



RAINING STONES
(Ken Loach,
GB 1993)

Gleichheitseffekt, Empathie, Reflexion und Begehren

Politiken des Realismus

Guido Kirsten

Für keine Richtung in den darstellenden und erzählenden Künsten wird ein so enger Bezug zu Politik und Gesellschaftskritik angenommen wie für den Realismus. Das gilt selbstverständlich auch für das Kino. Bis heute wirkt es erstaunlich, wenn sich die Wahl realistischer Erzähl- oder Darstellungsmittel nicht durch die Thematisierung sozialer Probleme legitimiert: Filme wie *MEIN LANGSAMES LEBEN* (Angela Schanelec, D 2001) oder *LA VIE AU RANCH* (Sophie Letourneur, F 2009) irritieren dadurch, dass ihre fiktionale Mimesis realen Alltags keinerlei kritische Funktion zu erfüllen scheint.

Im vorliegenden Aufsatz möchte ich der Verbindung von Politik und Realismus in historischer wie systematischer Hinsicht nachgehen. Zu Beginn stelle ich den Doppelcharakter dieser Beziehung dar, der sich schon im 19. Jahrhundert in Bezug auf realistische Malerei und Literatur zeigt. Exemplarisch gehe ich dann näher auf die politischen Aspekte des italienischen Neorealismus ein, der in der Filmwissenschaft allzu oft als rein ästhetisches Phänomen diskutiert wird. Anschließend widme ich mich dem politischen Antirealismus der 1960er- und 70er-Jahre, um vor dem Hintergrund einer Kritik an diesem Diskurs ein pluralistischeres Bild des Verhältnisses von Politik und Realismus im Film zu skizzieren.

Doppelcharakter

Die Verbindung von Realismus und Politik wurzelt im 19. Jahrhundert, ist also praktisch gleichursprünglich mit dem Entstehen genuin realistischer Ästhetik. Von Beginn an ist diese Verbindung eine doppelte oder doppelgestaltige. Zum einen hat der Realismus aufgrund der ihn konstituierenden Programmatik der künstlerischen Nachbildung gesellschaftlicher Realität fast automatisch einen politischen Impetus, da nun Lebensbereiche repräsentiert und der Auseinandersetzung geöffnet werden, die zuvor nicht als kunsthochwertig galten. Zweitens wird der Realismus in Literatur und Malerei schnell selbst zum Politikum. Die erste Tendenz findet sich in Honoré de Balzacs groß angelegtem Romanzyklus *La Comédie humaine*, von dem er im Vorwort zu *Esther* schreibt, er folge der Absicht, die Gesellschaft zu «daguerréotypieren», also gleichsam fotografisch aufzunehmen und wiederzugeben (2008 [1844], 732). Dieser Intention der objektiven Abbildung der französischen Gesellschaft hat Georg Lukács später den immanent und fast automatisch kritischen oder sogar proto-sozialistischen Gehalt des Balzac'schen Werks zugeschrieben, das sich vor dem anderer Realisten wie Flaubert oder Zola durch die besondere Synthese von Typischem und Individuellem sowie die gelungene Wiedergabe gesellschaftlicher ›Totalität‹ auszeichne (vgl. Lukács 1952). Man muss Lukács' Argumentation nicht in allen Einzelheiten folgen, um angesichts von Romanen wie *Illusions perdues* oder *Le cousin Pons* der generellen These zuzustimmen, dass der expandierende Kapitalismus dort im Modus der Kritik dargestellt wird.

Das zweite Moment – das der politischen Debatte um und Parteinahme für oder gegen den Realismus – zeigt sich exemplarisch in der Ablehnung sowohl von Gustave Courbets Malerei wie von Gustave Flauberts Literatur durch zeitgenössische konservative Kritiker. Beiden wurde die «Banalität» und «Hässlichkeit» ihrer Darstellungen zum Vorwurf gemacht. So bezeichnete ein Kritiker Courbet als «Haupt der Schule des Hässlichen [...], und was am betrüblichsten ist, des Hässlichen nicht in seiner Kraft und Größe, sondern des vulgären Hässlichen, des Hässlichen in seiner trivialen Gestalt» (Augustin Joseph du Pays 1853, zit. n. Herding 1978, 17). Ähnlichen Vorwürfen der Trivialität, Hässlichkeit und Belanglosigkeit des von ihm Beschriebenen sah sich Flaubert nach der Veröffentlichung seiner *Madame Bovary* ausgesetzt (vgl. Rancière 2010, 143ff).

Bemerkenswert ist, dass in beiden Fällen der Verstoß gegen bestehende Ideale zum Bezugspunkt der Kritik (im Fall von Courbet auch

des Selbstverständnisses) und als Ausdruck von «Demokratie» in der Malerei und der Literatur gewertet wurde. Nach Courbet ist der Realismus «seinem Wesen nach die demokratische Kunst» (1978 [1861], 28), und Armand de Pontmartin wertete ein Jahr zuvor die scheinbare Bedeutungslosigkeit der Details in Flauberts Prosa als «Demokratie in der Literatur oder Demokratie als Literatur» (Rancière 2010, 144).

Die enge Bindung von Realismus und Politik wird auch im deutschen «bürgerlichen» Realismus deutlich, dessen Vertreter wiederholt ihre französischen Kollegen kritisieren, weil ihnen deren Aufgeben der Ideale zu weit ging. Vordenker wie Julian Schmidt und Theodor Fontane sprechen sich für eine Versöhnung von Realismus und Idealismus aus, für einen «poetischen Realismus» oder «Ideal-Realismus», der sich sowohl von der Beliebigkeit wie auch von der Darstellung des «Hässlichen» und «Ärmlichen» zu distanzieren habe:

[E]s ist nicht allzu lange her, daß man (namentlich in der Malerei) Misere mit Realismus verwechselte und bei der Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, [...] sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt (Fontane 1997 [1853], 145f).

Nach den bürgerlichen Theoretikern ist Realismus nur dann als Kunst zu verstehen, wenn er sich von dem Elend der depravierten Schichten fernhält und die Beschreibung der Wirklichkeit mit überlieferten ästhetischen Idealen zu vereinen vermag.

Damit ist das Panorama von politischen Positionierungen zum Realismus in Kunst und Literatur natürlich keineswegs vollständig. Eine ausführliche Darstellung, die auch die (kritischen ebenso wie affirmativen) Bezugnahmen marxistischer Theoretiker auf den bürgerlichen Realismus im Sinne der Ausarbeitung des «sozialistischen» Realismus sowie die Debatten über die richtige(n) realistische(n) Form(en) berücksichtigen müsste, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Hier sollte lediglich deutlich werden, dass praktisch von Beginn an der beschriebene doppelte Bezug zwischen Realismus und Politik hergestellt wurde, der, wie sich zeigt, auch für die Geschichte des Realismus im Film gilt.

Politischer Kampf um den Neorealismus

Auch im Film war der Realismus von Anfang an ein Politikum, wie sich etwa an Louis Feuillades manifestartigem Text «Scènes de la vie telle qu'elle» ablesen lässt, den er für eine gleichnamige Filmserie der Firma Gaumont 1911 verfasste (vgl. Kirsten 2013, 190–200). Als prominente filmhistorische Beispiele des Ineinanderwirkens von Realismus und Politik ließen sich auch Georg W. Pabsts KAMERADSCHAFT (D 1931), King Viders OUR DAILY BREAD (USA 1934) und Jean Renoirs TONI (F 1935) anführen. Weniger bekannt, aber nicht weniger schlagend wären UM'S TÄGLICHE BROT (Piel Jutzi, D 1929), XI NÜ XING (NEW WOMAN, Cai Chusheng, CN 1935) oder MAHANGAR (THE BIG CITY, Satyajit Ray, IND 1963).

Am deutlichsten und stärksten aber ist die Verschränkung im italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit. Auch hier sind wieder beide Momente zu beobachten: die Gesellschaftskritik, die den Filmen als Intention und politische Agenda (von den Filmemachern ebenso wie von Kritikern) zugeschrieben wird sowie der politische Kampf um den Neorealismus, um die Deutungshoheit über das Phänomen und für (oder gegen) die konkrete Möglichkeit, überhaupt sozialkritische Filme zu realisieren.

Als Ausdruck einer politischen Veränderung wird der Neorealismus in der Zeit seines Entstehens von allen beteiligten Akteuren wahrgenommen. Der Zusammenbruch des Faschismus und die sich dadurch eröffnenden Möglichkeiten einer Neuordnung der italienischen Gesellschaft sind der soziale Nährboden dieses Kinos, das besonders in den ersten Jahren mitunter fast utopische Züge trägt (vgl. Perinelli 2009). In Filmen wie IL SOLE SORGE ANCORA (DIE SONNE GEHT WIEDER AUF, Aldo Vergano, I 1946), LA CACCIA TRAGICA (TRAGISCHE JAGD, Giuseppe De Santis, I 1947) und L'ONOREVOLE ANGELINA (ABGEORDNETE ANGELINA, Luigi Zampa, I 1947) werden Modelle alternativer Ökonomie (Landkommunen) oder radikaldemokratischer Partizipation zum Gegenstand sympathisierender Darstellung. Andere Werke, wie LA TERRA TREMA (DIE ERDE BEBT, Luchino Visconti, I 1946) oder LADRI DI BICICLETTA (FAHRRADDIEBE, Vittorio De Sica, I 1948), formulieren eine deutliche Kritik an kapitalistischen Ausbeutungsmechanismen.

