

GUIDO KIRSTEN

FILMISCHER REALISMUS

SCHÜREN

Inhalt

Dank	8
Einleitung	12
I DER REALISMUS DES FILMS	
1 Indexikalität	36
1. Fotografie und Film als indexikalische Zeichen?	40
2. Logik der Zeichen nach Peirce	43
3. Interpretanten	46
4. Semiopragmatik der Indexikalität	52
5. Indexikalität und filmischer Realismus	54
2 Realitätseindruck	60
1. Grundriss des Begriffs	62
2. Erklärungsansätze	67
3. Realitätseindruck und Traumanalogie	73
4. Kritik und Problematisierungen	77
5. Rekonfigurierung des Begriffs	82
6. Illusion, Ostension und Ostentation	84
II DER REALISMUS IM FILM	
3 Theorien zum filmischen Realismus als Erzählform	90
1. «Il n’y a pas un, mais des réalismes». André Bazins vielschichtige Ästhetik filmischer Realismen	90
<i>Die ontologische Ebene: Der Realismus des Films</i>	93
<i>Die historisch-teleologische Ebene: Zur Entwicklung der Filmsprache</i>	97
<i>Die werkkritische Ebene: Wylers Realismus</i>	103
<i>Probleme des Bazin’schen Relativismus</i>	109

2. «Realism under siege». Colin MacCabe und die poststrukturalistische Realismuskritik	112
<i>Der <klassisch-realistische Text></i>	115
<i>Von der Textstruktur zur Zuschauerpositionierung</i>	119
<i>Probleme von MacCabes Theorie</i>	120
3. «Realism as a set of formal cues». Kristin Thompsons neoformalistische Realismustheorie	122
<i>Die formalistische Theorie der <Motivierung></i>	123
<i>Zur neoformalistischen Aneignung des Konzepts</i>	127
<i>Realistische Motivierung und Realismus</i>	130
<i>Zur Kritik an Thompsons Theorie</i>	134

4 Filmischer Realismus in semiopragmatischer Perspektive. Zum realistischen Lektüremodus 139

1. Fiktionalisierung	140
<i>Diegetisierung</i>	141
<i>Narrativierung</i>	153
<i>Mise en phase</i>	153
2. Vom fiktionalisierenden zum realistischen Lektüremodus	162
<i>Zur Konstruktion einer realistischen Diegese</i>	163
<i>Realistische Narration und <Wirklichkeitseffekt></i>	167
<i>Realistische Mise en phase</i>	176
3. Realistische Lektüre und Ostentation	179

III HISTORISCHE KONSTELLATIONEN

5 «La vie telle qu'elle est». Naturalistische Mise en scène im französischen Film der 1910er Jahre 186

1. Feuillades <Manifest> und sein früher filmischer Realismus	189
<i>Sozialkritische Melodramatik in LA TARE</i>	193
<i>Reflexiver Realismus in ERREUR TRAGIQUE</i>	197
2. Naturalistische Inszenierung sozialer Milieus	200
3. André Antoine: <Naturalismus>, vom Theater zum Film	203
<i>Der raue, rurale Realismus von LA TERRE</i>	204
<i>Der semidokumentarische, poetische Realismus von L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE</i>	208

6 Italienischer Neorealismus	214
1. Zwei Tendenzen in der Filmkritik	219
2. Kanonischer Neorealismus: LA TERRA TREMA	222
3. Katholischer Neorealismus: CIELO SULLA PALUDE	228
4. Kommunistischer Neorealismus: ROMA, ORE 11	233
5. Paradigmatische Funktion des Neorealismus	240
7 Zur Erzählperspektive im neuen rumänischen Realismus	244
1. Fokalisierungsstrukturen	247
2. Fokalisierung im neuen rumänischen Film	252
3. Politik der Empathie	267
4. Erzählperspektive und Realismus	270
Zusammenfassung und Schluss	273
Literaturverzeichnis	283
Personenregister	304
Werkregister	311

Einleitung

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

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

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

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

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

2 Doniol-Valcroze 1947, 60.

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

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

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

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

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

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

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

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

Kurze Begriffsgeschichte

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

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

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

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

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

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

eine andere entgegen, welche man den *ästhet. Realismus* nennen kann, weil sie sich bloß an die Dinge oder Sachen halten will, die in der wahrnehmbaren Natur als Geschmacksgegenstände gegeben sind. Sie fordert daher vom Künstler, daß er bloß die Natur nachahme, mithin die reine, von aller Idealität entkleidete, Natürlichkeit zum höchsten Zielpunkte seines Strebens mache.
(Krug 1997 [1832], 70; Herv.i.O.)

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

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

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

(Planche, zit.n. Herding 2008, o.S.)⁶

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

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

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

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

- 7 Laut Champfleury trug die Revolution von 1848 dazu bei, den Realismus in Mode kommen zu lassen: «Später, im Zuge der Bewegung von 1848, wurde der Realismus zu einer der vielen «ismus»-Religionen, die tagtäglich entstanden» (1857, 2; Herv.i.O.).
- 8 Stephan Kohl zitiert Théophile Gautiers Phrase der «imitation exacte de la nature telle qu'elle est» (1841) und schreibt, solche Charakterisierungen habe «man so und sinngemäß immer wieder» gelesen (1977, 83). Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schrieb Alain René Lesage über seine *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715–1735), diese sollte «la vie telle qu'elle est» repräsentieren (zit.n. Klein 2010 [2003], 156). Die Formulierung wird 1911 in Louis Feuillades Manifest «Scènes de la vie telle qu'elle est» zur gleichnamigen Filmserie aufgegriffen (s.u., 5.1).

Begriffsvarianten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Terminologische Tendenzen in der Filmtheorie

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

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

- 11 Einen solchen, auf den Kanon des 19. Jahrhunderts beschränkten Realismusbegriff, hat beispielsweise Bertolt Brecht Georg Lukács vorgeworfen (s.u., 3.2).
- 12 Diese Bedeutung entspricht der Theorie des «Wirklichkeitseffekts» von Roland Barthes (2006 [1968]), auf die ich später zurückkommen werde (s.u., 5.5).
- 13 Im Folgenden konzentriere ich mich auf Theorien zum Realismus *im* Film.

prominentesten Vertreterinnen dieser Richtung in der Filmtheorie, stellt es das zentrale Konzept ihrer Realismustheorie dar. Sie verbindet es mit einer progressiven Variante der produktionstheoretischen Definition (A₁): Ihr erscheinen immer jene Verfahren als realistisch motiviert, die von historisch gegebenen Darstellungskonventionen abweichen.¹⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Currie 1995, 91)

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

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

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

(Souriau 1997 [1951], 146)

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

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

(Noguez 1987, 72)

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

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

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

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

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

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

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

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

Der semiopragmatische Ansatz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zum Aufbau der Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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