
Der Stil als Schauplatz der Verhandlung

Überlegungen zu filmischem Realismus und Neo-Realismus*

Francesco Casetti

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

1. Widersprüche des Realismus

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

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

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

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

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

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

2. Realismus, Neorealismus

Es ist mir bewusst, dass unter demselben Etikett mindestens zwei unterschiedliche «Realismen» auftreten. Einerseits gibt es den klassischen

«Realismus» Hollywoods, der aufs Engste verknüpft ist mit der Praxis und der Disziplin der *Découpage*. Andererseits gibt es den italienischen Neorealismus, der dem ersten zu widersprechen scheint, den man aber auch als eine andere, neu formulierte Antwort auf dasselbe Bedürfnis verstehen kann – als Anspruch auf Wirklichkeit, vermittelt durch eine klare und durchsichtige Erzählung. In diesem Text werde ich das Unternehmen des italienischen Neorealismus ins Zentrum stellen, nicht zuletzt in der Absicht, eine weit verbreitete Grundannahme zu entkräften: dass Realismus der Ertrag einer bestimmten moralischen Haltung sein kann (wie es neorealistic Filmemacher und Theoretiker auszudrücken pflegten). Tatsächlich genügt es nicht, die Wirklichkeit vorurteilsfrei zu betrachten, das Alltagsleben mit seinen unheroischen Ereignissen zu beschreiben, menschliches Verhalten in seiner Widersprüchlichkeit zu zeigen und soziale Zwänge im Namen eines neuen Modells engagierter Kunst und einer anti-faschistischen Gesellschaft zu kritisieren. Was wir brauchen, um ein Gefühl für das Reale zu entwickeln, ist eine Strategie, die auf unterschiedlichen, aber miteinander verknüpften Schachzügen basiert. Einige davon beziehen sich auf die symbolischen Prozesse, die der Film in Gang bringt, während andere die gesellschaftlichen Vorgänge rund um den Film betreffen. Einige sind verknüpft mit dem filmischen Signifikanten, der filmischen Repräsentation oder der filmischen Enunziation, andere mit gesellschaftlichen Überzeugungen. Manche erfüllen einen «Anspruch aufs Reale», während andere diesen zu unterlaufen scheinen. Was zählt, ist, dass der Film es vermag, mit dem ganzen Bestand dieser Register umzugehen, und dass er sie gemäß seiner Absichten und Ziele neu zu artikulieren versteht. Mit einem Wort: Es geht um eine «Verhandlung». Stets tendiert diese Verhandlung dabei zu einem Kompromiss, und wir können uns darauf einigen, diesen Kompromiss als den «neorealistic Kanon» zu bezeichnen.

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

3. Der filmische Signifikant und seine Indexikalität

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



1-4

- a) Die Eignung der Kamera, das Reale zu *erfassen*. Die ersten Einstellungen von *LADRI DI BICICLETTE* und *BELISSIMA* (Lucchino Visconti, I 1951) bieten dafür Beispiele. Die Figuren, denen das Hauptinteresse gilt (Ricci im ersten Film, Maria im zweiten), müssen von der Kamera verortet und zugänglich gemacht werden. In beiden Fällen sind sie in der ersten Einstellung im *off-screen*-Raum (buchstäblich: verloren), und die Kamera *findet* sie dank eines Schwenks und einer Kranfahrt, die jeweils den Raum *erkunden* (Abb. 1-4).
- b) Die Eignung der Kamera, die Realität zu *bezeugen, wie sie ist*. Die dunklen Bilder in der Eröffnungssequenz von *ROMA, CITTÀ APERTA* (*Rom, offene Stadt*, Roberto Rossellini, I 1945) sind dafür ein gutes Beispiel. Wenn das Licht nicht ausreicht, dann sollte man kein zusätzliches einsetzen (Abb. 5). Ein anderes Element von großer Wichtigkeit ist der Einsatz von realen Schauplätzen (anstelle von Studiokulissen).
- c) Das Fehlen jeglicher Vermittlung. Die Besetzung der Rollen ist in dieser Hinsicht von besonderem Interesse. Man denke an die ‹fehlbesetzten› Rollen in *ROMA, CITTÀ APERTA* – sowohl Aldo Fabrizi



