Einstellung zu sehen war – dies oftmals in Szenen, bei denen wichtige Dinge gleichzeitig an weit voneinander entfernten Punkten stattfanden, im extremen Vordergrund oder Hintergrund […]. Welles' Technik der visuellen Vereinfachung konnte in einer einzigen statischen Einstellung eine Großaufnahme mit einem Insert zusammenspannen – was man konventionellerweise in zwei separate Einstellungen aufgeteilt hätte (Toland 1941a, 54, 80).

Dies war, wie Toland erklärt, durch seine Technik des *pan focus* möglich, bei der er alle Ebenen des Geschehens in scharfem Relief hielt. Später im selben Jahr, 1941, veröffentlichte er einen allgemeineren Text über die kreative Arbeit des Kameramanns und kam dabei erneut auf das Thema zurück:

> Bislang war es notwendig, die Kamera entweder für eine Großaufnahme oder für eine Totale einzurichten; alle Anstrengungen, beides gleichzeitig ins Bild zu bringen, führten unweigerlich dazu, dass entweder die Großaufnahme oder die Totale unscharf waren. Aufgrund dieser Beschränkung musste man die Szene in lange und kurze Kameradistanzen auflösen, was

> einen Verlust an Realismus zur Folge hatte. Mit dem *pan focus* kann nun die Kamera – wie das menschliche Auge – ein ganzes Panorama auf einmal erfassen, wobei alles scharf und lebensecht aussieht (Toland 1941b, 652f).

Das Konzept eines visuellen Realismus, die Emphase auf lang gehaltenen Einstellungen, die Möglichkeit, dass eine einzige Aufnahme das Äquivalent von zwei oder mehr Naheinstellungen enthalten konnte, und natürlich die Technik der ‹Schärfentiefe› – all diese Elemente der Bazinschen Ästhetik finden sich hier bereits in rudimentärer Form.

Citizen Kane wurde am 3. Juli 1946 in Paris uraufgeführt. Die technischen Innovationen dieses Films waren in der cinephilen französischen Presse schon besprochen worden, und Tolands zweiter Aufsatz von 1941 wurde 1947 übersetzt. Alle Kritiker waren darauf eingeschworen, auf die filmische Technik zu achten, und Tolands Ausführungen, die im Werbefeldzug für Citizen Kane publik gemacht worden waren, gaben ihnen wichtige Konzepte an die Hand, mit denen sie arbeiten konnten.[4]

In ähnlicher Weise publizierte William Wyler einen Artikel über die Dreharbeiten von The Best Years of Our Lives, und dabei stoßen wir auf eine weitere Implikation von Tolands stilistischer Handschrift:

> Gregg Tolands bemerkenswerte Fähigkeit, gleichzeitig das Geschehen im Vordergrund wie im Hintergrund zu präsentieren, hat es mir ermöglicht, während der sechs Filme, die er für mich fotografiert hat, eine bessere Technik zur Gestaltung der Szenen zu entwickeln. Zum Beispiel kann ich Aktion und Reaktion in einer einzigen Einstellung kombinieren, ohne zwischen Einzelaufnahmen der Charaktere hin und her zu schneiden. Dies ergibt eine geschmeidige Kontinuität, einen Fluss der Sequenz, der fast ohne Anstrengung gelingt; die Kompositionen sind nun um vieles interessanter und erlauben es den Zuschauern, nach Belieben die eine oder die andere Figur anzublicken, also ihre eigene Montage vorzunehmen (Wyler 1947, 10).

Die französischen Kritiker kannten Wylers Text, und sie griffen den Gedanken auf, dass eine dicht komponierte Tiefeneinstellung dem Publikum ein gewisses Maß an Freiheit gewähre. Im Februar 1948 erklärte Alexandre Astruc, die Schärfentiefe «zwinge das Auge des Zuschauers, die Szene aufzulösen, also selbst jene Handlungslinien zu

4 Vgl. z.B. Jacques Manuels Bemerkungen (1946, 56) zur flüssigen Continuity und Schärfentiefe in The Magnificent Ambersons (Orson Welles, USA 1942).

entdecken, die üblicherweise durch Kamerabewegungen strukturiert sind» (Astruc 1992, 322). Zum selben Zeitpunkt zitierte Bazin in seiner Eloge «William Wyler ou le janséniste de la mise en scène» die oben wiedergegebene Passage als Indiz dafür, dass der Regisseur es dem Zuschauer gestatte, die Montage selbst vorzunehmen (vgl. Bazin 1981).

Dass diese Konzepte damals allgemein zirkulierten, tut Bazins Eigenständigkeit keinen Abbruch. Denn er hatte ein weit intensiveres Verständnis ihrer Implikationen und entwickelte sie mit mehr Fantasie als alle anderen Autoren. Und er erstreckte das Konzept der Schärfentiefe rasch auf Renoirs Œuvre der 30er Jahre, wobei er wiederum Kommentare des Regisseurs aufgriff.[5] Dabei unterschied er Welles' barocken Einsatz der Schärfentiefe von Wylers neutraleren, schlichteren Kompositionen. Und er entwickelte, wie ich im Folgenden zeigen werde, das Konzept der ‹Zuschauer-Montage› auf äußerst originelle Weise. Insgesamt bietet Bazins Umgang mit dem Thema ein einzigartiges Beispiel dafür, wie eine filmische Poetik Kommentare der Filmemacher aufgreifen, ihre Aussagen am Film überprüfen und ihre Ideen so weiterdenken kann, dass allgemeinere filmische Konstruktionsprinzipien hervortreten.

Dies bringt mich zu meiner dritten methodologischen Lektion, die wir ‹begrenzte Generalisierung› nennen können. Film*theoretiker* haben, wie bereits angedeutet, dazu tendiert, global zu denken, also nach Regeln zu suchen, die *das Kino als Ganzes* charakterisieren; Film*historiker* neigten hingegen zu einer lokaleren Sichtweise – einer mitunter vielleicht allzu lokalen. Zu Bazins Zeiten ging die Geschichtsschreibung davon aus, dass die Entwicklung des Films dem nationalen Kino alles verdanke. Maurice Bardèche und Robert Brasillacs *Histoire du cinéma* (1935), das Standardwerk für die Generation Bazins, handelte die Filmgeschichte als Entwicklung nationaler Kinematografien ab, die jeweils zu bestimmten Zeiten eine spezifisch lokale Bewegung oder Tendenz erkennen ließen. Dasselbe Muster, ausgeweitet auf epische Proportionen, kennzeichnet Georges Sadouls *Histoire générale du cinéma*, deren erste Bände erschienen, als Bazins Karriere begann.

Bazin erkannte Kontinuität, wo die älteren Historiker Wandel zu sehen glaubten, und er proklamierte gemeinsame Tendenzen quer über unterschiedliche Kulturen hinweg. Einige dieser Setzungen waren of-

5 Jean Renoir bemerkte 1938: «Je mehr ich in meiner Kunst fortschreite, desto mehr habe ich mich darauf eingelassen, Szenen in die Tiefe zu inszenieren. Des Weiteren neige ich dazu, zwei Schauspieler mit Bedacht so vor der Kamera aufzustellen, als posierten sie für ein Foto. Öfter und öfter platziere ich meine Charaktere in verschiedenen Distanzen und lasse sie sich bewegen. Dafür bedarf es einer beträchtlichen Schärfentiefe» (Renoir 1962, 12).

fen spekulativ, so wenn er behauptete, ein universelles Bedürfnis nach einem Simulakrum der Realität habe dazu geführt, dass das Kino etwa gleichzeitig in verschiedenen Ländern erfunden wurde. Und er zeigte konkret auf, dass viele Regisseure nach 1945 in Europa, England und den USA mit denselben Problemen konfrontiert waren: mit der Frage, wie man Theaterstücke und Romane so adaptieren könne, dass die Filme deren Identität als dramatische oder literarische Werke respektierten oder in der Tat ihre Spezifik hervorzutreiben vermöchten. Dies führte ihn zu Überlegungen, wie die moderne filmische Technik Konventionen zur Geltung bringen könne, die für andere Medien charakteristisch sind – die Theatralität des Theaters in Laurence Oliviers Henry V (GB 1944) oder in Jean-Pierre Melvilles Les Enfants terribles (F 1950), den Einsatz von Ellipsen und dichten Erzählstrukturen in Robert Bressons Le Journal d'un curé de campagne (F 1951).

Die etablierten Historiker hatten behauptet, die ‹Filmsprache› habe sich progressiv entwickelt, wobei jeder Filmkünstler zum wachsenden Fundus expressiver Ressourcen beigetragen habe. Bazin hingegen sah einen Normenkonflikt; er erkannte einen internationalen Filmstil, der sich vom amerikanischen Continuity-Editing herleitete und mit Aufkommen des Tonfilms leicht modifiziert wurde. Im Kontrast dazu konstatierte er einen spezifischen Trend, der sich in seiner eigenen Ära ausprägte: Gegenwärtige Filmemacher schienen dem amerikanischen Stil, der auf der Auflösung in viele Einstellungen basiert, einen Stil entgegenzusetzen, der viel stärker der Kontinuität von Zeit und Raum verpflichtet ist. Diese Tendenz identifizierte Bazin in Renoir, Wyler, Welles und den italienischen Neorealisten – die nicht dem gleichen Land oder der gleichen Kultur angehörten, sondern einem gemeinsamen Bedürfnis entsprachen, die Phänomene der Welt filmisch wiederzugeben. Bazins Darstellung ist daher weder universalistisch noch auf beschränkte Weise lokalistisch. Sie ist fest in der Geschichte verankert, stellt aber in Rechnung, dass manchmal ganz unterschiedliche Künstler ähnliche Probleme auf ähnliche Weise angehen. Indem er aufzeigt, wie Filmemacher unterschiedlicher Länder vergleichbare Lösungen fanden, gelingt es ihm, seine Generalisierungen in Grenzen zu halten, Inhaltsleere zu vermeiden und zu weiteren Präzisierungen anzuregen.

Empirische Entdeckungen

Den drei bisher besprochenen methodologischen Lektionen – den Film genau betrachten; auf die Filmemacher hören; begrenzte Generalisierungen aufstellen – möchte ich nun drei substanzielle Lektionen

beifügen. Die erste hat direkt damit zu tun, Trends von nur mittlerer Stärke zu ermitteln.

An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass Bazin eine Gegengeschichte des filmischen Stils entwickelt hat, die für den ausgereiften Tonfilm gilt; durch genaue Analyse und eine geniale Vertiefung von Argumenten, die seine Zeitgenossen lediglich skizziert hatten, revidierte er die herkömmlichen Befunde auf subtile und weiterführende Weise (vgl. Bordwell 1997, Kap. 3). Das Ergebnis lässt sich am besten im Essay «L'Évolution de la langue cinématographique» (2004c [1951/1952/1955]) erkennen, den er am Ende seines Lebens aus drei früheren Texten kombiniert hat.[6] Andere Aufsätze sowie die Bücher über Welles und Renoir ergänzen und erläutern die Thesen.

«Die Evolution der Filmsprache» wird gewöhnlich als historischer Beleg für Bazins größer angelegte Theorie des Kinos angesehen. Wenn die Ontologie des Kinos auf der fotografischen Aufzeichnung basiert, so entfaltet sich seine Geschichte auf Hegelsche Weise: Die Entwicklung des Mediums enthüllt allmählich sein wahres Wesen. Das funktioniert wie folgt: Zwei Tendenzen des Stummfilms – die schiere Aufzeichnung (zum Beispiel die Aktualitäten der Gebrüder Lumière) und eine künstlerische Tendenz (die abstrakte Montage) rivalisierten miteinander um die Vorherrschaft, bis ein instabiles Gleichgewicht im frühen Tonfilm erreicht war. Dieser internationale Stil verzichtete auf extreme Eingriffe durch die Montage, wie D.W. Griffith, Abel Gance und Sergej Eisenstein sie entwickelt hatten. In der ‹klassischen Découpage› der 1930er wurde in hohem Maß die phänomenologische Realität von Raum und Zeit respektiert. Doch dann verschoben Renoir, Welles und Wyler die Dialektik auf eine höhere Ebene. Sie erfüllten das Versprechen aus der Ontologie des Kinos, indem sie über Techniken wie die Kamerabewegung oder die Schärfentiefe der Realität zu ihrem Recht verhalfen. Diese Künstler gingen noch einen Schritt weiter, wenn sie in einer einzigen dicht komponierten Einstellung alles versammelten, was ansonsten in der klassischen Découpage auf mehrere Einstellungen verteilt worden wäre. Auch die Montage erhielt hier einen Platz, sie wurde, wenn nötig, für abstrakte Erzählstrukturen eingesetzt (zum Beispiel in sogenannten ‹Hollywood-Montagen›, um

6 Der zusammenfassende Essay «L'Evolution de la langue cinématographique». In: *Qu'est-ce que le cinéma*, Bd.1 (Paris: Cerf 1958) ist kompiliert aus den Aufsätzen «Pour en finir avec la profondeur de champ». In: *Cahiers du cinéma*, 1 (April 1951), S. 17-23; «Montage». In: *Twenty Years of Cinema in Venice*. Rom: Edizioni dell'Ataneo 1952, S. 359-377 und «Le Découpage et son évolution». In: *L'Âge nouveau*, 93, Juli 1955, S. 54-61.

längere Zeitspannen zusammenzufassen). Im neuen Stil dieser Periode nach 1939 erfüllte sich daher ‹die Essenz des Films›.

Hier machen sich Bazins geschmackliche Vorlieben geltend. Die besten Filme sind für ihn jene frühen Werke, welche die Realität respektieren (das Œuvre von Murnau, Flaherty, von Stroheim, Dreyer), und jene zeitgenössischen Werke (von Renoir, Welles, den Neorealisten), welche das Kino aus Jahrzehnten stilisierter Künstlichkeit erlösten.

Die Probleme, die aus Bazins Konzept der filmischen Essenz erwachsen, sind wohlbekannt, und die dialektische Entwicklung, die er aufzeigt, kann mit historischen Befunden widerlegt werden. Zum Beispiel ist die klassische Découpage keine Erfindung des Tonfilms. Sie bildete sich bereits in den 1910er Jahren heraus (und nur zum Teil dank Griffith) und hatte sich schon stabilisiert, bevor die ‹Ketzereien› des deutschen Expressionismus und der sowjetischen Montage sich manifestierten. Dennoch lässt sich sagen, dass Bazin – wenn wir seine größeren theoretischen Anliegen von seiner Untersuchung der Entwicklung der Filmsprache abkoppeln – ein reichhaltiges Forschungsprogramm für eine filmische Poetik entwickelt hat. Beziehen wir uns auf seine Kategorien, so erscheint die Filmgeschichte in neuem Licht. Seine Behauptungen können überprüft, korrigiert, erweitert oder widerlegt werden, wenn wir sie mit inzwischen erhobenen Fakten abgleichen.

Zahlreiche Fragen schließen sich an: Hat Bazin die Tendenzen, die in den verschiedenen Epochen am Werk waren, präzis benannt? Nach welchen Kriterien hat er seine Auswahl beispielhafter Filmemacher getroffen? Und lassen sich seine Behauptungen aufrecht erhalten, wenn wir sie an einem größeren Korpus von Filmen überprüfen, als es ihm möglich war?

Um es kurz zu fassen – ich glaube, dass die heutige Forschung Bazins Schema etwa folgendermaßen revidieren müsste: Die ersten zwölf Jahre der Filmgeschichte waren weit vielfältiger, als er wissen konnte. Montage, Großaufnahme, Kamerabewegung und andere ‹fortschrittliche› Techniken wurden entwickelt und – überraschenderweise – auch wieder fallen gelassen. Um 1910 kristallisierten sich *grosso modo* zwei stilistische Normen heraus: In Europa und vereinzelt auch in anderen Ländern wurde ein Tableaustil perfektioniert, der auf einer schärfentiefen Bildkomposition beruhte, während in den USA das Continuity-Editing ausreifte. Die 1920er sahen den Triumph des amerikanischen Modells in fast allen Ländern, obwohl sich bestimmte lokale Varianten ausprägten. Der Tonfilm trug noch weiter zur Standardisierung des Continuity-Stils bei, und die Kamerabewegungen wur-

den so integriert, dass sie die bewährten Funktionen erfüllten und erweiterten. Längere Einstellungen und eine Bildkomposition in die Tiefe, Stilelemente, die in allen Dekaden und vielen Ländern während der Stummfilmära üblich waren, wurden ins Continuity-Editing assimiliert, und zwar nicht nur durch Renoir, Welles und Wyler, sondern ebenso durch Ophüls, Mizoguchi, Hawks und viele andere. In den 1940er und 1950er Jahren avancierten Staffelungen in die Tiefe des Raums und eine schärfentiefe Bildgestaltung zu internationalen Trends, zumindest im Schwarzweißfilm, sie blieben aber ins Netzwerk der klassischen Découpage eingebunden. Bazins Annahmen dialektischer Brüche und sein Postulat von der freien Erkundung des Bildes durch die Zuschauer funktionieren also nur auf der Basis einer selektiven Auswahl von Beispielen. Seit den frühen 1910er Jahren folgte der internationale Mainstream für den Massenmarkt Entwicklungsmustern, die neue technische Möglichkeiten jeweils so verfestigten, dass sie die Filmgestaltung normativ bestimmten.

Meine Darstellung der Geschichte aus heutiger Sicht ist ihrerseits schematisch und nicht über Kritik erhaben; und zweifellos wird sie durch zukünftige Forschungsergebnisse weiter revidiert werden. Doch geht es mir hier lediglich darum, dass Bazin uns ein neues Bezugssystem geliefert hat, das auf präziser Beobachtung und kühnen Vermutungen fußt. Dabei brauchen wir weder seine ontologischen Prämissen noch seine präskriptiven Schlussfolgerungen zu akzeptieren, um seine empirischen Postulate informativ und seine induktiven Ergebnisse plausibel zu finden. Indem die Forschung sein Bezugssystem geprüft und überarbeitet hat, ist zugleich die Stilgeschichte des Films vorangekommen.

Lassen Sie uns Bazins transnationales Evolutionskonzept also als eine erste und substanzielle poetologische Lektion nehmen. Eine zweite Lektion bezieht sich mehr auf Ursachen und Funktionen: Wie können wir den Prozess von Kontinuität und Wandel *erklären*, der Bazins Schema zugrunde liegt, oder dessen Revision, wie ich sie skizziert habe? Unter welchen Bedingungen hat sich die ‹Evolution der Filmsprache› vollzogen, und was ist daraus gefolgt?

Die einflussreichen Historiker zur Zeit Bazins boten zwei hauptsächliche Erklärungsstrategien an. Bardèche und Brasillach wollten, wie es ihrer rechtsgerichteten politischen Haltung entsprach, nationale Schulen erkennen, die von einer Art ‹Volksgeist› oder Nationalcharakter geprägt waren.[7] Sjöström, so lassen sie uns wissen, habe «seine im Grunde nüchternen Geschichten zum Leuchten gebracht und in jener

7 Für eine Analyse des Nationalismus in der *Histoire* vgl. Green 1989.

Nostalgie und Atmosphäre getränkt, für welche die Skandinavier ein unübersetzbares Wort kreiert haben – *Stemming*» (Bardèche/Brasillach 1943, 143). Sadoul, ein Mann der Linken, tendierte mehr zu allgemein ökonomischen Erklärungen, insbesondere wenn es um die klassenspezifischen Zielgruppen des frühen Kinos ging oder um die Kartelle, mit denen Hollywood operierte.

Bazin bewunderte Sadoul, übernahm aber auch viel von Bardèche und Brasillach (ohne auf sie zu verweisen). Allerdings zog er meist transzendentere Erklärungen vor. Berühmtestes Beispiel ist seine Behauptung in «Le Mythe du cinéma total» (2004b [1946]), dass die ursprünglichen Erfinder des Films den universalen Menschheitstraum, die Realität einzufangen, wahr zu machen suchten. Diese Tendenz, einen Geist oder Willen zur Gestaltung anzusetzen, wobei bestimmte historische Aktanten eine Mission erfüllen, die dem Medium inhärent ist, findet sich auch im Evolutions-Aufsatz. Dabei werden die stilistischen Tendenzen – ‹der Glaube an das Bild› versus ‹der Glaube an die Realität› – zu historischen Kräften *per se* und nicht zu praktischen Etiketten, wie man sie auf alle möglichen individuellen Entscheidungen und institutionellen Zwänge klebt.

Es ist richtig, dass Bazin sich besonders für bestimmte technische Belange interessierte, vor allem für Kameraobjektive und Beleuchtungstechniken. (Hat auch das mit Tolands Bemerkungen zu Citizen Kane zu tun?) Doch geht er hauptsächlich darauf ein, inwiefern eine Technik der wahren Essenz des Films förderlich oder, im Gegenteil, hinderlich war. So behauptet er zum Beispiel, man habe die Kameraobjektive der Frühzeit so konstruiert, dass sie einen großen Ausschnitt des Sets erfassten, da man die Szenen als Ganzes in der Totalen aufnahm. Objektive mit längerer Brennweite, so impliziert er, wurden im Verbund mit Montagemustern entwickelt, welche die Figuren isoliert heraushoben und die Hintergründe unscharf werden ließen: «Die Perfektionierung der Optik steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte des Schnitts, ist zugleich Ursache und Folge» (Bazin 1981, 48). Doch auch hier war Bazin durch die seinerzeit limitierten Kenntnisse und die noch unvollständig erfasste Stummfilmgeschichte im Nachteil, so dass seine Bemerkungen, auch wenn sie sehr viel implizieren, dazu neigen, den ‹technischen Fortschritt› wiederum zu verdinglichen.

Spätere Forscher haben sich von Bazins Hegelianischem Evolutionsdenken gelöst und sich stattdessen darauf konzentriert, konkretere Ursachen filmstilistischen Wandels herauszufiltern. In *The Classical Hollywood Cinema* (1985) haben meine beiden Koautoren und ich versucht zu zeigen, dass sich die Entwicklung der klassischen Découpage

einer Mischung aus institutionellen Faktoren und individueller Leistung verdankt. Das amerikanische Kino bildete einen Produktionsmodus aus, der, um in reibungsloser Routine zu funktionieren, seine Arbeitsschritte auf dem Continuity-Script aufbaute: Dieses Drehbuch diente als Grundlage für andere Phasen dessen, was Marx «organische Manufaktur» genannt hat (2001 [1867/1890], 362ff; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 92ff). Die Szenen waren hier schon so genau aufgelöst, dass Dreharbeiten und Postproduktion maximal unter Kontrolle gehalten werden konnten; und dies hatte den gleichermaßen wichtigen Effekt, eine dynamische Erzählung zu gewährleisten. Außerdem waren sich die Diskurse der Industrie – hauptsächlich der Branchenblätter und der Fachpresse – über Qualitätsmaßstäbe, Continuity-Editing und anderes einig, was ziemlich klare Vorgaben für die Filmemacher beinhaltete. Hollywoodnahe Institutionen wie Berufsverbände und Servicefirmen unterstützten diese Ziele ebenfalls, auch wenn sie sie für ihre eigenen Zwecke manipulierten. Das System ästhetischer Normen, das wir den ‹klassischen Filmstil› nennen, wurde durch das Zusammenspiel bestimmter institutioneller Kräfte geschaffen und beschnitt die kreativen Entscheidungen der Filmemacher, indem es ein bereits gewichtetes formales Reservoir an Lösungsmöglichkeiten für wiederkehrende Probleme bereithielt. Sobald sich das System stabilisiert hatte, ließen sich neue Technologien, neue stilistische Mittel oder neue Organisationsmethoden für die bewährten Produktionsstrukturen und formalen Anforderungen adaptieren.

Diese Argumente mögen richtig oder falsch sein – jedenfalls versucht das Buch *The Classical Hollywood Cinema* spezifische Erklärungen dafür zu finden, wie Normen und handwerkliche Praktiken der Filmindustrie die Palette stilistischer Optionen in bestimmten Epochen einschränkten. Auf solche Faktoren kann sich die Poetik beziehen, um Kontinuitäten oder Brüche zu erklären. Wieder hat uns Bazin einen Katalog von Fragen hinterlassen, für die es seinerzeit noch keine Antwort gab. Indem er über nationale Interessen und Klassengrenzen hinausblickte, hat er uns darauf aufmerksam gemacht, dass jeweils noch weitere Ursachen eine Rolle gespielt haben könnten.

Doch Bazin bot nicht nur kausale, sondern auch funktionale Erklärungen für die von ihm festgestellten stilistischen Veränderungen an. Diese Tendenz geht gut mit einer Filmpoetik zusammen, die zu erklären trachtet, wie Konstruktionsprinzipien geschaffen werden, um bestimmte Wirkungen beim Zuschauer auszulösen. Bazin nahm an, dass Zuschauer für stilistische Nuancen empfänglich sind und sogar subtile ästhetische Entscheidungen registrieren, und sei es unterschwellig. Er

argumentierte, es sei wesentlich aufregender, ein Kind im selben Kader wie einen nahenden Löwen zu zeigen als das Geschehen im Schuss/Gegenschuss-Verfahren aufzulösen (vgl. Bazin 2004d [«Montage interdit» 1953/1956]). Eine solche Darstellung vermittelt in ein und demselben Bild einen genaueren Eindruck der konkreten räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten.

