

Guido Kirsten

Filmischer Realismus als narrative Form

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14526>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kirsten, Guido: Filmischer Realismus als narrative Form. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hg.): *Die Medien und das Neue*. Marburg: Schüren 2009 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 21), S. 209–223. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14526>.

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.

Filmischer Realismus als narrative Form

von Guido Kirsten

1

Betrachtet man die Preisträger der großen europäischen A-Filmfestivals der letzten Jahre, so lässt sich ein Trend zum ›Filmischen Realismus‹, zur Porträtierung sozialer Milieus mit einfachen narrativen Mitteln kaum übersehen.¹ Nimmt man noch die realistischen Tendenzen der sogenannten ›Berliner Schule‹ (Angela Schanelec, Ulrich Köhler, Henner Winckler, Maria Speth etc.), im französischen Kino (Laurent Cantet, Erick Zonca, Bruno Dumont etc.) oder in der ›Sechsten Generation‹ in China (Jia Zhang-ke, Zhang Yuan, Wang Chao, Wang Xiaoshuai etc.) hinzu, wird die große Bedeutung des neuen Trends zum Realismus in der internationalen Filmkunst offenkundig.

Dass dieser Trend aus film-, medien- oder kulturwissenschaftlicher Perspektive bis dato wenig detaillierte Auseinandersetzung, ja kaum Beachtung gefunden hat, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass ›Realismus‹ in der Filmtheorie eine terminologische No-go-Area geworden zu sein scheint. Der Begriff gilt entweder als uninteressant, als ideologisch oder historisch belastet oder aber als zu unklar, um noch als produktives Konzept in Frage zu kommen. Die Bedenken sind nicht unbegründet, hat doch kaum ein Begriff in der Filmtheorie ein verworreneres und widersprüchlicheres Erbe.²

Das liegt unter anderem daran, dass es sehr unterschiedliche Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Film und Realität gibt, die oft nicht klar genug auseinandergehalten werden. Die *medienontologische* Tradition (Kracauer, Bazin sowie die verschiedenen Vertreter der Indexikalitätstheorie) postuliert, dass der Film aufgrund seiner medialen Beschaffenheit eine größere Affinität zur physischen Realität besitze als andere (Kunst-)Medien. Verbunden ist diese Position oft mit einem normativen Essentialismus, der bestimmte Verwendungsweisen der kinematographischen Technik für angemessener hält als andere.³

Daneben und quer dazu steht die *wahrnehmungspsychologische* Tradition, in der nicht die ontologische, sondern die psychologische Bezüglichkeit des Kinos zur Realität verhandelt wird. Seit Albert Michotte ist in diesem Zusammenhang vom besonderen ›Realitätseindruck‹ des Kinos die Rede, der sich einer Reihe von

1 Aus den letzten vier Jahren seien hier nur erwähnt die Filme von Christian Mungiu, Laurent Cantet, der Dardenne-Brüder, Wang Quan'an, Ken Loach, Jia Zhang-ke.

2 »There is probably no critical term with a more unruly and confusing lineage than that of realism« heißt es lapidar bei John Hill: *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956–1963*. London 1986, S. 57.

3 Vgl. Noël Carrol: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge 1996, Kapitel 1–4, S. 1–74.

materiellen Eigenschaften des Filmbildes und seiner phänomenalen Effekte beim Wahrnehmenden verdanke.⁴

Obwohl sich beide Richtungen darin unterscheiden, dass die erste eher produktions-, die zweite rezeptionsseitig argumentiert, gleichen sie sich doch darin, dass sie den Realismus des Films auf der Ebene des Mediums bzw. des medialen Dispositivs verorten. Sie sehen damit ab von den ästhetischen Differenzen unterschiedlicher Formen. Damit sind diese Theorien per se ungeeignet, um ›Filmischen Realismus‹ als besondere Gattung zu diskutieren, und es wäre vielleicht unnötig, sie überhaupt zu erwähnen, würde nicht die Trennung beider Ebenen zu oft – unreflektiert – aufgelöst. Filme werden dann als ›realistisch‹ apostrophiert, wenn sie bestimmte Potenziale des Mediums aktualisieren, um Realitätseindrücke zu erzeugen. Entsprechend wird etwa JURASSIC PARK (Steven Spielberg, USA 1994) ein hoher Realismus bescheinigt, weil die Dinosaurier überzeugend (oder lebensecht, was auch immer das in diesem Fall heißen mag) animiert sind.⁵ Gegen eine solche Terminologie, deren Nachteil nicht zuletzt darin besteht, Illusionismus und Realismus unnötigerweise in eins zu setzen, schließe ich mich dem dänischen Filmwissenschaftler Birger Langkjær an, der in einem jüngeren Aufsatz eben jene Begriffsverwendung beklagt hat:

»Film studies tends to somehow overrate the specificities of the medium in its changing definitions of realism [...]. It is as if such theorists presuppose the following: whenever we recognize something for their perceptual likeness with something we know from our non-mediated experience, it is realism. But it is a serious non-starter to equalize perceptual realism and realism as an aesthetic and fictional form.«⁶

Für eine Theorie des Filmischen Realismus *als ästhetische und fiktionale Form* müsste die Verbindung von Film und Realität vielmehr in den konkreten Möglichkeiten und Mitteln der fiktional-narrativen Repräsentation sozialer Wirklichkeit gesucht werden. Filmischer Realismus sollte dann weder als mediales Charakteristikum noch als rein perzeptiv zu bewertende Ästhetik verstanden werden, genauso wenig jedoch als epistemologische Qualität – es geht nicht um die Behauptung, diese ›realistischen‹ Filme seien bezüglich ihrer Aussagen über die Welt wahrer oder adäquater als andere – und erst recht nicht als Gütesiegel oder Qualitätsmerkmal.

4 Vgl. Albert Michotte van den Berck: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion. In: *Montage/AV* 12,1, 2003, S. 110–125 [zuerst franz. 1947]; Roman Ingarden: Le temps, l'espace et le sentiment de réalité. In: *Revue internationale de filmologie* 2, 1947, S. 127–141; Jean-Jacques Riniéri: L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance. In: Etienne Souriau (Hg.): *L'univers filmique*. Paris 1953, S. 33–45; Christian Metz: Zum Realitätseindruck des Kinos. In: Ders.: *Semiotique des Films*. München 1972, S. 20–34 [zuerst franz. 1965]; Vgl. Frank Kessler: Rêve et impression de réalité. In: *Revue belge du cinéma* 42, 1997, S. 47–50; Roger Odin: *De la fiction*. De Boeck 2000, S. 19ff.

