
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 «People 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 *Wirklichkeitsvorstellung* 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 perceptiven 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 verpflichtet⁶ – 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 Schweiß Tuch 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, Wýler 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 BICICLETTA* (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 *Tekhné* 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 Konzept: 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» umherwandert 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 un abgeschlossenen «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, un abgeschlossenen 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 *analogisch* (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 Schweiß Tuch von Turin bei (2004b, 37) oder die Flussmetapher für die filmische Narration (2004d, 98) sowie jene von «klassischer» Brücke versus «neorealistic» 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 Schweiß Tuch, 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 cinéma 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 BICICLETTA (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 néo-réalisme, 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.