



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Aspekte des filmischen Realismus in Krzysztof
Kieślowskis Filmen: Personel (1976), Amator (1979) und
Przypadek (1987)

verfasst von / submitted by

Jan Mateusz Wiglinzki, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

INHALTVERZEICHNIS

| | | |
|------|--|----|
| I. | EINLEITUNG..... | 3 |
| II. | FILMREALISMUS | 6 |
| A. | WAS IST REALISMUS?..... | 6 |
| B. | THEORIEN DES FILMISCHEN REALISMUS | 10 |
| I. | ANDRÉ BAZIN | 10 |
| II. | SIEGFRIED KRACAUER..... | 15 |
| C. | FILMISCHER REALISMUS DES DOKUMENTARFILMS UND DIE DOKUMENTARISCHE LEKTÜRE VON ERZÄHLFILMEN..... | 21 |
| III. | DER FILMISCHE REALISMUS IN BEWEGUNG..... | 31 |
| A. | ITALIENISCHER NEOREALISMUS | 31 |
| B. | FRANZÖSISCHE NOUVELLE VAGUE | 36 |
| C. | KIEŚŁOWSKI IM KONTEXT DES <i>KINOS DER MORALISCHEN UNRUHE</i> | 41 |
| IV. | FILMANALYSE VON: <i>PERSONEL</i> (1976), <i>AMATOR</i> (1979) UND <i>PRZYPADEK</i> (1987) | 51 |
| A. | <i>PERSONEL</i> (1976) | 52 |
| B. | <i>AMATOR</i> (1979) | 60 |
| C. | <i>PRZYPADEK</i> (1987) | 69 |
| V. | CONCLUSIO..... | 84 |
| VI. | QUELLENVERZEICHNIS..... | 87 |
| A. | BIBLIOGRAFIE | 87 |
| B. | FILMOGRAFIE | 92 |
| C. | INTERNETQUELLEN | 94 |

I. EINLEITUNG

Der polnische Filmregisseur Krzysztof Kieślowski (1941-1996), der einen gewissen Ruf als *Dramaturg der Wirklichkeit* genießt, ist für seine wirklichkeitsnahen Inszenierungen bekannt. Kieślowski, der mit dokumentarischen Filmen angefangen hat, begann ab 1966 auch Spielfilme zu drehen, welchen er sich dann ab 1980 beinahe vollkommen verpflichtet sah. Zwischen diesem Zeitraum machte die sogenannte Bewegung des *Kinos der moralischen Unruhe* ein intellektuelles Verlangen der Auseinandersetzung mit den politisch verursachten gesellschaftlichen und sozialen Missständen Polens spürbar, das sich in Form eines neuen sozialen *Realismus* äußerte. Hierfür sah Kieślowski die Spielfilmform zunehmend als geeigneter an. Denn selbst die dokumentarische Form hatte Grenzen hinsichtlich der Darstellungsmöglichkeiten. In der vorliegenden Masterarbeit möchte ich den *Realismus* seiner Filme analytisch und theoretisch auf den Grund gehen. Es lässt sich nicht verleugnen, dass jene Erfahrungen aus dem Dokumentarbereich die Konzeption Kieślowskis Spielfilme elementar beeinflusst haben. Doch ist es die Form oder die Essenz die genau diesen *Realismus* so effektiv gestaltet? Und welche Elemente etablieren überhaupt beim Rezipienten das Gefühl einer *realistischen* Wahrnehmung? Die forschungsleitende Frage, die sich daher stellt, lautet:

Welche Aspekte eines besonderen filmischen *Realismus* lassen sich in Krzysztof Kieślowskis Filmen *Personel*¹ (1976), *Amator*² (1979) und *Przypadek*³

¹ *Personel*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1976.

² *Amator*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1979.

³ *Przypadek*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1987.

(1987) aus der Zeit des *Kinos der moralischen Unruhe* eruieren?