5 Stellvertretend für viele andere: Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge/London 2001.

6 Birger Langkjær: Realism and Danish Cinema. In: Anne Jerslev (Hg.): *Realism and ›Reality‹ in Film and Media*. Kopenhagen 2002, S.15–40 (hier: 18).

Es handelt sich nach meiner Konzeption einfach um eine spezifische ästhetische Form filmischen Erzählens, die sich von anderen Formen sinnvoll abgrenzen und kritisch diskutieren lässt.

Ein solches Unterfangen läuft offenbar zunächst in ein Problem hinein, das Andrew Tudor als »empiricist dilemma« bezeichnet hat.⁷ Es besteht kurz gesagt darin, dass die Korpusbildung (z. B. nach Genre, oder nach spezifischer Erzählweise) immer vor dem Dilemma steht, dass Filme aufgrund von bestimmten (thematischen oder formalen) Eigenschaften zu einer Gruppe versammelt werden, für die diese Eigenschaften erst zu erarbeiten wären. So kann die Theorie leicht zirkulär werden: die Theoretikerin sucht nach impliziten Kriterien eine Reihe von Filmen aus, die sie beispielsweise als »postmodern« charakterisiert. Da alle diese Filme die Kriterien aufweisen, nach denen sie ausgewählt wurden, wird die Theorie tautologisch, kann nicht widerlegt werden und verhindert sinnvolle Debatten, da prinzipiell immer andere implizite Kriterien bei der Auswahl angelegt werden können. (Für mich bedeutet Postmodernismus vielmehr, dass ..., deswegen ist nicht x sondern y ein postmoderner Film.« Oder »Stars Wars ist eigentlich ein Western, weil ...«.)

Es ist ein Gebot intellektueller Redlichkeit, dieses Problem zu thematisieren. Dies muss aber nicht darauf hinaus laufen, das berühmte Kind (die Korpusbildung) mit dem Bade (dem »empiricist dilemma«) auszuschütten und sich dem ästhetischen Nominalismus hinzugeben. Vielmehr gilt es, mit Vorsicht und im Hinblick auf einen herzustellenden Konsens, das Wasser abzulassen.

Im Anschluss an die Diskussion zweier Modelle dessen, was in der Filmwissenschaft als fiktional-narrativer Realismus verstanden wurde, werde ich ein eigenes Modell präsentieren, das umreißen soll, was sinnvoll als »Realismus« bezeichnet werden könnte und anhand welcher Dimensionen er sich analysieren ließe. Als Bedeutungskern wird gelten, dass realistische Filme auf einen Effekt hinarbeiten, der darin besteht, dass ihre *Diegese den historischen RezipientInnen als der wirklichen sozialen Welt* – in noch genauer zu differenzierender Hinsicht – *strukturell homolog erscheint*.⁸ Dieser Effekt realistischer Repräsentation (er gilt auch für Malerei und Literatur), der nicht nur an den referenziellen Bedeutungsgehalt, sondern auch

7 Andrew Tudor: Genre. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*. Austin 1986, S. 3–10. [1973].

8 Ein erster Hinweis auf ein solches Kriterium wird von Etienne Souriau geliefert. Er rechtfertigt die Integration des Begriffs der »afilmischen« Wirklichkeit ins Vokabular der Filmologie mit folgenden Worten: »Zu jedem Zeitpunkt ist es unabdingbar, das filmische Universum auf die Art Wirklichkeit, die ich afilmisch nenne, beziehen zu können, und genau dies muss durch ein entsprechendes Wort ermöglicht werden. Hier ein Beispiel, das vorhin bereits erwähnt wurde: Gegenwärtig ist immer wieder die Rede von einem kinematographischen »Realismus«. Dieser Begriff ist ungenau und unklar. Und doch ist nichts einfacher: Wenn man von realistischen Filmen spricht, will man logischerweise damit ausdrücken, dass diese ein genaues Bild des afilmischen Universums geben, besser noch: dass sie ihm auf ehrliche und getreue Weise Ausdruck verleihen.« Etienne Souriau: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV* 6,2, 1997, S. 140–157 (hier: S. 146) [franz. 1951].

an ein *limitiertes Arsenal mehr oder weniger konventionalisierter Darstellungsformen gebunden* ist, wird zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich realisiert, weswegen ›Filmischer Realismus‹ kein ahistorisches Phänomen mit gleichbleibender Grundstruktur ist. Vielmehr entwickelt sich der ›Filmische Realismus‹ unter dem Einfluss eines breiten kulturellen Kontextes und nimmt in unterschiedlichen Ländern und zu unterschiedlichen Zeiten Formen an, die mitunter fast konträr erscheinen. Dies hat in der Theoriebildung zu einem radikalen historischen Relativismus oder zum oben angesprochenen Verzicht auf den Realismusbegriff geführt. Eine sinnvolle Begriffsarbeit ist aber nur dann möglich, wenn Relativismus und Essentialismus (historische Analyse und theoretische Bestimmung) in spezifischer Weise integriert werden.⁹ Zwar variiert die Ausprägung dessen, was historisch als ›realistisch‹ erlebt und bezeichnet und von weniger ›realistischen‹ Repräsentationen und Erzählungen abgegrenzt wird, diese Bestimmungen sind aber nicht vollkommenen arbiträr, sondern zielen implizit auf den genannten Bedeutungskern.

Die neuen ›realistischen‹ Filme, deren Regisseure oder Regisseurinnen oben angesprochen waren, weisen eine ästhetische ›Familienähnlichkeit‹ auf, die nicht nur evident, sondern auch signifikant erscheint. Sie führt zu zwei Fragen, die mit Hilfe des angedeuteten Modells wohl nicht geklärt, aber vielleicht sinnvoller gestellt werden können: (1.) Durch welche Verfahren erzeugen diese Filme den Effekt einer ›realistischen‹ Diegese? (2.) Wie unterscheiden sie sich dabei von älteren Filmen der realistischen Tradition und verkörpern entsprechend einen *neuen* ›Filmischen Realismus‹?

