

Tina Kaiser

Guido Kirsten: Filmischer Realismus

2014

<https://doi.org/10.17192/ep2014.1.2497>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kaiser, Tina: Guido Kirsten: Filmischer Realismus. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 31 (2014), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2014.1.2497>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Guido Kirsten: Filmischer Realismus

Marburg: Schüren 2013 (Zürcher Filmstudien, Bd. 32), 320 S., ISBN 978-3-89472-832-8, € 34,-
(Zugl. Dissertation am Institut für Filmwissenschaft Zürich)

Realismus des Films und Realismus im Film, was ist Realismus überhaupt und in welchem Verhältnis steht der eine Realismus zum anderen? Diese und andere Fragen stellt Guido Kirsten in seiner gerade erschienenen Monographie *Filmischer Realismus* aus semiopragmatischer Perspektive neu. Entstanden ist die Arbeit am Züricher Seminar für Filmwissenschaft unter Betreuung von Christine N. Brinckmann, die auch als Herausgeberin des Bandes innerhalb der Reihe „Zürcher Filmstudien“ beim Schüren Verlag fungiert.

Realismus also: Vom frühen erkenntnistheoretischen Begriff als Gegenspieler zum Idealismus des 18. Jahrhunderts siedelt Kirsten den ästhetisch und auch künstlerisch-praktisch ausgerichteten Realismus-Begriff erst später in den 1830er an. Der Kunstkritiker Gustave Planche hatte ihn 1833 als das Gegenteil von Stil begriffen,

erst Gustave Courbet musste zwanzig Jahre später kommen, um ihn sich positiv anzueignen. Die Vorwürfe der Konventionalisten der damaligen Zeit sind bekannt: den neuen Realisten wurde ein Hang zum Niederen, Gewöhnlichen und Hässlichen vorgeworfen. Heute, könnte man erweitern, wirft man ihnen auch noch einen Hang, wenn nicht Zwang, zur Langweilung des Publikums vor. Der grobgefasste Anspruch dieser scheint sich aber nicht allzu sehr geändert zu haben, eher noch die Techniken, die dies vollzogen und vollziehen: konzentrierte Beobachtung der gesellschaftlichen Wirklichkeiten. Roman Jakobson folgte dann einige Zeit später mit seiner Frage nach der Wahrscheinlichkeit eines Werkes, nicht zuletzt um sich den Unsicherheiten des Realismusbegriffs anzunähern. Neben der Bedeutung sowohl auf der Produktions- und der Rezeptionsseite, als Epochenbegriff und Verfahrensbezeichnung wird er hier auch

verstanden als eine Motivierung von Verfahren, die Kristin Thompson mit einer produktionstheoretischen Definition im Anschluss verbindet: „(...) jene Verfahren als realistisch motiviert, die von historisch gegebenen Darstellungs-konventionen abweichen.“ (S.21)

Weiterhin gibt es nun die allseits bekannten Begriffe der Indexikalität und des Realitätseindrucks. Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst Kirstens ist es jedoch, innerhalb dieser scheinbar geklärten Bereiche noch einmal genauer nachzuhaken. Peirces triadisches Zeichenmodell ist für ihn in der Filmtheorie zu einfach auf Objekt und Abbild reduziert worden. Der dritte Pol der Triade, der Beobachter oder Betrachter, wird dabei allzu leicht übersehen.

Kirsten rückt diesen nun in semio-pragmatischer Anknüpfung an Roger Odin ins Zentrum der weiteren Untersuchung eines sogenannten Realismus: „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.“ (S.26)

Wie wird ein Film vom Rezipienten als realistisch wahrgenommen, welche Operationen vollzieht dieser, nach Odin im Sinne jener Modi der Bedeutungsproduktion, dafür? Die Ähnlichkeit und Bekanntheit der Weltkonstruktion des Films mit der tatsächlichen ist dabei ein Moment; ein anderes sogenannte Wirklichkeitseffekte alias Szenen (als

Teile einer realistischen Narrativierung verstanden), die nicht allein der Dramaturgie unterworfen sind, sondern auf eine Vielschichtigkeit auch der filmischen Wirklichkeit verweisen; das dritte z.B. eine andere Figurenwahrnehmung, die ebenfalls nicht einzig handlungsimmanent arbeitet, sondern sie u.a. auf einer Ebene der Empathie neu nachvollziehbar werden lässt. Als „Mise en Phase“ im Anschluss an Odin bezeichnet sie ein „Eintauchen“ oder „Eingetaktetsein“ in den Rhythmus der Erzählung. (S.28) Aus diesen drei Operationen kann sich dann überhaupt erst eine realistische Lektüre bilden. Diese sei aber „nicht an einen Stil, eine Erzählform oder einen Themenkomplex gebunden.“ (S.29) Der fiktionale Bezug auf die Wirklichkeit ist dabei nicht an eine künstlerische Ausdrucksform geknüpft. Anhand verschiedener Beispiele aus dem italienischen Neorealismus, dem französischen Film der 1910er Jahre und dem neuen rumänischen Realismus kommt Kirsten zum Abschluss auf die drei oben genannten Modi zu sprechen. Warum diese drei jeweils nur einzeln auf eine der drei Filmbewegungen übertragen werden, ist nicht ganz einsichtig, liefert aber letztlich dem ergiebigen Erkenntnisgewinn des Buches keinen Abbruch. Die Wirklichkeit ist doch immer an eine Lektüretätigkeit gebunden, vor allem im und mit dem Film.

Tina Kaiser (Marburg)