Um der forschungsleitenden Frage auf den Grund zu gehen, ist es notwendig, dass zuerst eine theoretische Grundlage gelegt wird. Zunächst sollte den Fragen nachgegangen werden, was überhaupt *Realismus* ist und durch welche wesentlichen Merkmale es sich definiert (Kapitel: II a). In weiterer Folge wäre es wichtig um eine Orientierung zu schaffen, zwei der grundlegendsten Theorien des *filmischen Realismus* näher zu bringen. Hierzu werde ich André Bazins: *Ontologie des fotografischen Bildes*⁴ (Kapitel: II b i) und Siegfried Kracauers: *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit!*⁵ (Kapitel: II b ii) heranziehen und dessen Verständnis von *Realismus* im filmischen Medium herausarbeiten. Da die Dokumentarfilmform auch eine wesentliche Stellung in Kieślowskis Werken spielt, möchte ich zusätzlich auf deren theoretische und ästhetische Aspekte eingehen (Kapitel: II c). Dabei werde ich mögliche gestalterische Elemente der Dokumentarfilmästhetik aufzeigen, deren Funktion, die eine Erhöhung der *realistischen* Wahrnehmung fördern kann, näher erläutern und im Anschluss diese um die theoretischen Ausführungen Odins: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*⁶ ergänzen. Speziell ist hier von Interesse herauszufinden, welche Stellung und Rolle dokumentarische Elemente, bei einer *realistischen* Wahrnehmung in Kieślowskis Filmen einnehmen.

⁴ Bazin, André, "Ontologie des photographischen Bildes", in: *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004; (Bazin, André, "Ontologie de l'image photographique", in: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Hg. Robert Fischer, Paris: Éditions du Cerf 1975).

⁵ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).

⁶ Odin, Roger, "Dokumentarischer Film. Dokumentarisierende Lektüre", in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998., S. 286-301; (Odin, Roger "Film Documentaire. Lecture Documentarisante", in: *Lyant/Odin*, 1984, S.263-278.

Im weiteren Verlauf ist es von Bedeutung auf vergangene *realistische* Bewegungen im Film, wie dem *Italienischen Neorealismus* (Kapitel: III a) und der *Nouvelle Vague* (Kapitel: III b) einzugehen und deren politische und ästhetische Tragweite in Hinblick auf deren filmischen *Realismus* zu beleuchten. In diesem Zuge werde ich die Bewegung *des Kinos der moralischen Unruhe* heranziehen, seine wesentlichen Merkmale aus inhaltlicher und politischer Sicht skizzieren und Kieślowskis Rolle in dieser Bewegung verorten (Kapitel: III c).

Ist erstmals dieser Rahmen abgesteckt, soll eine Analyse von drei Filmen aus der Zeit des *Kinos der moralischen Unruhe* vorgenommen werden (Kapitel: IV). Hierfür fällt meine Wahl auf: *Personel* (1976), *Amator* (1979) und *Przypadek* (1987). Dabei lässt sich *Personel* in die Anfangsphase des *Kinos der moralischen Unruhe* einordnen, *Amator* zeitlich in die mittlere Phase und *Przypadek* in die Schlussphase. Gegenstand der Analyse stellen einerseits filmische Mittel wie ästhetische und gestalterische Aspekte, inhaltlichen Aspekte der Erzählung und ihr Bezug zur politischen, sozialen und gesellschaftlichen Situation im damaligen Polen wie auch formelle Aspekte der Dramaturgie. Somit stützt sich die Analyse auf drei Komponenten: Form, Inhalt und Dramaturgie.

Nach einer genauen Analyse dieser Faktoren sollte es möglich sein eine Aussage über die Beschaffenheit und Methode der Konstruktion des *Realismus* dieser Werke zu machen, die anschließend in der (Kapitel: V) *Conclusio* ausgewertet werden.

II. FILMREALISMUS

a. WAS IST REALISMUS?