2

Auch zur Konzeptualisierung des ›Filmischen Realismus‹ als spezifischer narrativer Form gibt es in der Filmwissenschaft einige Ansätze. Am prominentesten sind neben den wenig systematischen Schriften Bazins (zum italienischen Neorealismus, zu Wyler und Renoir, auf die ich hier nicht näher eingehen werde) wohl diejenigen von Colin MacCabe¹⁰ und Kristin Thompson,¹¹ die ich zunächst kritisch diskutieren möchte. Dabei möchte ich *nicht* zeigen, dass die Theorien falsch sind, sondern vielmehr, dass sie aufgrund ihrer Prämissen den Gegenstandsbereich des ›Filmischen Realismus‹ (wenn auch unterschiedlich und mit konträren Ergebnis-

9 Ähnlich argumentiert Tom Gunning (wenn auch für einen anderen Gegenstandsbereich) im ersten Kapitel seines Buches *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago 1991, S. 10–30.

10 Colin MacCabe: Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses. In: *Theoretical Essays. Film, Linguistics, Literature*. Manchester 1985, S. 33–57 [zuerst 1974]; Ders.: Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure. In: MacCabe 1985, S. 58–81 [zuerst 1976].

11 Kristin Thompson: A Formal Look at Realism. In: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988. S. 197–244.

sen) unnötig weit konstruieren und das Konzept damit seiner analytischen Trennschärfe berauben.

Colin MacCabe entwickelt seine Definition des ›klassischen realistischen Texts‹ (der Ausdruck bezieht sich bei ihm auf Literatur und Film gleichermaßen) aus einer Analyse der Struktur des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts. Für diesen gelte als Grundkonstituente eine Hierarchie verschiedener Diskursebenen, die letztlich über einen Wahrheitsbegriff strukturiert sei. Während die direkte wörtliche Rede (laut MacCabe »alles, was zwischen Anführungszeichen steht«¹²) den Leser stets im Zweifel über den Wahrheitsgehalt und die Glaubwürdigkeit der Äußerungen belasse, fungiere die Prosa des Erzählers als ›Metasprache‹, die über jeden Zweifel erhaben sei. Von der Metasprache aus kann das von den Personen Gesprochene kommentiert und perspektiviert werden, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass der Wahrheitsanspruch der Narrationsinstanz selbst garantiert bleibt. Der klassische Roman sei deswegen bemüht, Spuren der Konstruktion aus seinem Diskurs zu löschen und so transparent zu wirken: Während die Sätze in Anführungsstrichen den Stimmen der Personen zugeschrieben werden können und Rückschlüsse über deren Charakter und soziale Stellung erlauben (sie werden als zur Reinterpretation offenes Material angesehen), verleugnet der narrative Diskurs (die Metasprache) nach MacCabe den eigenen Charakter als artikulierte Rede.¹³

Diesen Kerngedanken der Diskurshierarchie als Basiskomponente des Realismus überträgt MacCabe auf die filmische Narration, indem er annimmt, dass die Kamera die Funktion der Metasprache übernehme, da alles, was von ihr gezeigt werde, als real und glaubwürdig anzusehen sei. Er veranschaulicht dies am Film *KLUTE* (Alan Pakula, USA 1971), in dem am Ende der gesprochene Diskurs der Protagonistin Bree (Jane Fonda) mit den gezeigten Bildern kontrastiert wird. Während sie im Gespräch mit ihrem Psychologen erzählt, dass die gemeinsame Zukunft mit John Klute (Donald Sutherland) nicht funktionieren könne, zeigen die Bilder laut MacCabe das Gegenteil und relativieren das von ihr Gesagte, weil der visuelle Diskurs prinzipiell nicht in Frage gestellt wird.¹⁴ Nach MacCabe sind mit dieser Produktion einer transparenten Durchsicht auf die diegetische Welt zwei Ideologeme

12 Vgl. MacCabe 1985, S. 35.

13 Schon an dieser extrem unterkomplexen Konzeption des klassisch-realistischen Romans sind einige Zweifel angebracht. So differenziert MacCabe nicht zwischen direkter (in Anführungsstrichen), indirekter und freier indirekter Rede (Wie schön es wäre, allein zu sein!); nicht zwischen unterschiedlichen Erzählertypen (z. B. Ich-Erzähler, deren Wahrheitsanspruch durchaus nicht so klar ist) und er ignoriert die ganz heterogenen und zum Teil widersprüchlichen Konzeptionen des Romans im 19. Jahrhundert. Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985, S. 18ff.

14 Bordwell (ebd., S. 20) bezweifelt dies und hält die Schlusssequenz von *KLUTE* gerade für ein offenes Ende, das durch die Gleichgewichtung von Ton- und Bildspur erreicht werde. Die Dominanz des Sichtbaren wäre demnach kein Effekt der filmischen Narration, sondern der theoretischen Hypostasierung durch MacCabe, die jene erst behauptet.

verbunden, welche die realistische Erzählweise als politisch reaktionär erscheinen lassen: dass der Realismus die Wirklichkeit nicht als in sich widersprüchlich darstellen könne und dass der Zuschauer die Position eines allsehenden Subjekts zugesichert bekomme.

Es ist interessant zu sehen, wie MacCabes monodimensionale Betonung der formalen Struktur des realistischen Textes (auf Kosten anderer, z. B. inhaltsbezogener Kriterien wie Figuren, Handlungsort, Thema oder auch narratologischer oder stilistischer Fragen) dazu führt, dass ausgerechnet einige Filme, die traditionell als Paradebeispiele des Filmischen Realismus gelten, aus dieser Kategorie herauszufallen drohen:

»One of the best examples of a cinema which practices certain strategies of subversion are the films of Roberto Rossellini. In *GERMANY YEAR ZERO*, for example, we can locate a multitude of ways in which the reading subject finds himself without a position from which the film can be regarded. Firstly, and most importantly, the fact that the narrative is not privileged in any way with regard to the characters' discourses. [...] Secondly, Rossellini's narrative introduces many elements which are not in any sense resolved and which deny the possibility of regarding the film as integrated through a dominant discourse.«¹⁵