Die meisten Theoretiker der klassischen Tradition nahmen an, dass visuelle Mittel dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken. Insbesondere Autoren, welche die Montage als zentralen Parameter ansahen, gingen davon aus, dass sie das jeweils wichtigste Element einer Szene hervorhebe. Bazin stellte diese Annahme nicht in Frage, präzisierte sie jedoch in doppelter Hinsicht: Zum einen wies er darauf hin, dass die klassische Découpage hierin grundsätzlich denselben Prinzipien folgt wie das Theater, indem sie diesen oder jenen Aspekt einer homogenen Szene akzentuiert, so als ließen die Zuschauer ihre Augen über die Bühne schweifen oder setzten Operngläser ein, um einen bestimmten Teil des Geschehens genauer zu betrachten. Noch wichtiger, so Bazin, sei es, dass die Dichte des schärfentiefen Bildes die lineare, eingleisige Wirkung des Schnitts konterkariere. Die Montage zwinge uns, erst hierhin, dann dorthin zu blicken; hingegen entwarfen Wyler und Welles ihre Einstellungen so, dass das Publikum mehr ‹Freiheit› habe zu entdecken, auf was es ankommt, um, wie gesagt, «seine eigene Découpage» vorzunehmen.

Darüber hinaus bietet diese Aktivität eine neue Art von Erfahrung: Orson Welles' Citizen Kane und The Magnificent Ambersons setzen das schärfentiefe Bild ein, damit sich die Zuschauer psychologisch noch intensiver auf die Handlung einlassen.

> Gezwungen, seine Freiheit wahrzunehmen und seine Intelligenz zu nutzen, bemerkt der Zuschauer unmittelbar, allein durch die Struktur ihrer äußeren Erscheinung, die ontologische Ambivalenz der Realität [...]. [Schärfentiefes Filmen erzeugt] einen Realismus, der in gewissem Sinne ontologisch ist, indem er Objekt und Dekor ihre Seinsdichte zurückgibt, das Gewicht ihrer Präsenz; ein dramatischer Realismus, der sich weigert, die Schauspieler vom Dekor zu trennen oder den Vordergrund vom Hintergrund; ein psychologischer Realismus, der den Zuschauer auf die realen Bedingungen seiner Wahrnehmung zurückführt, einer Wahrnehmung, die *a priori* niemals ganz determiniert ist (Bazin 1980, 131f [«Welles» 1958]).

Einmal etabliert, kann dieser Wahrnehmungsrealismus Anforderungen an die Zuschauer stellen, die ihn überfordern. Was sich im Vordergrund

befindet, sollte eigentlich wichtiger sein als das, was sich im entfernten Hintergrund abspielt; doch in The Best Years of Our Lives lenkt uns die Vordergrundhandlung am Klavier vom – dramatisch relevanteren – Hintergrundgeschehen in der Telefonzelle ab. In The Little Foxes (William Wyler, USA 1941) vollzieht sich die Hauptsache im Hintergrund (der Zusammenbruch von Herbert Marshall auf der Treppe), doch Wyler zeigt dies unscharf. Bazin beschreibt, welche Mühe uns das macht:

> Diese künstliche Unschärfe verstärkt unser Gefühl der Beklommenheit. Als ob wir über die Schulter von Bette Davis, die frontal gezeigt wird und ihrem Mann den Rücken zukehrt, ein entferntes Drama mitvollziehen müssten, dessen Protagonist kaum zu sehen ist (Bazin 1981, 44).

Bazin hat auffällige, wahrscheinlich sogar atypische Beispiele gewählt, aber er zeigt an ihnen, dass die Hypothese von der Aufmerksamkeitslenkung quer durch das Bild zu fruchtbaren Erkenntnissen führen kann. Zum Beispiel können wir beobachten, wie die Inszenierung solcher Szenen noch grundsätzlichere Prinzipien involviert und wie es gelingt, das Publikum zur visuellen Exploration des Bildes anzuregen: durch Frontalität, Position innerhalb des Kaders und so weiter (vgl. Bordwell 2005, Kap. 1). Oder wir können uns auf etwas konzentrieren, das Bazin vernachlässigt hat: wie der Dialog in einer dicht komponierten Einstellung mitunter dazu dient, einzelne Figuren hervorzuheben. Im Kontext des gesamten Films können wir weiterhin entdecken, wie Wyler in The Little Foxes und In the Best Years of Our Lives vorgängige Szenen so gestaltet, dass sie uns auf anschließende klimaktische Kompositionen vorbereiten (vgl. Bordwell 1997, 224-228). Doch es war Bazin, der uns auf diese prototypischen Fälle aufmerksam gemacht hat; es sind schwierige und zugleich extreme Beispiele, die einer Erklärung bedürfen.

Meine Darstellung von Bazins Beitrag zur Poetik mag einseitig eine bestimmte Dimension seiner Arbeit herausgehoben haben: die Stilistik. Dieser Schwerpunkt spiegelt meine eigenen Interessen, bildete aber auch ein beharrliches Anliegen Bazins. Eine Poetik umfasst allerdings viele weitere Dimensionen: Genre, Thematik und vor allem Form oder ‹Komposition› im weitesten Sinne. Bazin hat sich mit all diesen Aspekten beschäftigt. Dennoch möchte ich meinen Überblick über sein Schaffen damit beenden, dass ich noch eine weitere Seite der Poetik aufschlage. Neben den Stilanalysen hat sich Bazin nämlich auch

pionierhaft auf jene neuen narrativen Bauformen eingelassen, die in der Nachkriegszeit aufkamen.

Bazin war von den neorealistischen Filmen Italiens fasziniert, die Paris etwa zur gleichen Zeit erreichten wie die Flut der Importe aus Hollywood: «Sieht man sich die Filme an, die in Italien entstehen, könnte man sagen, daß es heute das Land mit dem höchsten Filmverstand ist» schrieb er 1948 (Bazin 2004e, 296 [«Réalisme»]), während die übrigen Kritiker vor allem die Tatsache feierten, dass die Neorealisten die sozialen Probleme Italiens neu beleuchteten, indem sie mit Laien und an authentischen Schauplätzen drehten. Bazin hingegen begrüßte solche technischen Innovationen als Teil jener Evolution zum Realismus, die er als progressivste Tendenz im gegenwärtigen Kino ausmachte. Für ihn bildete der Umgang mit der filmischen Erzählstruktur ein Markenzeichen der neorealistischen Bewegung, das mit dem zeitgenössischen amerikanischen und europäischen Roman durchaus im Einklang stand.

Bazin fand zum Beispiel, dass der neue italienische Film seine Erzählungen in erstaunlich hohem Maße fragmentiert. Paisà (Roberto Rossellini, I 1947) ist ein Episodenfilm, der den Ausgang des Geschehens mehr oder weniger offen lässt; selbst innerhalb einer Episode wird indirekt erzählt, und viele dramatische Fragen bleiben ungelöst:

> Rossellinis Technik präsentiert zwar eine verständliche Abfolge von Ereignissen, doch sie greifen nicht ineinander wie die Zähnchen von Zahnrädern. Man muss von Ereignis zu Ereignis springen wie von einem Stein auf den andern, wenn man einen Fluss überquert (ibid., 318f).

Diese Erzählstruktur unterscheidet sich von Hollywoods dramatischen Bögen und engmaschigen kausalen Verbindungen, und außerdem verweilen manche Szenen auf Augenblicken, die in einer konventionellen Dramaturgie als undramatisch gelten. So sagt Bazin über Viscontis La Terra Trema (I 1948): «Die Geschichte folgt keinerlei Suspense-Regeln; sie schöpft, wie im Leben, allein aus dem Interesse an den Dingen selbst» (Bazin 2004f, 327 [«Terre» 1948]). Vittorio De Sicas Ladri di biciclette (I 1948) «entfaltet sich auf der Ebene des rein Zufälligen: der Regen, die Seminaristen, die katholischen Quäker, das Restaurant – sie alle scheinen austauschbar, als ob niemand sie auf einem dramatischen Spektrum angeordnet hätte» (2004g, 351 [«Voleur» 1949]). In solchen Formulierungen erweist sich Bazin als ebenso sensibel für Erzählstrukturen wie für den Stil der Bilder.

Bazins Betrachtung des Neorealismus enthüllt mehrere Prinzipien, welche die Erzählformen des Nachkriegsmodernismus bestimmten. Die *temps morts* so vieler Dramen der 1950er und 1960er Jahre wurden von La Terra trema vorweggenommen, wenn Visconti seine Szenen aus «Realitätsblöcken» konstruiert (Bazin 2004f, 329): «Ein Fischer dreht sich eine Zigarette: Keine Ellipse verkürzt die Handlung, wir sehen den ganzen Vorgang, und dieser wird nicht auf seine dramatische oder symbolische Bedeutung reduziert» (ibid., 330). Die mäandernde, unvorhersehbare Kette von Begegnungen in Rossellinis Viaggio in Italia (I 1953) markiert einen weiteren logischen Schritt im neorealistischen Erzählansatz (Bazin 1955, 115 [«De Sica et Rossellini»]). Bazin hat Alain Resnais' Hiroshima mon amour (F/J 1959) nicht mehr erlebt, der sich in seiner zweiten Hälfte auf ein Paar konzentriert, das in einem nächtlichen *pas de deux* durch die Stadt driftet, oder Michelangelo Antonionis L'Avventura (I 1960) und La Notte (I 1961), deren Protagonisten sich ohne Hast und klares Ziel treiben lassen. Doch sicherlich hätte er diese planlosen Bewegungen als folgerichtige Steigerung dessen, was er in Ladri di biciclette beobachtet hatte, erkannt: «Es wäre keine Übertreibung zu sagen, der Film sei die Geschichte eines Vaters, der mit seinem Sohn durch die Straßen von Rom wandert» (Bazin 2004g, 344f).

Bazin versah die narrativen Experimente des Neorealismus mit einem ontologischen und moralischen Gewicht, das sich aus seiner Verpflichtung auf den phänomenologischen Realismus herleitet. Ich möchte noch einmal betonen, dass man – auch ohne Bazins Überzeugungen zu teilen – seine allgemeinen formalen Beobachtungen als berechtigt akzeptieren kann. Sie haben sich als äußerst hilfreich erwiesen, um das, was im Englischen *art cinema* heißt, zu charakterisieren (vgl. Bordwell 2007, 151ff; 1985, Kap. 10). Und Bazins Analysen neorealistischer Filme zeigen Konstruktionsprinzipien auf, denen eine ganze Erzähltradition folgte, die sich unter seinen Augen konstituierte.

Neben der Methodologie, neben den empirischen Entdeckungen, die Bazin uns hinterlassen hat, zeigt er, dass jede Theorie, die das Handwerk des Filmemachens, die formalen und stilistischen Muster sowie die Implikationen der kreativen Entscheidungen mit einschließt, dabei helfen kann, die Fragen zu beantworten, welche eine Poetik aufwirft. Dies soll jedoch nicht besagen, dass wir uns die ‹Poetik› aus Bazins Theoriegebäude herauspicken und den Rest verwerfen sollten. Seine theoretischen Argumentationen sind faszinierend und auch im digitalen Zeitalter weiterhin relevant, seine Kritiken lyrisch und eloquent. Doch als Forscher möchte ich manchen Pfaden folgen, die er nicht bis

zum Ende gegangen ist. Bazins Stottern mag ihm eine akademische Karriere versperrt haben, aber er wurde dennoch ein inspirierender Lehrer, von dem wir noch heute lernen können.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

Andrew, Dudley (1978) *André Bazin*. New York: Oxford UP.

Andrew, Dudley (1997) André Bazin's Evolution. In: *Defining Cinema*. Hg. v. Peter Lehman. Princeton: Princeton UP.

Astruc, Alexandre (1992) Notes sur Orson Welles. In: Ders.: *Du Stylo à la caméra…et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: Archipel.

Bazin, André (1955) De Sica et Rossellini. In: *Radio Cinéma Télévision*, H. 295.

Bazin, André (1980) *Orson Welles* [frz. 1958]. Wetzlar: Büchse der Pandora.

Bazin, André (1981) William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung [William Wyler ou le janséniste de la mise en scène, 1948]. In: *Filmkritiken als Filmgeschichte*. Hg. v. Klaus Eder, München/Wien: Hanser 1981, S. 41-62.

Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* [*Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive*, 1975]. Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag.

Bazin, André (2004b) Der Mythos vom totalen Film [Le Mythe du cinéma total, 1946]. In: Bazin 2004a, S. 43-49.

Bazin, André (2004c) Die Entwicklung der Filmsprache [1951/1952/1955]. In: Bazin 2004a, S. 90-109.

Bazin, André (2004d) Schneiden verboten! [Montage interdit, 1953/1956]. In: Bazin 2004a, S. 75-89.

Bazin, André (2004e) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: Bazin 2004a, S. 295-326.

Bazin, André (2004f) La terra trema (Die Erde bebt) [La Terre tremble, 1948]. In: Bazin 2004a, S. 327-334.

Bazin, André (2004g) Ladri di biciclette (Fahrraddiebe) [Voleur de bicyclette, 1949]. In: Bazin 2004a, S. 335-352.

Bardèche, Maurice/Brasillach, Robert (1943) *Histoire du cinéma*. 2. Aufl. Paris: Denoël.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton UP.

Bordwell, David (1994) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge […]: Harvard UP.

Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge […]: Harvard UP.

Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light*. Berkeley […]: University of California Press.

Bordwell, David (2007) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP.

Ejchenbaum, Boris (Hg.) (1927) *Poetika Kino*. Moskau/Leningrad: Kinopechat. [Dt. in: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 15-173.]

Eisenstein, Sergej M. (1973) Über die Reinheit der Filmsprache [russ. 1929]. [Gekürzte Übers.] In: Ders.: *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. u. übers. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser, S. 141-150.

Green, Mary Jane (1989) Fascists on Film: The Brasillach and Bardèche *Histoire du cinéma*. In: *South Central Review* 6,2, S. 32-47.

Magny, Claude-Edmonde (1948) *L'Age du roman américain*. Paris: Seuil.

Manuel, Jacques (1946) Essais sur le style d'Orson Welles. In: *La Revue du cinéma*, H. 3.

Marx, Karl (2001) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band* [1867/1890]. 20. Aufl. Berlin: Dietz.

Nizhny,Vladimir (1962) *Lessons with Eisenstein*. Übers. u. hg. von Ivor Montagu & Jay Leyda. New York: Hill & Wang.

Renoir, Jean (1962) Souvenirs [1938]. In: *Premier plan*, H. 22/23/24.

Sadoul, Georges (1946ff) *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël.

Toland, Gregg (1941a) Realism for *Citizen Kane*. In: *American Cinematographer* 22,2.

Toland, Gregg (1941b) The Motion Picture Cameraman. In: *Theatre Arts* 25,9.

Toland, Gregg (1947) L'Opérateur de prises de vues. In: *La Revue du cinéma*, H. 4, S. 16-24.

Wyler, William (1947) No Magic Wand. In: *The Screen Writer* 2,9.

Der Stil als Schauplatz der Verhandlung

Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus*

Francesco Casetti

Heutzutage Kino zu machen heißt,
eine Geschichte in einer klaren und vollständig
transparenten Sprache zu erzählen.
(André Bazin 1946, 5)

1. Widersprüche des Realismus

Sich des Realismusproblems anzunehmen bedeutet, sich der Herausforderung eines Widerspruchs zu stellen. André Bazin liefert dafür eine gute Erklärung. Einerseits erreicht das Kino seine Vollendung, wenn es ihm, wie im italienischen Neorealismus, gelingt, seinen Repräsentationscharakter zu verneinen. Ladri di biciclette (Fahrraddiebe, Vittorio De Sica, I 1948) ist hierfür das perfekte Beispiel: ein Film, der ohne Erzähler, ohne Plot und ohne Szenenbild auskommt und unmittelbar mit dem Leben zusammenfällt. «Andererseits ist der Film eine Sprache» (Bazin 2004 [1945/1958], 40), insofern es eine Reihe von Verfahren wie Plansequenz, die Kamerabewegung oder die Tiefenschärfe einsetzt, um uns ein Gefühl von Wirklichkeitsnähe zu vermitteln. So

* [Anm.d.Hg.] Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines Arbeitspapiers, das der Autor zuerst im Herbst 2005 im Rahmen eines Kolloquiums in Madison, Wisconsin, vorstellte.

gesehen ist der italienische Neorealismus nichts anderes als ein bestimmter Stil. In seinem Essay «The Existence of Italy» greift Fredric Jameson (1992) diesen Gegensatz auf. Entweder respektiert der Film unmittelbar die Wahrheit der Welt, und dann fehlt es ihm an ästhetischer Konsistenz, oder aber er ist eine vermittelte Darstellung der Welt, und dann ist seine Wahrheit nur ein ‹Wahrheitseffekt›. Jameson versucht, ähnlich wie in impliziter Weise schon Bazin, diesem Gegensatz zu entkommen und vergleicht den Realismus auf provozierende Weise mit dem Modernismus. Er bestreitet, dass ersterer ein Abbild der Welt sei und der zweite der Schauplatz, an dem die Sprache ihr Werk offen zutage legt. Auch der Realismus ist für ihn eine «Form der demiurgischen Praxis» (Jameson 1992, 162); auch dieser bleibt auf eine Arbeit der Sprache angewiesen und darauf, dass die Prozesse der Symbolisierung sich mit politischen und gesellschaftlichen Prozessen verbinden.

In diesem kurzen Beitrag werde ich versuchen, den Weg weiter zu beschreiten, den Bazin und Jameson vorgebahnt haben. Es geht mir um den Nachweis, dass der Realismus aus einer Verhandlung zwischen vier Ebenen hervorgeht:

1. der Ebene des filmischen Signifikanten, der eine *existenzielle Verbindung* zur Realität herstellt;
2. der Ebene der filmischen Repräsentation, die eine *wahrscheinliche* Welt hervorbringt;
3. der Ebene der filmischen Enunziation, die der dargestellten Welt das Siegel der *Glaubwürdigkeit* verleiht; und
4. der Ebene der Gemeinschaft der Kinogänger, die der filmischen Darstellung *Vertrauen* entgegenbringt.

Für mich ist der Schlüsselbegriff derjenige der Verhandlung. Meine These lautet, dass Realismus dadurch zustande kommt, dass der Film es vermag, diese unterschiedlichen Ebenen miteinander zu verknüpfen und miteinander in ein Gleichgewicht zu bringen und daraus eine mehr oder weniger kohärente Strategie zu entwickeln. Eine abschließende Anmerkung über den filmischen Stil als Schauplatz von Verhandlung wird mein Argument in einen größeren filmtheoretischen Zusammenhang stellen.

2. Realismus, Neorealismus

Es ist mir bewusst, dass unter demselben Etikett mindestens zwei unterschiedliche ‹Realismen› auftreten. 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. In diesem Text werde ich das Unternehmen des italienischen Neorealismus ins Zentrum stellen, nicht zuletzt in der Absicht, eine weit verbreitete Grundannahme zu entkräften: dass Realismus der Ertrag einer bestimmten moralischen Haltung sein kann (wie es neorealistische Filmemacher und Theoretiker auszudrücken pflegten). Tatsächlich genügt es nicht, die Wirklichkeit vorurteilsfrei zu betrachten, das Alltagsleben mit seinen unheroischen Ereignissen zu beschreiben, menschliches Verhalten in seiner Widersprüchlichkeit zu zeigen und soziale Zwänge im Namen eines neuen Modells engagierter Kunst und einer anti-faschistischen Gesellschaft zu kritisieren. Was wir brauchen, um ein Gefühl für das Reale zu entwickeln, ist eine Strategie, die auf unterschiedlichen, aber miteinander verknüpften Schachzügen basiert. Einige davon beziehen sich auf die symbolischen Prozesse, die der Film in Gang bringt, während andere die gesellschaftlichen Vorgänge rund um den Film betreffen. Einige sind verknüpft mit dem filmischen Signifikanten, der filmischen Repräsentation oder der filmischen Enunziation, andere mit gesellschaftlichen Überzeugungen. Manche erfüllen einen ‹Anspruch aufs Reale›, während andere diesen zu unterlaufen scheinen. Was zählt, ist, dass der Film es vermag, mit dem ganzen Bestand dieser Register umzugehen, und dass er sie gemäß seiner Absichten und Ziele neu zu artikulieren versteht. Mit einem Wort: Es geht um eine ‹Verhandlung›. Stets tendiert diese Verhandlung dabei zu einem Kompromiss, und wir können uns darauf einigen, diesen Kompromiss als den ‹neorealistischen Kanon› zu bezeichnen.

Lassen Sie uns die in Frage stehenden Schachzüge im Einzelnen genauer ansehen.

3. Der filmische Signifikant und seine Indexikalität

Einiges weist darauf hin, den filmischen Signifikanten als von der empirischen Realität *verursacht* oder mit dieser *eng verbunden* zu bestimmen. Wir erfahren das Zeichen entsprechend als *ontologisch* verbunden mit seinem Referenten (vgl. dazu den Index-Begriff bei Peirce 2000 [1895] und die Metaphern des Schleiers und des Fingerabdrucks bei Bazin 2004 [1945/1958]). Solche Hinweise sind:

1–4

a) Die Eignung der Kamera, das Reale zu *erfassen*. Die ersten Einstellungen von Ladri di Biciclette und Belissima (Lucchino Visconti, I 1951) bieten dafür Beispiele. Die Figuren, denen das Hauptinteresse gilt (Ricci im ersten Film, Maria im zweiten), müssen von der Kamera verortet und zugänglich gemacht werden. In beiden Fällen sind sie in der ersten Einstellung im *off-screen*-Raum (buchstäblich: verloren), und die Kamera *findet* sie dank eines Schwenks und einer Kranfahrt, die jeweils den Raum *erkunden* (Abb. 1-4).

b) Die Eignung der Kamera, die Realität zu *bezeugen, wie sie ist*. Die dunklen Bilder in der Eröffnungssequenz von Roma, Città aperta (*Rom, offene Stadt*, Roberto Rossellini, I 1945) sind dafür ein gutes Beispiel. Wenn das Licht nicht ausreicht, dann sollte man kein zusätzliches einsetzen (Abb. 5). Ein anderes Element von großer Wichtigkeit ist der Einsatz von realen Schauplätzen (anstelle von Studiokulissen).

c) Das Fehlen jeglicher Vermittlung. Die Besetzung der Rollen ist in dieser Hinsicht von besonderem Interesse. Man denke an die ‹fehlbesetzten› Rollen in Roma, Città aperta – sowohl Aldo Fabrizi

5, 6

wie Anna Magnani waren zuvor mit Varieté-Auftritten und Filmkomödien bekannt geworden (Abb. 6). Der Einsatz von nicht-professionellen Schauspielern stiftet dagegen einen Eindruck von Lebensnähe, von Alltagsrealität.

4. Filmische Repräsentation und Wahrscheinlichkeit

Das Konzept der Wahrscheinlichkeit verweist uns auf Aristoteles: Die Mimesis in der Tragödie entspricht den Anforderungen von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit. Wahrscheinlich ist nicht das, was tatsächlich geschehen ist, sondern das, was geschehen kann, das Glaubhafte – und was geschieht, ist ein *Beweis* für das, was passieren kann. Der Übergang von dem, was *passieren kann*, zu dem, was *so geschieht, wie es geschieht* und umgekehrt, ist die Kernstrategie der Mimesis. Im italienischen Neorealismus wird dieser Übergang auf unterschiedliche Weise ausgestaltet:

a) als Tragödie mit komischen Elementen: Neorealistische Filme behandeln oft außergewöhnliche dramatische Situationen, während die Figuren, die sie tragen, von einer dezidierten Alltäglichkeit sind;
b) als nicht-teleologische Erzählung: Wie in Ladri di biciclette, in dem jeder Abschnitt der Geschichte auf die Realisierung eines Ziels hin ausgerichtet ist, das in der nächsten Episode einem neuen Ziel weicht (die Suche nach Arbeit wird zur Suche nach dem Fahrrad, wird zur Suche nach dem Dieb und schließlich zur Suche nach der Liebe des Sohnes). Die Erzählung präsentiert einen Fluss von Ereignissen und verschiebt dabei kontinuierlich das Handlungsziel. Man

vergegenwärtige sich auch den Gedanken Zavattinis, dass es keine *instrumentellen* Momente gibt, sondern nur *essentielle*, auf denen die Kamera verweilen muss;

c) als Tendenzen zur Herstellung eines *Ganzen*: Erzählte Situationen werden unter Einschluss all ihrer Komponenten gezeigt, ohne Rücksichtnahme auf deren Relevanz. Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch an Rossellini und seine transpolitische Haltung, seine Weigerung, sich einem Lager zuzuschlagen;

d) als Entfaltung einer gemeinsamen Erfahrung: So rücken die Geschichten ein gemeinschaftliches Gefühl der Trauer einer Nation oder ein kollektives Gedächtnis in den Vordergrund.

e) Entsprechend gelangen wir zu einer Beschreibung der Erfahrung aller: des Lebensflusses und einer gemeinsamen Vergangenheit. Damit ist nicht gemeint, dass die Erzählung sich auf eine unmittelbare Erfahrung bezieht. Die Unmittelbarkeit ist vielmehr gebunden an gesellschaftliche Diskurse, die einen gemeinschaftlichen Sinn für die Dinge herstellen (im Sinne Robert Warshows) – und sich auf ein *Mögliches* beziehen, das *Realität* geworden ist.