Bevor man der Frage nach dem filmischen *Realismus*, seinen möglichen und speziellen Ausprägungen auf den Grund gehen kann, sollte zunächst die Bedeutung des Begriffes erläutert werden. Das Duden-Wörterbuch für deutsche Rechtschreibung beschreibt den Begriff wie folgt:

„1. <o. Pl.> a) Wirklichkeitssinn; b) (selten) ungeschminkte Wirklichkeit [...] 2. a) mit der Wirklichkeit übereinstimmende, Wirklichkeit nachahmende künstlerische Darstellung[sweise] in Literatur und bildender Kunst; [...] 3. <o. Pl.> (Philos.) Denkrichtung, nach der eine unabhängig vom Bewusstsein existierende Wirklichkeit angenommen wird, zu deren Erkenntnis man durch Wahrnehmung u. Denken kommt“⁷

Synonym mit der Bedeutung von Wirklichkeit fand das Wort *Realismus* als prägende Bezeichnung gewisser Strömungen in der Literatur und bildenden Kunst Mitte des 19. Jahrhunderts Einzug. Da einerseits Film eine Form der Kunst ist und sich andererseits auch durch eine narrative Struktur auszeichnen kann, liegt es nahe in diesen beiden Gebieten, der bildenden Kunst und der Literatur, das Wesen des Realismus vorerst en détail zu untersuchen.

„Der Überblick über die Theorien zu literarischer Wirklichkeitsnähe und über die vielfältigen Versuche, realitätsbezogener Kunst zu schaffen, macht mit einer Fülle verschiedener Ansätze bekannt.“⁸

⁷ Dudenredaktion, „Realismus“, in: *Duden - Deutsches Universalwörterbuch. das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Hg. Dudenredaktion, Berlin: Dudenverlag⁸ 2015, S. 1429.

⁸ Kohl, Stephan, *Realismus. Theorie und Geschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag 1977, S. 187.

Er erscheint nicht verwunderlich, dass im Laufe der Zeit sich unterschiedliche Positionen, Tendenzen *realistischer* Darstellungen entwickelt haben. Angefangen bei der „erzieherischen Dichtung“⁹ der alten Griechen, über die Fülle diverser internationaler Autoren wie zum Beispiel: Friedrich Hebbel (Deutschland), Gustave Flaubert (Frankreich), Lew Tolstoi (Russland), Charles Dickens (England) und Jan Neruda (Tschechien) der *realistischen* Literatur des 19. Jahrhunderts oder von der „altsteinzeitlichen Höhlenmalerei“¹⁰ bis hin zu der Vielzahl an verschiedenen *realistischen* Tendenzen in der bildenden Kunst wie zum Beispiel: die Neue Sachlichkeit, die American Scene, der Sozialistische Realismus, der Neue Realismus und der Foto-Realismus unterstreichen diese Gegebenheit. Das folgende Zitat trifft diesen Sachverhalt wie folgt und macht zusätzlich auf den zeitlich gebundenen und subjektiven Wahrnehmungscharakter aufmerksam: „Was als Realismus bewertet wird, ist stets eine Frage des subjektiven und des geschichtlichen Standpunktes.“¹¹ So können wir davon ausgehen, dass die Form von *realistischen* Werken immer einem gewissen Zeitgeist und kultureller Prägung unterworfen ist und folglich in ihrer Erscheinungsform auch ein zeitlich wandelbares Phänomen definiert. Roman Jakobsons kunstgeschichtliche Definition von *Realismus* liefert zwei perspektivisch diametrale Ansätze zum *Realismusbegriff*:

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

⁹ Kohl, *Realismus*, S. 26.

¹⁰ Schmidt, Georg, "Naturalismus und Realismus", in: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963*, Hg. Georg Schmidt, Olten und Freiburg in Breisgau: Walter-Verlag 1966, S. 32.

¹¹ o.N., "Über den Realismus in der Kunst [1921]", in: *Roman Jakobson Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Hg. Elmar Holenstein & Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 129.