Mit diesen Mitteln leiste Rossellini eine Subversion des realistischen Regimes. Allerdings ist MacCabe rasch bemüht, Rossellini in den Kanon des realistischen Films, aus dem er nun herauszufallen droht, wieder zurückzuholen. (Es sei daran erinnert: Für Bazins Generation war Rossellini *der* Realist par excellence!) Was Rossellini nämlich vermissen lasse, sei die Problematisierung der Kamera als Garant der Wahrheit und Authentizität. Sie werde nicht als Teil des Produktionsprozesses markiert, sondern bleibe selbst stets unsichtbar. Unter der Hand ist damit das Kriterium verschoben worden: Plötzlich gilt nicht mehr allein die Diskurshierarchie zwischen Meta- und Objektsprache bzw. zwischen Kamerabildern und Äußerungen der Figuren als ausschlaggebendes Merkmal, sondern die Kamera muss irgendwie in der filmischen Narration selbst problematisiert werden. Umso kleiner wird natürlich der Kreis der Filme, die noch in einem progressiven Sinn anti-realistisch sind.¹⁶ Doch auch davon abgesehen scheint das Hauptproblem der Theorie MacCabes zu sein, dass ›Realismus‹ durch die Definition über das formale Kriterium der Diskurshierarchie zu einer allzu *extensiven Kategorie* wird, um noch irgendeinen heuristischen Wert zu besitzen. Praktisch alle mehr oder weniger klassisch erzählten Filme werden entsprechend zu »realistischen Texten« (und solche Klassiker des filmischen Realismus, die nach dieser Definition Wackelkandidaten

15 MacCabe 1985 [1974], S. 48.

16 MacCabe 1985 [1974] nennt lediglich *KUHLE WAMPE* (Stefan Dudow, D 1932) und *TOUT VA BIEN* (Jean-Luc Godard/Jean-Pierre Gorin, I/F 1972), MacCabe 1985 [1976] *DEATH BY HANGING* (Nagisa Oshima, J 1968).

darstellen, werden durch den Trick der fehlenden Kameraproblematik (reintegriert).

Dieses Ergebnis bemängelt auch Kristin Thompson, deren neoformalistische Realismustheorie als dezidierte Alternative zu MacCabe gelesen werden kann. Sie argumentiert in *Breaking the Glass Armor* (1988) im Anschluss an die russischen Formalisten (vor allem Viktor Šklovskij), dass ästhetischer Realismus immer ein Effekt konventioneller Mittel sei, also keine ontische Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Werk und Wirklichkeit bestehe. Diese – grundsätzlich richtige – Überlegung (der wohl auch MacCabe zustimmen würde) führt bei Thompson zu einer radikalen Historisierung und Relativierung des Realismus-Begriffs:

»We can see the absence of a natural relationship between the artwork and the world in the fact that so many different styles have been historically justified to their publics as ›realistic‹. Indeed, any artwork can be said to be realistic on the grounds of some criterion or other.«¹⁷

Zwar lehnt Thompson selbst diesen ganz weiten Realismusbegriff, der letztlich immer eine Rechtfertigungsformel von KünstlerInnen innovativer Strömungen ist, die pseudo-epistemologisch die größere Affinität ihrer Kunst zur Welt behaupteten,¹⁸ als »not useful« ab; die Historisierung dient ihr aber dazu, den Versuch, Realismus über verschiedene gemeinsame Eigenschaften der Werke zu definieren, ebenfalls zurückzuweisen.

Stattdessen stützt sie ihre Theorie auf das formalistische Konzept der ›Motivierung‹, das aus ihrer Sicht den Vorteil bietet, dass es die historisch variable Rezipientenposition bei der Konstituierung von Realismen berücksichtigt. Realistische Motivierung ist eine der vier Möglichkeiten, ästhetische Elemente (z. B. eine bestimmte Einstellungsgröße oder die Handlung einer Figur) als Rezipient zu rechtfertigen (daneben gibt es kompositionale, intertextuelle und ästhetische Motivierung).¹⁹ Auf die Frage: ›Warum wird das (so) gezeigt?‹ gibt man sich bei realistischer Motivierung als Zuschauer selbst die Antwort: weil es typischen Sachverhalten in der realen Welt entspricht.

Das Konzept der Motivierung bringt gleich mehrere Unklarheiten mit sich: So bleibt offen, ob und wie sich die Frage nach der Motivation im Laufe des Rezeptionsprozesses überhaupt stellt; auf welche Arten von Elementen oder ›Verfahren‹ es sich bezieht und was z. B. geschieht, wenn ein Element zwar als realistisch in-

17 Thompson 1988, S. 197.

18 Thompson weist auf die Surrealisten und Pop Art hin, noch eher fiele einem wohl der Kubismus ein. Oder man denke an Stan Brakhages Aussage: »I am the most thorough documentary film maker in the world because I document the act of seeing as well as everything the light brings me.« (Robert A. Haller (Hg.): *Brakhage Scrapbook*. New Paltz, N.Y. 1982, S. 188).

19 Vgl. Kristin Thompson: *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*. In: *Breaking the Glass Armor*, S. 3–46 (hier S. 16ff).

tendiert erkannt, aber nicht als realistisch empfunden wird. Das größte Problem scheint aber darin zu bestehen, dass realistische Motivierung auf gewissen Ebenen in praktisch jedem Spielfilm zu finden ist.²⁰ Entsprechend stellt sich für das zu konstruierende Korpus des ›Filmischen Realismus‹ nicht allein die Frage, ob realistisch motivierte Elemente auftauchen, sondern ob diese die anders motivierten Elemente dominieren. Als unbrauchbar erweist sich Thompsons Versuch, ästhetischen Realismus zu definieren, wenn man betrachtet, was ihr alles als realistisch (oder realistisch motiviert) gilt: Symphonien von Beethoven und Berlioz etwa, aber auch Duchamps Readymades und de Koonings abstrakte Gemälde. Beim Film sieht es nicht viel besser aus:

»Indeed, it is difficult to imagine a more purely Bazinian realism than that of the Lumière films. The primitive cinema quickly adopted conventions of narrative representation from existing arts and developed its own as well. The next period when realism became a major issue was probably in the teens, with the introduction of naturalism in both narrative (e.g., Feuillade's melodramas of the 1911–1914 period) and acting (e.g., Griffith's work with the Gish sisters, Blanche Sweet, and others). After the formulation of the classical studio cinema in the teens, location shooting in postwar Swedish and French films seemed to be to many a radical break, as did the documentary feature film in the United States (e.g., *NANOOK OF THE NORTH*, *CHANG*) and the Soviet montage movement. Since then we had Poetic Realism in 1930s France (primarily perceived as such only retrospectively), Italian Neorealism (seen immediately as a radical break with past traditions), and the many variants on the modern art cinema, which often appeal to realism (particularly psychological depth).«²¹

Demnach ist filmischer Realismus bei Thompson offenbar ein so weites Konzept, dass die frühen Filme der Lumière-Brüder ebenso dazu gehören wie Feuillade und Griffith, die Dokumentarfilme von Flaherty und das russische Montagekino. Später in ihrem Text werden (aus unterschiedlichen, zum Teil bewusst widersprüchlichen Gründen) auch Dreyer, Bresson, Bergman und Antonioni als Schöpfer realistischer Ausdrucksmittel gewürdigt.