5. Filmische Enunziation und das Aussagen von Wahrheit

Das dritte Element, um das es geht, ist die filmische Enunziation, das heißt der Akt oder Prozess, der uns dazu bringt, den Film nicht als Produkt *mit* Bedeutung, sondern als Produktion *von* Bedeutung zu sehen (vgl. auch die zweite Definition von Enunziation, diejenige von Greimas: die Verwandlung einer Sprache – im Saussureschen Sinne von ‹langue› – in einen Diskurs). Lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf die Enunziation, dann tritt die Instanz in den Vordergrund, die den Diskurs vorantreibt, zusammen mit der Selbstreferenz des Diskurses. Welche Art von Instanz steuert neorealistische Filme? Ein Ich-Erzähler? Ein Individuum oder ein kollektives Ich? Ein institutioneller Ich-Erzähler? Um diese Fragen zu beantworten, gilt es Folgendes zu berücksichtigen:

a) die Voice-over: Paisà (Roberto Rossellini, I 1946), Germania Anno Zero (Deutschland im Jahre Null, Robert Rossellini, I 1947/48), La Terra Trema (Die Erde bebt, Lucchino Visconti, I 1948), Riso Amaro (Bitterer Reis, Giuseppe De Santis, I 1949). Bildunterschriften und Texttafeln: La Terra Trema, Germania Anno Zero;

b) der Einsatz von dokumentarischem Material im Sinne eines Zitats: Paisà;

c) der Übergang von einem nicht-diegetischen Erzähler zu einem diegetischen Erzähler. Zum Beispiel La Terra Trema: von einem extra-diegetischen (Titeleinblendungen in der Eröffnungssequenz) zu einem infra-diegetischen (Voice-over) zu einem diegetischen (Sequenz von Ntoni, der Rosa gegenübertritt);
d) der interne Beobachter: Ladri di biciclette;
e) und schließlich als Konsequenz aus all diesem die Objektivierung einer subjektiven Instanz, die sich die Überzeugungskraft eines Zeugens erster Hand bewahrt.

6. Ein gesellschaftlich verankertes Vertrauen

Das vierte Element ist das Vertrauen des Zuschauers in das, was er sieht. Dieses Vertrauen ist etwas Stärkeres und Grundlegenderes als die «willing suspension of disbelief», die in fiktionalen Erzählungen stets zum Tragen kommt. Es handelt sich vielmehr um eine positive Verlässlichkeit, die Gewissheit, dass filmische Bilder Realität *aufzeichnen* und *bezeugen*. Um dieses Vertrauen zu analysieren, müssen wir uns über den filmischen Text hinausbewegen und Dokumente wie Kritiken, Debatten, Briefe von Kinobesuchern etc. mit in Betracht ziehen. Wir können aber auch den filmischen Text hinsichtlich seiner ‹perlokutiven› Komponenten untersuchen, insofern er ein ‹Versprechen› an seine Zuschauer darstellt, und hinsichtlich seiner metalinguistischen Komponenten, als Darstellung seiner eigenen Rezeption. Zu den möglichen Fragen für eine Untersuchung dieses Aspekts zählen:

a) Wem und was vertrauen wir? Der dargestellten Welt oder dem Filmemacher?
b) Wie wird Vertrauen im Film selbst dargestellt? So sind der persönliche Glaube und das Vertrauen in die Gesellschaft ein Thema in Ladri di biciclette – der Verlust jeglichen Vertrauens in die Welt und die Menschen –, in Bellissima – das Problem der Illusion – und in Senso (Sehnsucht, Lucchino Visconti, I 1954) – das Problem der Täuschung und des Betrugs.

7. Verhandlungen: Kontrastpunkte und Spannungen

Ein ‹realistischer› Film ist weder eine Einheit, die alle diese Elemente in Rechnung stellt, noch eine, die sie in einer geordneten und kohärenten Weise einsetzt. Im Gegenteil. Ein Text ist immer ein Schauplatz von Kon-

7, 8

flikten und von Spannungen und bisweilen sogar ein Ort für Leerstellen. Wie und wo aber können die unterschiedlichen Elemente des filmischen Realismus in Konflikt geraten? Und wann kommt es zum Kollaps?

a) Auf ein und derselben Ebene können realistische und nicht-realistische Signale koexistieren. Beispiele: Auf der Ebene des Signifikanten reiht Sciuscià (Schuhputzer, Vittorio De Sica, I 1946) ohne Vermittlung Index an Ikon – Sequenzen auf der Straße und im Gefängnis, eine Struktur, die an Piranesi erinnert (Abb. 7). La Terra Trema tut dasselbe, indem der Film zugleich reale Schauplätze und hochgradig stilisierte Bildkompositionen einsetzt – so das Bild der Ehefrauen vor den Felsen, die nach dem Sturm auf ihre Ehemänner warten. Auf der Ebene der Repräsentation vermischt Roma Città

Aperta eine Gruppe von wohlstrukturierten fiktionalen Charakteren mit einer nicht-teleologischen Narration. Usw.

b) Ferner gibt es Fälle der Koexistenz realistischer und nicht-realistischer Signale auf unterschiedlichen Ebenen. In Bellissima ist die Darstellung gleichermaßen *Porträt* des Alltagslebens, wie die Enunziation Selbstzweifel durchscheinen lässt. Man denke an Anna Magnani vor dem Spiegel, die sich fragt, «Was bedeutet es zu ‹schauspielern›? Wenn ich so tue, als wäre ich jemand anderes…» (Abb. 8).
c) Schließlich gilt es daran zu erinnern, dass der Ton im Neorealismus niemals live aufgenommen wurde, sondern stets rekonstruierte Geräusche und nachvertonte Dialoge umfasste.

8. Verhandlungen: den Kontrast ‹vernähen›

Gleichwohl gilt, dass der Kontrast zwischen unterschiedlichen Tendenzen und Bestrebungen auf einzelnen Ebenen und zwischen unterschiedlichen Ebenen auf unterschiedliche Weise *geregelt* werden kann. So durch:

a) Dominanz: In Sciuscià werden die Sequenzen, die keine dokumentarische Haltung aufweisen – wie die lange Partie des Films, die im Gefängnis spielt, oder die Traumsequenz mit dem Pferd –, beinahe in Klammern gesetzt, während die *realistischen* Elemente wie das Schauspiel der Knaben und die Schauplätze unter freiem Himmel in den Vordergrund treten;
b) Sättigung: In Paisà wird Nähe zu einem semantischen Element. So gibt es einen Übergang von Situationen, die auf Missverständnissen beruhen – die Unfähigkeit von Carmela und Joe aus Jersey, in der ersten Episode ein Gespräch miteinander zu führen –, zu solchen, in denen vollständiges Einvernehmen herrscht und Erfahrungen geteilt werden: Etwa wenn Cingolani und Al in der letzten Episode gemeinsam sterben. Im Übergang von Symmetrie zu Zufall finden wir ein Echo der Nähe des Signifikanten zur Realität.
c) Verlagerung: Riso Amaro und die lange Debatte um den Film nach seiner Premiere in der kommunistischen Tageszeitung *L'Unità* liefert ein gutes Fallbeispiel. Linksgerichtete Widerstandskämpfer wendeten sich gegen das, was sie als falsche Darstellung der Welt der Reisbauern ansahen. Der Chefredakteur der Zeitung andererseits verurteilte den Film zwar, behauptete aber, dass der Regisseur das Vertrauen des Publikums verdiene, weil er selbst Widerstandskämpfer gewesen sei.

Wenn ein Set von kontrastierenden Elementen mit einem Verfahren, das sie *miteinander verknüpft*, in eine Balance gebracht und verbunden wird, dann können wir – in Abwandlung eines Begriffs aus der psychoanalytischen Filmtheorie – davon sprechen, dass es sich um ein ‹suturiertes›, ein ‹vernähtes› Set handelt.

Es würde sich lohnen, die Elemente, welche die Kontraste des Neorealismus miteinander ‹vernähen›, näher zu untersuchen: Bisweilen handelt es sich um formale Verfahren, bisweilen sind es thematische Komponenten.

9. Der Stil als Schauplatz von Verhandlungen

Aus meinem Ansatz heraus ist es schwierig zu akzeptieren, dass der Stil lediglich «der systematische und bedeutungsvolle Gebrauch» ist, den «ein Film von den Techniken des Mediums macht», oder dass es sich beim Stil nur um «die Textur der Bilder und Töne des Films» handelt (Bordwell 1998, 4).

Was wir hervorheben müssen, ist eher die Dynamik, die sich zwischen den unterschiedlichen Komponenten abspielt, als ihre Struktur. Es geht eher um ein Set von Konflikten als um eine Textur und zugleich um die Art und Weise, wie diese Komponenten ihre potenziellen Konflikte aushandeln und durch ein jeweils ausschlaggebendes Element *zusammengehalten werden*.

In diesem Sinne ist Stil *auch*, aber nicht *nur*, ein Muster von Elementen, das geeignet ist, durch seinen Gebauch Umbrüche und neue Einflüsse zu absorbieren. Besser scheint es mir, Stil als eine *offene Struktur* aufzufassen, die stets instabil ist, aber doch in der Lage, eine zumindest augenscheinliche Stabilität zu erreichen, sei es durch – wie auch immer lokale, temporäre und vorübergehende – Kompromisse und durch die Einwirkung von Elementen, die die einzelnen Komponenten miteinander ‹vernähen›.

Natürlich gibt es auch stilistische Kanons. Diese entstehen in dem Moment, in dem ein bestimmtes Arrangement von Komponenten zu einer eigentlichen *Institution* wird. Diese Institution, wie dies auch bei literarischen Institutionen der Fall ist, kann mitunter die Bedingungen ihrer Entstehung überdauern. Jeder Kanon verfügt über eine intrinsische Kraft und kann sich beispielsweise aus rein ästhetischen Gründen erhalten; man denke nur an Marx' Kritik am Überleben der griechischen Mythen im vermeintlich aufgeklärten Industriezeitalter. Die Institution kann auch überleben, wenn sie neue Rechtfertigungen findet, also etwa neue Elemente, die im Konflikt liegende Komponenten

miteinander zu ‹vernähen› vermögen: so etwa der Neo-Neorealismus im italienischen Kino der 1960er Jahre, der als politisches Manifest am Vorabend des ‹historischen Kompromisses› zwischen den katholischen Parteien und den Parteien der Linken zu verstehen ist. Oft genug bildet der Kanon ein flexibles Schema, das neue Inhalte und neue Zielsetzungen aufzunehmen vermag. Wie jede Institution aber ist auch diese stets vom Zusammenbruch bedroht, sei es durch den Angriff externer – historischer, gesellschaftlicher usw. – Elemente oder auch durch den Druck einer inneren Ermüdung oder den Todesstoß der Parodie.

Wenn der Verhandlung die Tricks und Listen ausgehen, kommt ein Stil an sein Ende und verschwindet.

Aus dem Englischen von Vinzenz Hediger

Literatur

Bazin, André (1946) Le nouveau style américain: Le cinéma est-il majeur? In: *L'écran français*, H. 60, S. 5.

Bazin, André (2004) Ontologie des photographischen Bildes [L'ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: Ders.: *Was ist Kino?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, S. 33-42.

Bordwell, David (1998) *On the History of Film Style*. Cambridge MA: Harvard UP.

Jameson, Fredric (1992) The Existence of Italy. In: *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, S. 155-229.

Peirce, Charles Sanders (2000) Kurze Logik [engl. 1895]. In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Bd 1. Hg. v. Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 202-229.

1, 2 Umberto D. (Vittorio De Sica, I 1952)

Die Liebe zum Detail

Bazin und der ‹Wirklichkeitseffekt› im Film

Guido Kirsten

Noch schlaftrunken macht sich das Zimmermädchen Maria in aller Frühe in der Küche zu schaffen. Sie reibt sich den Schlaf aus den Augen und zündet mit einem Streichholz die Flamme des Gasherds an, was erst beim zweiten Versuch gelingt, weil sie zunächst vergessen hatte, den Gashahn aufzudrehen (Abb. 1). Der Blick aus dem Fenster (Point-of-View-Einstellung) zeigt einen noch menschenleeren Hinterhof, noch dunkle Fenster, nur eine weiße Katze läuft über die Dächer.

Aus dem Küchenschrank nimmt Maria ein Kännchen und füllt es mit Wasser. Dabei bespritzt sie die Ameisen, die sie am Vortag schon zu beseitigen versucht hatte. Sie trinkt einen Schluck, räumt das Papier und den Stift vom Tisch weg, stellt das Wasserkännchen auf den Herd. Die Hand, die Maria sich auf den Bauch legt, der Blick am eigenen Körper herab, die Heranfahrt ans Gesicht, auf dem sich in den nächsten Einstellungen Tränen zeigen, erinnern an ihre ungewollte Schwangerschaft. Sie nimmt die Kaffeemühle, setzt sich und streckt das Bein aus, um mit dem Fuß die Küchentür zu schließen ... (Abb. 2).

Diese drei Filmminuten aus Umberto D. (Vittorio De Sica, I 1952), diese zwölf Einstellungen, die in klassischer Découpage (Continuity Editing, Rekadrierungen, PoV-Shots, etc.) unspektakuläre, alltägliche Verrichtungen zeigen, sind für André Bazin nicht nur eine «wunderbare Sequenz», sondern auch «einer der bleibenden Höhepunkte des Kinos überhaupt» (2004i, 377 [«Umberto D.» 1952]). Bazins Bewunderung gilt sicher weniger der handwerklich soliden Kameraarbeit und dem nicht eben subtil ausagierten emotionalen Subtext der Szene. Was ihn hier – wie an zahlreichen anderen Momenten in neorealistischen

Filmen – fasziniert, ist die Liebe zum Detail, die zärtliche Beobachtung unscheinbarer Momente des alltäglichen Lebens. Für Bazin vollzieht sich damit nicht weniger als eine Revolution im filmischen Erzählen: Sind im normalen Spielfilm die einzelnen Handlungen als Einheiten der dramaturgischen Notwendigkeit der Gesamtgeschichte subsumiert, scheinen sie bei Zavattini (dem Drehbuchautor und Vordenker des Neorealismus) und De Sica autonom und für sich zu stehen:

> Die erzählerische Einheit des Films [immer noch Umberto D., GK] ist nicht die Episode, das Ereignis, der Theatercoup, der Charakter der Protagonisten, sondern die Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des Lebens, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als andere: Ihre ontologische Gleichwertigkeit löst schon vom Prinzip her jede dramatische Kategorie auf (ibid.).

Schon einige Jahre zuvor hatte Bazin an Ladri di biciclette (Fahrraddiebe, I 1948) die dialektische Auflösung des Widerspruchs zwischen dramaturgischer und realistischer Anforderung gelobt. Der Film leiste eine Befreiung vom Vorrang der Kausalität und eine Anverwandlung an das romanhafte Erzählen in zeitlichen Abfolgen. Zwar sei der Film gebaut wie eine Tragödie, laufe gleichzeitig jedoch «auf der Ebene des rein Zufälligen ab: der Regen, die Seminaristen, die katholischen Quäker, das Restaurant…» (2004g, 351 [«Voleur» 1949]) – alles scheinbar kontingente Ereignisse, die prinzipiell austauschbar wären, ohne die Kohärenz der Gesamthandlung zu gefährden. Damit gelingt ein Kompromiss, der erst unter dem Eindruck des späteren Films als ein solcher erscheint: «Es brauchte Umberto D., um zu begreifen, was am Realismus von Ladri di biciclette noch ein Zugeständnis an die klassische Dramaturgie war» (2004i, 375).

> Die unvergleichliche Leistung von Ladri di biciclette liegt nach wie vor in der paradoxen Verbindung sich radikal widersprechender Werte: der Freiheit des Faktischen und der Strenge der Erzählung. Doch die Autoren konnten diese Verbindung nur erreichen, indem sie gerade die Kontinuität des Realen opferten. Umberto D. gibt einem an mehreren Stellen eine Ahnung davon, wie ein Film aussehen könnte, der in Bezug auf die Zeit tatsächlich realistisch ist (2004, 369f [«De Sica »1953]).

Auch bei Renoir und Fellini sind es oft die Detailliebe und die Reduktion – oder gar die Auflösung – der dramatischen Struktur, die

Bazin faszinieren.[1] Neben dem Einsatz von Tiefenstaffelung und Tiefenschärfe, die vermeintlich die perzeptive und kognitive Freiheit der Zuschauerinnen gegenüber den Bildern erhöht, sowie einer Kamera- und Figurenführung, die daran erinnert, dass die Leinwand stärker den Charakter eines Kasch als eines Rahmens besitzt, insofern sie immer auf die Kontinuität der Diegese hinter ihren Rändern verweist (Bazin 2004d, 225f [«Peinture» 1959]; 2005, 80f [«Renoir» 1971]), scheint diese Dedramatisierung für Bazin eins der entscheidenden Elemente des narrativen filmischen Realismus darzustellen.

Bazins Beobachtungen und Ideen zu einem bestimmten Korpus von Filmen, die er als ‹realistisch› qualifiziert,[2] sollten unterschieden werden von anderen, allgemeineren Überlegungen zum Verhältnis von Film und Realität. Insgesamt lassen sich drei Ebenen differenzieren, die bei ihm zwar aufeinander verweisen und gemeinsam sein grundlegendes «Realitäts-» oder « Objektivitäts-Axiom» (vgl. Rohmer 1959; Andrew 1976, 140f; Andrew 1990 [1978], 103ff) stützen,[3] sich anhand ihrer unterschiedlichen Reichweite aber gut voneinander unterscheiden lassen:

a) eine *ontologische*, die für alle Arten von fotografischen Bildern gilt und mit zwei Metaphern – der Spur und des Spiegels – eine indexikalische Funktion und einen direkten Bezug zur physischen und optischen Welt nahe legt (vgl. Bazin 2004b [«Ontologie», 1945/1958]; Bazin 2004e, 184f [«Théâtre et cinéma» 1951]);
b) eine *medienteleologische*, die speziell fürs Kino sowohl auf der Ebene des apparativ-technologischen (Ton, Farbe, 3D, etc.) als auch auf der Ebene von handwerklich-technischen Innovationen eine Entwick-

1 Vgl. Bazin 2005 [1971], 29f, 56ff, 76f; 2004j [«Cabiria» 1957]; 1981 [«Vitelloni» 1957].

2 Gemeint sind z.B. seine Texte zu den Filmen von Welles, Wyler, Stroheim, Renoir oder den verschiedenen Vertretern des italienischen Neorealismus.

3 Zusammengehalten werden diese drei Ebenen bei Bazin von normativen Implikationen: Da der Film per se das realistischste Kunstmedium ist (fotografischer Objektivismus plus Zeitlichkeit) und so einem tiefverwurzelten menschlichen Bedürfnis nachzukommen vermag (‹Wirklichkeitsübertragung› und ‹Aufbewahrung› des vergänglichen Lebens) ist die technische Entwicklung zur Vervollkommnung des Realitätseindrucks (Ton, Farbe, etc.) nur folgerichtig, weil sie der Ontologie des Mediums funktional entspricht. Auch Filme und in ihnen zum Einsatz kommende Techniken können dann normativ am Anspruch der Realitätsrestitution gemessen werden: Jene des deutschen Expressionismus werden Bazin zur «Irrlehre» (2004f, 307) – was deutlich seine normative Überzeugung zum Ausdruck bringt.

lung in Richtung einer steten («asymptotischen», wie es bei Bazin heißt) Annäherung an die phänomenale Wirklichkeit – eine Perfektionierung des Realitätseindrucks – konstatiert und prophezeit (vgl. Bazin 2004c [«L'évolution» 1951/1952/1955]; Bazin 2004f, 306ff [«Réalisme» 1948]);

c) eine *filmanalytische*, die diverse narrative und stilistische Strategien untersucht, die die Arbeit bestimmter Regisseure (Jean Renoir, vgl. Bazin 2005 [1971]), einzelner Filme wie William Wylers The Best Years of our Lives (USA 1946) (vgl. Bazin 1981 [«Wyler» 1948]) oder filmische Strömungen (Neorealismus) als besonders realistisch gelten lassen. Nur auf diese dritte Ebene beziehe ich mich hier, für die übrigens von Bruce Hutchinson (2008) wiederum eine Unterteilung in unterschiedliche Theoreme des ‹perceptual realism›, ‹content realism› und ‹process oriented realism› vorgeschlagen wurde. Wenn eine solche Differenzierung sinnvoll ist, dann würde ich für die Hinzunahme der Kategorie des ‹narrative realism› plädieren, denn die eingangs vorgestellten Beobachtungen Bazins lassen sich am besten als narratologische Theoreme rekonstruieren (vgl. Bordwell 2009). Als solche unterscheiden sie sich von den Analysen der Tiefeninszenierung und der Kamerabewegungen, denen in der Bazin-Rezeption bisher ungleich größere Aufmerksamkeit zuteil wurde.

‹L'effet de réel›

Möglicherweise lassen sich Bazins Beobachtungen zu den die klassische Dramaturgie unterwandernden Detailhandlungen auf einen Begriff bringen, der erst zwanzig Jahre nach seinem Tod eingeführt wurde. Ohnehin scheint Roland Barthes' ‹effet de réel›[4] ein filmanalytisches Potenzial zu besitzen, dem bisher zu wenig Beachtung geschenkt wurde. Im deutschsprachigen Raum mag das daran liegen, dass der Text erst 2006 in übersetzter Fassung erschien. Doch es hängt wohl auch damit zusammen, dass der Begriff auf eine Weise in den filmtheoretischen Diskurs eingebracht wurde, die seine Verwendung als deskriptive Kategorie nicht unbedingt nahelegt.

Nachdem Barthes' Artikel – auf den noch zurückzukommen sein wird – 1968 in einer einflussreichen Nummer der Zeitschrift *Commu-*

4 Er wurde von Dieter Hornig als ‹Wirklichkeitseffekt› ins Deutsche übersetzt – eine Wortwahl, der ich mich hier anschließe, da so die terminologische Differenz zum ‹Realitätseindruck› (‹impression de réalité›) gut zum Ausdruck kommt.

nications erschien, dauerte es nur drei Jahre, bis der Begriff Eingang in die Filmtheorie fand. Dies geschah durch den gleichnamigen Artikel «L'effet de réel» von Jean-Pierre Oudart (1971). Von Barthes' Überlegungen zur Literatur überträgt Oudart den Begriff auf die Malerei und unterscheidet dabei zwischen ‹effet de réalité› und ‹effet de réel›: Während ersterer einen Rückbezug auf die Analysen des Realitätseindrucks durch Michotte, Riniéri, Metz sowie die frühen Dispositivtheoretiker nahelegt, die in eben jenem Realitätseindruck den ideologischen Hauptmakel des kinematografischen Dispositivs sahen (Leblanc 1969; Fargier 1969; Comolli/Narboni 1969) und deren Texte den paradigmatischen Hintergrund für Oudart bilden, verweist letzterer auf Barthes' Terminologie (auch wenn Barthes von Oudart nicht explizit erwähnt wird). Die ‹effets de réalité› bezieht er auf die *Ebene der Figuration* (die Bildoberfläche), «als ein Produkt spezifischer Codes», während die ‹effets de réel› (auf der *Ebene der Repräsentation*) die Tatsache bezeichnen, dass der Zuschauer in einer bestimmten Weise in die Fiktion der Abbildung mit einbezogen wird. Oder, um Oudart selbst wiederzugeben:

> Man kann sagen, dass im repräsentativen System der westlichen Malerei, wie auch in dem des Kinos, das jenes fortführt, folgende Merkmale gleichermaßen verkannt werden:
> 1. die Figuration (wir werden vom Realitätseffekt [l'effet de réalité] sprechen), als Produkt spezifischer piktorialer Codes;
> 2. die Repräsentation, die jene als Fiktion konstituiert (der Wirklichkeitseffekt [l'effet de réel]), indem der Betrachter einbezogen wird, und zwar als determiniert durch die Einschreibung oder eher die Markierung des Subjekts in den aus dem Quattrocento hervorgegangenen figurativen Systemen […] (Oudart 1971, 19, Übers. GK).

Beide, Realitäts- und Wirklichkeitseffekt, seien in der westlichen Malerei «korrelativ» und erzeugten gemeinsam den einzigartigen Status der Abbildungen, der darin bestehe, ihnen einen Referent in der Realität zuzuschreiben, der ein «Existenzurteil» impliziere, «dessen ideologische Bestimmung heute mehr denn je auf dem Kino lastet» (ibid.).

Oudart verfolgt das jene beiden Effekte kombinierende piktoriale System und seine Transformationen zurück bis in die Malerei der Renaissance, deren ‹Wirklichkeitseffekte› er neben der Zentralperspektive besonders durch die Multiplikation von Licht- und Schatteneffekten und Überschneidungen von Objekten realisiert sieht. Für das Kino

konstatiert er die Verkennung der Tatsache, dass «die Aufnahme durch die Kamera und die Projektion des Films automatisch und simultan einen Realitätseffekt (Analogie) und einen Wirklichkeitseffekt produziere» und dass diese Effekte in den Apparat schon eingeschrieben seien. Damit affirmiert Oudart die Ideen seiner Kollegen der *Cahiers* und *Cinéthique*, die damals, zwischen 1969 und 1972, die ideologische Wirkung des Kinos von dessen apparativem Dispositiv vorbestimmt sahen (vgl. Kirsten 2007).

In der Oudartschen Version ist der Begriff in die französische Filmtheorie eingegangen. Als erster übernimmt beispielsweise Michel Marie fast wörtlich dessen Begriffserklärungen (1980, 133f). Zehn Jahre später referiert auch Jacques Aumont ganz in diesem Sinne:

> Der Realitätseffekt [l'effet de realité] bezeichnet also den mittels einer bildlichen Darstellung (Gemälde, Fotografie oder Film) beim Zuschauer produzierten Effekt, der sich dem Ensemble der Indizien der Analogie verdankt. […] Der Realitätseffekt kann mehr oder weniger vollständig und mehr oder weniger sicher erreicht werden, je nachdem, wie genau das Bild die ganz und gar historischen (‹codierten›, wie Oudart sagt) Konventionen achtet. Aber es handelt sich schon dabei um einen Effekt, also eine psychologische Reaktion des Zuschauers auf das, was er sieht […].
>
> Die zweite Ebene dieser theoretischen Konstruktion, der Wirklichkeitseffekt [effet de réel], ist origineller. Oudart bezeichnet damit die Tatsache, dass der Zuschauer auf der Basis eines ausreichend starken Realitätseffekts ein Existenzurteil über die dargestellten Figuren fällt, ihnen also einen Referenten in der Wirklichkeit zuschreibt. Der Zuschauer glaubt zwar, mit anderen Worten, nicht, dass er die Wirklichkeit selber sehe (Oudart schreibt keine Theorie der Illusion), sondern dass das, was er sieht, existiert hat oder existiert haben könnte (Aumont 1990: 82; Übers. GK).