2. Realistisch wird ein Werk genannt, das ich kraft meines Urteilsvermögens als wahrscheinlich rezipiere (Bedeutung B).“¹²

Jakobsons Ansatz liegt keine wesentliche Charakterisierung von *Realismus* zugrunde. Der Gehalt dieser Definition, welche sich aufgespalten in zwei Bedeutungen nur auf das Urteilsvermögen des Rezipienten oder Positionierung des Künstlers stützt, ist substanzlos. Ob die *realistische* Tendenz vom Werk bzw. dem Künstler intentionell ausgeht spielt keine Rolle. In der disziplin- und epochenübergreifenden Anwendung in unterschiedlichen Gebieten liegt in erster Linie das Problem des systematischen Begriffes des *Realismus*. Wenn aber die Form realistischer Darstellung im Laufe der Zeit variabel ist und der daraus hervorgehende Realitätseffekt von derselben stetigen Qualität, dann muss das Wesen also die Essenz des *Realismus* einer konstanten Wirkung entsprechen.

Ausgehend von diesem Gedankengang gilt es die Essenz des *Realismus* zu extrahieren. Aufgrund der Wandelbarkeit und der vielen Formen des *Realismus* wissen wir bereits, dass diese nie absolut fixiert werden können und folglich *Realismus* auch nicht vollkommen erreicht werden kann.¹³ Dies erscheint insofern auch logisch, da sonst die *realistische* Darstellung mit dem Realen zusammenfallen würde und somit kein Platz mehr für jegliche künstlerischen Aussagen bzw. Intentionen mehr bestehen würde.

„Sähe man in Realismus vornehmlich den Versuch einer wirklichkeitsgetreuen und vollständigen Wiedergabe des sinnlich Wahrnehmbaren, reduzierte man realistische

¹² Jakobson, Roman, "Über den Realismus in der Kunst [1921]", S. 130.

¹³ Vgl. Kohl, *Realismus*, S. 199.

'Kunst' auf die Wiederholung des schon Vorhandenen."¹⁴

Es wird also klar, dass der so oft angenommene Glaube *Realismus* sei eine phänomenologisch naturgetreue Nachahmung des bereits vorhanden Realen, ein Irrglaube sei, denn andernfalls würde es sich genauer gesagt um Naturalismus handeln. Der Künstler muss also in der Gestaltung seines Werkes etwas Eigentümliches beifügen, das zwar aus der Wirklichkeit entstammt aber im Grunde genommen dem Rezipienten im Alltag verborgen bleibt.

„Erst spezifisch künstlerische Auswahl und Anordnung von Fakten aus der phänomenalen Wirklichkeit konstituiert Realismus und vermeidet, daß im Kunstwerk eine erkenntnistheoretische überflüssige Wiederholung der Realität stattfindet. Freiheit im Umgang mit den Tatsachen und Dingen der äußeren Wirklichkeit macht es erst möglich, daß das realistische Kunstwerk Ordnung und Deutung der Welt zu leisten vermag. [...] Bloße Abbildung phänomenaler Wirklichkeit vermöchte auch nicht die Aufgabe des Realismus fördern, durch Problematisierung des konventionellen Realitätsbegriffs zu einer neuen Unvoreingenommenheit bei der Auseinandersetzung mit der äußeren Welt zu führen.“¹⁵

Somit ließe sich sie, ich möchte sie an dieser Stelle als *realistische* Praxis bezeichnen, als eine diskursive Praxis der kritischen Offenlegung ansehen. Statt einer bloßen oberflächlichen Wiedergabe der äußeren Realität macht der Künstler den Versuch durch ein besonders kreatives Arrangement von Tatsachen, eine erkenntnisschöpfende Leistung in seinem Werk zu erbringen, die im Bezug zur Realität steht.¹⁶ Wir fassen also zusammen, dass es bei der wesentlichen Eigenschaft von *Realismus* sich nicht, wie fälschli-

¹⁴ Kohl, *Realismus*, S. 190.

¹⁵ *Ibid.*, S. 191.