Während bei Colin MacCabe das gesamte klassische Erzählkino unter Realismusverdacht fällt, kommen bei Thompson umgekehrt sämtliche Stile und Innovationen, die verfremdend darauf reagieren, als Realismen in Betracht.²² In beiden Fällen ist die Begrifflichkeit zu weit gewählt, da sie zu eindimensional konstruiert wurde. Und in beiden Fällen ist sie ungeeignet, über ›Filmischen Realismus‹ als spezifischen Stil mit eigenem künstlerischem und sozialem Anspruch, bestimmten dominanten Themen und Repräsentationstechniken, die sich vom Mainstream-

20 Vgl. Bordwell 1985, S. 36.

21 Thompson 1988, S. 200.

22 Damit wird Realismus in auffällige Nähe zum Ostrenanie-Konzept gestellt: »Thus many of the traits that have come conventionally to represent realism over the course of film history have done so primarily because they were departures from the prevailing classical norms« (Thompson 1988, S. 201). Doch genau darin besteht die Schwäche von Thompsons Theorie: nicht die Verfremdung an sich wirkt realistisch, sondern nur ganz bestimmte verfremdende Techniken, die den Realitätseffekt steigern.

Genre-, Kunst-, Dokumentar- und Experimentalfilm unterscheiden, differenzierte Aussagen zu treffen.

3

Von der Idee ausgehend, dass sich ›Filmischer Realismus‹ sowohl über die referenzielle Bedeutungsebene als auch über die Repräsentationsformen der betreffenden Filme konstituiert, möchte ich dagegen vorschlagen, ihn nicht über einzelne (Ausschluss-)Kriterien zu definieren, sondern über ein Netzwerk unterschiedlicher Komponenten, die auf drei Ebenen angesiedelt sind:

- der *narrativen Ebene*, die den dramaturgischen Aufbau der Handlung betrifft, sowie die Relationierung von Plot und Story oder Fragen der Perspektivierung und Fokalisierung, alle Fragen also, die den Kategorien der Narratologie zugänglich sind;
- der *formalästhetischen Ebene* (Mise-en-Scène, Kameraarbeit, Sound, Montage etc., also all das, was Bordwell als ›style‹ bezeichnet);
- der *inhaltlich-thematischen Ebene* (hierzu gehören Fragen nach der Diegese, den Figuren, den sozialen Milieus sowie nach Handlung und Thema des Films; also die referenzielle und explizite Bedeutung).²³

Selbstverständlich ist eine solche Ebenendifferenzierung nicht ontologisch, sondern nur heuristisch gemeint. Die Ebenen sind nicht unabhängig voneinander, sondern als irreduzibel ineinander verschränkt zu denken: Ohne den Einsatz filmischer Mittel gäbe es keine Erzählung, ohne Erzählung keine referenziell-explizite Bedeutungsdimension. Umgekehrt ist die inhaltlich-thematische Ebene für die Frage des Realismus oft die ausschlaggebende (und sie kann auch im Produktionsprozess an erster Stelle stehen, etwa wenn eine Regisseurin überlegt, einen Film über ein bestimmtes Milieu oder ein bestimmtes soziales Problem zu drehen) und die Überlegungen zur narrativen Umsetzung können die Wahl der filmischen Mittel determinieren. Für analytische Zwecke scheint mir eine Differenzierung dennoch sinnvoll.

Narration

Ein allgemeines (und wie es scheint historisch übergreifendes) Merkmal des *realistic mode of filmic narration* besteht im linear-chronologischen Verhältnis von Plot und Story-Ereignissen. Die Narration verzichtet also auf Flashbacks und Flashforwards, auf Wiederholungen und andere Formen von a-chronologischem Erzählen (die Ereignisse werden in der Reihenfolge präsentiert, in der sie sich in der Sto-

²³ ›Referenzielle‹ und ›explizite‹ Bedeutung nach David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard 1989, S. 8.

rywelt ereignen). Ausnahmen von dieser Regel sind nur sehr selten zu beobachten.²⁴

Diese Orientierung der ›Realistischen Narration‹ am normalen Ablauf der Zeit zeigt sich auch in zwei scheinbar konträren, tatsächlich aber komplementären Tendenzen: einer Tendenz, Ereignisse durchgängig, in Gänze, zu zeigen, statt sie (wie in Hollywood üblich) zu raffen, und umgekehrt einer Tendenz zur Elliptisierung von ganzen Handlungsblöcken, die in der klassischen Narration erzählt worden wären. Diese Erzählverfahren, die in engem Zusammenhang mit dem Einsatz filmischer Mittel stehen, wurden bereits von Bazin in Bezug auf den italienischen Neorealismus analysiert.²⁵ Für die zeitgenössischen realistischen Filme lässt sich eine Steigerung dieser Tendenzen erkennen. Die Ellipsen wirken bisweilen fast dynarrativ (z. B. in *MARSEILLE*, Angela Schanelec, D 2004) und die Durchgängigkeit von Ereignissen hat sich in ähnlichem Maße gesteigert, was sich in extrem langen Einstellungen niederschlägt.²⁶ In beiden Fällen scheint die realistische Direktive in Widerspruch zu dramaturgisch-kompositionalen Anforderungen zu geraten. Diese Spannung lässt sich zwar für alle realistischen Erzählweisen herausarbeiten, historisch neu scheint aber zu sein, dass die Kompromisse nicht mehr wie in allen historischen Vorläufern zugunsten der narrativen Integration in einen mehr oder minder klassischen Spannungsbogen münden, sondern umgekehrt eine dramaturgische Desintegration (und auf Seiten des Publikums Langeweile und Unverständnis) in Kauf nehmen. Während im klassischen Spielfilm die Prinzipien einer kausalen Determinierung (von Ereignis zu Ereignis) und einer funktionalen Überdeterminierung (des einzelnen Elements durch das System des ›Recit‹) herrschen, tauchen im neuen realistischen Film (vor allem bei den Dardenne-Brüdern, aber z. B. auch in Ulrich Köhlers *MONTAG KOMMEN DIE FENSTER*, D 2006) immer wieder einzelne Handlungen von Figuren auf, die narrativ gewissermaßen unterdeterminiert sind. Es sind ›Leerhandlungen‹ zu beobachten, die man mit Roland Barthes als ›effets de réel‹ bezeichnen kann, also dramaturgisch funktionslose Details, die sich der Subsumtion unter den narrativen Zweck nicht beugen.