Fast die gleichen Worte finden sich, wiederum ein Dekade später, unter dem Stichwort ‹effet de réalité, effet de réel› auch im gemeinsamen *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Aumont/Marie 2005 [2001], 65).

Ein Problem dieser Oudartschen Verwendungsweise des ‹Wirklichkeitseffekts› besteht aber meines Erachtens darin, dass er ihn der des (schon sehr viel besser etablierten) ‹Realitätseindrucks› zu ähnlich macht, insofern beide quasi automatisch und korrelativ von der Anwendung der filmischen Technik erzeugt werden. Offenbar sind immer, wenn filmische Bilder etwas abbilden, gleichermaßen Realitätseindruck wie Wirklichkeitseffekt im Spiel: einfach deswegen, weil die

Kamera- und Kinotechnik die Repräsentationscodes der westlichen Malerei übernommen hat.[5]

Dass eine solche Verwendung des Begriffs aber weder selbstverständlich noch alternativlos ist, zeigt sich, wenn man auf den Text von Roland Barthes zurückgeht. Bei den von ihm genannten Wirklichkeitseffekten in der Literatur handelt es sich um detaillierte Beschreibungen von Situationen oder Arrangements, z.B. wenn Flaubert schreibt, dass «ein altes Klavier unter einem Barometer einen pyramidenförmigen Haufen von Schachteln und Kartons [trug]» (Barthes 2006 [1968], 164), oder um beiläufig erwähnte, eigentlich belanglose Handlungen. Barthes konstatiert, dass diese für das dramaturgische Gerüst einer Narration überflüssigen Details bis dato in der strukturalen Analyse entweder ganz ignoriert worden seien oder ihnen der Status von ‹Auffüllungen› (Katalysen) zugeschrieben wurde, wonach sie immerhin noch die Funktion erfüllten, ein Indiz für einen Charakter oder eine Stimmung zu liefern. Allerdings scheint diese Funktionszuschreibung nicht immer angemessen: In fast jeder abendländischen Erzählung gebe es tatsächliche auch ganz ‹unnütze Details›, die sich der funktionalen Integration entzögen. So möge man vielleicht das alte Klavier noch als Zeichen für den bürgerlichen Stand der Besitzerin und die Schachteln als Zeichen ihrer Unordnung lesen: *Was aber soll das Barometer?* (vgl. ibid., 165).

Barthes' Kernthese besagt, dass diese narrativ funktionslosen Details in einer Erzählung zu einem globalen Wirklichkeitsseindruck beitragen. Sie seien Signifikanten, die nicht mehr auf einzelne Signifikate verweisen (z.B. ein Barometer), sondern eine allgemeine ‹illusion referentielle› erzeugen. Die Details bezeichnen eigentlich gar nicht mehr die kontingenten Bestandteile der Realität, sondern sagen vielmehr bloß: «Wir sind das Wirkliche» (ibid., 171).[6]

5 Zu einem ähnlichen Schluss kommt Seymour Chatman, allerdings ohne Umweg über die Malerei: «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.). Anders verwendet wird der Begriff (‹reality effect›) von Sean Cubitt (2004, 130ff) ohne ihn, aber genauer zu bestimmen. Vollkommen unklar bleibt er bei Joel Black (2002), der immerhin ein ganzes Buch so genannt hat, es offenbar aber nicht für nötig befunden hat, auch nur ansatzweise zu erläutern, was er damit meint.

6 Barthes ist nicht der erste Literaturtheoretiker, der die genaue Schilderung von unwichtigen Details als typisches Merkmal des narrativen Realismus interpretiert. Gérard Genette (1998 [1983], 222f) weist z.B. auf George Orwell und Michael Riffaterre hin, die jeweils ähnliche Gedanken äußern. Hugo Aust (2000, 34) wiederum sieht die gleiche Idee erwähnt bei Bertolt Brecht und Friedrich Sengle.

Bemerkenswert erscheint mir an dieser Analyse, dass es Barthes nicht etwa um allgemeine Spezifika der erzählenden Literatur geht, sondern um eine *bestimmte Erzähltechnik*, die dadurch charakterisiert ist, dass sie sich den Luxus erlaubt, verschwenderisch mit der narrativen Information umzugehen, um die Wirklichkeitsnähe der Diegese zu erhöhen.

Der Wirklichkeitseffekt im Film

Nun mag es durchaus sinnvoll sein, derartige ‹funktionslose Details› bei der Übertragung vom Medium der Literatur auf das der Malerei in den von Oudart beschriebenen Schatten, Lichtreflexen, Verdeckungen zu erkennen, die im Laufe des Quattrocento immer geschickter und selbstverständlicher in die Gemälde eingearbeitet wurden. Ohne Frage handelt es sich bei jenen um Details, die nicht direkt in einer symbolischen oder abbildenden Funktion aufgehen, sondern die Abbildung mit einem besonderen Status, nämlich dem der Realitätsähnlichkeit aufladen. Insofern macht Oudarts Begrifflichkeit durchaus Sinn. Und scheinbar ist es dann folgerichtig, den Wirklichkeitseffekt schon im apparativen Arrangement (vor allem der Optik) von Foto- und Filmkameras zu vermuten, da diese jene Genauigkeit der visuellen Information automatisch zu produzieren in der Lage sind.

Eine Alternative, die ich vorschlagen möchte, besteht in der Übertragung dieser Kategorie auf anti-dramatische Einzelhandlungen, die sich oft in Filmen finden, die gemeinhin der realistischen Tendenz zugerechnet werden. Damit verschiebt man den Begriff von der Ebene der medialen Spezifik, auf der das Konzept der ‹impression de réalité› angesiedelt ist – und auf die sich auch der ‹Wirklichkeitseffekt› in der Oudart-Aumontschen Version bezieht –, auf die Ebene bestimmter filmischer Formen oder Erzähltechniken. Gerade weil das Kino technisch von seiner Grundkonstitution bereits die Möglichkeiten zur Erzeugung eines phänomenalen Realitätseindrucks bietet, der nicht wie in der Malerei oder der Literatur durch bestimmte künstlerische Techniken geschaffen werden muss, lässt sich der Begriff des Wirklichkeitseffekts auf die Narrations- und Inszenierungsebene transponieren. Die Wirklichkeitseffekte verdanken sich dann filmisch inszenierten Einzelhandlungen, die ohne Bedeutung für die erzählte Geschichte bleiben: funktionslose Details in temporalisierter Form.

Eine ähnliche, wenn auch nicht identische Version des Begriffs hat Christian Metz, offenbar von Barthes beeinflusst, in einem Interview vorgeschlagen, ohne dies dann aber in der Folge theoretisch genauer auszuführen:

3, 4

> Was ich als ‹effet de réel› bezeichne, sehe ich eher auf Seite der ‹nicht-geschnittenen› 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 Bazinschen Tendenz (Metz 1970, 23, Übers. GK).

Auch Metz bezieht den ‹Wirklichkeitseffekt› (anders als den ‹Realitätseindruck›, der auch bei ihm das kinematografische Dispositiv charakterisiert, vgl. Metz 1972 [1965]) also auf die *einzelne Filmtextebene*, mit dem Unterschied, dass er auf die Montage dieser Filme abstellt.

Beispiele für Wirklichkeitseffekte im Sinne dramaturgisch funktionsloser Handlungen lassen sich nicht nur im Neorealismus finden, sondern auch in vielen realistischen Filmen jüngeren Datums. Zu denken wäre etwa an den Moment in La graine et le mulet (Couscous mit Fisch, Abdel Kechiche, F 2007) als der Protagonist Slimane seine Tochter besucht. Die schimpft gerade mit ihrer zweijährigen Tochter, die noch nicht alleine aufs Klo geht (Abb. 3). Kaum ist er eingetreten, setzt die junge Mutter die Kleine auf den Pott und beschwert sich bei ihm, dass sie immer noch Windeln trägt (Abb. 4). Als Großvater und Enkelin schon am Tisch sitzen, ist das Thema noch nicht erledigt: «Eh, j'ai pas fini avec toi. C'est fini la couche. Je veux plus que tu fasse pipi à la couche, c'est terminé. Eh, tu me reponds? C'est terminé. Le pot maintenant, d'accord?». Dieser Nachdruck, diese Redundanz würde in klassischen Dramaturgien darauf hindeuten, dass das Ereignis oder die Tatsache, dass die Kleine noch nicht selbstständig pinkeln geht, später irgendeine Relevanz bekommt. Nichts dergleichen in La graine et le mulet: Weder das Beschweren noch das Verhalten des Kindes spielen im weiteren Verlauf irgendeine Rolle. Nichts wird hier erklärt, kausal eingeleitet oder anderweitig vorbereitet.

Diverse weitere Beispiele für solche weder voraus- noch zurück-, sondern nur auf sich selbst deutende Handlungen ließen sich anfüh-

5

ren. Genannt seien hier nur: der Moment aus Ulrich Köhlers Montag kommen die Fenster (D 2006), in dem die Kleinfamilie beim Abendbrot sitzt und sich die fünfjährige Tochter einen Schluck Bier einschenkt – und der Vater darauf gelassen reagiert, sie bittet, ihm doch auch etwas einzuschenken, und ihr danach zuprostet (Abb. 5). Oder, nur wenige Filmminuten später, die auf dem Klo sitzende Protagonistin Nina, die sich Wasser über ihre Füße laufen lässt.[7] Auch einige Szenen in den Filmen der Dardenne-Brüder liefern gute Beispiele für ‹Wirklichkeitseffekte› dieser Art, etwa die Sit-Ups des Protagonisten Olivier in Le fils (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 2002). In all diesen Fällen handelt es sich um Handlungen, die aus dem roten Faden des Filmplots, der Kausalkette der Narration herausfallen und letztlich nur die Figuren als individuelle, lebensechte Personen zeigen.[8]

Ähnlich wie die ‹impression de réalité›, aber in ganz anderer Weise, sind auch diese ‹effets de réel› nicht ohne Ambivalenzen.[9] So beschreibt Sabine Nessel (2007), wie sie bei ähnlich gelagerten Leerhandlungen in Thomas Arslans Ferien (D 2007) anfing, über die Schauspieler und deren Privatleben und dessen mögliche Korrespondenz zur filmischen

7 Über dieses Beispiel lässt sich streiten. Immerhin unterstreicht die Handlung Ninas schon zuvor angedeutete diffuse Unzufriedenheit, die kurz darauf dazu führt, dass sie Mann und Kind verlässt; in meiner Lesart schmälert dies aber nicht die dominante Funktion dieser Einstellung als Wirklichkeitseffekt.

8 Diverse weitere Beispiele für filmische Wirklichkeitseffekte ließen sich auch in Zusammenhang mit dem aktuellen US-Independent-Kino nennen. Zu denken wäre beispielsweise an die Filme von Kelly Reichardt, Ramin Bahrani und Andrew Bujalski.

9 Der ambivalente Status des filmischen *Realitätseindrucks* wird besonders von Michotte (2003 [1947]) herausgearbeitet. Er betont sowohl die Aspekte des filmischen Bildes, die es den Bedingungen der Normalwahrnehmung ähnlich machen, als auch solche, die sich von ihnen fundamental unterscheiden.

Handlung nachzudenken. Das kann darauf hindeuten, dass die beschriebenen Momente auch irritieren oder langweilen können und den Zuschauer auf den Film als Artefakt aufmerksam werden lassen. Oder sie werden mit anderem, z.B. metaphorischem Sinngehalt angereichert, um ihr Vorkommen im Filmplot zu rechtfertigen; oder es werden intertextuelle Bezüge aufgerufen. Es ist deshalb nicht unbedingt selbstverständlich, sie als ‹Wirklichkeitseffekte› zu lesen. Schon aufgrund der Unterdeterminierung des Lektüremodus und -resultats durch den Filmtext können sie nur *prekäre Signifikanten des Realen* sein. Auch sind sie stark stil- und kontextabhänig: Erst im Verbund mit bestimmten anderen filmischen Techniken und Figuren und Themen und Schauplätzen, die jeweils einzeln zu analysieren wären, tragen sie zu einem Eindruck von Authentizität bei und ermöglichen so das imaginäre Wiedererkennen sozialer Akteure und lebensweltlicher Milieus, das den filmischen Realismus als ästhetische Form auszeichnet.[10]

Ostentation und Wahrscheinlichkeit

Eine solche Beschreibung, die den unsicheren und offenen Status der Wirklichkeitseffekte betont, könnte der bei Barthes durch die Rede von einer «referentiellen Illusion» angelegten Tendenz entgegenwirken, die Wirkung der funktionslosen Details als notwendige Illudierung der Leserin respektive Zuschauerin zu deuten (vgl. Fluck 1992, 25ff). Dagegen sollte betont werden, dass es, um von ‹Wirklichkeitseffekten› zu sprechen, nicht nötig ist, einen naiven Zuschauer anzunehmen, der den präsupponierten Effekten künstlerischer Werke hilflos ausgeliefert ist. Die ‹Wirklichkeitseffekte› in Form oder als Folge von dramaturgisch funktionslosen Details können gerade aufgrund ihrer Funktionslosigkeit auf sich aufmerksam machen und so einer ästhetischen Immersionswirkung eher entgegenwirken. Dennoch sind sie keineswegs einfach Störfaktoren, Mittel der Distanzierung oder selbstreflexive Figuren, die den Artefaktcharakter der Diegese problemati-

10 Betont werden sollte in diesem Zusammenhang auch, dass das Vorhandensein von Wirklichkeitseffekten keineswegs ein Kriterium für Realismus ist. Es gibt viele Filme, die allgemein als realistisch rezipiert werden, aber kein solches Stilmittel aufweisen, z.B. It's a Free World (Ken Loach, GB/I/D/SP/POL 2007) und Lichter (Hans-Christian Schmid, D 2003), wenn auch aus unterschiedlichen Gründen: Loachs Drehbuchautor Paul Laverty orientiert sich stark an der Dramaturgie von klassischen Tragödien und Hollywood-Melodramen. Jedes Element, jeder Handlungsstrang, hat hier eine klar definierte Funktion. Bei Lichter begründet sich der Verzicht aus der dichten Episodenstruktur und wird auf der Ebene der Mise en scène und der Kameraarbeit kompensiert.

6, 7

sieren. Im Gegenteil: sie bedeuten trotz der möglichen Irritation, die sie auslösen, nichts anderes als die imaginäre Eigenständigkeit der diegetischen Welt, von der eben angenommen werden muss, dass die gezeigten Handlungen in ihr stattfinden. Dass die Wirklichkeitseffekte auffallen, liegt nicht nur an ihrer dramaturgischen Desintegration, die dem *default* der Zuschauererwartung widerspricht, sondern auch am ostentativen Einsatz, dessen es zur Effizienz des Mittels offenbar bedarf. Auch in klassischen Filmnarrationen, die durch weitgehende funktionale Überdeterminierung der Handlungselemente gekennzeichnet sind, tauchen immer wieder einzelne Momente oder Ereignisse auf, die kontingent, für den Handlungsverlauf oder zur Charaktermotivierung nicht notwendig sind. Diese werden dann aber nicht betont, sondern spielen sich im Hintergrund ab und werden der Aufmerksamkeit eher entzogen (wie z.B. Komparsen). Als Beispiel mag ein Moment aus All That Heaven Allows (Douglas Sirk, USA 1955) dienen, einem Film, der hinsichtlich funktionaler Integration ein perfektes Modell klassischer Hollywoodnarration darstellt: Sehr kurz ist hier Carys Haushälterin zu sehen (Abb. 6), bevor Sara, die beste Freundin der Protagonistin, wegen des Staubsaugerlärms die Tür schließt (Abb. 7). Während solche dramaturgisch überschüssigen Handlungsfragmente normalerweise eher marginalisiert werden, um nicht aufzufallen, sind die von mir genannten Beispiele (und auch Bazins Hinweise) so angelegt, dass ihr Charakter als Wirklichkeitseffekt deutlich erkennbar ist.[11] Erreicht wird dies dadurch, dass die Handlung im Vordergrund spielt und der einzige Blickfang der Zuschauer ist: Während Nina aus Montag kommen die Fenster sich das Wasser über den Fuß laufen lässt,

11 Um einem inflationären Gebrauch des Begriffs vorzubeugen, halte ich es (hier im Unterschied zu Barthes) für sinnvoll, die Kategorie des Wirklichkeitseffekts auf diese deutlich hervorgehobenen Leerhandlungen zu beschränken. Ansonsten müsste wohl jeder durchs Bild laufende Komparse als solcher bezeichnet werden.

8, 9

passiert nichts anderes, das unsere Aufmerksamkeit fesseln könnte. Rezeptionspsychologisch gesprochen handelt es sich im Unterschied zur Haushälterin aus All That Heaven Allows bei den genannten Wirklichkeitseffekten immer um Handlungen, die apriori als für das Verständnis der Geschichte als bedeutsam angenommen werden: als ob sie zum *gist*, dem zentralen Handlungssubstrat (vgl. Bordwell 1992, 7ff) des Films gehören könnten – was sich erst retrospektiv als falsch erweist. (Übrigens bietet diese retrospektive Konstitution der Wirklichkeitseffekte durchaus berechtigten Anlass zur Irritation, die Gérard Genette folgendermaßen beschreibt – und gleich auszuräumen versucht:

> Ein ernsthafterer Einwand scheint mir folgender zu sein: *Im ersten Moment*, d.h. beim ersten Lesen, 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 Mimesiserzeugers 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. Dieser Einwand ist nicht ganz unbegründet, aber mir 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 (1998 [1983], 223f, Herv.i.O.).

Mutatis mutandis gilt das Gesagte m.E. auch für den Film und seine Rezeption, inklusive unterschiedlicher Erwartungshaltungen bei verschiedenen Genres, Regisseuren etc. und der dennoch stets vorhandenen Möglichkeit der Enttäuschung der Erwartung.)

Hinzu kommt oft eine gewisse Länge der ‹Leerhandlung› – oder deren Wiederholung: Die Sit-ups in Le fils, die Olivier auf dem Boden seiner kleinen Küche ausübt, sind zum ersten Mal in der 16. Minute des Films zu sehen (Abb. 8), dann noch einmal zu einem späteren

Zeitpunkt (61. Minute, Abb. 9). Jeweils haben sie keine weitere Bedeutung für den Fortgang der Handlung und stellen auch keine Charakterisierung der Figur dar.[12] Die bloße Wiederholung steigert aber ihre Plausibilität: die kurze, unbeholfen ausgeführte Fitnessübung wird so als Bestandteil von Oliviers Alltag gekennzeichnet.

Bisher wurden die Wirklichkeitseffekte durch ihren semantischen Überschuss gegenüber dem eigentlichen Filmplot charakterisiert sowie über die ostentative Zurschaustellung eben dieser Eigenschaft. Mit dem Alltagsbezug ist aber eine weitere Frage angesprochen, die das Verhältnis zur Welt der Figuren betrifft und die eng damit zusammenhängt, dass wir diese Momente nicht als Störungen oder Unterbrechungen empfinden, sondern eben als *Wirklichkeits*effekte – als Signifikanten des realistischen Charakters der Diegese. Gebunden ist diese Tatsache an ein *Regime der Wahrscheinlichkeit*, das reguliert, welche Ereignisse vor dem Hintergrund unserer Alltagserfahrung zu erwarten sind. Terminologisch problematisch mag sein, dass der Wahrscheinlichkeitsbegriff der Aristotelischen Tradition seit der Klassik anders, nämlich vorwiegend auf der Ebene von Gattungen oder Genres diskutiert wird.[13] Dieses antike und klassische ‹Wahrscheinliche› – der Genreerwartung – ist aber laut Barthes vom modernen Realismus überwunden worden:

> Es kommt zu einem *Wirklichkeitseffekt*, zur Grundlegung dieses uneingestandenen Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet. Dieses neue Wahrscheinliche unterscheidet sich stark vom alten, da es doch weder die Gesetze der Gattungen einhält noch verschleiert [...] (ibid., 171f).

In welchem Sinne aber erscheinen uns die Handlungen als ‹wahrscheinlich› oder ‹realistisch›? Denkt man an das von Bazin beschriebene Zimmermädchen aus Umberto D. liegt die Sache noch auf der Hand: Zwar sind Figur und Situation individuell gestaltet, ihr Verhal-

12 Diese Formulierung könnte Anlass zu Widerspruch bieten. Sicherlich ‹sagen› die wiederholten Sit-ups etwas über die Figur, die sie ausführt. Sie lassen sich aber als Charakterzüge nicht einfach semantisieren oder verbalisieren, und sie tragen in keiner Weise zum Verständnis der Handlungen oder Äußerungen der Figur bei. Vielleicht wäre es zur Verdeutlichung notwendig, zwischen verschiedenen Arten der ‹Charakterisierung› zu differenzieren je nachdem, ob sie zum Handlungsverständnis (und sei es als ‹Subtext›) etwas beisteuern – oder nicht: wie im hier genannten Fall.

13 Vgl. Aristoteles 1982 [ca. 335 v. Chr.], 29 und 83ff sowie darin das Nachwort von Manfred Fuhrmann, S. 170f. Bezogen auf den Film wird der Terminus des ‹Vraisemblable› von Christian Metz (1968) in diesem Sinn rekonstruiert und verwendet.

ten kann aber als relativ typisch (für eine Person mit ihrer sozialen Rolle) gelten. Anders ist das bei den Sit-ups aus Le fils: Sie werden nicht unbedingt erwartet, erscheinen im ersten Moment vielleicht als erstaunlich, jedoch nicht als absurd, und entpuppen sich dann als Bestandteil des Alltags der Figur. Um realistisch zu wirken, müssen Figuren und Situationen eben nicht nur ‹typisch› sein, wie Friedrich Engels einst forderte, sondern auch mit individuellen Züge ausgestattet.[14] Zum Wirklichkeitseffekt, der von Genette sogenannten «mimetischen Illusion»[15] trägt bei, dass die Handlungen so wirken, als gehörten sie ‹wie selbstverständlich› zum Leben der Figuren und als sei die Diegese dem filmischen Diskurs vorgängig – und nicht ihr Resultat. In diesem Sinne ist folgendes Bazin-Zitat zu verstehen:

> Was De Sica mit Rossellini und Fellini gemeinsam hat, ist sicherlich nicht die tiefe Bedeutung seiner Filme [...], sondern dass sie alle *der Darstellung der Wirklichkeit den Vorrang vor den dramatischen Strukturen geben*. Genauer gesagt hat der italienische Film an die Stelle eines Realismus›, der in seinen Inhalten vom naturalistischen Roman und in seinen Strukturen vom Theater abstammt, einen – sagen wir es verkürzend – ‹phänomenologischen› Realismus gesetzt, in dem die Wirklichkeit nicht je nach den psychologischen und dramatischen Erfordernissen korrigiert wird. Das Verhältnis zwischen Sinn und äußerer Erscheinung wird gewissermaßen umgekehrt: Das Äußere wird uns immer als einzigartige Entdeckung, als *quasi dokumentarische*

14 Ein plausibles kognitionstheoretisches Argument für diese Doppelanforderung liefert Torben Grodal: «We have produced some mental schemas of how people walk or how working class people behave, which we use in order to evaluate whether a given representation is ‹realistic› or not. If a representation is very much different from our schemas, we may think that it is not very realistic. But if it looks just like our schemas without any specificity it is not felt as being very realistic either. The purely schematic representation may be felt as being a stereotypical representation that lacks the flavour of the particular or unique time/place/object» (2002, 73). Übrigens ist auch bei Engels, das sei hier noch angemerkt, schon von Details die Rede: «Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen» (1948 [1888], 105; Herv. GK).

15 Ein Effekt, den «der gesunde Menschenverstand gewöhnlich in die Formel kleidet: ‹So was kann man nicht erfinden›» (Genette 1998 [1983], 223). Übrigens ist dieser Eindruck des ‹erstaunlich Echten› wohl entscheidender für das Funktionieren der ‹Wirklichkeitseffekte› als die dramaturgische Desintegration. Es lassen sich oft Handlungen beobachten (ich denke an die Filme von Maren Ade oder an Robert Thalheims Am Ende kommen Touristen, D 2007), für die zwar eine narrative Funktion erkannt werden kann, die aber hinter dem phänomenalen Wirklichkeitseffekt zurücktritt, weil die Ereignisse sich organisch (wie selbstverständlich) aus den individuellen Charakteren in der jeweiligen Situation entwickeln.

Offenbarung präsentiert, das seinen Bilderreichtum mit allen Einzelheiten bewahrt (Bazin 2004j, 384; Herv. GK).

In dem letzten Satz (besonders in der «einzigartigen Entdeckung» und der «quasi dokumentarischen Offenbarung» – mit besonderer Betonung auf «quasi») steckt eigentlich schon eine gedrungene Definition des filmischen Wirklichkeitseffektes.