Gleichzeitig wird das neorealistische Filmschaffen bald zum Schauplatz einer politischen Auseinandersetzung, in der sich linksgerichtete Kräfte auf der einen und eine Allianz von christdemokratischen Politikern und katholischer Kirche auf der anderen Seite gegenüberstehen. Auch innerhalb des Kreises der am Neorealismus beteiligten Film-

schaffenden kommt es zu Spaltungen entlang der Linie politischer und religiöser Überzeugungen.

Dezidiert linke Filmemacher (wie Giuseppe De Santis, Luchino Visconti oder Carlo Lizzani) sahen sich dem doppelten Druck der Marktgesetze und der Zensur ausgesetzt. Als problematisch erwies sich besonders das Legge Andreotti, ein Gesetz, das 1949 nach dem Wahlsieg der christdemokratischen Partei von Giulio Andreotti erlassen wurde (in provisorischer Form aber schon seit 1947 bestand). Formal sollte dieses Gesetz einer ökonomischen und kulturellen Filmförderung dienen, führte aufgrund seiner konkreten Ausgestaltung jedoch dazu, dass kommerzielle Projekte im Vorteil waren. Die Höhe der Förderung richtete sich am Einspielergebnis aus: Zu den an der Kinokasse erzielten Bruttoeinnahmen für die Produzenten kamen 10% vom Staat dazu und weitere 8%, wenn der Film als künstlerisch wertvoll eingestuft wurde. Das Gesetz erlaubte die Vorlage von Drehbüchern bei einer staatlichen Stelle, die dabei beraten sollte, wie ein Produktionskredit bei der Banca Nazionale del Lavoro zu erhalten und wie sicherzustellen sei, dass sich der Film für die Zusatzsubvention für «künstlerische Qualität» qualifiziere.¹ De facto lief dies auf eine Praxis der Zensur oder Selbstzensur hinaus und auf eine Bevorzugung von politisch harmlosen Unterhaltungsfilmern (vgl. Wagstaff 2007, 11).

Viele neorealistische Filmemacher empfanden das Gesetz als direkt gegen ihre Projekte gerichtet – eine Einschätzung, die sich angesichts von Äußerungen prominenter Regierungsvertreter als plausibel erweist. So sagte der Premierminister Alcide De Gasperi im Dezember 1949 vor dem Parlament, dass das Medium des Films dazu dienen solle, der Welt die italienische Lebensweise auf positive Weise näherzubringen. Und Andreotti sprach von der politischen Notwendigkeit, dem Ausland die Fortschritte in Italien auf den Gebieten des Häuserbaus, der Technik und der Arbeit zu präsentieren (vgl. Sorlin 1996, 86f). In einem offenen Brief an Vittorio De Sica warf Andreotti diesem vor, dem Land mit der Darstellung eines verarmten Pensionärs in UMBERTO D. (I 1952) geschadet zu haben. Er riet dem Filmemacher, sich in Zukunft auf die Darstellung der positiven Seiten des italienischen Lebens zu beschränken und «gesunden und konstruktiven Optimismus» zu propagieren (vgl. *ibid.*, 87; Borde/Bouissy 1960, 70; Wagstaff 2007, 457).

1 Die Kriterien für dieses Prädikat waren undurchsichtig oder opportunistisch: Während viele rein kommerzielle Produktionen es ohne Schwierigkeiten erhielten, bedurfte es für *IL CAMMINO DELLA SPERANZA* (Pietro Germi, I 1950) und *LUCI DEL VARIETÀ* (Federico Fellini & Alberto Lattuada, I 1950) erst einiger Pressekampagnen, damit die zunächst abschlägigen Bescheide revidiert wurden (vgl. Borde/Bouissy 1960, 69).

Ihre wichtigsten Verbündeten fand die christdemokratische Regierung in den von der katholischen Kirche geleiteten Institutionen. Hervorhebung verdient hier die Arbeit des Centro Cattolico Cinematografico (C.C.C.), das für alle Filme Zertifikate ihrer Publikumseignung erstellte. Seichte Komödien, aber auch Kriegsfilme und amerikanische Western erhielten durchweg das Prädikat «für alle zu sehen», während beispielsweise ROMA, CITTÀ APERTA (ROM, OFFENE STADT, Roberto Rossellini, I 1945) «nur für Erwachsene» und LADRI DI BICICLETTE oder LA TERRA TREMA selbst für Erwachsene nur «mit Einschränkungen» empfohlen wurden. Vom Besuch von ROMA, ORE II (ES GESCHAH PUNKT II, I 1951), einem kapitalismuskritischen Film von Giuseppe De Santis, riet das C.C.C. generell ab. Zwei weitere Werke von De Santis, RISO AMARO (BITTERER REIS, I 1949) und NON C'È PACE TRA GLI ULIVI (KEIN FRIEDEN UNTER DEN OLIVENBÄUMEN, I 1950), sowie Antonionis I VINTI (KINDER UNSERER ZEIT, I 1953) und Rossellinis GERMANIA, ANNO ZERO (DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL, I 1948) wurden von der Aufführung in den vom C.C.C. betriebenen Kinos ganz ausgeschlossen. Tatsächlich bekamen *alle* neorealistischen Filme restriktive Bewertungen – mit der bemerkenswerten Ausnahme von CIELO SULLA PALUDE (HIMMEL ÜBER DEN SÜMPFEN, I 1949), einer filmischen Hagiografie von Augusto Genina, der unter Mussolini für faschistische Kriegsfilme verantwortlich gewesen war. Die Zertifikate hatten eine praktische Bedeutung nicht nur für fromme Menschen oder besorgte Eltern, die den Empfehlungen des C.C.C. folgten, sondern auch für die Spielpläne in den 3000 von der Kirche mit Unterstützung Andreottis betriebenen *sale parrocchiali* (Gemeindekinos), die in vielen kleineren Städten die einzigen Kinos waren und mit Ausnahme des erwähnten Films von Genina keinen einzigen neorealistischen Film vorführten.

Den Maßnahmen der konservativen Regierung und der katholischen Kirche begegneten die Kulturorgane der kommunistischen Partei und linke Tageszeitungen mit pro-neorealistischen Kampagnen. Zum Sprachrohr der linken Neorealisten wurde die Zeitschrift *Cinema* und ab 1952 die von Guido Aristarco gegründete und geleitete *Cinema Nuovo*. Auf dem großen Neorealismus-Kongress von Parma (Dezember 1953) verabschiedeten die Teilnehmer eine Resolution, in der sie unter anderem von der Regierung forderten, endlich den kulturellen Wert der neorealistischen Filme anzuerkennen.

Noch deutlichere Töne waren vier Monate später, im März 1954, auf einer Tagung in Rom zu hören (vgl. Döge 2004, 91). Doch auch hier wird wieder die politische Spaltung deutlich: War der Kongress von Parma noch relativ pluralistisch aufgestellt, dominieren in Rom

die Linken, und ein weiteres halbes Jahr später richtet das Comitato internazionale per le attività culturali cinematografiche in Varese einen weiteren Kongress aus, zu dem der belgische Geistliche Félix Morlion ausschließlich katholische Filmemacher wie Alberto Lattuada und Theoretiker wie Gabriel Marcel und Amédée Ayfre eingeladen hatte. In einem Brief umriss Morlion die Motivation für dieses Treffen: Es sollte «katholisch inspirierte» Philosophen, Schriftsteller und Regisseure vereinigen, um die «kommunistische Aktion zu bekämpfen, die versucht, sich den filmischen Realismus und den Realismus allgemein anzueignen» (Morlion, zit. n. Albera/Wehrli 2014, 135). Während in Parma und Rom die Zukunft des Neorealismus unter dem Gesichtspunkt der Produktionsprobleme und der Zensur diskutiert wird, geht es in Varese um das Verhältnis des Neorealismus zum Christentum und zur «Wahrhaftigkeit» (vgl. Döge 2004, 86–93).

Die Praxis der Zensur, die anti-neorealistische Politik der konservativen Regierung und des C.C.C., die Kampagnen der Linken, die Spaltungen zwischen Filmschaffenden und Kritikern entlang ihrer politischen Gesinnung – all dies zeigt, dass der Neorealismus, der heute (mit Bezug auf Bazin oder Deleuze) in erster Linie als ästhetisches Phänomen diskutiert wird, zu seiner Zeit politisch hart umkämpft war.

Antirealismus der 1970er-Jahre

Dieser sehr konkrete politische Kampf für und gegen den Realismus im Film scheint schon zwanzig Jahre später völlig vergessen. In den Jahren nach 1968, als in Europas Zentren die Frage der politischen Filmästhetik so virulent war wie nie zuvor und so heftig debattiert wurde wie seither nicht mehr, ist der politische Neorealismus kaum noch Thema, und fast alle tonangebenden linken Intellektuellen positionieren sich in Opposition zum Realismus.²

Ihre skeptische bis nachhaltig ablehnende Haltung gegenüber realistischen Erzählformen ist vor dem Hintergrund einer besonderen epistemischen Konstellation zu verstehen, die sich – in verschiedenen Mischverhältnissen – als Kombination von strukturalistischer Semiotik, westlichem Marxismus und psychoanalytischer Theorie lacanianischer Prägung beschreiben lässt. Besonders in Frankreich standen viele der avancierten Filmkritiker und -theoretiker seit den späten

² Dabei umfasst die Kategorie nicht nur den Neorealismus und verwandte Ästhetiken, sondern praktisch den gesamten Bereich des «klassischen» Spielfilms, insofern er einem Erzählregime der «Transparenz» und der psychologischen Plausibilität folgt.

