

---

# 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 Gasherd 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 BICICLETTA (FAHR-RADDIEBE, 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 BICICLETTA noch ein Zugeständnis an die klassische Dramaturgie war» (2004i, 375).

Die unvergleichliche Leistung von LADRI DI BICICLETTA 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.<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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»<sup>4</sup> 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 *Communi-*

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/Narbone 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 Verkenning 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 réalité] 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.<sup>5</sup>

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).<sup>6</sup>

- 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 Rifaterre hin, die jeweils ähnliche Gedanken äußern. Hugo Aust (2000, 34) wiederum sieht die gleiche Idee erwähnt bei Bertolt Brecht und Friedrich Schlegel.

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:





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).

3, 4

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 jüngerer Datums. Zu denken wäre etwa an den Moment in *LA GRAINE ET LE MULET* (COUSCOURS 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 *MON-TAG 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 zugprostet (Abb. 5). Oder, nur wenige Filmminuten später, die auf dem Klo sitzende Protagonistin Nina, die sich Wasser über ihre Füße laufen lässt.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

Ähnlich wie die ›impression de réalité‹, aber in ganz anderer Weise, sind auch diese ›effets de réel‹ nicht ohne Ambivalenzen.<sup>9</sup> So beschreibt Sabine Nessel (2007), wie sie bei ähnlich gelagerten Leerhandlungen in Thomas Arslans *FERIEN* (D 2007) anfangt, 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 kontextabhängig: 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.<sup>10</sup>

### 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 selbst-reflexive Figuren, die den Artefaktcharakter der Diegese problemati-

<sup>10</sup> 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 auf die 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.<sup>11</sup> 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,

<sup>11</sup> 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.



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:

8, 9

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 Mimeserzeugers kann es also nur retroaktiv spielen, bei einem zweiten Lesen oder in einer späteren Erinnerung, was sich aber kaum mit dem Unmittelbarkeits-effekt 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.<sup>12</sup> 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 *Wirklichkeitseffekte* – 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.<sup>13</sup> Dieses antike und klassische ‚Wahrscheinliche‘ – der Genreerwartung – ist aber laut Barthes vom modernen Realismus überwunden worden:

Es kommt zu einem *Wirklichkeitseffekt*, zur Grundlegung dieses uneingestanden 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-

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Zum Wirklichkeitseffekt, der von Genette sogenannten «mimetischen Illusion»<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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<sup>17</sup> und authentische Kostüme, (diegetisches Licht) (Brinckmann 2007) finden sich nicht ohne Grund in allen Beispielen.<sup>18</sup> 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; stellungsweise 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 Goshō 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.<sup>19</sup>

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 Synchronon 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.<sup>20</sup> (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 *Authenticeindruck*, der beide Potenziale in Kombination mit weiteren ›realistischen‹ Erzähltechniken, naturalistischer Misen-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 Tröblers wichtigen Beitrag zur Debatte um die filmische Authentizität (2004), der allerdings in eine andere – semi-pragmatische – 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 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 BICICLETTA (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 néo-réalisme, 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 Tusulanum 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.