Wirklichkeitseffekt und Authentizitätseindruck

Gleichzeitig weist dieser Satz womöglich über meine bisherigen Beschreibungen hinaus. Der angesprochene «Bilderreichtum mit allen Einzelheiten» bezieht sich vielleicht stärker auf die Ebene der Mise-en-scène (systematische Organisation der profilmischen Welt: Schauspiel, Licht, Dekor, Kostüm) als auf die des Narrativen im engeren Sinne.[16] Ich habe mich bewusst entschieden, mich bei meiner begrifflichen Bestimmung des Wirklichkeitseffektes auf die Plot-Ebene zu beschränken und die Elemente der Mise-en-scène auszuklammern, um seinen Gegenstandsbereich überschaubar zu halten. Sicherlich trägt aber die Mise-en-scène in wichtiger Weise zum Funktionieren der Wirklichkeitseffekte bei: naturalistisches Schauspiel, detailreiches Dekor[17] und authentische Kostüme, ‹diegetisches Licht› (Brinckmann 2007) finden sich nicht ohne Grund in allen Beispielen.[18] Auch eine

16 Nach Barthes und Genette können sowohl Beschreibungen als auch Handlungen Wirklichkeitseffekte sein. Es wäre allerdings diskussionswürdig, ob und wie sich die Differenzierung von ‹Deskriptivem› und ‹Narrativem› von der Literatur auf den Film übertragen ließe (für einen Versuch vgl. Chatman 1990, 38f).

17 Vgl. hierzu Bazins Analyse (1998, 87ff [«Carné» 1948/1951]) der Rolle des Dekors in Le jour se lève (Marcel Carné, F 1939).

18 Weitere gute Beispiele für das Zusammenspiel von Wirklichkeitseffekten und naturalistischer Mise-en-scène bieten so unterschiedliche Regisseure wie Heinosuke Gosho und Andreas Dresen. In Zusammenhang mit Goshos Jinsei no onimotsu (The Burden of Life, J 1935) sei Noël Burch in einiger Länge zitiert, weil sich hier fast alle wesentlichen Bestimmungen des Wirklichkeitseffektes finden: «It is not that there is no dramatic conflict or underlying narrative movement; only such extreme films as Naruse's post-war *Mother* really achieve this ‹void›. It is simply that the fundamental diegetic economy is not centered around a plot-line or a character of privileged ‹density› in any way comparable to the Western model. There are, in particular, many ‹irrelevant› events which are offered as being equal in importance to those articulated in the ‹main theme›, and the diegetic space-time of the film as a whole is offered as being of no more importance than what ‹preceded› or ‹will follow› in the family's life stream. If ever the ideology of the ‹slice of life› were realized in cinema, it is in such films as this» (1979, 259). Die Filme Oboroyo no onna (Woman of the Mist, J 1936), Entotsu no mieru basho (Where Chimneys are Seen, J 1953) und

Kameraarbeit, die sich als ‹anthropomorph› charakterisieren lässt (vgl. Brinckmann 1997 [1996]), naturalistisches Staging (Figurenanordnung und -choreographie vor der Kamera, vgl. Bordwell 2005) sowie ein bestimmter Umgang mit dem Sounddesign und den Dialogen (vgl. Cubitt 2004, 130ff) unterstützen die Wirkung der dramaturgisch überschüssigen Detailhandlungen als Signifikanten der realistischen Diegese. Auch sind sie meistens eingebettet in einen weiteren narrativen Kontext, der Techniken aufweist, die für filmisch-realistische Erzählformen typisch sind: die Gesamtdramaturgie weicht vom klassischen Schema (vgl. Thompson 1999, 29ff; Bordwell 2006, 35ff) ab – und sei es nur durch deutliche Abflachung der Spannungskurve; die Erzählperspektive ist meist in ihrem Wissens- und Erfahrungshorizont limitiert (vgl. Kirsten 2009) etc.

Sinnvoll scheint es mir, dem Zusammenspiel dieser Faktoren mit einem weiteren Begriff Rechnung zu tragen, der von Peter Wuss geprägt wurde: dem des ‹Authentie-Eindrucks› (vgl. Wuss 1993, 229ff; stellenweise ist auch von ‹Authentie-Effekt› die Rede). Ein solcher Eindruck von Authentizität, der sich sowohl auf einen Film als ganzen als auch auf einzelne Momente beziehen kann, ist das Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels verschiedener Faktoren auf verschiedenen Ebenen. Hier spielen sowohl die Ausnutzung des medialen Potenzials zur Erzeugung der ‹impression de réalité›, der Einsatz von bestimmten narrativen Strategien (für die der Einsatz von Wirklichkeitseffekten ein Beispiel ist) und naturalistischer Inszenierung eine Rolle als auch die medial und kulturell geprägten Erwartungen der Rezipienten:

> Beim Authentie-Effekt handelt es sich um einen besonderen Rezeptionseffekt, den der Zuschauer bemerkt. Er stellt sich verschieden stark her und ergibt sich aus dem Erlebnis sehr unterschiedlicher Momente einer Spielfilmkomposition, etwa der Beobachtung des Verhaltens einer Figur, jedoch auch angesichts einer Landschaft, die den Hintergrund für das Geschehen bildet oder bei der Sicht auf diese oder jene beweglichen oder ruhenden Gegenstände. […] Damit Authentie-Effekte eintreten, müssen m.E. mindestens Voraussetzungen (1.) technischer, (2.) künstlerisch-kompositorischer und (3.) medienkultureller Art gegeben sein (ibid., 249f).

Osaka no yado (An Inn at Osaka, J 1954) bestätigen diesen Eindruck und erweisen Gosho gleichzeitig als detailverliebt bei der Mise-en-scène. In Andreas Dresens Sommer vorm Balkon (D 2005) gibt es viele unscheinbare Handlungsmomente (etwa wenn die Post aus dem Briefkasten genommen und die Werbung gleich weggeschmissen wird) sowie schöne kleine Mise-en-scène-Details, z.B. der halb abgeblätterte Nagellack von Nike (Nadja Uhl).

Auch wenn ich in diesem Zusammenhang nicht alle Bestimmungen von Wuss überzeugend und vor allem seine Beispiele nur bedingt nachvollziehbar finde, stellt dieser Begriff doch einen Rahmen bereit, der dem multifaktoriellen Zusammenhang von filmisch erzeugter ‹Authentizität› gerecht werden kann und dieses Phänomen von den engeren und spezifischeren Begriffen des ‹Realitätseindrucks› und des ‹Wirklichkeitseffektes› unterscheidbar macht.[19]

Es ergibt sich also eine Differenzierung von drei Begriffen mit unterschiedlichen Gegenstandsbereichen, die alle auf ihre Art zur Erforschung der ästhetischen Besonderheit des filmischen Realismus (im engeren Sinne) beitragen können: (1) Der *Realitätseindruck*, ein spezifisches Potenzial medialer Dispositive, die fotografische (und parafotografische) Bewegungsbilder mit Synchronton verbinden, zur Erzeugung eines rein phänomenalen (und damit sub- oder präepistemischen) Eindrucks von Lebendigkeit und Präsenz – unabhängig von der semantischen Referenz (fantastisch oder realistisch) der Darstellungen.[20] (2) Der *Wirklichkeitseffekt*, ein filmtextuelles Mittel, das sich beschreiben lässt als ‹überflüssiges Detail› in temporalisierter Form, das als Surplus einer der realen Sozialwelt strukturell homologen Diegese fungiert und die Essenz der *Fabula* (d.h. der erzählten Geschichte) überragt. (3) Der *Authentieeindruck*, der beide Potenziale in Kombination mit weiteren ‹realistischen› Erzähltechniken, naturalistischer Mise-en-scène und anthropomorpher Kamera in Anwendung bringt und in seiner Wirkung in besonderem Maße von der historisch-kulturellen Konstitution und Erwartungshaltung der Rezipienten abhängt.

Erst eine solche Differenzierung scheint mir ein Vokabular bereitzustellen, mit dem sich sinnvoll theoretisch, analytisch und historisch von ‹Filmischem Realismus› als spezifischem *Subregime des fiktionalen Spielfilms* sprechen lässt. Ähnlich wie zu Zeiten des Neorealismus legen heute einige Tendenzen in der internationalen Filmkunst die Aktualität dieser Thematik nahe. An Bazin, den bisher wichtigsten und komplexesten Realismustheoretiker, lässt sich in verschiedener Weise anschließen: Neben den erwähnten stilistischen Analysen und den hier

19 Vgl. auch Margrit Tröhlers wichtigen Beitrag zur Debatte um die filmische Authentizität (2004), der allerdings in eine andere – semiopragmatische – Richtung verweist, der hier nicht nachgegangen werden kann.

20 Die wichtigsten Texte zur ‹impression de réalité› sind immer noch Michotte 2003 [1947], Rinéri 1953 und Metz 1972 [1965]; gute Zusammenfassungen liefern Marie 1980, Kessler 1997 und Odin 2000 (19f). In jüngster Zeit hat sich Gunning (2007), wenn auch etwas einseitig an Metz orientiert, für die Renaissance des Begriffs stark gemacht.

thematisierten Wirklichkeitseffekten, die ‹avant la lettre› seine Schriften durchziehen, bieten etwa die Idee des «Wiedererkennens» (vgl. Bazin 2009 [«Farrebique» 1947]) sowie seine Formulierungen zur inhärenten Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit des Realismus und zur darin angelegten immanenten Widersprüchlichkeit (vgl. Casetti 2009) Anschlussmöglichkeiten. Eine solche Auseinandersetzung mit Bazins Konzepten bedeutet übrigens keineswegs, ihn in missverständlicher Weise als ‹Realisten› zu qualifizieren (in epistemologischer Hinsicht war er nie einer) und andere Aspekte seines filmtheoretischen und -kritischen Werks zu unterschätzen.

Literatur

Andrew, Dudley (1976) *The Major Film Theories. An Introduction.* London/Oxford/New York: Oxford University Press.

Andrew, Dudley (1990 [1978]) *André Bazin*. New York: Columbia University Press.

Aristoteles (1982) *Poetik* [ca. 335 v. Chr.]. Stuttgart: Reclam.

Aumont, Jacques (1990) *L'image.* Paris: Nathan.

Aumont, Jacques /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.

Barthes, Roland (2006) Der Wirklichkeitseffekt [franz. 1968]. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164-172.

Bazin, André (1981a) *Filmkritiken als Filmgeschichte*. Hg. v. Klaus Eder, München/Wien: Hanser.

Bazin, André (1981b) William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung [William Wyler ou le janséniste de la mise en scène, 1948]. In: 1981a, S. 41-62.

Bazin, André (1981c) Die tiefe Originalität von I Vitelloni [La profonde originalité des *Vitelloni*, 1957]. In: 1981a, S. 101-102.

Bazin, André (1998) Marcel Carné [1948/1951]. In: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du cinéma, S. 76-113.

Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.

Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: 2004a, S. 33-42.

Bazin, André (2004c) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: 2004a, S. 90-109.

Bazin, André (2004d) Malerei und Film [Peinture et Cinéma, 1959] In: 2004a, S. 224-230.

Bazin, André (2004e) Theater und Film [Théâtre et cinéma, 1951]. In: 2004a, S. 162-216.

Bazin, André (2004f) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: 2004a, S. 295-326.

Bazin, André (2004g) Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe) [Voleur de bicyclette, 1949]. In: 2004a, S. 335-352.

Bazin, André (2004h) Vittorio De Sica, Regisseur [De Sica metteur en scène – Note sur *Umberto D.* 1953]. In: 2004a, S. 353-374.

Bazin, André (2004i) Ein großes Werk: Umberto D. [Une grande œuvre: Umberto D., 1952]. In: 2004a, S. 375-379.

Bazin, André (2004j) Le notte di Cabiria (Die Nächte der Cabiria) oder die Reise ans Ende des Neorealismus [*Cabiria* ou le voyage au bout du néoréalisme, 1957]. In: 2004a, S. 380-390.

Bazin, André (2005) *Jean Renoir* [1971]. Paris: Éditions Ivrea.

Bazin, André (2009) Farrebique oder das Paradox des Realismus [Farrebique ou le paradoxe du réalisme, 1947] In: *Montage AV* 18,1 (in diesem Heft).

Black, Joel (2002) *The Reality Effect. Film Culture and the Graphic Imperative.* New York: Routledge.

Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mildred Pierce. In: *Montage AV* 1,1, S. 5-24.

Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging.* Berkeley […]: University of California Press.

Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley […]: University of California Press.

Bordwell, David (2009) Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik. In: *Montage AV* 18,1 (in diesem Heft).

Brinckmann, Christine N. (1997) Die anthropomorphe Kamera [1996]. In: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 277-301.

Brinckmann, Christine N. (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage AV* 16,2, S. 70-91.

Burch, Noël (1979) *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Casetti, Francesco (2009) Der Stil als Schauplatz der Verhandlung. Überlegungen zu filmischem Realismus und Neorealismus. In: *Montage AV* 18,1 (in diesem Heft).

Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca/London: Cornell University Press.

Comolli, Jean-Louis/Narboni, Jean (1969) Cinéma, Idéologie, Critique. In: *Cahiers du cinéma* 216, S. 11-15.

Cubitt, Sean (2004) *The Cinema Effect.* Cambridge, MA/London: MIT Press.
Fargier, Jean-Paul (1969) La parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma – politique. In: *Cinéthique* 5, S. 5-21.
Fluck, Winfried (1992) *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865-1900.* München: Fink.
Genette, Gérard (1998) Neuer Diskurs der Erzählung [franz. 1983]. In: Ders.: *Die Erzählung.* München: Fink.
Gunning, Tom (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.
Grodal, Torben (2002) The Experience of Realism in Audiovisual Representation. In: Anne Jerslev (Hg.) *Realism and ‹Reality› in Film and Media.* Copenhagen: Museum Tusculanum Press, S. 67-91.
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.
Kessler, Frank (1997) Rêve et impression de réalité. In: *Revue belge du cinéma* 42, S. 47-50.
Kirsten, Guido (2007) Genèse d'un concept et ses avatars. La naissance de la théorie du dispositif cinématographique. In: *Cahier Louis-Lumière* 4, S. 8-16.
Kirsten, Guido (2009) Filmischer Realismus als narrative Form. In: *Die Medien und das Neue. FFK 21.* Hg. v. Daniela Wentz & André Wendler. Marburg: Schüren [i.Vorb.].
Leblanc, Gérard (1969) Direction. In: *Cinéthique* 5, S. 1-8.
Marie, Michel (1980) Impression de réalité. In: Collet, Jean/Marie, Michel/Percheron, Daniel/Simon, Jean-Paul/Vernet, Marc: *Lectures du film.* Paris: Éditions Albatros, S. 125-136.
Metz, Christian (1968) Le Dire et le dit au cinéma: Vers le déclin d'un vraisemblable? In: *Communications* 11, S. 22–33.
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.
Metz, Christian (1972) Zum Realitätseindruck im Kino [frz. 1965]. In: Ders.: *Semiologie des Films.* München: Hanser, S. 20-35.
Michotte van den Berck, Albert (2003) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [frz. 1947]. In: *Montage AV* 12,1, S. 110-125.
Nessel, Sabine (2007) Der Hund und die Blätter im Wind. In: *Nach dem Film* 9 [http://www.nachdemfilm.de/no9/pdf/nes06de.pdf (letzter Zugriff am 29.09.08)].
Odin, Roger (2000) *De la fiction.* Bruxelles: De Boeck.

Oudart, Jean-Pierre (1971) L'effet de réel. In: *Cahiers du Cinéma* 228, S. 19-26.

Riniéri, Jean-Jacques (1953) L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance. In: Etienne Souriau (Hg.) *L'univers filmique.* Paris: Flammarion, S. 33-45.

Rohmer, Eric (2000) Die ‹Summe› von André Bazin [La «Somme» d'André Bazin, 1959]. In: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*. Übers. & hg. v. Marcus Seibert.

Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood. Analyzing Classical Narrative Technique.* Cambridge, MA: Harvard UP.

Tröhler, Margrit (2004) Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *Montage AV* 13,2, S. 149-169.

Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess.* Berlin: Ed. Sigma.

Leben und Tod der Doppelbelichtung*

André Bazin

Der Gegensatz, den manche gern zwischen einem Kino sehen würden, das nach fast dokumentarischem Ausdruck der Realität strebt, und einem, das durch die Möglichkeiten kinematografischer Technik ins Phantastische und den Traum entfliehen möchte, ist zutiefst künstlich. Méliès und seine VOYAGE DANS LA LUNE (F 1902) widersprechen Lumière und seiner ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (F 1896) keineswegs. Die Schreckensschreie der Menge, die sich von der naiven Lokomotive Louis Lumières beeindrucken ließ,** waren das Vorspiel zu den Ausrufen der Zuschauer im Théâtre Robert Houdin.*** 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.

Man kann sehr leicht die Gegenprobe darauf machen: Stellen Sie sich nur THE INVISIBLE MAN (DER UNSICHTBARE, James Whale, USA

* Dieser Text wurde ursprünglich in zwei Teilen veröffentlicht, als «Vie et mort de la surimpression – I. A propos de Ses trois amoureux» in: *Écran Français* H. 8 (22.08.1945), S. 12-13 und «Vie et mort de la surimpression – II. Les fantômes de ‹OUR TOWN› (‹UNE PETITE VILLE SANS HISTOIRE›)» in: *Écran Français* H. 9 (29.08.1945), S. 12-13. Die überarbeitete Fassung, die wir in deutscher Übersetzung präsentieren, stammt aus: *Qu'est-ce que le cinéma?* Vol. 1. Paris: Éds. du cerf 1958, S. 27-30. Wir danken dem Verlag für die freundliche Erlaubnis zur Übersetzung.

** [Anm.d.Red.:] Heute ist bekannt, dass es sich bei den beschriebenen Ereignissen um einen Mythos handelt, für den sich keine historischen Belege finden lassen. Vgl. Loiperdinger, Martin (1996), Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: *Kintop* 5, S. 37-70.

*** [Anm.d.Red.:] Dieses nach dem berühmten französischen Zauberkünstler benannte Theater gehörte Méliès ab 1888 selbst. Er zeigte hier eine Mischung aus Zaubervorstellungen und Pantomime; später führte er in diesem winzigen Theater auch seine Filme vor.

1933) als Zeichentrickfilm vor und Sie sehen, dass er jedes Interesse verliert. Was dem Publikum am Kinophantastischen tatsächlich gefällt, ist gerade dessen Realismus, das heißt der Widerspruch zwischen der unbestreitbaren Objektivität des fotografischen Bildes und dem unglaublichen Charakter des Geschehens. Es ist kein Zufall, dass der erste, der die artistischen Möglichkeiten des Films begriffen hat, Georges Méliès, ein Zauberer war.

Drei amerikanische Filme, die gleich nach dem Krieg in die französischen Kinos kamen, zeigen indes, dass der Realismus und die Glaubwürdigkeit von Trickaufnahmen relativ sind. Ich spreche von Here Comes Mr. Jordan (Urlaub vom Himmel, Alexander Hall, USA 1941), Tom, Dick and Harry (Garson Kanin, USA 1941) und Our Town (Unsere kleine Stadt, Sam Wood, USA 1940). In keinem kommen spektakuläre Trickaufnahmen vor wie in den großen Klassikern des Genres. Allem Anschein nach verabschiedet sich Hollywood von den traditionellen Tricks und zeigt uns stattdessen eine rein psychologische Phantastik wie in Here comes Mr. Jordan, wo es fast völlig dem Zuschauer überlassen bleibt, das Bild aus der Handlung zu interpretieren, wie man es vom Theater gewohnt ist. So sind beispielsweise in einer Szene drei Personen auf der Leinwand zu sehen, von denen eine ein Geist und nur für eine der beiden anderen sichtbar ist. Der Zuschauer darf diese Beziehungen nicht aus den Augen verlieren, von denen das Bild selbst aber nicht zeugt.

Von Méliès' Les aventures du baron de Munchhausen (F 1911) bis zu Marcel L'Herbiers La Nuit fantastique (F 1942) blieb der Traum das Bravourstück des Leinwandphantastischen. Seine herkömmliche Darstellung umfasste stets die Zeitlupe und die Doppelbelichtung (manchmal auch Filmnegativaufnahmen). In Tom, Dick and Harry hat Garson Kanin für die Tagträume von Ginger Rogers den Zeitraffer vorgezogen und manche Personen in den Traumpassagen durch optische Tricks verzerrt, die im Ergebnis an die Wirkung der Zerrspiegel im Musée Grévin erinnern. Vor allem aber hat er sich bei diesen Sequenzen für einen dramatischen Aufbau entschieden, der den Erkenntnissen der modernen Psychologie Rechnung trägt.

In der Tat waren die seit Méliès verwendeten Verfahren reine Konventionen. Wir haben sie mit derselben Gutgläubigkeit für bare Münze genommen wie die Zuschauer der Jahrmarktskinos. Doch in unseren Albträumen sind Zeitlupe und Doppelbelichtung noch nie vorgekommen. Die Doppelbelichtung auf der Leinwand signalisiert lediglich: «Achtung! Irreal, imaginäre Person», sie repräsentiert in keiner Weise wirkliche Halluzinationen und Träume und erst recht keine Geister.

Was die Zeitlupe angeht, so suggerierte sie wohl die Schwierigkeit, die wir im Traum oft haben, unser Ziel zu erreichen. Doch Freud wusste mehr davon, und die Amerikaner, die ganz wild auf ihn sind, haben begriffen, dass der Traum sich nicht durch die formalen Eigenschaften seiner Bilder auszeichnet, sondern durch ihre dynamische Verkettung, die innere Logik, an der die Psychoanalytiker den Ausdruck eines Wunsches erkennen. Wenn etwa Ginger Rogers in Tom, Dick and Harry ihre künftige Schwiegermutter zu gewinnen versucht, indem sie unpassenderweise deren Gesicht streichelt, so ist das eine Geste, die ihr die gesellschaftliche Zensur verboten hätte, die ihren Wunsch jedoch vollkommen ausdrückt. Die Komik dieser Träume nimmt dieser Komödie nichts von ihrer Intelligenz und dem psychologischen Realismus, im Gegenteil: Meines Erachtens stellt sie viele ‹anspruchsvollere› Filme mit ihren falschen, ästhetisierenden Traumpassagen weit in den Schatten.

Wenn sich der Regisseur nun doch auf die Macht von Trickaufnahmen stützen will, so muss er sehr viel ausgefeiltere und kompliziertere Verfahren verwenden als die von Méliès überkommenen traditionellen Effekte. Und er muss eine, wenn auch manchmal nur winzige Verbesserung damit erreichen, die jedoch genügt, um die herkömmlichen Trickaufnahmen überholt und inakzeptabel wirken zu lassen.

So träumt in Our Town eine Frau im Koma, sie sei tot und erlebe manche Momente ihres vergangenen Lebens noch einmal, in denen sie als Geist auftaucht. Die Szene spielt in der Küche, beim Frühstück von Mutter und Tochter (der jetzt «Toten»); diese, die ja, wie sie annimmt, nun schon dem Jenseits angehört, versucht vergeblich, in das Geschehen einzugreifen, in dem sie einst Akteurin war und gegen das sie jetzt nichts mehr auszurichten vermag. Als Geist trägt sie ein weißes Kleid und zeichnet sich in leichter Doppelbelichtung auf Gegenständen und Personen im Hintergrund ab. Bis hierher ist alles wie immer. Aber wenn der Geist um den Tisch herumzugehen beginnt, fühlen wir uns plötzlich merkwürdig unwohl, irgend etwas Ungewöhnliches geschieht, aber es ist noch nicht recht greifbar. Mit geschärfter Aufmerksamkeit entdecken wir, dass unsere Unruhe daher rührt, dass dieser Geist tatsächlich zum ersten Mal ein *echter*, in sich selbst logischer Geist ist, das heißt, er ist für Gegenstände und Personen hinter sich durchscheinend, wird aber wie Sie und ich verdeckt, wenn etwas vor ihm steht. Dies jedoch ohne das Privileg zu verlieren, durch Dinge und Menschen hindurchzuspazieren, als wär's das Natürlichste auf der Welt. Diese Erfahrung zeigt, dass das kleine Plus okkulter Eigenschaften die herkömmliche Doppelbelichtung als ganz unzulängliche Annäherung erscheinen lässt.

Körkalen (Fuhrmann des Todes, Victor Sjöström, S 1921)

Die Schweden, die in der großen Epoche – jener von Körkarlen (Fuhrmann des Todes, Victor Sjöström, S 1921) – das Phantastische fast zu ihrer Nationaleigenschaft machten, haben die Doppelbelichtung ausgiebig eingesetzt. Man könnte meinen, ein Verfahren, das so viele Meisterwerke ermöglicht hat, erfülle seinen Zweck vollkommen und sei ein für allemal nobilitiert. Tatsächlich hat es uns nur an Vergleichen gefehlt, um die Doppelbelichtung zu kritisieren, und seit die Amerikaner das so genannte *Dunning*-Verfahren* perfektioniert haben, sind bestimmte ihrer Verwendungen inakzeptabel geworden.

Bis heute war es leicht, zwei Bilder, die jedoch wechselseitig transparent blieben, übereinanderzulegen. Das *Dunning*-Verfahren ermöglicht gewisse Verbesserungen, insbesondere dank des Einsatzes von Bipack-Filmen (die aus zwei durch eine Rotfilterschicht getrennten Schichten – einer ortho- und einer panchromatischen – bestehen). Außerdem lässt sich mit einer deutlich verbesserten Einpassung von Maske (*cache*) und Gegenmaske (*contre-cache*) entweder eine Überlagerung zweier Aufnahmen erzielen, die beide opak sind, oder wie hier, was noch erstaunlicher ist,

* [Anm.d.Red.:] Das nach seinem Erfinder benannte *Dunning* war ein früher übliches technisches Verfahren, mit dem separat aufgenommene Vorder- und Hintergrundhandlungen zu einem Bild synthetisiert wurden.

zweier Aufnahmen, von denen nur eine undurchsichtig ist. Bei dem Geist in Our Town ist das so, er kann von Gegenständen im Vordergrund verdeckt werden, ohne doch für die hinter ihm undurchsichtig zu werden.