¹⁶ Brinkmann, Richard, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus Für die Erzählende Dichtung des Neunzehnten Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag² 1966, S. 309.

cherweise vermutet, um äußerliche Nachahmung der Wirklichkeit handelt, sondern um eine künstlerische Praxis, die der Rezipient als Förderung einer ihm verborgen gebliebenen Gegebenheit, die er persönlich als Wahrheit oder Erkenntnis auffasst. Selbstverständlich sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass Begriffe wie *Wahrheit*, *Wirklichkeit* und *Realität* nichtsdestotrotz Bezeichnungen für äußerst subjektive Wahrnehmungsprozesse sind, die nie einen völlig objektiv Bestandsgrad erreichen können. Dies bedeutet auch, dass der von einem Werk ausgehende *Realismus* zwar unter Umständen kollektiv oder gesellschaftlich zum Beispiel aufgrund der selben Lebensbedingungen wahrgenommen werden kann, aber im Prinzip nicht von jedem Rezipienten als solcher wahrgenommen werden muss. Das kann zum Großteil auch vom dem Allgemeingrad des beschriebenen *realistischen* Zustands oder der Situation abhängen.

b. THEORIEN DES FILMISCHEN REALISMUS

Da wir nun die wesentliche Bedeutung von *Realismus* extrahiert haben, können wir uns langsam auch der Untersuchung vom *filmischen Realismus* nähern. Dies ist jedoch nicht möglich ohne einen Blick auf die zwei grundlegendsten Filmtheorien in diesem Bereich zu werfen: André Bazins *Ontologie des fotografischen Bildes* und Siegfried Kracauers *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit!*.

i. ANDRÉ BAZIN

In seinen Überlegungen zu der Beziehung zwischen Kunst und dem Menschen vermutet Bazin ein psychologisches Bedürfnis der Bewahrung der menschlichen Existenz vor dem Verlauf der Zeit. Ausgehend von der religiösen Praxis der körperlichen Mumifizierung der alten Ägypter, die

den körperlichen Verfall vor dem „Strom der Zeit“ bewahren sollte, „hat die parallele Entwicklung von Kunst und Zivilisation die bildende Kunst von ihrer magischen Funktion befreit“ indem es „das Wesen durch die Erscheinung rettet“.¹⁷ Die vorwiegend religiöse Praxis der materiellen Konservierung des menschlichen Körpers, hat folglich im Laufe der Zeit seinen Schwerpunkt auf die künstlerische aber menschlich körperlose Produktion von Kunstwerken verlagert. Was ihnen jedoch von Anfang an anhaften blieb, war die Tendenz der Ähnlichkeit von Original und Werk, wodurch deren Beziehung zueinander gewährleistet wurde. Darin sieht Bazin im Wesentlichen die Geschichte des *Realismus* begründet. Im Rahmen der Entwicklung von zunehmend realistischer wirkenden Werken der abendländischen Malerei, die zum Beispiel der Entwicklung der Perspektive und Erfindung weiterer darstellerischer Mittel geschuldet ist, wurde es durch den technischen Fortschritt möglich das „Bedürfnis nach Illusion“¹⁸ verstärkt zu stillen. Dies hatte aber als Kehrseite zur Folge, dass durch den Eifer des zunehmenden *perzeptuellen Realismus* das Wesentliche also die Essenz der *realistischen Aussage* zurückgedrängt wurde.

Die Erfindung der Fotografie brachte in diesem Habitus eine entscheidende Wende. Sie befreite die Kunst von ihrer „Ähnlichkeitsbesessenheit“, die auf dem automatisierten chemisch-physikalischen Prozess der Ablichtung beruht und somit „ihrem Wesen nach objektiv“ ist.¹⁹

„Die Objektivität der Photographie verleiht ihr eine Überzeugungsmacht, die allen anderen Bildwerken fehlt. Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich

¹⁷ Bazin, "Ontologie des photographischen Bildes", S. 33.

¹⁸ Ibid., S. 35.