5, 6

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

4. Filmische Repräsentation und Wahrscheinlichkeit

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

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

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

- c) als Tendenzen zur Herstellung eines *Ganzen*: Erzählte Situationen werden unter Einschluss all ihrer Komponenten gezeigt, ohne Rücksichtnahme auf deren Relevanz. Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch an Rossellini und seine transpolitische Haltung, seine Weigerung, sich einem Lager zuzuschlagen;
- d) als Entfaltung einer gemeinsamen Erfahrung: So rücken die Geschichten ein gemeinschaftliches Gefühl der Trauer einer Nation oder ein kollektives Gedächtnis in den Vordergrund.
- e) Entsprechend gelangen wir zu einer Beschreibung der Erfahrung aller: des Lebensflusses und einer gemeinsamen Vergangenheit. Damit ist nicht gemeint, dass die Erzählung sich auf eine unmittelbare Erfahrung bezieht. Die Unmittelbarkeit ist vielmehr gebunden an gesellschaftliche Diskurse, die einen gemeinschaftlichen Sinn für die Dinge herstellen (im Sinne Robert Warshows) – und sich auf ein *Mögliches* beziehen, das *Realität* geworden ist.

5. Filmische Enunziation und das Aussagen von Wahrheit

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

- a) die Voice-over: PAISÀ (Roberto Rossellini, I 1946), GERMANIA ANNO ZERO (DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL, Robert Rossellini, I 1947/48), LA TERRA TREMA (DIE ERDE BEBT, Lucchino Visconti, I 1948), RISO AMARO (BITTERER REIS, Giuseppe De Santis, I 1949). Bildunterschriften und Texttafeln: LA TERRA TREMA, GERMANIA ANNO ZERO;
- b) der Einsatz von dokumentarischem Material im Sinne eines Zitats: PAISÀ;

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

6. Ein gesellschaftlich verankertes Vertrauen

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

- a) Wem und was vertrauen wir? Der dargestellten Welt oder dem Filmemacher?
- b) Wie wird Vertrauen im Film selbst dargestellt? So sind der persönliche Glaube und das Vertrauen in die Gesellschaft ein Thema in LADRI DI BICICLETTA – der Verlust jeglichen Vertrauens in die Welt und die Menschen –, in BELLISSIMA – das Problem der Illusion – und in SENSO (SEHNSUCHT, Lucchino Visconti, I 1954) – das Problem der Täuschung und des Betrugs.

7. Verhandlungen: Kontrastpunkte und Spannungen

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



7, 8

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

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

- APERTA eine Gruppe von wohlstrukturierten fiktionalen Charakteren mit einer nicht-teleologischen Narration. Usw.
- b) Ferner gibt es Fälle der Koexistenz realistischer und nicht-realistischer Signale auf unterschiedlichen Ebenen. In *BELLISSIMA* ist die Darstellung gleichermaßen *Portrait* des Alltagslebens, wie die Enunziation Selbstzweifel durchscheinen lässt. Man denke an Anna Magnani vor dem Spiegel, die sich fragt, «Was bedeutet es zu «schauspieler»? Wenn ich so tue, als wäre ich jemand anderes...» (Abb. 8).
 - c) Schließlich gilt es daran zu erinnern, dass der Ton im Neorealismus niemals live aufgenommen wurde, sondern stets rekonstruierte Geräusche und nachvertonte Dialoge umfasste.

8. Verhandlungen: den Kontrast «vernähen»

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

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

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

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

9. Der Stil als Schauplatz von Verhandlungen

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

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

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

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

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

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

Aus dem Englischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Bazin, André (1946) Le nouveau style américain: Le cinéma est-il majeur? In: *L'écran français*, H. 60, S. 5.
- Bazin, André (2004) Ontologie des photographischen Bildes [L'ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: Ders.: *Was ist Kino?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, S. 33–42.
- Bordwell, David (1998) *On the History of Film Style*. Cambridge MA: Harvard UP.
- Jameson, Fredric (1992) The Existence of Italy. In: *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, S. 155–229.
- Peirce, Charles Sanders (2000) Kurze Logik [engl. 1895]. In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Bd 1. Hg. v. Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 202–229.