1960er-Jahren unter direktem oder mittelbarem Einfluss der strukturalistischen Spielart des westlichen Marxismus.³ Zu deren konstruktivistischer Epistemologie gehört die Annahme, dass jede unmittelbare Erfahrung der Realität per se ideologisch verzerrt sei. Nur die wissenschaftliche Arbeit – so Louis Althussers Position bis 1970, die er dann selbst als «szientistisch» verwarf – könne diese primäre Ideologie durchbrechen, durch die die Menschen sich ihrer Lebensverhältnisse in imaginärer Form vergegenwärtigten.⁴ Die Wirklichkeit, die das Kino aufgrund technischer und ideologischer Determinanten reproduziere, sei selbst «ideologisch», schlussfolgerten die damaligen Chefredakteure der *Cahiers du cinéma* (vgl. Comolli/Narboni 1969, 12).

Unter solchen Vorzeichen musste eine Filmästhetik, die sich der Schilderung der Realität verschrieb, grundsätzlich verdächtig erscheinen. Favorisiert wurde bei den *Cahiers* und bei der ebenfalls marxistisch ausgerichteten *Cinéthique* eine «dekonstruktive» Praxis, mit der die Filme sich kritisch auf ihren eigenen Status beziehen, den spontanen «Realitätseindruck» unterwandern und jeder Illusionsbildung entgegenwirken sollten – ein politisch gewendeter und begründeter Modernismus (vgl. Rodowick 1994 [1988]).

Allgemein und medienübergreifend galt in den späten 1960er- und den 70er-Jahren die Perpetuierung des *common sense*, oder der «Doxa» (im Sinn von Roland Barthes) als zentrales Problem des Realismus (vgl. Prendergast 2000, 120f). Diese Einschätzung teilten nicht nur französische Filmtheoretiker und ihre britischen Kollegen von *Screen*, sondern auch andere «westliche Marxisten» wie Theodor W. Adorno (2003 [1970]) oder der italienische Semiotiker Ferruccio Rossi-Landi (1976 [1969]). Sie alle nahmen an, dass sich der Eindruck des Realismus eines künstlerischen Werkes aus dessen Übereinstimmung mit weit verbreiteten, aber ideologischen Vorstellungen über die Wirklichkeit ergebe.

Laut Colin MacCabe sind realistische Diskurse, in der Literatur wie im Film, zudem über eine Binnenhierarchie zwischen dem, was die objektive (auktoriale) Instanz sagt oder was die Kamera zeigt, und dem, was die Figuren äußern, strukturiert. So werde ein Regime

3 Der ästhetische Antirealismus Louis Althussers hat in seinem Essay zur Malerei von Leonardo Cremoni Niederschlag gefunden (1971 [1966]). Schon Mitte der 1960er übertrugen zwei seiner Schüler, Pierre Macherey (1966) und Alain Badiou (1966), die Althusser'schen Ideen auf die Theorie der Literatur.

4 Es handelt sich bei Althusser im Wesentlichen um das Amalgam dreier Theoreme: Marx' Fetischtheorie, Gaston Bachelards gegen die «spontane Erkenntnis» gerichtete Epistemologie und Jacques Lacans Kategorie des «Imaginären».

der Transparenz installiert, das einen klaren und widerspruchsfreien Durchblick auf die diegetische Wirklichkeit erlaube (vgl. MacCabe 1985 [1974]). Die Zuschauerin werde damit in eine Relation der ungestörten Schaulust zum Film positioniert und gesellschaftliche Widersprüche würden eskamotiert.

Wie andere Versionen der neo-marxistischen, lacanianisch-psychoanalytischen und (post-)strukturalistischen Realismuskritik hat MacCabes Theorie zwei miteinander zusammenhängende Hauptprobleme. Sie trägt erstens elitäre Züge, da sie das Verhältnis von Theorie und Publikum als asymmetrisches konstruiert: Nur die Theoretikerin scheint in der Lage, den Illusionszusammenhang zu durchschauen, dem das Publikum hilflos ausgeliefert ist. Zwar wird die Zuschauerin von den (Post-)Strukturalisten nicht (wie manchmal behauptet) als gänzlich passiv konstruiert. Aber ihre Aktivität beschränkt sich wesentlich auf einen Akt der Verleugnung, den Octave Mannoni (1969) als «je sais bien, mais quand même» bezeichnete: *Ich weiß* (dass es sich nur um einen Film handelt), *aber dennoch* (glaube ich daran) (vgl. etwa Comolli 2009 [1971]). Andere Arten des rezeptiven Umgangs mit Filmen, etwa einer «dokumentarisierenden» Lektüre oder kritischen Hinterfragung, werden jedenfalls nicht in Betracht gezogen.

Zweitens wird der Realismus nur objektseitig, und das obendrein theoretisch unzureichend, bestimmt: Realismus scheint sich allein aus den formalen Strukturen des Filmtextes zu ergeben, der «Transparenz» des Diskurses oder des sich selbst negierenden Stils. Dabei bleibt unreflektiert, dass sich der Realismus historisch wandelt und selbst innerhalb einer Periode die als realistisch verstandenen Formen sehr vielfältig und kaum auf einen gemeinsamen stilistischen Nenner zu bringen sind.⁵ Die einseitige und zu hoch abstrahierende Theorie führt zu einem einseitigen Verdikt gegen den Realismus. Sinnvoller ist es, zwischen verschiedenen Spielarten des Realismus zu unterscheiden und deren je unterschiedliche Bezüge zur Politik zu untersuchen. Interessanterweise sind es ausgerechnet Schriften von Bertolt Brecht aus den späten 1930er-Jahren, die in eine solche Richtung weisen.

5 In der Terminologie von Roman Jakobson (1971 [1921], 133) gesprochen, ist die Realismustheorie von Barthes, MacCabe und Rossi-Landi einseitig «konservativ»: Nur jene Formen fallen unter das Realismus-Verdikt, die dem Common Sense, also einem konservativen Wahrscheinlichkeitsregime entsprechen. Dem gegenüber steht eine (andersherum auch einseitige) Realismustheorie, die als «realistisch» nur den Bruch mit den Konventionen versteht (vgl. *ibid.*). Diese zweite Tendenz bleibt bei den Kritikern des Realismus der 1970er-Jahre völlig unberücksichtigt.

Brechts formalismuskritische Realismustheorie

Die Neomarxisten von *Cinéthique*, den *Cahiers du cinéma* und *Screen* haben de facto eine formalistische Realismustheorie.⁶ Damit stehen sie in genauem Gegensatz zu Brecht, den sie so oft für sich reklamieren. Brecht wurde in seinen realismustheoretischen Schriften nicht müde, gerade die Notwendigkeit einer Überwindung der formalen Bestimmung zu betonen. So schreibt er in «Praktisches zur Expressionismusdebatte»: «Realismus ist keine Formsache. Man kann nicht die Form von einem einzigen Realisten (oder einer begrenzten Anzahl von Realisten) nehmen und sie die realistische Form nennen. Das ist unrealistisch» (Brecht 1966 [1938], 18f). Dies zielt vor allem auf die Schriften von Lukács, der die literarische Form der realistischen Romane des 19. Jahrhunderts (besonders die von Balzac und von Tolstoi) als Maßgabe für die zeitgenössische Produktion behandelte. Es ließe sich aber auch gegen die marxistischen Antirealisten der 1970er-Jahre wenden.

Der Gegensatz von Formalismus und Realismus sei nicht nur eine Angelegenheit der Ästhetik, sondern «eine große politische, philosophische, praktische Angelegenheit», die es als solche zu behandeln gelte (ibid. [ca. 1938], 36; vgl. ibid., 46f). Die Rede davon, etwas sei nur «formal» oder «der Form nach» gelungen, oder man habe etwas getan, «um die Form zu wahren» ließe sich aus anderen Lebensbereichen instruktiv auf die Literatur übertragen (vgl. Brecht 1966 [1938], 28). Brecht leugnet nicht die Wichtigkeit «formaler» oder, wie er bevorzugt sagt, «technischer» Fragen, plädiert aber für einen radikalen Formenpluralismus: «Wir dürfen nicht bestimmten vorhandenen Werken den Realismus abziehen, sondern wir werden alle Mittel verwenden, alte und neue, erprobte und unerprobte, aus der Kunst stammende und anderswoher stammende» (ibid. [1938], 61).

Anders als die Anti-Realisten der 1970er-Jahre weiß Brecht auch um das innovative oder explorative Moment des Realismus. Keineswegs sei der Realismus dazu verdammt, stets zu wiederholen, was alle schon wüssten («das zeigt keine lebendige Beziehung zur Wirklichkeit»); Realismus müsse zwar verständlich sein, aber es «ist nicht nur das verständlich, was schon verstanden ist» (ibid. [1938], 19). Brechts Realismus-Definition ist letztlich eine pragmatische. Der Realist, so das Fazit seiner «Notizen über realistische Schreibweise», «begreift und handhabt die Kunst als menschliche Praxis, mit spezifischen Eigenar-

6 Dies gilt zumindest bis 1972. In diesem Jahr verändert sich die Position in beiden Zeitschriften erneut.

ten, eigener Geschichte, aber doch Praxis unter anderer und verknüpft mit anderer Praxis» (ibid. [1940], 129).