Denkt man darüber nach, sind solche übernatürlichen Eigenschaften für die Glaubhaftigkeit unentbehrlich. Es gibt keinen Grund, warum nicht auch ein Geist einen präzisen Platz im Raum einnehmen oder sich einfach auf seiner Umgebung abzeichnen darf. Zudem erlaubt die wechselseitige Transparenz der Doppelbelichtung weder zu sagen, ob der Geist sich vor oder hinter dem Gegenstand, den er überlagert, befindet, noch, ob es nicht die Gegenstände selbst sind, die in dem Bereich, den sie mit dem Geist teilen, geisterhaft werden. Diese Missachtung von Perspektive und gesundem Menschenverstand wird, sobald man sich ihrer bewusst wird, sehr lästig. Die Doppelbelichtung kann also allenfalls noch durch Konvention Imaginäres suggerieren. Doch ihr Wert für die Darstellung des Übernatürlichen erweist sich als sehr unzulänglich. Wahrscheinlich könnte das schwedische Kino heute nicht mehr dieselbe Wirkung erzielen wie vor zwanzig Jahren. Seine Doppelbelichtungen überzeugen niemand mehr.

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

Farrebique ou Les Quatre Saisons (Georges Rouquier, F 1946)

Farrebique oder das Paradox des Realismus*

André Bazin

Die erfreuliche Voreingenommenheit der Anhänger von Farrebique ou Les quatre saisons (Georges Rouquier, F 1946) sowie die Böswilligkeit von Henri Janson und der wenigen ‹Antifarrebiquianer›, die sich in der Presse polemisch über den Film geäußert haben, verdecken im Grunde ein ganzes Spektrum differenzierterer Äußerungen, die man privatim zu hören bekommt. Abgesehen von zwei oder drei törichten Bemerkungen, der Realismus in Farrebique sei banal, wird das außergewöhnliche Interesse dieses Films einstimmig anerkannt, die Unterschiede beginnen erst bei der Einschätzung, wie stark manche Schwächen dieses – nicht in jeder Hinsicht vollkommenen – Films ins Gewicht fallen. Beispielsweise kann man ihm vorhalten, seiner dokumentarischen Absicht nicht treu geblieben zu sein, weil er sich nicht um die ökonomische Situation des Bauernhofs und des Dorfes kümmert. Auch der ‹poetische› Aspekt des Films mag unterschiedlich beurteilt werden. Meines Erachtens ist er der diskutabelste, obschon manches, zum Beispiel die Darstellung des Winters, wirklich sehr schön ist und das Begräbnis zu Recht in die Anthologie der großen Kino-Begräbnisse gehört. Aber die persönlichen Interpretationen und poetischen Umsetzungen, an die sich Rouquier hier des Öfteren wagt, provozieren negative Urteile, die den Kern dieses Films allerdings nicht treffen. Man sollte bei Farrebique zwischen dem unterscheiden, was zur persönlichen Sensibilität des Poeten – seiner mehr oder weniger großen Geschmackssicherheit – gehört, und dem Wesen dieses Films, der ur-

* Dieser Text wurde erstmals 1948 auf französisch in der Zeitschrift *Ésprit* (15,132, S. 76-80) veröffentlicht. Wir danken den *Cahiers du cinéma* für die freundliche Erlaubnis zur Übersetzung.

sprünglichen, entscheidenden Entdeckung, die seine tiefe Originalität ausmacht. Ich beeile mich, sogleich zu erklären, dass ich Rouquier durchaus für einen Poeten halte, und die rein begriffliche Unterscheidung, die ich hier vornehme, hat nicht zum Ziel, das herabzusetzen, was FARREBIQUE der Sensibilität seines Autors verdankt. Es scheint mir nur wichtig, die relativen und diskutablen Vorzüge nicht mit einer objektiv unbestreitbaren Entdeckung zu verwechseln, aus der das Kino aller Gattungen, nicht nur der bukolischen, Nutzen ziehen kann.

Fast könnte man sagen, der Wert von FARREBIQUE sei weniger ästhetisch als moralisch. Um dieses Abenteuer zu einem guten Ende zu bringen, brauchte es mehr als nur den Mut, sich darauf einzulassen, nämlich auch die Willenskraft, seiner ursprünglichen Absicht in jedem Augenblick treu zu bleiben. FARREBIQUE ist ein asketisches Unternehmen, das die Wirklichkeit von allem lösen will, was sie nicht ist, ganz besonders vom Schmarotzertum der Kunst. Das war der Mühe wert. Die Regeln dafür zu finden und sich unerschütterlich daran zu halten brauchte mehr Vorstellungskraft und Beharrlichkeit, als man vielleicht meint.

Manche werden sagen (oder haben es leider schon geschrieben!), so viel Mühe lohne sich nicht, um doch nur wieder am Anfang anzukommen. «Ich habe», schrieb Jean Fayard, «in anderthalb Stunden Kühe Kuhfladen produzieren, Bauern essen, Regen fallen, Dreck an Holzschuhen kleben sehen... ». Derart unbedeutende Vorgänge scheinen dem Autor als solche nicht wert, in einem kinematografischen Werk vorzukommen. Fayard meint, es sei einfacher, aufs Land zu fahren, und allgemeiner, er müsse nicht ins Kino gehen, um die Dinge so zu sehen, wie sie sind.

Bevor ich darauf eingehe, will ich anmerken, dass das Kino immer den Anspruch erhebt, die Dinge so zu zeigen, wie sie sind. «Im Kino», sagt eine alte Bäuerin in einem der *Tagebücher 1887–1910* von Jules Renard,* «glaubt man immer, es ist wahr». Abgesehen von ein paar Filmen, in denen systematisch versucht wurde, dem Realismus des Dekors zu entkommen, gründet sich die Wirkung des Kinos, selbst in fantastischen oder in Märchenfilmen, im Wesentlichen auf die materielle Wahrscheinlichkeit. Die technische Objektivität der Fotografie zieht wie von selbst ästhetische Objektivität nach sich. Daher ist nach dem Irrweg des Expressionismus in der Geschichte des Dekors eine beständige Rückkehr zum Realismus zu beobachten. Marcel Carné hat

* [Anm.d.Red.:] Jules Renard (1864-1910) war ein französischer Schriftsteller, der durch seine naturalistischen Romane und Erzählungen Bekanntheit erlangte; heute ist er vor allem als Verfasser genau beobachteter Aphorismen in Erinnerung.

sich von Trauner keine Fantasie-Metrostation Barbès-Rochechouart für Les portes de la nuit (Pforten der Nacht, F 1946) bauen lassen. Es fehlt kein einziger Gitterstab. Die Rolle des Szenenbildners im modernen Kino besteht darin, für ein bestimmtes Drehbuch das wahrscheinlichste Dekor zu erfinden, das so viel als möglich zur dramatischen Handlung beiträgt, vor allem aber den Plot in einen wahrscheinlichen Rahmen bettet. Jean Gabins Schlafzimmer in Le Jour se lève (Der Tag bricht an, Marcel Carné, F 1939) ist in der Darstellung der Wohnverhältnisse eines unverheirateten Arbeiters in der Pariser Banlieue ein Meisterstück dokumentarischer Genauigkeit.*

Man sollte also Farrebique seinen Realismus nicht vorwerfen, oder aber diesen Vorwurf kurzerhand dem Kino überhaupt machen.

Falls der «Antifarrebiquianer» nun einwendet, der Realismus des Kinos sei im Allgemeinen nur dann Kunst, wenn er artifiziell, kalkuliert, abgestimmt ist sowie eine Auswahl trifft, und zudem stehe er nicht für sich selbst, sondern sei ein Element des Werkes, dem er dient, will ich eine weitere Anmerkung machen: Ist er denn sicher, dass diese Unterordnung unter den ästhetischen (dramatischen oder sonstigen) Plan unseren Sinn für die Realität im Kino nicht nach und nach verfälscht hat? Es fehlt ja nicht an so genannten realistischen Filmen über irgendwelche bedeutungslosen Ereignisse oder Lebensfragmente. Es fehlt auch nicht an Filmen über Bauern. Was also macht Farrebique zum Außenseiter? Das liegt, meine ich, an Rouquiers Geniestreich, daran, dass er sozusagen das Ei des Kolumbus gefunden hat: Er hat begriffen, dass die Wahrscheinlichkeit nach und nach an die Stelle der Wahrheit getreten ist und die Realität sich im Realismus aufgelöst hat, und er hat sie unter großen Mühen wiederentdeckt, ans Tageslicht gebracht, sie nackt und bloß aus dem Brunnen der Kunst geholt.

Manche werfen Farrebique vor, er sei hässlich. In der Tat, weder die Männer noch die Frauen darin sehen besonders gut aus. Die Landschaft um Rouergue ist unbedeutend. Die Häuser sind schmutzig und ohne jeden Stil. Der Dorfplatz, den wir sonntagmorgens vor und nach der Messe sehen, ist bedrückend gewöhnlich. In Frankreich gibt es genug Dörfer, deren historisch gewachsene oder landschaftliche malerische Schönheit das dokumentarische Interesse von Rouquiers Film hätten rechtfertigen können. Henri Janson wirft sich zum Moralisten und Patrioten auf, um über das Bild zu jammern, das Farrebique im Ausland

* [Anm.d.Red.:] Vgl. hierzu Bazins Analyse [1948/1951] zu Le jour se lève in: Ders.: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 76-95.

vom Leben französischer Bauern zeichnet: Sie leben wie die Tiere, kümmern sich um keinerlei Hygiene und sprechen ein verstümmeltes Französisch (womit Janson wohl den Dialekt meint). Doch es ist offensichtlich, dass Rouquier mit einem Material, dessen eigene Schönheit die Ergebnisse der Kamera verfälscht hätte, sein Projekt nicht erfolgreich hätte durchführen können. Eine schöne Landschaft, ein romanisches Kirchlein, irgendwelche unterhaltsame Folklore hätten uns von der Natur, dem Dorf und der Gruppe junger Männer abgelenkt, deren Spaß und Spiel sich darauf beschränkt, sich sonntagabends in einer Kneipe voller Fliegendreck halbwegs zu betrinken. Rouquiers Realität, ohne Schrecken und ohne Lokalkolorit, liegt in einer neutralen Zone, die so wenig Bewunderung oder Mitleid erregt wie möglich. Diese Realität ist nichts als sie selbst, das Urbild von Realität, über die der Künstler nichts zu sagen hat. Und doch hat Rouquier seine Aufmerksamkeit auf sie gerichtet, auf sie allein: Die Kamera hat jene geheimnisvolle, paradoxe Operation ausgeführt, an deren Ende wir alle mit nichts anderem dastehen als mit dieser Realität selbst.

Hier wende ich mich ans Publikum, das so gelangweilt sein sollte wie Janson. Ich gestehe, dass ich nach zwei Privatvorführungen von Farrebique trotz meiner Bewunderung für den Film große Befürchtungen hatte, dass er das Publikum langweilen würde. Ja, ich glaube, selbst Rouquier war sich seiner Sache nicht sicher. Ich musste mir den Film unter Zuschauern anschauen, die Eintritt bezahlt hatten (und keine Millionäre waren), um zu begreifen, dass er ohne Story und ohne Stars einen fast demagogischen Zauber ausübt, dass das Publikum zutiefst empfänglich war für die Freude, die Dinge einfach *wiederzuerkennen*. Schon hundert Mal haben wir im Kino Landleben gesehen; aber da diente es als Szenerie für die Schauspieler oder als Möglichkeit für den Kameramann, sein Können zu beweisen. Sogar der Schnee, sofern er nicht aus Borsäure bestand, war ein Element des Bildes oder Dramas (wie in La symphonie pastorale [Und es ward Licht, Jean Delannoy, F 1946]), und die Schafe trugen die imaginären Bändchen der Handlung um den Hals.* In Farrebique hingegen ist die Realität nie ganz der Erzählung oder der Kunst untergeordnet, sie ist vor allem um ihrer selbst willen da. In seiner poetischen Wintersequenz erhebt Rouquiers Montage die Dinge nie zu abstrakten Symbolen (in der Frühlingssequenz ist er darin weniger erfolgreich, muss ich sagen). Die vereisten

* [Anm.d.Red.:] Diese Metapher bezieht sich auf eine Tradition französischer Aristokraten im 17. und 18. Jahrhundert, die es liebten, ‹Bauer zu spielen›. Sie taten dies auf Miniaturbauernhöfen mit sauberen Tieren und Schafen, die Bändchen um den Hals trugen.

Telegrafendrähte, der Hund, der durch den Schnee läuft, das Eis in der gezackten Spur der Holzschuhe des Mannes sind nur Fakten, die zwar alltäglich und häufig sind, aber dennoch besonders. Rouquier bewahrt ihnen ihre Einmaligkeit.

Nehmen wir zum Beispiel das Holzfeuer. Es war schon oft im Kino zu sehen, und besser fotografiert als das von Rouquier. In Goupi mains rouges (Die fatale Familie, Jacques Becker, F 1943) schürt es der Kaiser wie in Farrebique der Großvater. Nur ist das Feuer des Großvaters ein echtes Feuer, das nicht auf Kommando des Technikers aufflackert, und jeder kann das sehen, denn die noch grünen Scheite schwitzen, hauchen und ächzen all ihren Saft aus. Niemand, der als Kind öfter an einem solchen Feuer gesessen hat, wird leugnen, dass er in dieser Szene zum ersten Mal auf der Leinwand der einzigartigen, ungeheuren Magie flammenden Holzes wiederbegegnet ist. Die Zuschauer jedenfalls täuschen sich nicht, sie *erkennen* die Schlammpfütze im Hohlweg *wieder*, in der die Schuhe des Schwagers aus der Stadt versinken, der auf dem Hof Ferien macht. Sie erkennen die Tante, Kurzwaren- oder Tabakhändlerin, die zu Besuch ist in dem kleinen Dorf, aus dem ihre Eltern stammen; sie erkennen das formlose Kirmesgelände mit seinen Linden und dem spärlichen gelben Gras wieder; sie erkennen all die Erfahrungen wieder, die sie vor ein, zwei Generationen gemacht hätten, wenn sie als Bauern geboren wären. Sie erkennen die etwas lächerliche, nostalgische Welt wieder, von der sie vage fühlen, sie verraten zu haben, diese Welt der Äcker, Menschen und Tiere, an die sie sich undeutlich aus Kindheit und Urlaub erinnern.

Keine Story, oder fast keine, keine Stars, keine Schauspieler, nichts als eine Realität, die jeder im Stillen seines guten oder schlechten Gewissens persönlich wiedererkennt. «Schaut mal», riefen die ersten Zuschauer von Lumières Kinematografen und zeigten auf die Blätter an den Bäumen, «sie bewegen sich!». Was für ein Weg, den das Kino seit den legendären Zeiten zurückgelegt hat, als das Publikum mit der ungefähren Wiedergabe von im Wind zitternden Zweigen zufrieden war! Und doch, nach fünfzig Jahren Kino-Realismus und gewaltigen technischen Fortschritten brauchte es nur ein wenig Genie, um dem Publikum jene einfache, elementare Freude wiederzugeben, die das romanhafte und dramatische Kino nicht mehr zu bieten hat: die Freude des Wiedererkennens.

Deshalb halte ich Farrebique, trotz seiner Mängel, trotz eines gewissen widersprüchlichen und etwas altmodischen Ästhetizismus, trotz kleiner Ungeschicklichkeiten in der Erzählung und eines schwankenden (aber vorhandenen) Gespürs für Poesie, für ein großes Ereignis.

Er ist neben Malraux' L'ESPOIR (HOFFNUNG, SP/F 1945) einer der sehr seltenen französischen Filme, die die Realismus-Revolution zumindest vorausahnen lassen, die das Kino so nötig hatte. Diese Revolution hat sich im italienischen Kino gerade vollzogen, und die italienischen Filmemacher jenseits der Alpen haben in weniger als zwei Jahren so vollkommene Lehren daraus gezogen, dass man Angst hat, sie könnten schon bald zu festen Regeln erstarren.

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

«Kim Novak and ...» Theorie und Geschichte des Product Placement*

Patrick Vonderau

In *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (1984 [1981]) schildert Arthur C. Danto eine Episode, die für ihn das Ende der Geschichte der Kunst markiert und zugleich den Moment, in dem sie zu einer Art Bewusstsein ihrer selbst übergegangen und gleichsam zu ihrer eigenen Philosophie geworden sei. Danto berichtet in seinem berühmten Buch von einem «philosophischen Rausch» (1984, 11), der ihn 1964 in der Stable Gallery in New York erfasst habe, als er unversehens mit Nachbildungen von Kartons voller Topfreiniger der Marke Brillo konfrontiert wurde. Die Begegnung mit Andy Warhols *Brillo Boxes* warf für ihn die Frage nach dem kategorialen Unterschied zwischen Kunstwerken und Objekten der Lebenswelt auf, wobei er die Kenntnis dieses Unterschieds als einen künftig wesentlichen Bestandteil aller Kunsterfahrung ausmachte. Eben den Umstand, dass sich aus der äußerlichen Eigenschaft der Brillo Box, eine genaue Nachbildung der Schwammverpackung zu sein, ihr Kunstwert nicht erklären ließ, nahm Danto als Pointe: Für ihn markierten die *Brillo Boxes* den Moment, zu dem die Definition der Kunst explizit zu einem Teil des Wesens der Kunst wurde. Danto erfuhr die eigentümliche Wandlung von Putzschwamm-Verpackungen zu Kunst dabei als eine Transfiguration, als eine quasi-religiöse «Verklärung» ganz gewöhnlicher Produkte und

* Für die Unterstützung bei der Forschung, auf der dieser Aufsatz basiert, bin ich zahlreichen Institutionen und Personen zu Dank verpflichtet. Namentlich danken will ich an dieser Stelle der Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) und insbesondere Barbara Hall für die unermüdliche Beratung während meines Aufenthalts in Los Angeles.

somit von Dingen, die ihm zufolge gerade «so tief in der Banalität» steckten, «daß ihr Potential für eine ästhetische Kontemplation selbst nach der Metamorphose verborgen» bliebe (ibid.).

Dantos bekanntes Argument ist wegen seiner transzendental-theologisch anmutenden Ontologie und den Anklängen an die Kunstmetaphysik des deutschen Idealismus hinreichend kritisiert worden (Shusterman 2000, 2002). Es geht mir hier weder um eine weitere kritische Auseinandersetzung mit Danto noch um Dantos früheren Versuch einer Bestimmung bewegter Bilder (2005 [1979]). Vielmehr gehe ich davon aus, dass für die heutige ästhetische Erfahrung mit dem Film die am Gewöhnlichen virulent werdende Frage danach, was Film sei und was Film als Kunst sei, eine analoge Bedeutung hat. Für diese Überlegung aufschlussreich ist zunächst, wie sich Dantos Verklärung des Gewöhnlichen zu einer jüngeren Diskussion verhält, in der wiederum vom Ende einer Kunst die Rede ist, nämlich vom Ende des Kinos «as we know it». Folgt man Autoren wie Jon Lewis (2001) oder Wheeler Winston Dixon (2001, 2003), so steht das Ende bevor, weil das Kino heute nichts mehr zeige als Produkte. Wir können, so konstatieren sie gleichsam im Umkehrschluss, an diese Bilder als Kunst nicht mehr glauben, weil sie die Ökonomie nur mehr abbilden, die sie hervorgebracht hat (vgl. Dixon 2001, 360ff). Danto selbst ließ unerwähnt, was das Erscheinen der Nachbildung eines tatsächlichen Produkts für die ästhetische Erfahrung mit dem Film bedeuten könnte. Das Erweckungserlebnis, das sich für ihn angesichts der wie beiläufig im Galerieraum zum Verkauf gestapelten Brillo-Kartons und Kelloggs-Verpackungen einstellte, hat jedoch im Raum des Kinos offenbar keine Entsprechung, zumindest nicht in Form eines philosophischen Rausches. Wenn man Danto indes einmal beim Wort nimmt, und sei es seiner sanften Ironie und der Lust am Gedankenexperiment wegen, so muss man sich fragen, warum. Wie erklärt sich die Ausnüchterung der Theorie zum Kino angesichts seines Potenzials, Warhols Devise umzusetzen, derzufolge das gute Geschäft die beste Kunst sei? Die Eigenschaft des Spielfilms, Ware zu sein, Waren zu bewerben und weitere Waren hervorzubringen, siedelt ihn tief genug in der Banalität der Lebenswelt an, von der aus eine Neubestimmung seiner Wahrnehmung als Kunst immerhin denkbar wäre. Gewiss, Dantos Erweckungserlebnis mit Brillo beruhte nicht primär darauf, dass die *Brillo-Boxes* eine tatsächliche Ware nachbildeten und als Kunstwerk selbst käuflich waren, sondern dass sie etwas nachahmten, das aller ästhetischen Erfahrung äußerlich schien. In beiden Fällen

1 Anzeige der Morgan Company, 1960

jedoch rührt die Banalität eines beliebigen *Produkts* an die Definition einer Kunst.[1]

Meine Überlegung ist nun, dass das ästhetische Vergnügen am Spielfilm mit dem Wissen um den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst zusammenhängt und dass man das Phänomen der Ware zum Bezugspunkt nehmen kann, um das Kino auf seine Gegebenheit im Erfahrenen hin zu befragen. Statt das Ästhetische kategorial zu bestimmen, interessiert mich, wie es sich vor dem Hintergrund der kanonisierten Geschichte und in einer dynamischen Relation von Wahrnehmung und Darstellung begründet. Die These ist, dass sich in der Beiläufigkeit und scheinbaren Banalität, mit der die Ware im Raum des Kinos in Erscheinung tritt, zugleich ein wesentlicher Bestandteil der Kino-Ästhetik konstituiert. Ich werde einige Facetten ästhetischen

1 In der Kunstwelt werden Bezüge zur Warenwelt heute zwar immer noch kontrovers diskutiert, ohne indes eine der Debatte zum Ende des Kinos vergleichbare Diskussion hervorzurufen; man denke nur an Takashi Murakamis Vuitton-Handtaschen, Jeff Koons Hoover-Staubsauger oder Baselitz' Vorliebe für Hugo Boss-Anzüge, ganz zu Schweigen von Matthew Barneys filmexperimentellen Arbeiten oder Damien Hirsts Science Ltd.

Interesses beschreiben, die mit dem zu tun haben, was man das ‹Brillo-Dilemma› des Spielfilms nennen könnte, und abschließend den Erfahrungsbegriff im Kontext seiner industriellen Praxis kritisch präzisieren. Es geht mir dabei auch um eine philosophische Bestimmung, allerdings um keine substantialistische.

Strangers When They Meet: Skeptiker und Abenteurer

An dieser Stelle tritt Kim Novak ins Bild, oder genauer: «Kim Novak and Morgan Stairways» (Abb. 1). Der Anzeige von 1960 ist zu entnehmen, dass Novak und die Produkte der Morgan Company ‹Perfektion› bedeuten. Das Inserat wirbt für eine Treppe und für ein Melodram, das im gleichen Jahr unter dem Titel Strangers When We Meet (Richard Quine, USA 1960) herauskam. Zugleich verlieh der Star in seiner Filmrolle der Treppe anscheinend erst jene Bedeutung, auf die es ihre Hersteller abgesehen hatten. Die Anzeige gehörte zu einem ganzen Fächer von Paratexten, die den Film bei seiner Uraufführung begleiteten, darunter etwa einer Farbbroschüre, die in den Kinofoyers verteilt wurde, oder umfangreichen Fotoreportagen in Zeitschriften wie *Life*, *Reader's Digest* oder *Newsweek*. Während der Plot des Films um die außereheliche Affäre kreiste, die sich zwischen dem Architekten Larry Coe, gespielt von Kirk Douglas, und seiner Nachbarin Maggie (Novak) entwickelt, derweil Coe mit dem Bau eines ‹Traumhauses› in Bel Air beschäftigt ist, ging es in den Paratexten vor allem um das Haus selbst. Das Besondere der Produktion bestand darin, dass sie über den tatsächlichen Bau dieses fiktionalen Eigenheims ermöglicht wurde.[2] Ein New Yorker Architektenbüro realisierte den Entwurf der Art Directors Ross Bellah und Carl Anderson unter Beteiligung von 37 Baufirmen, die sich die rund 250.000 Dollar Kosten des Baus teilten, für die Filmpremiere in ihren eigenen Anzeigen landesweit warben und im Gegenzug von der Auratisierung ihrer Treppen, Fenster, Hölzer, Zäune oder Ziegel durch die Cinemascope-Produktion profitieren durften. Das Haus wurde nach Abschluss der Dreharbeiten verkauft und diente auf Baumessen als Modell einer suburbanen Lebensform,

2 AMPAS, Margaret Herrick Library, Marty Weiser Papers, Folder 484-511 (Strangers When We Meet). Die Produktionsgeschichte des Films ist umfassend dokumentiert und wird von mir in meinem Buch *Ökonomien der Emotion* aufgearbeitet (in Vorb.). Die Idee zu diesem Tie-in ist dem Genius Martin B. Weisers (1911-1988) zu verdanken, der es 1959 für Richard Quine Productions arrangierte.

die einen Aufbruch gegenüber den entindividualisierten Siedlungsbauten der Nachkriegsjahre markierte.