¹⁹ Ibid., S. 36.

wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird.“²⁰

Bis auf die Wahl der Apparatur, des Sujets und dessen optischer Inszenierung, spielen ausgehend vom Fotografen bei der Aufnahme kaum weitere subjektive Faktoren eine Rolle. Denn im Prozess der Ablichtung, übernimmt die Kamera die Pflicht zur vollkommen objektiven Reproduktion des Äußeren:

„Die Automatik der Fotografie, von der Bazin hier spricht, ist die Ausschaltung des handwerklichen-künstlerischen Prozesses der Nachbildung.“²¹

Wenn Bazin im Bezug zur Fotografie von einer „verstörenden Gegenwart eines in seinem Ablauf angehaltenen Lebens“ spricht, dann ist für ihn der Film „die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit“.²² An dieser Stelle wird es nun möglich zu erkennen, wie sich für Bazin der Begriff des *Realismus* im Bereich des Films und der Fotografie konstituiert. Wenn Bazin von der „Enthüllung des Wirklichen“²³ spricht, dann geht es ihm nicht in erster Linie um einen „wahrhaften Realismus“ der „zugleich die konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken“ versucht, sondern um eine reine der Apparatur inhärenten phänomenologisch naturgetreuen Kopie des Wirklichen.²⁴ Die daraus resultierende Glaubwürdigkeit beschreibt Hasecke folgendermaßen:

„Die Realitätsübertragung ist aber für Bazin ein psychologischer Akt, kein ontologischer. Wir übertragen die Realität des fotografischen Bildes auf die Realität des

²⁰ Bazin, "Ontologie des photographischen Bildes", S. 37.

²¹ Hasecke, Jan Ulrich, *Die Wahrheit des Sehens. Der Dekalog von Krzysztof Kieślowski*, o.O: CreateSpace Independent Publishing Platform 2013, S. 23.

²² Ibid., S. 39.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., S. 35.

Objekts. Wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben; weil es ein Bild des Objektes gibt, muss es das Objekt selber geben.“²⁵

Bazin erklärt die von dem Fotografie- und Filmapparat ausgehende Wahrnehmung des Realismus als eine psychologisch motivierte. Das Wissen über die Funktionsweise des Filmapparates lässt die menschliche Psyche automatisch annehmen, dass sich jenes abgebildete Objekt auf dem Fotopapier tatsächlich zum gegebenen Zeitpunkt vor der Linse befunden haben muss. Gehen wir ein Schritt weiter und nähern uns ausgehend davon dem *filmischen Realismus* an, liegt der wesentliche Unterschied von Fotografie zum Film in der zusätzlichen Konstante der Zeit, die es ermöglicht Bewegung im Raum darzustellen.

„In ihrer Vorstellung war die Idee der Kinematographie eins mit der totalen, allumfassenden Darstellung der Realität, sie strebte sofort danach, die äußere Welt in einer vollkommenen Illusion, mit Ton, Farbe, und Relief, zu rekonstruieren.“²⁶

Auch wenn durch die spezifischen Eigenschaften des Films sich die Illusion zur Realität beinahe in allen ihren Facetten annähert, merkt Bazin an, dass im Kino auch filmische Mittel Anwendung finden, die er als „antifilmisch“ ansieht. Als Beispiel führt er das expressionistische Bühnenbild an oder die Montage.

„Bazin glaubte, dass das Kino die Wirklichkeit abzubilden vermöchte, aber der Trick oder der Schnitt – beide verstanden im Sinne einer Manipulation oder Transformation der vorgefundenen Wirklichkeit, die die Kamera

²⁵ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 23.

²⁶ Bazin, "Der Mythos vom totalen Film", S. 45 f.

mechanisch aufzeichnet – erschien ihm, [...], als allzu schuldbeladen.“²⁷

Interessanterweise widerspricht er sich kurze Zeit darauf, indem er bei Orson Welles die Arbeit mit hoher Schärfentiefe des Filmbildes und somit der Arbeit in der Raamtiefe eine höhere Bedeutung zumisst²⁸. Handelt es sich doch bei allen Beispielen um die gezielte Anwendung filmischer Mittel zur Produktion von Bedeutung.