Es geht mir nicht um eine theoriehistorische Einordnung der Thesen Brechts, weder in ihrer Genese (die viel der Auseinandersetzung mit der offiziellen Doktrin des «sozialistischen Realismus» sowie den Schriften von Georg Lukács schuldet, wobei Brecht darum bemüht ist, seine eigene «experimentellere» Schreibweise zu legitimieren) noch in ihrer späteren Wirkung (die sich erst in den 1970er-Jahren entfalten konnte, weil die Schriften erst nach Brechts Tod editiert wurden). Mich interessiert an Brecht sein pluralistischer Zugang, der in der Analyse die formale Heterogenität von Autoren wie Balzac betont (ibid. [1938], 17) und Künstlern das Experiment mit verschiedenen Techniken empfiehlt. Dieser Zugang impliziert eine klare Absage an die einseitige Kritik, die in den 1970er-Jahren am Realismus allgemein formuliert wurde.

Brechts Verständnis des Realismus als Praxis, die sich verschiedener Stilmittel bedienen kann, ist verwandt mit dem semiopragmatischen Ansatz, den ich in meinem Buch *Filmischer Realismus* (Kirsten 2013) vorgeschlagen habe. Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass auch mein Ansatz von der Heterogenität und historischen Wandelbarkeit realistischer Formen ausgeht, ohne dabei relativistisch zu werden. Die zentrale These meines Buchs lautet, dass die übergreifende Gemeinsamkeit realistischer Filme – das was uns in allen Fällen überhaupt von «Realismus» sprechen lässt – nicht im Stil, im Erzählmodus oder wiederkehrenden Themenkreisen zu finden ist, sondern darin, dass sie alle eine realistische Lektüre erlauben.

Ähnlich wie Brecht verstehe ich Realismus als Ergebnis einer Praxis, allerdings nicht nur einer Produktions-, sondern auch einer Rezeptionspraxis, genau genommen also als das Ergebnis einer Relation verschiedener Praktiken. Ein gewichtiger Unterschied zu Brecht besteht darin, dass meine Bestimmung *nicht unmittelbar* politisch ist. Bei Brecht entscheidet letztlich die politische Wirkung (oder die Intention der politischen Wirkung) über den realistischen oder nichtrealistischen Charakter: «realistisch [schreiben], das heißt von der Realität bewusst beeinflusst und die Realität bewusst beeinflussend, schreiben» (Brecht 1966 [1940], 106). Dies scheint mir aber eine unnötige Engführung zu sein, die kontraintuitive Folgen hat und die Vielfältigkeit der Beziehung von realistischen Formen und politischen Implikationen verdeckt.⁷

7 Zur Kritik an der «Verundeutlichung des Realismusbegriffs» durch Brecht, vgl. Seiler 1989, 387f.

Die Politik(en) des Realismus

Während für Brecht also die politische Intention – der künstlerische Eingriff in die soziale Realität – den Realismus definiert, halte ich es für produktiver, Politik und Realismus unabhängig voneinander zu bestimmen, um so den Blick für verschiedenartige Relationen zu öffnen. Denn es gibt nicht *die* Politik des Realismus, sondern unterschiedliche Bezüge, die in den diversen Formen, die der Realismus findet, und in den konkreten Lektüren, die er provoziert, verschieden gewichtet sind.

Auf vier Figuren solcher Bezüge – bei denen es sich in meinem Verständnis um Lektüreergebnisse handelt, die aber in den Formen angelegt sind – möchte ich im Folgenden genauer eingehen: die Idee der radikalen Gleichheit, mit der alle möglichen Gegenstände der Darstellung behandelt werden und die in Jacques Rancières Begriff des «Gleichheitseffekts» zum Ausdruck kommt; eine Empathiebeziehung, die über realistische Erzählformen zu den Protagonisten aufgebaut wird; die Darstellung von sozialen Problemen und Verwerfungen im Modus der Verfremdung und Selbstreflexion; und schließlich die Inszenierung und Stimulation eines Begehrens nach Veränderung.

1. Der Wirklichkeits- als Gleichheitseffekt

Seine Kategorie des «Gleichheitseffekts» entwickelt Rancière in Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Theorie vom narrativen «Wirklichkeitseffekt». Diesen Effekt schreibt Barthes in seinem gleichnamigen Aufsatz (2006 [1968]) vermeintlich überflüssigen Details und Mikrohandlungen zu, die keinen anderen Zweck haben, als die allgemeine Kategorie der «Wirklichkeit» zu konnotieren (vgl. Kirsten 2009; 2014).

Rancière moniert, dass Barthes in seiner Analyse der narrativen Strukturen die politische Dimension des «überflüssigen Details» vernachlässigt habe. Die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts, als deren Vertreter Gustave Flaubert für Barthes und Rancière fungiert, leiste mehr, als lediglich das Verhältnis von narrativ funktionalen Elementen und überschüssigen Details neu zu justieren. Tatsächlich betreibe sie die Aufhebung der repräsentativen Hierarchie von Darzustellendem und Nichtdargestelltem. So sei auch Flauberts

Barometer nicht dazu da, zu bestätigen, dass das Wirkliche das Wirkliche ist. Was in Frage steht, ist nicht das Wirkliche, sondern das Leben, der Moment, in dem das «banale Leben» – das Leben, das normalerweise darin besteht, Tag für Tag nachzusehen, ob das Wetter gut oder schlecht sein wird – die

Zeitlichkeit einer Verkettung von Sinnesereignissen annimmt, welche es wert ist, erzählt zu werden (Rancière 2010, 145).

Von der irritierenden Gegenüberstellung von ›Wirklichem‹ und ›Leben‹ (zwei durchaus nicht exklusiv zueinander stehenden Kategorien) abgesehen, erinnert dieses Zitat stark an Bazins Beschreibung von UMBERTO D. (Vittorio De Sica, I 1952):

Die erzählerische Grundeinheit des Films ist nicht die Episode, das Ereignis, der Theatercoup, der Charakter der Protagonisten, sondern die Aufeinanderfolge der konkreten Augenblicke des *Lebens*, von denen keiner den Anspruch erheben kann, wichtiger zu sein als der andere: Ihre ontologische Gleichwertigkeit löst schon vom Prinzip her jede dramatische Kategorie auf (Bazin 2004 [1952], 377; Herv. G.K.).

Bazins Rede von der »Gleichwertigkeit« der konkreten Augenblicke wiederum nimmt Rancières Fazit vorweg: »Der Wirklichkeitseffekt ist ein Gleichheitseffekt« (Rancière 2010, 145).

Bei Rancière ist diese Einschätzung vor dem Hintergrund allgemeinerer kunstphilosophischer Annahmen zu sehen. Bekanntlich geht er davon aus, dass das repräsentative Regime der Künste im Laufe des 19. Jahrhunderts von einem neuen, dem ›ästhetischen‹ Regime abgelöst wurde (vgl. Rancière 2006 [2000]). An Flauberts Roman und den Reaktionen darauf lasse sich dieser Bruch symptomatisch erkennen. Die alten Kritiker, wie der oben erwähnte Armand de Pontmartin oder der monarchistisch gesinnte Schriftsteller Jules Barbey d'Aurevilly, seien demnach noch im repräsentativen Regime befangen, gegen das zu verstoßen sie Flaubert zum Vorwurf machten, während dieser das neue, von der Romantik eingeleitete ›ästhetische‹ Regime im realistischen Register fortsetze.

Nun ließe sich argumentieren, dass der ›Gleichheitseffekt‹ mit der breiten Etablierung des ›ästhetischen Regimes‹ seine politische Wirkung eigentlich verloren habe, da das, wogegen er aufbegehrte (die Ungleichheiten und Hierarchien zwischen Kunstwürdigem und Nicht-Kunstwürdigem im repräsentativen Regime), so nicht mehr existiere:

Man könnte daraus schließen, dass für das Kino, Erbe des Romans des 19. Jahrhunderts, diese Frage schon vor seiner Geburt geklärt war und dass die Kunst von Bruno Dumont oder den Dardenne-Brüdern weder sozialer noch weniger sozial ist als die von Éric Rohmer oder Raúl Ruiz, genau

wie *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* weder sozialer noch weniger sozial ist als *Madame Bovary* (Rancière 2012 [1999], 149).

Aber, so wendet Rancière selbst ein, «diese Antwort wäre [...] ein wenig verkürzt» (ibid.). Flauberts spezifische Strategie habe darin bestanden, durch die nivellierende Kraft seines Stils eine Art «Stumpfsinnigkeit» gegenüber sozialen Differenzen und einen «Exzess» der «rohen, stumpfen Präsenz» über die Codes der sozialen Zugehörigkeit zu schaffen (ibid., 150). Vergleichbarer Verfahren bedienten sich auch die Dardenne-Brüder in *ROSETTA* (B/F 1999) und Bruno Dumont in *L'HUMANITÉ* (Humanität, F 1999).