24 Von allen Filmen des Korpus gibt es nur einen Fall von zeitlicher Wiederholung: Am Ende von *ANYANGDE GUER (L'ORPHELIN D'ANYANG)*, Wang Chao, China 2001 wird dasselbe Ereignis aus zwei unterschiedlichen Perspektiven gezeigt.

25 Vgl. André Bazin: Vittorio De Sica, Regisseur. In: *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 353–374 [zuerst franz. 1953]; Ders.: *Ein großes Werk: Umberto D.* In: ebd., S.375–379.

26 Die Respektierung der Einheit von Raum und Zeit bringt eine Tendenz zur Plansequenz mit sich und damit unterdurchschnittliche Schnittfrequenzen, also überdurchschnittlich hohe average shot lengths (ASLs). Extremfälle sind die Filme von den Dardenne-Brüdern mit ASLs von bis zu 70 Sekunden, *LE FILS* (Luc & Jean-Pierre Dardenne, B/F 2002) und von Jia Zhang-ke, dessen *REN XIAO YAO (UNKNOWN PLEASURES)*, Südkorea/F/J/China 2002) eine noch längere ASL aufweist. (Zum Vergleich: heutige Hollywoodfilme haben gewöhnlich ASLs von 3–5 Sekunden; *LADRI DI BICICLETTA (DIE FAHRRADDIEBE)*, Vittorio De Sica, I 1948) hat eine ASL von 7,2 Sek., *ROMA CITTÀ APERTA (ROM, OFFENE STADT)*, Roberto Rossellini I 1945) 9,8.) Alle von mir bisher analysierten Filme des ›neuen Realismus‹ weisen deutlich langsamere Schnittfrequenzen auf.

Die *Erzählperspektive* hat im Realismus in den allermeisten Fällen den ambivalenten Status einer heterodiegetischen, aber anthropomorphisierten Instanz, die zwischen einem innerdiegetischen Beobachter und einem auktorialen Erzähler angesiedelt ist. Entsprechend ist sie weder so limitiert, sich auf die Perspektive einer einzelnen Person beschränken zu müssen, noch verfügt sie nach Belieben über den Gesamtzusammenhang der Geschichte; vielmehr sind realistisch erzählte Filme fast immer so konstruiert, als entspreche das ›Wissen‹ der Narrationsinstanz in etwa dem des Zuschauers. Das daraus sich ergebende Erzählprinzip möchte ich als ›limitierten Objektivismus‹ bezeichnen.²⁷

Style

Der erwähnte ›limitierte Objektivismus‹ der realistischen Narration bringt auf der Ebene der filmischen Mittel einen weitgehenden Verzicht auf subjektive Einstellungen und PoV-Strukturen mit sich. Fast nie tauchen eindeutig als mental markierte Bilder und Töne auf. In Zusammenhang mit dem Prinzip des limitierten Objektivismus steht auch die Einschränkung der Einstellungsgrößen (wenige Close-Ups und Panoramen) und der ganz seltene Einsatz außergewöhnlicher Kamerawinkel; meistens wird etwa in Augenhöhe kadriert. Auch elaborierte Kamerafahrten sind nur selten zu beobachten, die Kamerabewegungen entstehen vor allem über Schwenks und Handkamera. Diese Tendenz ist von Christine N. Brinckmann als »anthropomorphe Kamera« bezeichnet worden. (Im Gegensatz zur »technomorphen Kamera«, die etwa im Science-Fiction-Film dominiert und auch im zeitgenössischen Hollywood verstärkt zum Einsatz kommt.)²⁸

Die Anthropomorphisierung der Kamera wird in manchen Fällen noch verstärkt durch eine bestimmte Art des *Staging*, der Figurenanordnung vor der Kamera. Während das klassische Hollywood-Paradigma besagt, dass Figuren möglichst zentral kadriert und im Zweidrittelprofil zu sehen sein sollten (was zum Teil zu sehr gekünstelten Figurenanordnungen führt, die auch in älteren Filmen der realistischen Tradition dominieren), werden die Figuren in neueren realistischen

27 Dies besagt noch nichts über das Verhältnis von narrativer Instanz und Fokalisierung im neuen ›Filmischen Realismus‹. (Zu ›Fokalisierung‹ vgl. Edward Branigan: Fokalisierung. In: *Montage AV* 16,1, 2007, S. 71–82 [zuerst engl. 1992]; Jörg Schweinitz: Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: *Montage AV* 16,1, 2007, S. 83–100.) Im Vergleich zu klassischen Narrationsmodi, die vor allem zwischen Null- und interner Fokalisierung alternieren, scheint es – dies wäre eine zu überprüfende Hypothese – einen stärkeren Einsatz der ›externen Fokalisierung‹ zu geben. Diese Fokalisierungsform setzt eine Figur als Zentrum und Filter der narrativen Information, die ohne Zugang zum mentalen und emotionalen Innenleben ›von außen‹ betrachtet wird. Insofern sie sich dadurch auszeichnet, dass die Narrationsinstanz weniger weiß als die fokale Figur, harmonisiert sie mit dem Prinzip des ›limitierten Objektivismus‹. (Ein gutes Beispiel für konsequente externe Fokalisierung bietet *LE FILS [DER SOHN]*, Jean-Luc & Pierre Dardenne, B/F 2002).

28 Christine N. Brinckmann: Die anthropomorphe Kamera. In: Dies: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997, S. 277–301 [zuerst 1996].

Filmen öfter an den Rand eines Kaders gestellt, verdecken sich gegenseitig oder sind nur von hinten zu sehen.