De facto handelt es sich bei diesem Arrangement um eine industrielle Praxis, die mit der Evolution Hollywoods untrennbar verbunden ist (Eckert 1978). Diese Praxis ist in den USA unter wechselnden Begriffen bekannt, als *product placement*, *plugging*, *co-operative advertising*, *exploitation* oder *product integration*, doch ich will hier den Begriff des *Tie-in* bevorzugen, der sich im Industriediskurs der klassischen Hollywoodära durchsetzt (Newell/Salmon/Chang 2006).[3]

Tie-Ins bezeichnen ein Tauschgeschäft zwischen Film- und Warenherstellern, bei dem die Darstellung einer Ware im Film und seinem Umfeld mit der Werbung für den Film im Umfeld der Ware ‹verschnürt› wird. Filmhersteller senken damit die Marketingkosten und verlängern zugleich den kurzen Lebenszyklus des Films, indem sie mit den Waren auch an seine fortgesetzte Konsumierbarkeit erinnern. Produkthersteller wiederum können den Kauf von banalen Dingen wie Dachziegeln, Treppen, Getränken oder Schuhen mit den Erlebnisqualitäten romantischer Liebe verketten und damit dem Bereich ökonomischer Zweckrationalität entheben. Die werbepsychologische Prämisse des Tie-Ins liegt darin, dass im Blick auf den Käufer über Konsum nicht in Begriffen des Konsums gesprochen werden soll. Tie-ins zeigen im Kino zwar ein Produkt, die Absicht des Werbens hingegen nicht. Allerdings muss man historisch zwischen dem ersten Auftreten des Phänomens (um 1910),[4] dem Beginn einer organisierten industriellen Praxis (in den 1930er Jahren) und ihrer breiten öffentlichen Wahrnehmung unterscheiden. Denn mit der Kenntnis der Praxis verändert sich auch das Spiel an der Wahrnehmungsschwelle des Publikums, das die Einbindung der Erzähl- in die Warenwelt mit sich bringt. Das Wissen darum, im Kino versteckt werbend adressiert zu werden, ist bereits in

3 Eine brauchbare oder allgemeingültige Definition gibt es selbst für den hierzulande geläufigeren Begriff des Product Placement nicht. In der Regel werden betriebswirtschaftliche, juristische, wahrnehmungspsychologische und historische Aspekte des Phänomens unzulässig vermischt (vgl. Auer 1988; Asche 1996; Galician 2004; Johannson 2001; Schultze 2001; Segrave 2004). Zudem bezeichnen die umlaufenden Begriffe auch ganz unterschiedliche Reichweiten oder Durchdringungsgrade von Film und Werbung: von der Verbundwerbung (ohne spezifischen Produktbezug) über die gezielte ‹Produktintegration› bis hin zu Filmen wie The Women (Diane English, USA 2008), der vom Kosmetikkonzern Dove selbst produziert wurde.

4 Daniel Morse (2008) hat nachgewiesen, das die Edison Company schon in den 1910er Jahren ihre Filme einsetzte, um damit andere ihrer Produkte zu promoten, etwa mit The Stenographer's Friend (1910) und The Voice of the Violin (1915).

Filmkritiken der 1920er und 1930er Jahre dokumentiert,[5] wird aber erst 1982 zum allseits diskutierten Merkmal seiner Institution, als Steven Spielberg in E.T. den Beginn einer außergewöhnlichen Freundschaft mit Schokolinsen der Marke Hershey verknüpfte. In der knapp hundertjährigen Geschichte des Tie-in hat der Versuch, die Absicht des Werbens mit der des Erzählens zu verschnüren, entsprechend formal unterschiedlichste Ausprägungen gefunden: So vielfältig wie die Zeichen sind die Dinge des Films auch darin, wie sie gezeigt, genannt oder gebraucht werden oder in welcher inneren Dramaturgie sie zu anderen Dingen und den Figuren einer Geschichte stehen.

Vor dem geläufigen Horizont des Wissens um den Unterschied von Kunst und Nicht-Kunst lässt diese industrielle Praxis des Kinos nun mindestens zwei Antworten auf die Frage zu, was es selbst denn sei. Die erste dieser Positionen (die ich als theoretisch mögliche, nicht als empirisch realisierbare verstehe) ist die der Skeptiker, die zweite könnte man in Anlehnung an Roger Odin (2002), der vom Modus ästhetischer Wahrnehmung als dem eines Abenteuers spricht, als die der ‹ästhetischen Abenteurer› bezeichnen. Odin setzt die ästhetische Wahrnehmung dabei als unabhängig vom Prozess der Zuweisung an die Institution der Kunst voraus, was mir eine Fehleinschätzung zu sein scheint, der ich nicht folgen werde. Die Skeptiker haben den Film seit seiner Frühzeit institutionell der Industrie zugerechnet. Kurz gefasst meinen sie, der Film sei eine Fotografie dieser Institution; an seine Kunst könne man nicht glauben aufgrund seiner mimetischen Beziehung zur ökonomischen Macht (vgl. Allen 1997; Carroll 1995, 2008). Die Debatte um das Ende des Kinos variiert dieses Argument, wenn sie die Logik industrieller Synergien, die die neue Medienkultur zusammenhalte, heute in den Filmen selbst abgebildet sieht (vgl. Casetti 2007). Seit Mitte der 1990er Jahre, so die Befürchtung, habe der Film seinen Ort und seine Identität verloren, er sei gleichsam ‹zersprengt› in unterschiedlichste Formate, Produktformen und Aneignungsweisen. Für die ZuschauerInnen aber gehe die Grenze verloren, die den Bereich freier Wahrnehmung bislang vor dem der Zweckrationalität schütze, jene Trennung von Kontemplation und Nutzdenken, Freizeit und Arbeit also, die das Kunsterleben seit dem 19. Jahrhundert wesentlich mitbestimmt hat (Carroll 2008, 152ff). Thomas Elsaesser pointiert diese Skep-

5 In Berlin analysierte damals Rudolf Arnheim (1974, 166) die «Psychologie des Konfektionsfilms» US-amerikanischer Prägung und merkte ebenso sarkastisch wie treffend an: «Der Kinobesucher freut sich über das Auto, das der Held fährt, als ob es ihm selbst gehörte.»

1

2

3

4

5

6

7

8

2 (1–8) Novak und die Morgan-Treppe in Strangers When We Meet

sis mit der Feststellung, im Kino zahle das Publikum heute nur mehr für die Transsubstantiation der Erfahrung in die Ware – gewissermaßen als neomarxistische Umkehr von Dantos Verklärungsmodell (2001, 20). Moderate Gegenpositionen sehen den Film als Kunst, *obwohl* er eine Industrie (wie etwa der Auteurismus), oder als Kunst, eben *weil* er eine Industrie sei (so die sogenannte «Wisconsin School»; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Auch sie aber gehen rezeptionsseitig von einer strikten Trennung der Sphären aus und beziehen sich somit auf ein ähnliches Erfahrungskonzept. Paradoxerweise vollzog sich die Abgrenzung der Kunst gegenüber äußeren Interessen und Zielsetzungen dabei just mit dem Entstehen der Kunstmärkte, als Kunst Gegenstand des

bürgerlichen Konsums wurde: In dem Maße, wie sich ihr ästhetischer Wert an der subjektiven Erfahrung bemaß, konsolidierte sich auch ihr ökonomischer (Carroll 2008; vgl. Du Duve 1998).

Die Gegenposition ist insofern radikaler, als sie Deleuze beim Wort nimmt, demzufolge das Geld die «Kehrseite all der Bilder» sei, «deren Vorseite das Kino zeigt und sichtbar in Szene setzt» (1997 [1985], 107). Was das Kino auszeichne, so Deleuze, sei «keineswegs die mechanische Reproduktion, sondern die innerlich gewordene Beziehung zum Geld». Was, wenn im Kino die Beziehung zum Geld tatsächlich eine innerliche wird? Das Abenteuer würde dann eben dort beginnen, wo es für die Skeptiker aufhört, nämlich im Moment der Einsicht in die ökonomische Verfasstheit der filmischen Wahrnehmungswelt.

Zur Ästhetik des Tie-in

Es bietet sich hier an, das Haus und die Morgan-Treppe in Strangers When We Meet etwas näher zu betrachten. In der letzten Sequenz des Films ist der hölzerne Bau fertig errichtet und der Architekt zugleich zum Entschluss gekommen, sich um seiner Frau willen von Maggie zu trennen, obwohl ihr seine Liebe gilt. Quine inszeniert die Sequenz als eine lange Bewegung aus Schwenks, Fahrten und Farben, getragen vom swingenden Orchesterscore George Dunings. Zunächst zeigt er aus Vogelperspektive das Haus im Panorama der Bay Area, zu dem ein fernes Auto hinauffährt, rückt dann mit Totalen und Halbtotalen an Maggie heran, die schon vor Ort ist und das Gebäude ahnungslos von außen erkundet, wobei ein Farbschema aus weißen, blassblauen und hellgelben Tönen der Szene Morgenstimmung verleiht, bereichert vom warmen Rotton des regennassen Holzes. In der Choreographie eines Musicals gleitet Maggie bewundernd vom Pool zu den Fenstern und spiegelnden Türen und schließlich die Morgan-Treppe hinauf, die unter ihren leichten Schritten eine adäquat warme Klangfarbe entfaltet, bis Larrys Auto die Auffahrt hinaufkurvt und ihr das Schlagen der Autotür seine Ankunft verkündet. Als Larry vor die Haustür tritt, erscheint Maggie bühnenhaft durch eine Tür im Zaun; Quine führt die beiden Protagonisten aus der Totale zum Kuss zusammen, wobei sich mit jeder heranrückenden Einstellung hinter den Protagonisten eine neue farbliche, ja taktile Qualität des verbauten Holzes eröffnet. Die anschließenden Szenen vor und im Haus wiederholen das Spiel, nicht zuletzt mit Worten: «I have been peeking in windows – it's beautiful!», sagt Maggie, und: «It is an exciting house, this is really our house.» «You know what I'd do if we would live here?», entgegnet Larry, «I'd build

a moat around this place. Keep the whole world out.» Aber da ist die Trennung schon ausgeprochen.[6]

Um kurz auf dem semiopragmatischen Pfad zu bleiben: Ein Skeptiker könnte das Erscheinen des echten Hauses, so er es als solches erkennt, zum Anlass nehmen, den realen Enunziator der Produktion außerhalb der Kunst, also im Bereich der Industrie, zu situieren, und zwar eben deshalb, weil er sich auf eine Art angesprochen weiß, die dem zuwiderläuft, was er mit dem ästhetischen Modus im Rahmen der Institution Kunst verbindet: den banalen Dingen und werbenden Adressierungen seines Alltags enthoben zu sein. Ein Kritiker brachte das Dilemma in einem anderen Fall auf den Punkt: «Fährt die Figur nun wirklich einen Ford oder hat Ford dafür bezahlt?»[7] Offenbar tritt das Dilemma auf, sobald sich ein Zuschauer in skeptischer Position einer Fiktion gegenüber sieht, der er zu glauben bereit ist, nur um sich dann die Frage stellen zu müssen, ob sie nun fiktional wahr sei oder nicht. So oder anders formuliert markiert die Frage jedenfalls die Grenze der Akzeptanz dessen, was vor dem Hintergrund der Kanon-Geschichte des Films zu einem bestimmten Modus der Wahrnehmung gehören darf und was nicht, möglicherweise mit Folgen für den Verlauf der Illusionierung und das Rezeptionserlebnis als ganzes.

Ästhetische Abenteurer hingegen werden ein Produkt wie die Morgan-Treppe nicht als *opposant* (Greimas 1986 [1966]), sondern als hilfreichen Aktanten auf ihrer Suche nach ästhetischen Werten begreifen und entsprechend auch keinen prinzipiellen Widerspruch darin erkennen, den realen Enunziator der Institution einer industriellen Kunst zuzuschlagen. Ähnlich wie beim Brillo-Karton gern auf den Schöpfer der Verpackung, den abstrakten Expressionisten James Harvey, verwiesen wird, um den ästhetischen Eigenwert des Industriedesigns und der Werbung zu unterstreichen (Golec 2008), läge es hier also nahe, die eigene Schönheit der Morgan-Treppe hervorzuheben. Zugleich geht es im Modus dieser Wahrnehmung um etwas mehr als die Schönheit

6 Das Erscheinen des fertigen Hauses in der Sequenz am Ende des Films war mit der Morgan Company und den übrigen Herstellern ebenso exakt im Detail vereinbart wie das Erscheinen Novaks in Printanzeigen. So schlug die National Oak Flooring Manufacturers Association vor, Novak in Fotografien so zu zeigen, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Boden gelenkt würde, ohne dass Novak dabei unnatürlich erscheinen dürfe – «we would like to have the floor prominent (and Kim Novak, too)». Brief von Holton C. Rush an Marty Weiser, 12.2.1960, Marty Weiser Papers, Folder 497, Margaret Herrick Library, AMPAS.

7 So im Blick auf die Product Placements in Faye Weldons Roman *The Bulgari Connection* (2001). Anon.: Fay Weldons Reklame-Roman. In: *Spiegel Online*, zuletzt besucht am 24.03.2009 (www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,155065,00.html).

des Dings selbst. Während es zu den Eigenheiten fiktionaler Referenz zählt, die Dingwelt nicht voll zu spezifizieren, sondern unbestimmt zu lassen, impliziert die Abbildung eines Produkts eine andere Relation zum realen Objekt. Es geht mit dem Tie-in nicht um die bloße Verdopplung der empirischen Gegenstände (vgl. Adorno/Horkheimer 2004), sondern um die Darstellung der *Besonderheit* der Dinge, die eben nicht nur beliebige Objekte aus der materiellen Umwelt des Films sind, sondern *wie die Kunst einen Namen* haben. Man könnte argumentieren, dass all die spezifischen Treppen, Softgetränke, Automobile, mit denen die Industrie seit jeher die Kunst des Films verschnürt, einen großen Teil seiner Lebendigkeit ausmachen, die eben darin liegt, dass sich in ihren Abbildern buchstäblich ein Begriff der materiellen Welt ausdrückt. Markenprodukte intervenieren in den «Übergang von einer vorgefundenen zu einer aufgestellten Welt» (Koch 2003, 172), und sie spielen für die Gegenständlichkeit der filmischen Welt und ihre ästhetischen Illusion eine große Rolle.

Natürlich beruht die Besonderheit einer Treppe auch darauf, dass sie zum Publikum in dieser Eigenschaft ihrer Darstellung appellativ adressiert ist. Die Inszenierung Quines ist deutlich auf ein «attractional display» (Kessler 2006, 59) angelegt, sie will das Haus als schön gezeigt zeigen. Tie-ins adressieren ihr Publikum immer doppelt, als das einer filmischen Wahrnehmungswelt und im Blick auf ihr mögliches künftiges Handeln in einer realen. Diese grundlegende Temporalität des Tie-in verbindet sich am Beispiel mit der des Melodrams, und zwar auf eine Weise, die wiederum charakteristisch für Tie-ins ist. In einer reflexiven Bewegung zeigt die Szene das Haus im Blick auf die Zukunft, für ein Publikum, das sich angesichts eines Produkts rückblickend an einen schön empfundenen Zustand erinnern mag, gewissermaßen in erwünschter Verlängerung des melodramatischen «zu spät» und «wenn doch nur» (vgl. Cavell 1996, 179; Williams 1998; Elsaesser 1991).

Zur charakteristischen Adressierung des Tie-in gehört es indes auch, den Zuschauer mit dem Zufälligen zu konfrontieren, sofern ihm die Produktplatzierung bewusst wird. Was haben schon Baustoffe mit Affären zu tun? Oder Kühlschränke mit Geheimagenten, wie in Mr. & Mrs. Smith (Doug Liman, USA 2005)? Minzdragées mit Teenie-Schwangerschaften wie in Juno (Jason Reitman, USA 2007)? Während Morgans Treppen und Fenster, Einbaukühlschränke von Sub-Zero oder Ferreros TicTac einerseits ein Ding aus der Materialwelt als besonderes heraustreten lassen, bleibt doch andererseits unbestimmt, warum es sich gerade um jeweils dieses Ding handelt. Der Zufall hebt eine Ordnung auf (oder enttarnt sie als fragil) und führt doch keine

andere ein, die sich unmittelbar als solche erschließen würde. Warum übersteht Eden Sinclair den Doomsday (Neil Marshall, UK/USA 2008) in einem Bentley und nicht in einem Benz? Warum trinken Jeffrey und Sandy in Blue Velvet (David Lynch, USA 1986) Heineken und nicht Hamm's? Aus der narrativen Logik sind das Auto im Action-Film und das Bier in Ben's merkwürdiger Kneipe zwar gut fundiert, aber das Auftreten des je spezifischen Produkts ist mit Markenpräsenz, ‹Imagetransfer› oder der Nähe des jeweiligen Aufführungsmediums zum *point of sale* kaum zur Genüge erklärt. Oftmals entsprechen weder Platzierung noch Produkt dem Erfahrungstyp des gegebenen Genres, so wie die Treppe, seit Leopold Jessner immerhin ein Kernstück melodramatischer Mise en scène, ja nicht von Kim Novak begangen wird, um die Diskontinuitäten in den Strukturen emotionaler Erfahrung darzustellen, sondern um sie in einer Kontinuität zur Lebenswelt als schön und brauchbar auszuweisen. Das Haus insgesamt nützt in Quines Film als visuelle Metapher nur zum Teil einer melodramatischen Strategie indirekter Subjektivierung, weil es das Empfinden der Protagonisten nicht wie so oft auswegsloser werden lässt, sondern ihm am Ende eine neue, auch befreiende Sicht eröffnet (vgl. Kappelhoff 2004, 254). Wenn man also einmal akzeptiert hat, dass das Auftreten der Ware nicht prinzipiell der Suche nach ästhetischen Werten entgegensteht, so wie das Holz dem Licht am Ende von Strangers When We Meet erst seine warme, sehnsuchtsvolle Farbe verleiht, muss man doch zugleich zugeben, dass der Versuch, Waren- und Erzählwelt zu vermählen, in zahlreichen Fällen abwegige Ergebnisse zeitigt.[8]

Im Blick aufs frühe Melodram hat Ben Singer vom Zufall als einer höheren Form von Ordnung gesprochen, die in das Wechselspiel von Wunsch und Wunscherfüllung immer wieder interveniere und logisch-kausale Handlungsfolgen suspendiere (Singer 2001, 136f). Singers Beispiel des in letzter Minute vom Blitz erschlagenen Bösewichts lässt an die überraschende Lösung denken, dank derer es Bill Harding und seinem Team in Twister (Jan de Bont, USA 1996) gelingt, mithilfe eilig zerschnittener Pepsi-Dosen einen über sie hinrasenden Wirbelsturm aufs Genaueste zu vermessen. Das Tie-in indiziert dabei jedoch keine höhere Ordnung, selbst wenn es wie das Melodram

8 Superhelden trifft es am Schlimmsten. In Superman II (Richard Lester, USA 1980) wird der Titelheld vom Bösewicht in einen parkenden Marlboro-Lastwagen geschleudert, nur um sich gleich darauf mit einem Wurf in eine Coca-Cola-Leuchtreklame zu revanchieren. Spider-Man (Sam Raimi, USA 2002) trifft auf einer ähnlichen Verfolgungsjagd auf einen Carlsberg-Lastwagen, nachdem er seine Superkräfte zunächst daheim an einer Dose Dr. Pepper ausprobiert hat.

zu den Folgen industrieller Massenfertigung im Kapitalismus gelten kann. Vielmehr scheint der Zufall beim Tie-in für eine zentrale Eigenschaft der Ware zu stehen, so wie die Idee der ‹signifikanten Form› historisch lange für die Kunst selbst stand. Unangekündigt intervenieren Produkte ins Wechselspiel von Wunsch und Wunscherfüllung, das über das Melodram hinaus zu einer dramaturgischen Blaupause ‹Hollywoods› geworden ist, und erneuern damit nicht nur beständig das kapitalistische Versprechen auf die Erfüllbarkeit aller Wünsche, sondern auch den Erfahrungsbereich des Filmerlebens. Ob nun geglückt oder nicht, haben Placements folglich ein systematisches Verhältnis zu den Erfahrungstypen, die wir als Zuschauer mit Genres zu assoziieren gelernt haben. Die Metonymie, wie Mary-Ann Doane einmal treffend bemerkte, erweist sich als wichtige Trope des Tie-in (1989, 27), die das metaphorische Bedeutungspotenzial von Holzhäusern oder Pepsi-Dosen am Eindruck einer oft nur situativen Kontiguität relativiert. Angesichts der Art und Weise, wie die Krankenschwestern im Feldlazarett von Pearl Harbor (Michael Bay, USA 2001) Coca-Cola-Flaschen zur Bluttransfusion einsetzen, sollte man also weniger von einem *negative placement* (zugunsten von Pepsi) oder plumper nationalistischer Symbolik als vielmehr von einer ‹Produktdeplatzierung› sprechen, die für Tie-ins allgemein charakteristisch ist.[9]

Neben der Temporalität und Zufälligkeit zeichnet sich die Ästhetik des Tie-in schließlich auch dadurch aus, dass die Produkte in der Erzählwelt oft als überraschend handlungsfähig erscheinen. Beliebige Dinge gewinnen plötzlich Handlungsmacht (*agency*), indem sie als Nebenfiguren in das Geschehen eingreifen, ganz buchstäblich wie Wilson, der berühmte Volleyball aus Cast Away (Robert Zemeckis, USA 2000), den Chuck auf seiner einsamen Insel als lebensrettenden Gesprächspartner entdeckt, oder figürlich wie eben in Strangers When We Meet, wo das Haus, wie es in einer Produktionsnotiz hieß, als dritte Hauptfigur agierte: «it comes to life; it grows; and when at last it stands completed on a hill high in Bel Air... our story is over.»[10] Die Beispiele

9 Eine Analyse von Tie-ins muss neben dem Film und der Werbung im Kontext seiner Uraufführung natürlich auch berücksichtigen, wie das jeweilige Placement zwischen Filmherstellern, Agenturen und Produktherstellern verhandelt wurde. Oftmals sind Dokumente, die dies belegen könnten, nur schwer zugänglich. Wo dies der Fall ist, finden sich in Branchenzeitschriften wie *Variety* oder *Hollywood Reporter* Hinweise, die es erlauben, das Placement einer koordinierten Produkt- und Filmwerbestrategie zuzuordnen.

10 Brief von Marty Weiser an Richard Stevens, Anderson Corporation, 8.9.1959. In: AMPAS, Marty Weiser Papers, Folder 488.

sind zahllos und reichen von schießenden, fliegenden und sprechenden Autos über zu Robotern transformierten iPods bis hin zu Feuerzeugen wie jenen der Marke Zippo, die seit dem Film Noir vielen Bösewichtern und Monstern heimleuchteten.[11] Geht man mit Bruno Latour (2005) von einem sozialen Leben der Dinge aus, dann wird rasch deutlich, dass Produkte nicht nur als Beigaben zu den Figuren einer Narration auftreten. Gewiss, Figuren- und Produkteigenschaften sind im Spielfilm in der Regel eng koordiniert; was eine Figur kann und tut, färbt oft auf die Ware ab. Zugleich gilt dies aber auch umgekehrt: Eine Rayban-Sonnenbrille passt zu Tom Cruise in Top Gun (Tony Scott, USA 1986) wie Will Smith zu seinen Converse-Turnschuhen in I, Robot (Alex Proyas, USA 2004). Auf einer ontologischen Ebene sind die banalen Dinge den «human somethings», wie Cavell die auf die Leinwand projizierten Erscheinungen der Stars nannte (1979, 26), sogar einen Schritt voraus, weil sie auch in der Lebenswelt zu haben sind und weil sie, anders als die Stars, sogar im Moment des Filmerlebens real präsent zu sein vermögen. Sex and the City (Michael Patrick King, USA 2008) etwa bot seinem weiblichen Publikum mit «Mr. Big», der großen Liebe Carrie Bradshaws, ein unverhülltes Stereotyp weiblicher Sehnsucht, das als solches nicht besessen werden kann, während es eben die Modenamen waren, die es erlaubten, die emotionale Fantasie des Films in die Wirklichkeit hinein zu verlängern: Zu jeder weiblichen Figur ließen sich im Internet Kleidungsstücke und Accessoires erwerben (seenon.com). In der Tat ist es kein Zufall, wenn Spielfilme seit der klassischen Hollywoodära heterosexuelle Liebe systematisch mit Gegenständen verknüpft haben, die man anschaffen und behalten kann: Das Kino erinnert an die Flüchtigkeit romantischer Gefühle, ja allgemein an die des ‹Sozialen›, indem es ihr die Permanenz käuflicher Objekte entgegenstellt (vgl. Gaines 1989).

Schließlich beruht nicht nur die Handlungsmacht von Figuren, sondern auch die von Produkten auf psychologischem Realismus, versteht man darunter ein System von Motivationen, das Eigenschaften, Handlungen und Zustände begründet. Carrie und ihre Dior-Plattform-Sandalen folgen in Sex and the City gleichermaßen der Idee einer «fearless fashion» – bei Produkt und Figur ist dies ein Merkmal ihrer Persönlichkeit.[12] Die Dinge agieren also im Film stets auch ihre

11 Nur einige Beispiele: die Autos in den James Bond-Filmen, Wall-E (Andrew Stanton, USA 2008), der aus einer Kooperation von Apple und Pixar hervorging, und für Zippo etwa Objective Burma (Raoul Walsh, USA 1945), Silent Hill (Christophe Gans, USA 2006) oder Die Hard (John McTiernan, USA 1988).