Mir scheint es sinnvoll, wie für den «Wirklichkeitseffekt» (vgl. von Tschiltschke 2000, 71ff) auch für den «Gleichheitseffekt» eine allgemeine, mediale von einer spezifischeren, narrativen Extension zu unterscheiden: Einerseits baut der Film (wie vor ihm die Fotografie) auf einer Wende zum ästhetischen Regime auf, nach der (im Prinzip) alles kunstwürdig werden kann (vgl. Rancière 2006 [2000], 50ff). Andererseits bedienen sich die wenigsten Filme des «Gleichheitseffekts» im engeren Sinn. Mehrheitlich übernimmt der Film die Prinzipien des repräsentativen Regimes (vgl. Rancière 2001, 17).

Nimmt man an, dass narrative «Wirklichkeitseffekte» sich nicht textuellen Markierungen allein, sondern einer bestimmten rezeptionsseitigen Aneignung im Zuge einer realistischen Lektüre verdanken (vgl. Kirsten 2013, 167–176), so lassen sich «Gleichheitseffekte» im engeren Sinn als politisch gewendete «Wirklichkeitseffekte» verstehen: Die als narrativ «funktionslos» konstruierten Details und Mikrohandlungen werden nicht (nur) als Indikatoren des Realismus der Diegese gedeutet, sondern (auch) als Zeichen der egalitären, radikal demokratischen Intention des Diskurses.

Ein Film, der zu einem solchen Verständnis einlädt, ist *IL TETTO* (DAS DACH, I 1956) von Vittorio De Sica und seinem Drehbuchautor Cesare Zavattini. Als er 1956 bei den Festspielen von Cannes Premiere feierte, empfanden viele den Film als anachronistisch, als Rückkehr zu den alten Formeln von *LADRI DI BICICLETTA* und *UMBERTO D.* (vgl. Aristarco 1956; Gregor 1958). Roy Armes bezeichnet den Film später gar als «tired reiteration of the techniques of ten years before» (1971, 173). Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zu den beiden früheren Werken offenkundig: die Geschichte aus dem Alltag einfacher Menschen; die Laiendarsteller; die vielen Außenaufnahmen, die den Film zu einer Art Stadtporträt machen; die Genauigkeit in scheinbar funktionslosen Details; die punktuell eingesetzte melodramatische Musik; De Sicas klassi-



1a-b

sche Découpage, die darauf angelegt ist, «ein Geschehen in größtmöglicher Durchsichtigkeit mit einem Minimum an stilistischer Brechung wiederzugeben» (Bazin 2004 [1949], 348).

Erzählt wird die Geschichte eines frisch vermählten Paares, Luisa und Natale, das auf der Suche nach einer Bleibe ist. Bei Luisas Eltern können sie nicht einziehen, weil ihr Vater die Heirat nicht akzeptiert, und im kleinen Haus seiner Schwester ist auf Dauer zu wenig Platz, weil dort neben dem despotischen Schwager Cesare noch drei Kinder und die Eltern, insgesamt also bereits sieben Personen wohnen, die in zwei Räumen schlafen. Bald kommt es zu Streitigkeiten über Lappalien, die schließlich zum Auszug von Luisa und Natale führen. Durch Zufall erfahren sie von der Möglichkeit, heimlich nachts in einem Brachlandgebiet ein Haus zu bauen, das sie nicht verlassen müssen, wenn es am nächsten Morgen eine Tür und ein Dach hat. Mithilfe einiger Kollegen Natales, die wie er als Maurer arbeiten, gelingt die Aktion nach einem ersten gescheiterten Versuch und der Film findet ein versöhnliches Ende.

Für die narrative Form gilt ähnlich wie für *LADRI DI BICICLETTA* und *UMBERTO D.*, dass sie weniger stringent gebaut ist als klassische Plots. In großen Teilen begleitet die Kamera die beiden Protagonisten, oder eine(n) von beiden, auf ihren Wegen durch die Stadt. Auch hier ist es angemessen, von einer «Form der *balade*» (Deleuze 1997 [1983], 284) oder der «*flanêrie*» (Wagstaff 2007, 325) zu sprechen. Viele einzelne Segmente und Handlungselemente sind weniger als in klassischen Erzählungen vom narrativen Ganzen funktional überdeterminiert. Manche Momente erinnern an die berühmte Hausmädchen-Sequenz aus *UMBERTO D.* (vgl. Bazin 2004 [1952], 375–379), wenn auch in *IL TETTO* keine Szene in gleichem Maße aus dem funktionalen Gefüge fällt.



2a-b

Typisch ist eher die Verschränkung von narrativer Information und im oben erläuterten Sinn als ›Wirklichkeitseffekt‹ zu verstehendem ›Überschuss‹. Eine Szene, die am Abend nach dem Einzug in das Haus von Natales Schwager spielt, ist dafür exemplarisch: Sie beginnt mit einer Halbtotale des Wohn- und Esszimmers (Abb. 1a). Während Giovanna den Raum fegt, der zweitjüngste Sohn mit Mumps auf dem Bett und ein anderer müde am Tisch sitzt, wirft sich Cesare ein Handtuch über die Schulter, streichelt den Jüngsten und geht, von der Kamera gefolgt, zum Badezimmer. Er klopft an dessen Tür und beschimpft die älteste Tochter, sie brauche im Bad immer zu lange (Abb. 1b). Nun folgt die Kamera ihr auf ihrem Weg in den anderen Raum. Mit den Worten «Santo Dio» stößt sie die Tür auf (Abb. 2a). Wir sehen Luisa, die sich gerade umzieht, ihre Schwiegereltern und Natale, der, schon im Schlafanzug, mit einem Glas in der Hand aus dem Zimmer tritt. Ihm folgt die Kamera mit einem Schwenk auf dem Weg zum Wasserhahn (Abb. 2b); es schließt ein unauffälliger *axial cut* zu einer amerikanischen Einstellung an (Abb. 3). Er lässt Wasser ins Glas laufen und fragt seine Schwester, was sie von Luisa halte. Sie antwortet (in römischem Slang): «La me va, ma la parla poco» («Sie gefällt mir, aber sie spricht wenig») und hält dabei den ältesten Sohn auf dem Arm. Im Umschnitt auf eine Halbtotale aus anderem Winkel sehen wir, wie sie ihn und den jüngeren ins Bett bringt (Abb. 4). Kurz darauf läuft der Vater durchs Bild zum Badezimmer, öffnet die Tür, die Cesare mit den gereizten Worten «un momento!» von innen wieder zuzieht. Der Vater geht mit gesenktem Kopf zurück, gefolgt von Natale, der sein Wasserglas so gefüllt hat, dass er die linke Hand, um nicht auf den Boden zu tropfen, unters Glas hält. Mit dem Fuß stößt er in der nächsten Einstellung die Tür auf.

Auffällig ist die Technik des *follow shot* (eines Kameraschwenks, der einer der Figuren folgt), den Christopher Wagstaff in seiner kleinteili-



3-4

gen Analyse von *LADRI DI BICICLETTE* als dominantes Merkmal von De Sicas visuellem Stil herausgearbeitet hat (vgl. 2007, 333). Anders als in den meisten Einstellungen von *LADRI DI BICICLETTE* motivieren in der beschriebenen Szene aus *IL TETTO* aber verschiedene Figuren die Folgeschwenks in verschiedene Richtungen: zuerst Cesare, dann Natales Nichte, schließlich Natale selbst. Die Bewegungen von Figuren und Kamera sind sehr genau orchestriert und wirken dennoch spontan. Die Minihandlungen erinnern an *UMBERTO D.*, nur dass sie hier um den Faktor drei bis vier multipliziert sind.

Wie oben angedeutet, muss Rancières Deutung der «überflüssigen Details» als «Gleichheitseffekt» nicht als Widerspruch, sondern kann auch als Ergänzung zu Barthes' Theorie verstanden werden. Die beiden Autoren akzentuieren unterschiedliche Aspekte des gleichen Phänomens: Barthes betont die Komplexitätserhöhung durch Details, die nicht mehr in der Ordnung narrativer Notwendigkeit aufgehen und so nur ihren eigenen Realitätscharakter bedeuten, während Rancière in einem stärker politisch konnotierten Sinn das Egalitäre, Inklusive und Demokratische dieser Geste hervorhebt.

Mit Blick auf die Szene aus *IL TETTO* lassen sich beide Ideen verbinden. Die Minihandlungen der Familienmitglieder konstituieren gleichermaßen den narrativen Realismus des Films wie die Inklusion einer sozialen Realität, die sich dem klassischen Film üblicherweise entzieht. Die Politik von Zavattini und De Sica besteht in der Evozierung des Alltags (noch in seinen unscheinbarsten Details) von Figuren, deren Fiktionalität uns einerseits bewusst ist, von denen wir aber andererseits wissen, dass ihre Lebenswelt und ihre Probleme denen wirklicher Menschen ähneln.

2. Politik der Empathie

Das Konzept des Gleichheitseffekts bezeichnet also die egalitäre Inklusion aller Lebensbereiche – ja potenziell von allem, was in der Realität vorkommt – in den Bereich der Kunst. In diesem Sinn ist der Realismus ein *leveller*, ein radikaler Gleichmacher. Eine politische Kritik realistischer Filme kann sie an diesem Anspruch messen und fragen, wie ernst es ihnen damit ist.