Die *Mise-en-Scène* bedürfte weiterer Analysen, beispielsweise der Einsatz von Originalschauplätzen, von ›diegetischem Licht‹ und naturalistischem Schauspiel (Laiendarsteller oder professionelle Schauspieler ohne Star-Appeal). Ebenso müsste die Tonebene genauer untersucht werden, die sich vor allem durch Verzicht auf unidentifizierbare Klangobjekte²⁹ und eine Tendenz zur Reduktion extradiegetischer Musik auszuzeichnen scheint. Der letzte Punkt bietet wiederum interessante Differenzen zu älteren ›Realismen‹: Während im Poetischen Realismus und im Neorealismus noch ein konventioneller Einsatz von extradiegetischer Filmmusik mit emotionalisierenden Effekten vorherrschte (was besonders einigen Klassikern des Neorealismus, z. B. UMBERTO D. (Vittorio de Sica, I 1952) heute eine melodramatische Note verleiht) und sich die als realistisch qualifizierbaren Filme der British New Wave durch einen zeitgeistigen *Score* (Bebop, Rock'n'Roll) auszeichnen, verzichten besonders die neuen Realistischen Filme oft gänzlich auf extradiegetische Musik.

Thematik

Ein Signum realistischer Filme, was die inhaltliche Ebene betrifft, ist ihre unspezifische Aktualität, d. h. sie wirken meistens – ohne dass Handlungszeit und -ort allerdings genau spezifiziert werden müssten – als spielten sie im ›Hier und Jetzt‹ oder in der jüngeren Vergangenheit. Als weiteres, damit zusammenhängendes Grundmerkmal kann gelten, dass sich die Filme thematisch auf bestimmte Aspekte aktueller Gesellschaften oder ihrer Milieus beziehen und deren immanente Problematiken narrativ entfalten. Häufig zu beobachten sind einerseits Porträts sozial unterprivilegierter Schichten,³⁰ andererseits solche bürgerlicher Kommunikationsdefizite und moralischer oder psychischer Dekadenz.³¹

Wie oben schon gesagt, besteht der Bedeutungskern des Realismus in der Strukturähnlichkeit der konstruierten diegetischen Welt mit der sozialen Welt der Zuschauer. Dies gilt für alle vier Ebenen des Wulffschen Schichtenmodells,³² also a) bezüglich der physikalischen Gesetze – es gibt im Realistischen Film keinen

29 Als ›unidentifizierbare Klangobjekte‹ werden Geräusche bezeichnet, deren Quelle weder im Bild sichtbar, noch aus dem Kontext erkennbar ist. Vgl. Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001.

30 Beispiele aus den letzten Jahren wären: ALL OR NOTHING (Mike Leigh, GB/F 2002), LICHTER (Hans-Christian Schmid 2003), HALBE TREPPE (Andreas Dresen, D 2002), RESSOURCES HUMAINES (Laurent Cantet, F 1999), BARRIO (Fernando Arranoa de León 1998) sowie alle Filme der Dardenne-Brüder.

31 Auffällig viele jüngere Filme aus Deutschland: so z. B. AM MONTAG KOMMEN DIE FENSTER (Ulrich Köhler, 2006), PING PONG (Matthias Luthardt, 2006) SOMMER '04 (Stefan Krohmer, 2006), NACHMITTAG (Angela Schanelec, 2007).

32 Hans J. Wulff: Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV*, 16,2, 2007, S. 39–51.

Raum für Übernatürliches; b) bezogen auf die Wahrnehmungswelt: Es werden keine Bilder und Töne präsentiert, die nicht auch von den Figuren wahrgenommen werden könnten (seltene Ausnahme: nondiegetische Musik); c) bezogen auf die Regeln des sozialen Miteinanders, den Gesetzen und Normen, denen die Figuren unterworfen sind; d) hinsichtlich der typischen moralischen Konflikte, die im Filmischen Realismus nicht selten zu Dilemmata zwischen unterschiedlichen Wertehorizonten werden, wie Wulff sie für Hans-Christian Schmidts LICHTER beschreibt.³³ Einfach gesagt veranschaulicht ›Filmischer Realismus‹ Ereignisse und Konflikte, die sonst in der U-Bahn, im Supermarkt oder in der eigenen WG erlebt oder beobachtet werden können. Das *mental mapping* von sozialen Akteuren und diegetischen Milieus kann insofern alltäglichen Routinen folgen und sich eines inferenziellen, auf stereotypisierten Schemata beruhenden Pseudowiedererkennens bedienen.

Hinsichtlich der Thematiken weisen die neuen realistischen Filme schon aufgrund kultureller, politischer und ökonomischer Differenzen große Heterogenität auf. Die infrastrukturelle Unterentwicklung einer bestimmten Gegend in China und die Formen der Kriminalität, die sich hier ausbilden, können nur im Kino Jia Zhang-kes und nicht in dem der Berliner Schule zum Ausdruck gebracht werden, während eine spezifisch deutsche bürgerliche Mentalität typischerweise dort porträtiert wird. Wenn es eine gemeinsame Tendenz zu verzeichnen gibt, dann vielleicht in der zunehmenden moralischen Zurückhaltung der neueren realistischen Filme. Zugespitzt: War LADRI DI BICICLETTA noch »ein kommunistischer Film« (André Bazin),³⁴ so sind die Filme der Berliner Schule nur noch »der Versuch, den Kapitalismus darzustellen« (Georg Seeßlen).³⁵ Einer Beurteilung der gezeichneten Milieus und der entworfenen Konflikte oder gar einer Handlungsaufforderung scheint sich der aktuelle Realismus jedenfalls noch stärker als seine historischen Vorläufer zu enthalten. Die Filme scheinen weniger didaktisch zu sein.

4

Das skizzierte Modell ist weder vollständig, noch ist es vollständig ausgearbeitet. In vielen Punkten stellen sich noch Fragen, wäre Differenzierung, Spezifizierung und Relativierung angebracht. Auch die Plausibilisierung am filmischen Material kommt hier zu kurz. Stärker wäre noch zu betonen, dass Realismus immer ein kontrastives Phänomen darstellt, der Begriff also in Abgrenzung zu je anderen ak-

33 Vgl. Wulff 2007, S. 44ff. In diesen moralischen Aporien verbirgt sich das entscheidende Kritikpotenzial realistischer Narrationen. Diese Kritik kann mitunter durchaus fundamental (etwa als Kritik am kapitalistischen Wirtschaftssystem) formuliert und verstanden werden.