12 Zum Begriff der ‹Persönlichkeit› vgl. die Ausführungen unten.

Eignung aus, mehr zu sein als nur ein Schuh oder eine Sonnenbrille; mit dargestellt wird ihre Tauglichkeit (*affordance*), etwas Bestimmtes zu tun (vgl. Koch 2003, 167; Gibson 1979). Was gäbe es für einen Volleyball denn Schöneres als einen Film namens Cast Away?[13]

Vom Schaufenster zur Leinwand

Man kann gleichwohl, wie die Skeptiker, die Temporalität, Kontingenz und Handlungsmacht der mit dem Film verschnürten Produkte als Störung der ästhetischen Erfahrung im Kino verstehen, und die Tatsache, dass Richard Quines Film im Kanon des Melodrams keine zentrale Rolle spielt, wird diese Sichtweise unterstützen. Es ging mir indes um den Nachweis, dass diese industrielle Praxis für das Kino als Kunst alles andere als marginal ist. Produkte lassen sich dem Film nicht einfach subtrahieren, jedenfalls nicht, ohne dass auch dieses für das Publikum ästhetisch bemerkbar wird. Weder gehen sie in einem ökonomischen Nutzen auf, noch garantieren sie diesen.[14] Wie beiläufig ins filmische Universum eintretend, unterstützen die banalen Dinge vielmehr den Prozess der Wirklichkeitsübertragung (*transfert de réalité*) (Bazin 1993 [1945], 14): die Namen der Dinge sind ein Indiz dafür, dass das Bild am Gegenstand teilhat. Das verbindet all die namentlichen Baustoffe, Seifen, Mobiltelefone, Süßigkeiten, Juwelen, Parfüms oder Kleidungsstücke eng mit dem Kino als prototypischem Medium der Moderne. Mit einem Medium, das die Ästhetik der Kontingenz, die Lust am Zufall, den Rausch an der überreichen Empirizität der Erscheinung für viele zeitgenössische und spätere Theoretiker erfahrbar gemacht hat (vgl. Charney/Schwartz 1995). Aus dieser Sicht ist die Reflexion einer industriellen Kunst auf ihren eigenen Rahmen Teil dessen, was sie als Kunst in der Erfahrung ausmacht. Vom Kino aus eröffnet sich somit auch ein Horizont des Handelns in der Lebenswelt, selbst wenn dieser nur in der Verweigerung eines Kaufaktes bestehen sollte.

Gewiss entbindet eine solche Sicht jedoch nicht von der Kritik an der industriellen Praxis, wie sie in der Analogisierung von Schaufenster und Leinwand im Blick auf die Kommodifizierung des Subjekts bislang am deutlichsten in der feministischen Filmtheorie formuliert wurde.

13 Wilson steht dabei in einem inneren Konflikt zu den FedEx-Paketen, die es ebenfalls auf die einsame Insel verschlagen hat. Das dramaturgische Binnenverhältnis der beiden Marken in Cast Away wäre eine eigene Untersuchung wert; vgl. Maynard/Scala 2006.

14 So ein allgemeines Fazit empirischer Studien. Vgl. DeLorme/Reid 1999; Gupta/Lord 1998; Nebenzahl/Secunda 1993; Steortz 1987; Yang/Roskos-Ewoldsen 2007.

Einige Annahmen dieser Kritik sollen abschließend erörtert werden. Ihren Ausgangspunkt bildet dabei die Feststellung, dass die Ziele der Marktwirtschaft seit jeher auf die soziale Positionierung des Kinopublikums durchschlagen (etwa Allen 1980; Doane 1987; Waldman 1984; vgl. Gustafson 1982). Der Konsumkapitalismus hat demnach Schauen und Kaufen, Haben und Schein untrennbar miteinander verschweißt, und das Kino ist aufgrund seiner engen Beziehung zur Warenform ein Ort geworden, wo diese Wahrnehmungsveränderung besonders deutlich zutrage tritt. Historisch habe das Kino die Zuschauerin als Konsumentin positioniert und ihr eine passiv begehrende Subjektivität zugedacht, die mit der Einladung verbunden gewesen sei, der narzisstischen Aneignung ihrer eigenen Körperlichkeit beizuwohnen (Doane 1987). Diese tautologische Natur der weiblichen Rolle, das Subjekt einer Transaktion zu sein, bei der ihre eigene Kommodifikation der Gegenstand wäre (Doane 1989, 30), habe sich am Starsystem des Hollywoodkinos mit seiner Fixierung auf die Frau wie eben auch am Tie-in gezeigt (Eckert 1978, 20). Im Zusammenhang dieser Diskussion wurde das Schaufenster zu einer Schlüsselmetapher für Zuschauerschaft, weil sich damit das Versprechen des klassischen Hollywoodkinos auf eine Form des Zugangs zur Warenwelt illustrieren ließ, bei der die begehrten Dinge letztlich hinter Glas (und Leinwand) ungreifbar blieben. Der Zugang zu den Dingen wäre demnach, wie das Begehren bei Lacan, prinzipiell auf Unerfüllbarkeit angelegt, auch wenn die Meinungen auseinandergingen, ob es sich bei der Leinwand-als-Schaufenster um eine «Falle» (Doane 1989, 32), eine andere Form von Besitztum («ownership by viewing», Allen 1980, 484) oder ein Mittel stellvertretenden Konsums handle (Stacey 1994, 176ff). Anne Friedberg hat das Schaufenster in *Window Shopping* (1993) dabei zu dem Ort erklärt, an dem das Konsumbegehren historisch entstanden sei, indem der schweifende Blick des Flaneurs für das Kaufen instrumentalisiert und damit selbst zur Ware geworden sei, so dass es sich beim Kino und dem kinematografischen Schauen nurmehr um eine nachgeordnete Indienstnahme des Konsumentenblicks handle (1993, 66ff; vgl. Leach 1989).

Die vorgenannten Beispiele untermauern den hier verhandelten Zusammenhang von Subjektivität, Zuschauerschaft und dem Zugang zur Warenwelt im Konsumkapitalismus nur teilweise. Strangers When We Meet erzählt, wie viele andere Hollywood-Spielfilme auch, offenkundig von einer höchst sublimierten Affäre, bei der es darum geht, den Trieb in Kaufhandlungen umzumünzen. Wie in Sex and the City, The Devil Wears Prada (David Frankel, USA 2006) oder Confessions Of A Shopaholic (P.J. Hogan, USA 2009) adressieren

Fiktion und Tie-in überdies oft ausdrücklich ein weibliches Publikum mit dem Ziel, Gefühle heterosexueller Liebe auf den Bereich des Gütererwerbs zu übertragen. Zugleich hat der Vergleich zwischen Schaufenster und Leinwand trotz seiner theoretischen Produktivität einige Aspekte strategisch vernachlässigt. Er unterschlägt die Eigenästhetik der gefilmten Ware wie auch den Umstand, dass Produktdesign und Werbung ihrerseits das Bild des Konsumenten auf dem des Kinopublikums fundierten (Marchand 1985). De facto lebt mit dem ‹Schaufenster› die skeptische Position wieder auf, derzufolge das filmische Bild zur Sache hin transparent sei wie eine Glasscheibe, während wir doch auf dem Bild buchstäblich die Waren sehen, die es abbildet, ohne dass dies, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, dem ästhetischen Interesse am Anschauen des Bildes als Bild widersprechen würde (vgl. McIvers Lopes 2006). Schließlich entsteht das Begehren nicht erst mit dem Blick; es setzt zumindest ein historisches Konzept von Subjektivität voraus, dem dieser Begriff attribuierbar wird.

Der Begriff der *personality*, der im Amerika des frühen 20. Jahrhunderts einen neuen Bereich des Erscheinens, Seins und Habens demarkiert, verbindet Konsum und Kino von Anbeginn. Die ‹Persönlichkeit› wird als etwas, das um der Erzeugung und Bearbeitung bestimmter Eindrücke willen aufgestellt, manipuliert und optimiert wird, zum Komplement der ‹Freizeit› und des rationalen Vergnügens für alle (Susman 1984). Sie prägt das Design moderner Konsumgüter, aber auch die Entwicklung des Starsystems und die Publikumsforschung mit ihrem Interesse an den «traits», «needs» und «preferences» des Zuschauers. Als Bestimmung einer psychologisch-funktionalistischen ebenso wie einer wirtschaftlichen Rationalität wird sie zugleich zur Basis für das stete Sprechen über Sexualität, Liebe und Intimität, das in und außerhalb des Kinos als Phänomen eines Marktes von Gütern und Dienstleistungen auftritt, die sich zur konsumvermittelnden Konstruktion romantischer Augenblicke eignen (vgl. Illouz 2006; Campbell 1987; Ewen/Ewen 1982).

Im Industriediskurs des Films und der Werbung werden ‹Persönlichkeit› und ‹Erfahrung› seit den 1910er Jahren komplementär gehandelt.[15] Interessant ist nun, wie sich dieses psychologische Begriffs-

15 In diesem Diskurs, in dem Ökonomie und Psychologie zusammengehen, um das Verhältnis des Zuschauers zum Film zu beschreiben, markiert zunächst Münsterbergs Studie *The Photoplay* (1916) einen wichtigen Einschnitt, nicht nur, weil sie vermutlich als Auftragsarbeit für Paramount entstand, sondern vor allem auch deshalb, weil Münsterbergs Ausführungen Walter Dill Scotts *The Psychology of Advertising* (1908) mehr als nur flüchtige Bezüge verdanken. Scott und Münsterberg kannten sich vom gemeinsamen Studium bei Wilhelm Wundt.

paar zu dem ökonomischen Phänomen des Marktes verhält, auf den Werbung und Film (und die Werbung im Film) seit ehedem zielen. Wie oben im Blick auf den Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts festgestellt wurde, hängt der ökonomische Wert bei kulturellen Gütern wie Gemälden oder Spielfilmen an der subjektiven Erfahrung. Die Problematik des Tie-in besteht entsprechend nicht so sehr darin, dass es den Zugang zur Warenwelt regulieren soll, zumal wir diesen mit oder ohne Film haben (oder auch nicht). Tie-ins dienen weniger der Absatzförderung als dazu, das Publikum die Werte schaffen zu lassen, für die es anschließend bezahlt. Blockbuster wie Sex and the City nehmen die Zuschauer in Dienst, um einen Kontext des Konsums herzustellen, der die Transaktion und ihren Preis überhaupt erst ermöglicht. Ohne eine solche affektive Form immaterieller Arbeit (Hardt 1999), wäre es kaum denkbar, das Carries Brautkleid nach dem Film für 25.000 Dollar verkauft werden konnte, auch wenn dies natürlich ein extremes Beispiel ist.[16]

Geschlechterrollen sind dabei nach wie vor Zielscheibe und Verankerungspunkt ökonomischer Unternehmungen. Indem sich die feministische Kritik auf die Frage des Zugangs, die Analogie des Schaufensters und das klassische Hollywoodkino ausrichtete, hat sie die Problematik dieser Rollen eher entschärft, die in der konvergenten Medienkultur der Gegenwart und mit dem historischen Wandel der ‹Persönlichkeit› besondere Relevanz erhält. Niemand verkörpert die Problematik dieses Wandels mehr als Paris Hilton. Hilton war zu Beginn des neuen Jahrtausends allerorten präsent als Prototype einer Konsumentin, als Objekt des Konsums, und als Name für eine Industrie, die sowohl die Objekte als auch die Subjekte dieses Konsums herstellt. In ihrer Rolle der Celebrity erfüllte sie die ökonomische Funktion, Anker für Sponsoring, Bezahl- und Gratiswerbung zu sein, und zugleich die mediale, über ihr Image Fragmente von Geschichten zu bündeln, die im Kino, dem Internet und der Presse verstreut sind. House of Wax (USA 2005) etwa, das von Werberegisseur Jaume Serra inszenierte Remake des Horrorklassikers, ließ Hiltons Image wächserner Erotik und planloser Konsumwut in der Figur der Paige Edwards aufgehen. Der Film nutzte Hilton als Verkaufsgimmick, indem er sie – kurz vor ihrem grausamen Ende – einen Striptease zu den Klängen des Songs «Automatic» der Brothers Conti vorführen ließ,

16 Sex and the City ist in jüngster Zeit einmalig erfolgreich darin gewesen, ein weibliches Publikum von Konsumentinnen zu adressieren: 85% des Premierenpublikums bestand aus Frauen. Pamela McClintock: ‹Sex› drives box office. In: *Variety*, 1. Juni 2008.

den auf YouTube bald mehr Zuschauer sahen als im Kino.[17] Zugleich fungierte Hilton im Film als lebendes Tie-in: für den Conti-Song, der wie House of Wax von der Warner Bros Group produziert und über YouTube promotet wurde, und für ihre ‹Persönlichkeit›, die eben auch eine Marke ist – sowohl die des Hilton-Konzerns als auch die von Paris' Eigenproduktion aus Musikalben, Bestsellern, Parfüms, Energydrinks, Badeanzügen, Makeup, Perücken, Portemonnaies, Videospielen und Unterwäsche.

Gewiss also wären die am Körper eines *poor little rich girl* erzielten Synergien einen kritischen Blick wert, ebenso wie die Erfahrungen der jungen Zuschauerinnen und Zuschauer, die ein Produkt als Souvenir an die im Kino erlebte Eigenheit des Ichs mitnehmen. Man mag sich damit trösten, dass dieses «Komplott», von dem Deleuze (1997 [1985], 107) sprach, im Kino nicht nur wirksam, sondern auch besonders gut zu beobachten ist. Und selbst wenn die Filmindustrie das Wissen der Ökonomie und Psychologie seit den 1910er Jahren planvoll in Steuerungswissen zu übersetzen suchte, steht die Logik der Verdinglichung, die das Kino von Anbeginn in Strategien und Plänen, aber auch in Praxen wie jener des Tie-in begleitete, der Idee seiner Autonomie nicht entgegen: Sie begründete vielmehr eben diese.

Literatur

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (2004) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 15. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Allen, Jean (1980) The Film Viewer as Consumer. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5,4, S. 481-499.

Allen, Richard (1997) Looking at Motion Pictures. In: *Film Theory and Philosophy*. Hg. v. Richard Allen & Murray Smith. Oxford: Clarendon Press, S. 76-94.

Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe*. München: Hanser.

Asche, Florian (1996) *Das Product placement im Kinospielfilm*. Frankfurt/Main/Berlin: Lang.

Auer, Manfred (1988) *Product placement. Die neue Kunst der geheimen Verführung*. Düsseldorf: Econ.

17 Der YouTube-Videoclip spielt natürlich auch auf Paris Hiltons Nacktauftritte im Internet und auf DVD an, etwa ihren Amateurporno One Night In Paris (Rick Salomon, USA 2004).

Bazin, André (2004) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, S. 33-42..

Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: McGraw-Hill.

Campbell, Colin (1987) *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Blackwell.

Carroll, Noël (1995) Towards an Ontology of the Moving Image. In: *Philosophy and Film*. Hg. v. Cynthia Freeland & Thomas Wartenberg. New York: Routledge, S. 69-85.

Carroll, Noël (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell.

Casetti, Francesco (2007) Theory, Post-Theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. In: *Cinémas. Révue d'études cinématographiques* 17,2-3 (Themenheft *La théorie du cinéma, enfin en crise*), S. 33-46.

Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.

Cavell, Stanely (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Charney, Leo/Schwartz, Vanessa R. (Hg.) (1995) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Danto, Arthur C. (1984) *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* [zuerst amerik. als: *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Danto, Arthur C. (2005) Bewegte Bilder [amerik. 1979]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, S. 111-137.

Deleuze, Gilles (1997) *2. Das Zeit-Bild* [frz. 1985]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

DeLorme, Denise/Reid, Leonard (1999) Moviegoers' Experience and Interpertations of Brands in Films Revisited. In: *Journal of Advertising* 28,2, S. 71-95.

Dixon, Wheeler Winston (2001) Twenty-five Reasons Why It's All Over. In: *The End of Cinema As We Know It. American Film in the Nineties*. Hg. v. Jon Lewis. New York: New York University Press, S. 356-367.

Dixon, Wheeler Winston (2003) *Visions of the Apocalypse. Spectacles of Destruction in American Cinema*. London/New York: Wallflower Press.

Doane, Mary Ann (1987) *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press.

Doane, Mary Ann (1989) The Economy of Desire: The Commodity Form in / of the Cinema. In: *Quarterly Review of Film and Video* 11,1, S. 23-33.

Du Duve, Thierry (1998) *Kant After Duchamp*. Cambridge: MIT Press.

Eckert, Charles (1978) The Carole Lombard in Macy's Window. In: *Quarterly Review of Film Studies* 3,1, S. 1-21.

Elsaesser, Thomas (1991) Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*. Hg. v. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, S. 68-91.

Elsaesser, Thomas (2001) The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes. In: *The End of Cinema As We Know It. American Film in the Nineties*. Hg. v. Jon Lewis. New York: New York University Press, S. 11-22.

Ewen, Stuart/Ewen, Elizabeth (1982) *Channels of Desire. Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. New York/St. Louis/San Francisco: McGraw-Hill.

Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Gaines, Jane (1989) The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen. In: *Quarterly Review of Film & Video* 11,1, S. 35-60.

Galician, Mary-Lou (Hg.) (2004) *Handbook of Product Placement in the Mass Media. New Strategies in Marketing Theory, Practice, Trends, and Ethics*. Binhamton: Best Business Books.

Gibson, James J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

Golec, Michael J. (2008) *The Brillo Box Archive: Aesthetics, Design, and Art*. Dartmouth: Brandeis University Press.

Greimas, Algirdas J. (1986) *Sémantique structurale* [1966]. Paris: P.U.F.

Gupta, Pola/Lord, Kenneth (1998) Product Placement in Movies: The Effect of Prominence and Mode on Audience Recall. In: *Journal of Current Issues and Research in Advertising* 20,1, S. 47-59.

Gustafson, Robert (1982) The Power of the Screen. The Influence of Edith Head's Film Designs on the Retail Fashion Market. In: *The Velvet Light Trap*, 19, S. 8-15.

Hardt, Michael (1999) Affective Labor. In: *Boundary* 2,2, S. 89-100.

Illouz, Eva (2006) *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Johansson, Anja (2001) *Product Placement in Film und Fernsehen. Ein Vergleich der rundfunk- und wettbewerbsrechtlichen Zulässigkeit der Einblendung von Markenprodukten in Kinofilm und Fernsehen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstfreiheit nach Art. 5 II OG*. Berlin: Mensch & Buch Verlag.

Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.

Kessler, Frank (2006) The Cinema of Attractions as *Dispositif*. In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Hg. v. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 57-69.

Koch, Gertrud (2003) Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hg. v. Joachim Küpper & Christoph Menke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 162-175.

Latour, Bruno (2005) *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Leach, William (1989) Strategies of Display and the Production of Desire. In: *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America, 1880-1920*. Hg. v. Simon J. Bronner. New York: Norton, S. 23-36.

Lewis, Jon (2001) *The End of Cinema As We Know It. American Film in the Nineties*. New York: New York University Press.

Marchand, Roland (1985) *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity, 1920-1940*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Maynard, Michael L./Scala, Megan (2006) Unpaid Advertising: A Case of Wilson the Volleyball in Cast Away. In: *The Journal of Popular Culture* 39,4, S. 622-638.

McIvers Lopes, Dominic (2006) The Aesthetics of Photographic Transparency. In: *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Hg. v. Noël Carroll & Jinhee Choi. London: Blackwell, S. 35-43.

Morse, Daniel Ryan (2008) *Explorations of the Inhuman: Edison Phonographs in Silent Film*. Temple University: Unveröff. Ms.

Münsterberg, Hugo (1916) *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: Appleton & Co.

Nebenzahl, Israel/Secunda, Eugene (1993) Consumer's Attitude Toward Product Placement in Movies. In: *International Journal of Advertising* 12,1, S. 1-12.

Newell, Jay/Salmon, Charles T./Chang, Susan (2006) The Hidden History of Product Placement. In: *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 50,4, S. 575-594.

Odin, Roger (2002) Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11,2, S. 42-57.

Schultze, Reinhard D. (2001) *Product Placement im Spielfilm. Grenzen zulässiger Produktabbildung im Rundfunkprogramm*. München: C.H. Beck.

Scott, Walter Dill (1932) *The Psychology of Advertising* [1908]. London: Pitman & Sons.

Segrave, Kerry (2004) *Product Placement in Hollywood Films. A History*. Jefferson, NC/London: McFarland & Company.

Shusterman, Richard (2000) The End of the Aesthetic Experience. In: Ders.: *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca/London: Cornell University Press, S. 15-34.

Shusterman, Richard (2002) Art in a Box: Danto. In: Ders.: *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaka/London: Cornell University Press, S. 175-190.

Singer, Ben (2001) *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press.

Stacey, Jackie (1994) *Star-gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London/New York: Routlegde.

Steortz, Eva Marie (1987) *The Cost Efficency and Communication Effects Associated with Brand Name Exposure within Motion Pictures*. MA thesis. West Virginia University.

Susman, Warren I. (1984) «Personality» and the Making of Twentieth Century Culture. In: Ders.: *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon Books, S. 271-286.

Waldman, Diane (1984) From Midnight Shows to Marriage Vows. Women, Exploitation and Exhibition. In: *Wide Angle* 6,2, S. 42-48.

Williams, Linda (1998) Melodrama revised. In: *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Hg. v. Nick Browne. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, S. 42-89.

Yang, Moonhee/Roskos-Ewoldsen, David R. (2007) The Effectiveness of Brand Placements in the Movies: Levels of Placement, Explicit and Implicit Memory, and Brand-Choice Behaviour. In: *Journal of Communication* 57,3, S. 469-489.

Zu den Autoren

Dudley Andrew (*1945), PhD, ist R. Selden Rose Professor für Film and Comparative Literature an der Yale University und arbeitet derzeit an einem Buch zur Ästhetik André Bazins. Eine von ihm verfasste Biografie Bazins erschien 1978. Er veröffentlichte Arbeiten zur französischen Filmgeschichte (*Mists of Regret*, 1995; *Popular Front Paris and the Poetics of Culture,* 2005) sowie zahlreiche Beiträge zur Film- und Bildtheorie.

André Bazin (1918-1958) war einer der bedeutendsten französischen Filmkritiker und -theoretiker. Nach dem Ende des 2. Weltkriegs engagierte er sich in der Filmclub-Bewegung und schrieb für *L'écran français, La Revue du Cinéma* sowie die linkskatholische Kulturzeitschrift *L'Esprit*. 1951 ist er einer der Mitbegründer der *Cahiers du cinéma*, wo er zum Mentor der jungen Filmkritiker und späteren Nouvelle Vague-Regisseure François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol und Eric Rohmer wird. Zwischen 1958 und 1963 erscheinen die vier Bände seiner gesammelten Aufsätze unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* Er selbst erlebt nur noch das Erscheinen des ersten Teils. Weitere Monografien und Aufsatzsammlungen erscheinen posthum, so u. a. *Jean Renoir* (1971), *Charlie Chaplin* (1972, mit Eric Rohmer), *Le Cinéma de la cruauté* (1975), *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance* (1975), *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (1983).

David Bordwell (*1947) ist Jacques-Ledoux-Emeritus an der University of Wisconsin-Madison. 1979 erschien (mit Kristin Thompson) das Lehrbuch *Film Art: An Introduction*, inzwischen in der 8. Auflage. Weitere Schriften zu Filmgeschichte, -theorie und -ästhetik sind z.B. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production* (1985, mit Janet Staiger/Kristin Thompson), *Narration in the Fiction Film* (1985) sowie Monografien zu Ozu, Dreyer Eisenstein oder zum Hongkong-Kino. *Poetics of Cinema* (2007) vereint Aufsätze aus mehreren Jahrzehnten.

Francesco Casetti (*1947), Dr., Professor für Filmwissenschaft und Direktor der Abteilung Medien und Aufführungskünste an der Università Cattolica di Milano; ab 2010 Professor for Humanities an der Yale University. Zu seinen Publikationen zählen *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator* (1999), *Theories of Cinema, 1945-1995* (1999) und

Eye of the Century. Film, Experience, Modernity (2008). Er ist derzeit Präsident der Italienischen Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft CUC.

Thomas Elsaesser ist Professor Emeritus im Department for Media and Culture der University of Amsterdam. Zu seinen jüngsten Publikationen zählen *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels* (2002), *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (2005), *Terror und Trauma* (2007), *Filmtheorie zur Einführung* (2007, gemeinsam mit Malte Hagener) und *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino* (2009).

Vinzenz Hediger (*1969), Dr., ist Professor für Film- und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und Mitbegründer des Forschungsnetzwerks *NECS* (www.necs-initiative.org). Zu seinen Publikationen zählen *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (2009) und *Nostalgia for the Co-ming Attraction. American Movie Trailers and the Culture of Film Consumption* (2010).

Guido Kirsten (*1979), M.A. Filmwissenschaft an der FU Berlin, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt ‹Zurück zur Leinwand› an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; arbeitet an einer Dissertation zur Theorie und Geschichte des filmischen Realismus; letzte Veröffentlichung: Filmischer Realismus als narrative Form. In: *Die Medien und das Neue. FFK 21* (2009).

Margrit Tröhler (*1961), Dr., Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Sie promovierte 1996 in Filmwissenschaft an der Université Paris X – Nanterre, 2002 folgte die Habilitation an der Universität Zürich.Von 1992 bis 2002 Mitherausgeberin der Zeitschrift *Iris* (Paris/Iowa). Sie ist Autorin von *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire français* (1997) und von *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film* (2007).

Patrick Vonderau, Dr., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum und Mitbegründer von *NECS*. Er arbeitet gegenwärtig an einer Mediengeschichte der US-amerikanischen Zuschauerforschung und an einem Buch zur Produktionsästhetik des Films. Zu seinen jüngsten Publikationen gehören *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (2009, mit Vinzenz Hediger) und *The YouTube Reader* (2009, mit Pelle Snickars).