Aber in dieser inklusiven Geste erschöpft sich die Politik des Realismus nicht. Wichtiger noch ist vielleicht die Beziehung zu den Figuren, die eine solche Inklusion ermöglicht. Denn ein weiteres Merkmal vieler realistischer Erzählungen besteht darin, dass sie der Leserin oder Zuschauerin eine Auseinandersetzung mit dem Schicksal von Figuren zumuten, deren Lebensrealität im Alltag üblicherweise auf Abstand gehalten wird.

In einer Bemerkung von Erich Auerbach zum Realismus von Stendhal und Balzac kommt dies zum Ausdruck:

[D]as Entscheidende liegt darin, dass sie den innerhalb seiner materialen Alltäglichkeit lebenden Menschen zugleich in der ganzen Fülle seiner inneren Menschlichkeit zu zeigen unternehmen, in der Absicht, den Lesenden mit allen Kräften seiner Teilnahme, durch das tragische Mitleid, für das Geschick dieses Menschen zu interessieren. Die alltäglichen Lebensbedingungen und die persönlichsten Eigentümlichkeiten werden nicht von der inneren tragischen Person des Menschen getrennt; sie werden nicht dargestellt, um das Lachen oder eine moralische Belehrung zu bewirken, auch nicht um einer höheren Publikumsschicht die farbige Ergötzung an Sittenbildern aus den Tiefen des sozialen Lebens zu bieten. Sondern gerade in der breit dargestellten Alltagsexistenz erscheinen die menschlichen Leidenschaften mit der vollen Gewalt ihrer Probleme, und der Mensch mit der hohen Würde seiner Tragik (Auerbach 1933, 144f).

Dies gilt nicht nur für die realistische Literatur, sondern in besonderem Maße für den Film, bei dem das empathische (kognitive wie affektive) Einlassen auf die Figuren eine wichtige Operation des realistischen Lektüremodus darstellt. Für *LADRI DI BICICLETTA* etwa ist entscheidend, dass wir den Protagonisten nicht nur beobachten, sondern dass wir sein Problem *aus seiner Sicht* ernst nehmen. Ein gestohlenes Fahrrad ist für die meisten heutigen Zuschauer kein gravierendes Problem, für Antonio Ricci, der Frau und Kind ernähren muss und ohne Rad seine Arbeit verliert, sehr wohl. Die Empathie besteht darin, sich zu ver-

gegenwärtigen, was die Lage *für ihn* bedeutet. Daraus ergibt sich eine *allegiance* mit der Figur im Sinn von Murray Smith (1995, 84f), die uns auch für politische Veränderungsbestrebungen einnehmen kann, so weit solche sich aus diesem Problem ergeben.

Allerdings steckt darin auch immer die Gefahr der Vereinnahmung für problematische Projekte, die Gefahr der Manipulation durch Darstellungen, die uns ein Problem nur aus einer einzigen Perspektive wahrnehmen lassen und so zu unterkomplexen Bewertungen führen. Interessanter sind daher vielleicht Fälle, in denen wir mit Protagonisten empathisieren, deren Handlungen wir apriori *nicht* gutheißen, vielleicht sogar moralisch verurteilen würden und die uns erst aufgrund der Empathiebeziehung verständlich erscheinen. In einem solchen Fall ergibt sich eine Spannung zwischen der intuitiven Bewertung und deren Revision, zu der wir aufgrund des kognitiven und affektiven Einfühlens gezwungen werden, was schließlich dazu führen kann, das Problem nicht mehr im individuellen Verhalten der Person, sondern in dessen gesellschaftlichen Bedingungen zu suchen.

Hans J. Wulff erwähnt in seiner Beschreibung der moralischen Dimension diegetischer Welten eine Szene aus LICHTER (Hans-Christian Schmid, D 2003), in der ein polnischer Taxifahrer einer Gruppe ukrainischer Flüchtlinge ihr letztes Geld abnimmt, um damit ein Kommunionkleid für seine Tochter zu kaufen. Anstatt den Ukrainern zu helfen, nutzt er die Situation für sich aus. Die moralische Bewertung wird jedoch relativiert, wenn wir in Betracht ziehen, welche Bedeutung das Kommunionkleid für den Taxifahrer besitzt. Denn es geht ihm nicht um eine egoistische Bereicherung, sondern um einen der wichtigsten Tage im Leben seiner Tochter, für dessen Gelingen er in einer verzweifelten Situation zu verzweifelten Mitteln greift. Eine vergleichbare Funktion hat ein Kommunionkleid in RAINING STONES (Ken Loach, UK 1993). In diesem Fall begibt sich der Vater, um das Kleid zu erwerben, in die Hände eines Kredithais, von dessen Schergen er und seine Familie dann schikaniert werden und den er schließlich im Affekt erschlägt. In beiden Fällen erhält das Kleid innerhalb der symbolischen Ordnung, in der die Figuren agieren, einen Wert, der ihm außerhalb kaum zukommen würde und der zu Taten führt, die kaum zu rechtfertigen sind. «Kleid und Kommunion als Symbole der Reinheit und Unschuld geraten in offenen Konflikt mit der Verzweiflung und Niedertracht der Tat» (Wulff 2007, 45).

Das Kommunionkleid fungiert in mehrfachem Sinn als Symbol für den gesellschaftlichen Zwangszusammenhang. Es steht erstens für den Eintritt in die christliche Kirche mit ihrem Moralkodex der Nächsten-

liebe und der Friedfertigkeit. Zweitens ist es ein Prestigeobjekt, dessen Existenz den Gemeindemitgliedern und Eltern beweisen muss, dass man in der Lage ist, die Tochter zur Erstkommunion entsprechend auszustatten. Das Kritikpotenzial dieses realistischen Symbols ergibt sich aus der Überblendung zweier Perspektiven: der Erlebensperspektive der Väter, für die das Kleid den beschriebenen doppelt sozial kodierten Wert hat, und einer Perspektive, die aus einem kognitiven Abstand dazu die prinzipielle Unnötigkeit einer solchen Wertzuschreibung erkennt.

Die Dilemmata werden damit als sozial geschaffene begreifbar. In einer politischen Lektüre werden die verwerflichen Handlungen der Väter nicht den individuellen Akteuren angelastet, sondern als Symptome «eine[r] moralisch in Unruhe befindliche[n] Realität» (ibid.) gelesen, oder, noch stärker, als Symptome einer strukturellen symbolischen Herrschaft (der Religion, des Geldes, der sozialen Normen), von der es die Gesellschaft so weit wie möglich zu befreien gilt.

3. Realismus als Reflexion

Mit dieser Überlegung habe ich mich bereits einen Schritt von der Empathie entfernt und zu einer stärker reflexiven Haltung zum Erzählten hinbewegt. Es gibt auch eine politische Ästhetik des Realismus, die diesen Schritt noch konsequenter geht. Sie sucht zur Einführung Distanz, misstraut dem Psychologismus und will stattdessen die Zuschauer zum Nachdenken über das Gezeigte anregen. In KUHLE WAMPE (D 1932) von Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt und Sláta Dudow ist für diese Strategie eine Sequenz exemplarisch, in der sich ein junger Arbeitsloser aus dem Fenster stürzt. Gezielt haben die Filmemacher hier darauf verzichtet, die Zuschauerin zur Anteilnahme an seinem individuellen Schicksal zu bewegen.

In einer kurz nach der Verhandlung am 9. April 1932 aufgeschriebenen Anekdote berichtet Brecht über die Auseinandersetzung mit einem Zensor (dem von Brecht nicht namentlich genannten Sachverständigen des Reichsministeriums des Inneren Kurt Haentzschel), der die unemotionale Gestaltung beanstandete. Gemeinsam mit dem Regisseur Dudow, dem Komponisten Hanns Eisler und den Anwälten der Produktionsfirma war Brecht einbestellt worden, um sich gegen den Vorwurf zu verteidigen, einen propagandistischen Film gedreht zu haben.

Der Zensor erwies sich als ein kluger Mann. Er sagte: «Niemand bestreitet Ihnen das Recht, einen Selbstmord zu schildern. Selbstmorde kommen

vor. Sie können ferner auch den Selbstmord eines Arbeitslosen schildern. Auch sie kommen vor. [...] Ich erhebe aber Einspruch gegen die Art, in der Sie den Selbstmord Ihres Arbeitslosen geschildert haben. [...] Der Film hat die Tendenz, den Selbstmord als typisch hinzustellen, als etwas nicht nur dem oder jenem (krankhaft veranlagten) Individuum Gemäües, sondern als Schicksal einer ganzen Klasse!» (Brecht 1992 [1932], 548f).

Nachdem sie das Gebäude verließen, so Brecht in der Anekdote weiter, hätten sie Respekt für den Scharfsinn des Zensors geäußert: «Er war tiefer in das Wesen unserer künstlerischen Absichten eingedrungen als unsere wohlwollenden Kritiker. Er hatte ein kleines Kolleg über den Realismus gelesen. Vom Polizeistandpunkt aus» (ibid., 550).

Für Brecht ist gerade das von Haentzschel beklagte «Unmenschliche», «Mechanische» an der Tat des Arbeitslosen «realistisch» – das also, was einem spontanen Eindruck von Realismus eher zu widersprechen scheint –, weil es auf eine soziale Kausalität verweist, die zu erkennen die individualisierende, psychologisch einführende Zeichnung verhindert hätte. Abstraktion und Verfremdung, die dem Realismus auf den ersten Blick entgegenstehen, werden hier im Sinn einer tieferen Erkenntnis der Wirklichkeit eingesetzt.