34 Das ist durchaus nicht pejorativ gemeint; vgl. André Bazin: Ladri di biciclette. In: Bazin 2004, S. 335–352 (339).

35 Vgl. Georg Seeßlen: Die Anti-Erzählmaschine. In: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung 37, 14.9.2007 (<http://www.freitag.de/2007/37/07371301.php>, Zugriff: 19.8.2008).

tuellen Ästhetiken benutzt wird. Auch aus dieser Tatsache ergeben sich historische und kulturelle Relativierungen. Weiterhin wäre der Begriff der Wahrscheinlichkeit zu diskutieren, der die Möglichkeit bieten könnte, das Theorem der strukturellen Homologie von sozialer Wirklichkeit und filmischer Diegese genauer zu formulieren. Das Regime der Wahrscheinlichkeit scheint im Realismus zu regulieren, was wir vor dem Hintergrund unserer Alltagserfahrung von den filmischen Figuren erwarten können. Allerdings wird der Wahrscheinlichkeitsbegriff in der aristotelischen Tradition anders, nämlich auf der Ebene von Gattungen oder Genres diskutiert. So verwendet etwa Christian Metz den Terminus des »vraisemblable«.³⁶ Von Genre-Wahrscheinlichen scheint sich das Realistisch-Wahrscheinliche allerdings emanzipiert zu haben³⁷ – oder vielmehr lassen sich zwei Ebenen des Wahrscheinlichen unterscheiden, je nachdem, ob man das Verhältnis von Diegese und sozialer Wirklichkeit eines einzelnen Films oder die Gemeinsamkeiten einer bestimmten Gruppe von Filmen (z. B. des Neorealismus) in dieser Hinsicht untersucht. Mit anderen Worten: In der Geschichte des »Filmischen Realismus« können sich auch die Wahrscheinlichkeiten als unterschiedlich wahrscheinlich erweisen.

Trotz der bestehenden Mängel und Unklarheiten möchte ich mein Modell zur Diskussion stellen und diese ganz unbescheiden mit dem Hinweis auf einige Vorzüge gegenüber anderen Realismuskonzeptionen eröffnen: Erstens bedeutet die Formulierung der historischen Homologie von Diegese und Sozialwelt ein Verhältnis zwischen Film und Zuschauer, das eine Offenheit auf beiden Seiten impliziert. Die Konstruktionen und Konzeptionen der sozialen Wirklichkeit sind ebenso kontingent (aber auch ebensowenig arbiträr) wie die Schwerpunkte, die »realistische« Filme in der Porträtierung derselben setzen mögen und die das Publikum zur Konstruktion der strukturell homologen Diegese veranlassen. Gleichzeitig scheint mir die Betonung dieser Homologie als Bedeutungskern des fiktional-narrativen »Filmischen Realismus« der Beliebigkeit und den totalen Relativismus in der Realismustheorie entgegenzuwirken.

Zweitens lässt sich durch die Annahme eines Netzwerkes verschiedener ästhetischer Mittel, mit denen die Geschichten umgesetzt werden, die Hypostasierung von *einzelnen* Techniken als spezifisch realistisch vermeiden. Plansequenzen, Kadrierungswinkel in Augenhöhe, Tiefenschärfe etc. sind für sich genommen sowenig Garanten für eine realistische Wirkung wie eine bestimmte Thematik oder Laien-

36 Vgl. Christian Metz: Le Dire et le dit au cinéma: Vers le declin d'un vraisemblable? In: *Communications* 11, 1968, S. 22–33.

37 »Es kommt zu einem Wirklichkeitseffekt, zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet. Dieses neue Wahrscheinliche unterscheidet sich stark vom alten, da es doch weder die Gesetze der Gattungen einhält noch verschleiert, sondern der Absicht entspringt, die dreiteilige Natur des Zeichens zu untergraben, um aus der Eintragung die bloße Begegnung zwischen einem Gegenstand und seinem Ausdruck zu machen.« Roland Barthes: Der Wirklichkeitseffekt. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache*. (Kritische Essays IV). Frankfurt am Main 2005, S. 164–172 (hier S. 171f.) [zuerst franz. 1968].

darsteller oder eine fragmentarische Narration. Erst im Zusammenspiel konstituieren diese und andere historisch variable Faktoren den ›Filmischen Realismus‹ als genuine Form.

Drittens macht dies deutlich, dass sich realistische *Tendenzen* auch in anderen Spielfilmen finden lassen, die nicht direkt der realistischen Tradition zugerechnet werden können. So macht etwa der klassische Hollywoodfilm oft Gebrauch von realistischer *Mise-en-Scène*, das russische Montagekino von Laiendarstellern und sozialen Milieus.

Viertens können innerhalb des ›Filmischen Realismus‹ wiederum sinnvolle Differenzierungen von verschiedenen Stilen vorgenommen werden. Zum Beispiel kann der klassische ›perceptual realism‹ (Bazin: Wyler) vom ›on-the-spot/documentary/cinéma-vérité-Stil‹ (Dogma; Dardennes) und dieser wiederum vom ›transnational festival realism‹ unterschieden werden.³⁸ Außerdem kann nun eine historische Entwicklung anhand der einzelnen Komponenten nachgezeichnet werden (z. B. hinsichtlich des Einsatzes von nondiegetischem Licht und nondiegetischer Musik oder auch der narrativen Perspektive). So können die Kontinuitäten im repräsentationalen Regime des ›Filmischen Realismus‹ ebenso zum Ausdruck kommen wie die Brüche und Innovationen, die sich in den letzten zehn Jahren auf verschiedenen Ebenen abgezeichnet haben: das Alte und das Neue.

38 Vgl. Jason McGrath, *The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic*. In: Zhang Zhen (Hg.): *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham/London 2007, S. 81–114. McGrath zeichnet darin die Veränderung der Filme von Jia Zhang-ke vom »on-the-spot documentary realism« (S. 88) in den ersten Filmen über die Integration von Elementen des perzeptiven Realismus (»an aesthetic characterized by long shots, exceptionally long takes, and a relatively immobile camera«, ebd., S. 96) zum internationalen »ästhetisierten« Realismus seiner jüngeren Werke nach.