Ähnliche Realismus-Konzepte sind bei Jean-Luc Godard, vor allem im brechtianischen *TOUT VA BIEN* (*ALLES IN BUTTER*, Jean-Luc Godard & Jean-Pierre Gorin, F 1972) und bei Alexander Kluge zu beobachten. Beide integrieren, stärker noch als Brecht und Dudow in *KUHLE WAMPE*, selbstreflexive Züge in ihre Arbeit, und bedeuten damit, dass auch der Film und sein Produktionsprozess Teil der Wirklichkeit sind. Die einfache Dichotomie von Darstellendem und Dargestelltem wird so unterwandert; die Darstellung wird mit dargestellt und so zum Gegenstand des Diskurses.

In diese Tradition (erweitert um Elemente der Pollesch'schen und der Schlingensief'schen Versionen des postdramatischen Theaters) stellt sich Max Linz mit seinem *ICH WILL MICH NICHT KÜNSTLICH AUFREGEN* (D 2014). Sarah Ralfs spielt darin eine Kuratorin, die nun um die Finanzierung ihrer Ausstellung «Das Kino! Das Kunst» ringt. Neben dieser Erzähllinie, in der sich offensichtlich die Probleme des jungen politischen Filmemachers spiegeln, zeigt Linz Material von einer Demonstration gegen Mieterhöhungen und Wohnungsräumungen am Kottbusser Tor, werden die Regeln des «Brecht-Yogas» erläutert (Besinnung auf die gemachten sozialen Verhältnisse statt Körperesoterik), schlüpft Hannelore Hoger noch einmal in die Rolle der Gabi Teichert aus Kluges *DIE PATRIOTIN* (BRD 1979), wird die Bioladen-Gentri-

fizierung in Kreuzberg ironisch aufgegriffen und über die politische Funktion eines audiovisuellen Archivs sinniert (vgl. Linz 2014). Die Referenzen reichen von der Film- und Theoriegeschichte über die eigene Lage als unterfinanzierter Regisseur bis hin zu aktuellen sozialen Kämpfen im unmittelbaren Stadtumfeld. Dieser Realismus folgt dem von Godard in Bezug auf *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS, F 1967) formulierten Credo «Man muss alles in einem Film unterbringen» (1971 [1967]). Auch erinnert er an die Überlegung Kluges, dass eine Liebesszene «nur dann realistisch» sein könne, wenn «die zukünftige Abtreibung gleich in sie eingeschnitten wird und auch die Geschichte aller früheren Abtreibungen» (Kluge 1999 [1975], 127). Kurz gesagt: «Es geht immer um eine Konstellation» (ibid., 130).

Dieses Prinzip, «alles in einem Film unterzubringen», ist verwandt mit dem oben beschriebenen «Gleichheitseffekt», davon aber auch verschieden, weil hier nicht mehr (wie bei Flaubert und De Sica) eine kohärente Diegese konstruiert wird. Vielmehr sprengt es die Kohärenz der fiktionalen Welt und stellt durch ungewöhnliche Konstellationen von visuellem und akustischem Material neue Relationen her.

4. Emanzipatorisches Begehren

Ein Aspekt, der bisher nicht genannt wurde und der überhaupt in Diskussionen zum Realismus eine marginale Rolle spielt, ist der des Begehrens von Veränderung. Ich denke an einen Moment aus *COUP POUR COUP* (Marin Karmitz, F/BRD 1972). Dieser Film erzählt eine sehr ähnliche Geschichte wie Godards und Gorins *TOUT VA BIEN*, nutzt dafür aber eine ganz andere Form.⁸ Hier wie dort geht es um einen wilden Streik (bei Godard in einer industriellen Schlachtereier, bei Karmitz in einer Nähfabrik). Während sich Godard und Gorin diverser Methoden der Verfremdung und der Selbstreflexion bedienen, wählt Karmitz einen quasi- oder pseudo-dokumentarischen Zugang. Mit einem großen Team, das auch an den Entscheidungsprozessen beteiligt war, hat er den Film in einer Nähmanufaktur gedreht. Viele der dort arbeitenden Frauen spielen sich praktisch selbst, andere werden von Schauspielerinnen dargestellt.

Der Film beginnt mit einer Schilderung des Arbeitsalltags in der Manufaktur: Der Lärm der Nähmaschinen füllt die Halle; die Frauen

8 In der zeitgenössischen Kritik wurden beide Filme daher oft miteinander verglichen, vgl. Baudry 1972, 14f.



5

reden kaum miteinander, werden aber permanent von einem Aufseher und einer Aufseherin ermahnt; Toilettengänge werden verweigert und derlei Schikanen mehr. Die Voice-over einer jungen Näherin schildert die Arbeitsbedingungen. Der Film begleitet sie dann auf dem Heimweg und zeigt die nicht weniger stressigen privaten Verpflichtungen: einkaufen, kochen, sich um die schreienden Kinder kümmern. Auf der Tonspur ist weiter das rhythmische Rattern der Webmaschinen zu hören. Die nächste Sequenz erzählt von kleinen Akten der Sabotage, mit denen die Nähmaschinen zum Stillstand gebracht und damit kleine Arbeitspausen ergattert werden. Während der Techniker versucht, den eingetretenen Kurzschluss zu beheben, fangen die Frauen an zu singen – ein erstes Zeichen der Solidarisierung. Schließlich löst der durch Überarbeitung verursachte Nervenzusammenbruch einer Näherin den Arbeitskampf aus. Vor der Fabrik werden Flugblätter verteilt, die Polizei schreitet ein und zwei Arbeiterinnen werden entlassen, woraufhin ein wilder Streik beginnt. Nachdem mit Boursac, dem Besitzer der Manufaktur, keine Einigung erzielt werden kann, und der vom Gewerkschaftler ausgehandelte Kompromiss den Frauen nicht weit genug geht, besetzen sie kurzerhand die Fabrik.

Abends findet auf dem Gelände eine Party statt. Es gibt ein Lagerfeuer, Musik wird gespielt und die Frauen tanzen miteinander. «Plus près, plus près» («enger zusammen, enger zusammen!»), werden sie von den anderen angefeuert (Abb. 5). Der Film führt an dieser Stelle

vor, dass sich im Moment des Aufstands auch die Beziehungen und die Subjektivitäten ändern. Die Frauen, die vorher Kolleginnen und Schicksalsgenossinnen waren, werden zu Kameradinnen, Freundinnen, vielleicht sogar Geliebten.

Mit Félix Guattari, der *COUP POUR COUP* in einem Interview als Beispiel eines neuen, «kleinen Kinos» erwähnt, lässt sich dieser Moment als Produktion eines Begehrens begreifen, das sich nicht einfach semiotisch dekodieren lässt. In «Die Kinowunschmaschinen» (2011 [1973]) entwirft Guattari eine Theorie der Wunschproduktion und -regulation, in der das Kino eine wichtige Rolle spielt. Anders als die psychoanalytische Theorietradition geht er nicht von einem Gegensatz zwischen «Realitätsprinzip» und «Lustprinzip» aus, die in unterschiedlichen Bewusstseinssystemen angesiedelt wären, sondern vom Ineinandewirken eines Prinzips «der dominierenden Realität» und eines Prinzips «der erlaubten Lust». Der Kapitalismus setze im Zuge der Entwicklung der Produktivkräfte einerseits neue libidinöse Energien frei, kanalisieren sie aber in Richtung einer Eigentums- und Warenform des Begehrten. Allerdings funktioniere ein solches Arrangement nicht reibungslos. Permanent würden wunschenenergetische Überschüsse produziert, die dann von den in Kino, Fernsehen und Presse fabrizierten Realitätsvorstellungen gezähmt würden. Das Begehren werde so semantisch festgelegt, vereinheitlicht und objektiviert. Demgegenüber gelte es, die Wünsche «von den herrschenden Semiotiken» zu befreien, ihre «transsexuelle» Natur anzuerkennen und die Trennung von erotischen und sozialen Themen zu unterwandern.

Das Kino, das Guattari in diesem Zusammenhang befürwortet, unterscheidet sich sowohl von den klassischeren Formen des Neorealismus wie von den reflexiveren Realismen Godards oder Kluges. Guattari bezieht sich auf Filme, die im semiprofessionellen Bereich von politischen Kollektiven produziert werden, und die «dazu beitragen, die Tyrannei des »gekonnten Schreibens« zu vereiteln, die nicht nur auf der bürgerlichen Hierarchie lastet, sondern die gleichermaßen auch in den Reihen derer wirksam ist, die man gemeinhin Arbeiterbewegung nennt» (ibid., 135). Voraussetzung für den Erfolg eines solchen anderen Kinos sei allerdings, dass die «Praktiker den elitären Stil und eine Sprache, die entweder völlig von der Öffentlichkeit isoliert oder völlig demagogisch ist, hinter sich lassen» (Guattari 2011 [1976], 151). Es ist dies ein Kino, das die Betroffenen selbst (mit) gestalten, wie in *COUP POUR COUP* oder in *FÜR FRAUEN – I. KAPITEL* (Cristina Perincio-li, BRD 1971) über den Arbeitskampf in einem kleinen Supermarkt,

in dem sie die eigenen Belange verhandeln, die eigenen Kämpfe vorführen und dabei vielleicht ein Begehren nach Emanzipation wecken.

Diese Art von Realismus kümmert sich kaum um die Grenze von Fiktion und Dokumentation, sucht weder diegetische Kohärenz noch selbstreflexive Brechung, weder Naturalismus noch Verfremdung. Es ist ein *Do-it-yourself*-Realismus, dessen Wirklichkeitsanker vor allem im real existierenden Begehren der Beteiligten nach gesellschaftlicher Veränderung zu suchen ist.

Schluss

Mit der Beschreibung der vier Verbindungen von Realismus und Politik erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sicher existieren noch weitere, anders geartete Beziehungen. Zu denken wäre etwa an den vermeintlich paradoxen Akt einer politisch begründeten Verweigerung des Politischen, wie er in Ulrich Köhlers manifestartigem «Warum ich keine politischen Filme mache» (2007) polemischen Ausdruck gefunden hat. Ein solches Politikverständnis ließe sich auch mit Passagen aus Adornos *Ästhetischer Theorie* begründen. (Allerdings ist fraglich, ob es sich dabei noch um ein Programm handelt, in dem der ästhetische Realismus eine spezifische Rolle spielt, oder ob er nicht nur in einigen Fällen damit koinzidiert.)

Möglicherweise wäre es auch nötig, die vier von mir genannten Aspekte noch weiter zu differenzieren. So ließe sich fragen, ob es sich bei der Reflexion auf die Grundkonstituenten der Gesellschaft einerseits und der auf den Status des Films andererseits nicht um zwei verschiedene Dinge handelt; ob also die Mittel der Verfremdung und der Konstellierung heterogenen Materials nicht auf zwei verschiedene Weisen «realistisch» motiviert werden können, wenn sie auch in den genannten Filmen von Godard, Kluge und Linz und den diesen zugrunde liegenden Programmatiken zusammengeführt werden.

Es handelt sich also um einen Vorschlag, der noch weiter auszuarbeiten wäre. Seine Bedeutung scheint mir vor allem in der Pluralisierung selbst zu liegen. Nimmt man diese ernst, werden Grundsatzdebatten für und wider den Realismus obsolet. Denn es existieren verschiedene Formen des Realismus und damit zusammenhängend verschiedene politische Lektüren, die jeweils andere Beziehungen privilegieren. Zum Teil können sich die genannten Aspekte ergänzen, zum Teil widersprechen sie einander auch. So kann ein Film in einem

Aspekt als politisch progressiv, in einem anderen als reaktionär wahrgenommen werden.

In jedem Fall sollte die Differenzierung ein monolithisches Verständnis der Beziehung von Realismus und Politik verhindern: *Der Realismus* ist weder politisch noch unpolitisch, weder progressiv noch reaktionär, weder ideologisch noch anti-ideologisch. *Der Realismus* existiert nur als Abstraktion, als gemeinsamer Nenner aller verschiedenen realistischen Darstellungsformen. Die politische Dimension entscheidet sich jedoch erst an der konkreten Ausgestaltung, am spezifischen historischen Kontext und der konkreten politischen Lektüre der Filme.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003) *Ästhetische Theorie* [1970]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Albera, François / Wehrli, Delphine (2014) Qui veut s'appropriier le néo-réalisme? (notes). In: *1895 – Revue d'histoire du cinéma* 73, S. 127–136.
- Althusser, Louis (1971) Cremoni, Painter of the Abstract [frz. 1966]. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Übers. aus d. Frz. v. Ben Brewster. New York/London: Monthly Review Press, S. 229–242.
- Auerbach, Erich (1933) Romantik und Realismus. In: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 9, S. 143–153.
- Badiou, Alain (1966) L'autonomie du processus esthétique. In: *Cahiers Marxistes Léninistes* 12/13 («Art, langue, lutte des classes») [<http://filosofare.free.fr/esth.html>].
- Balzac, Honoré de (2008) La préface d'«Esther» 1844. In: Ders., *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris: LGF/Livre de poche, S. 729–734.
- Barthes, Roland (2006) Der Wirklichkeitseffekt [frz. 1968]. In: Ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164–172.
- Baudry, Pierre (1972) La critique et TOUT VA BIEN. In: *Cahiers du cinéma* 240, S. 10–18.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* Berlin: Alexander.
- Borde, Raymond/Bouissy, André (1960) *Le néo-réalisme italien. Une expérience de cinéma social*. Clairefontaine/Lausanne: Cinémathèque suisse.
- Brecht, Bertolt (1966) *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band II [1934–1956]. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- (1992) Kleiner Beitrag zum Thema Realismus [1932]. In: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21: Schriften I. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzweig & Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M.: Aufbau-Verlag & Suhrkamp, S. 548–550.

- Comolli, Jean-Louis (2009) *Technique et idéologie* [1971–72]. In: Ders., *Cinéma contre spectacle*. Paris:Verdier, S. 123–243.
- /Narboni, Jean (1969) *Cinéma/idéologie/critique*. In: *Cahiers du cinéma* 216, S. 11–15.
- Courbet, Gustave (1978) Realismus und Demokratie (Courbets Rede in Antwerpen [1861]). In: Herding 1978, S. 28.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino* 2 [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Döge, Frank Ulrich (2004) *Pro- und antifaschistischer Neorealismus. Internationale Rezeptionsgeschichte, literarische Bezüge und Produktionsgeschichte von LA NAVE BIANCA und ROMA CITTA APERTA* (Diss, FU Berlin) [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001408].
- Fontane, Theodor (1997) Realismus [1853]. In: *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Hg. v. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, S. 140–148.
- Godard, Jean-Luc (1971) Man muß alles in einem Film unterbringen [frz. 1967]. In Godard/Kritiker. *Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*. München: Hanser, S. 176–177.
- Guattari, Félix (2011) *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Hg. v. Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Susanne Leeb, Clemens Krümmel & Helmut Draxler. Berlin: b_books.
- Herding, Klaus (Hg.) (1978) *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jakobson, Roman (1979) Über den Realismus in der Kunst [russ. 1921]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 129–139.
- Kirsten, Guido (2009) Die Liebe zum Detail. Bazin und der ›Wirklichkeits-effekt‹ im Film. In: *Montage AV* 18,1, S. 141–162.
- (2013) *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.
- (2014) Fictions of Everydayness: Focalization Patterns and Narrative ›Reality Effects‹ in *POLICE*, *ADJECTIVE* and Other Films from the Romanian New Wave. In: *Photogénie* 2 [http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/fictions-everydayness].
- Kluge, Alexander (1999) Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft [1975]. In: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hg. v. Christian Schulte. Berlin:Vorwerk 8, S. 127–134.
- Köhler, Ulrich (2007) «Warum ich keine politischen Filme mache». In: *New Filmkritik* [<http://newfilmkritik.de/archiv/2007-04/warum-ich-keine-politischen-filme-mache/>].
- Linz, Max (2014) Film-Politik, Studenten-Bewegung, Online-Archiv. Bericht von der Dziga-Wertow-Akademie. In: *Montage AV* 23,2 (in diesem Heft).

- Lukács, Georg (1952) *Balzac und der französische Realismus*. Berlin (Ost): Aufbau-Verlag.
- MacCabe, Colin (1985) *Theoretical Essays. Film, Linguistics, Literature* [1974–1985]. Manchester: Manchester UP.
- Macherey, Pierre (1966) *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspéro.
- Mannoni, Octave (1969) *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil.
- Perinelli, Massimo (2009) *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943–1949*. Bielefeld: Transcript.
- Prendergast, Christopher (2000) *The Triangle of Representation*. New York: Columbia UP.
- Rancière, Jacques (2001) *La fable cinématographique*. Paris: Seuil.
- (2006) *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [frz. 2000]. Berlin: b_books.
 - (2010) Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion. In: *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Hg. v. Dirck Linck, Michael Lüthy, Brigitte Obermayr & Martin Vöhler. Zürich: Diaphanes, S. 141–157.
 - (2012) Der Lärm des Volkes, das Bild der Kunst (Dardennes, Dumont) [frz. 1999]. In: Ders., *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*. Hg. v. Sulgi Lie & Julian Radlmaier. Berlin: August, S. 147–154.
- Rodowick, David N. (1994) *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* [1988]. Berkeley, CA/Los Angeles, CA/London: University of California Press.
- Rossi-Landi, Ferruccio (1976) Bedeutung, Ideologie und künstlerischer Realismus [1969]. In: *Semiotik, Ästhetik und Ideologie*. München/Wien: Hanser, S. 83–130.
- Schmidt, Julian (1997) Idee und Wirklichkeit [1858]. In: *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Hg. v. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, S. 121–124.
- Seiler, Bernd (1989) Das Wahrscheinliche und das Wesentliche. Vom Sinn des Realismus-Begriffs und der Geschichte seiner Verundeutlichung. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, S. 373–392.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon/Oxford UP.
- Sorlin, Pierre (1996) *Italian National Cinema 1896–1996*. London/New York: Routledge.
- von Tschilschke, Christian (2000) *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr.
- Wagstaff, Christopher (2007) *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Wulff, Hans J. (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2, S. 39–51.