„Der Film tendiere, so Bazin weiter, zur Illusion von Realität auch und gerade nach Einführung des Tonfilms, der zu einer Zurücknahme des Expressionismus in der Bildgestaltung und der symbolischen Beziehungen innerhalb der Montage geführt habe. Die Montage-techniken des klassischen Hollywoodfilms der Tonfilm-ära fügen dem Geschehen nichts hinzu. [...] Bazin spricht vom Film als Asymptote der Realität, also als einer Geraden, der sich eine ins Unendliche verlaufende Kurve beliebig nähert, ohne sie je zu erreichen.“²⁹

Laut Bazin „lebt die Film-»Kunst« gerade von diesem Widerspruch“³⁰, was er folgendermaßen erklärt:

„Doch natürlich basiert der Realismus in der Kunst ausschließlich auf artifiziellen Methoden. Jede Ästhetik muß zwangsläufig eine Auswahl treffen zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verlorengelassen kann; tritt sie aber wie der Film es tut, mit dem Anspruch an, eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen so steht das in einem Widerspruch zum Auswählen. Notwendig, weil die Kunst nur durch diese Auswahl existiert.“³¹

Folglich lässt sich eine Unschärfe bei der Verwendung des Realismusbegriffes bei Bazin feststellen. Primär gründet sich für Bazin der Realismus oder bezeichnen wir es an dieser

²⁷ Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius³ 2007, S.41.

²⁸ Vgl. Bazin, "Der filmische Realismus und die italienische Schule", S. 310.

²⁹ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 24-25.

³⁰ Bazin, "Der filmische Realismus und die italienische Schule", S. 308.

³¹ Ibid.

Stelle treffender als Illusionismus, auf den medienspezifischen Eigenschaften des Foto- oder Filmapparates. Das genaue Abbild oder der Ausschnitt des Realen wirkt phänomenologisch auf unsere Psyche, wodurch wir automatisch an die Authentizität des Bildes glauben.

„Als realistisch werden wir also jedes System von Ausdrucksformen und jedes Erzählverfahren bezeichnen, das tendenziell mehr Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen sucht.“³²

Auf der anderen Seite widerspricht er sich dadurch, indem er dem Film seinen kunst eigenen Charakter und folglich auch dem Künstler die Freiheit des Arrangements zuspricht, Realität zu gestalten.

ii. SIEGFRIED KRACAUER

Bereits im Titel *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* klingt der Fokus, auf den sich Kracauers Verständnis vom *filmischen Realismus* stützt, an. Ähnlich wie Bazin schreibt er dem Apparat eine besonders immanente Eigenschaft zu:

„Seine Grundeigenschaften sind mit denen der Fotografie identisch, Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu.“³³

Film ist durch seine Verwandtschaft zur Fotografie besonders geeignet *äußere Wirklichkeit* einzufangen. Mit der *äußeren Wirklichkeit* meint Kracauer nämlich „die wirklich existierende, physische Realität – die vergängliche Welt, in der wir leben“³⁴. Es wird eindringlich klar, dass Kracauer die

³² Bazin, "Der filmische Realismus und die italienische Schule", S. 308-309.

³³ Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 55.

³⁴ Ibid.

medienspezifischen Eigenschaften als konstitutives Merkmal seines Verständnisses vom *filmischen Realismus* ausmacht. Somit ergab sich für Kracauer in nächster Folge die Einteilung von Filmemachern und ihren Filmen in zwei Lager, die Gebrüder Lumière vertraten die „wirklichkeiterschließende“ dokumentarische und Méliès die artistische „formgebende“ Art von Filmen.³⁵ Dabei lassen sich die Filme der Gebrüder Lumière in die Tradition des *Cinema of Attraction* einordnen, die vorwiegend aus Aktualitäten, Tatsachenreportagen und Reisefilmen bestanden. Deren Filme zeichneten sich durch einen dokumentarisch anmutenden Charakter aus, indem die Zurschaustellung von Aktion, in gewisser Weise die Demonstration von Ereignissen und Spektakel mit einem besonders direkten Bezug zum Zuschauer, im Fokus lagen. Wohingegen die Filme von Méliès, die zwar auch ihren Ursprung in einem demonstrativen Gestus der varietéartigen Vorführung von Zauberstückeinlagen haben, sich vorwiegend durch ihre narrative Form und der Erforschung der möglichen darstellerischen Mittel und Formen des Mediums auszeichnen:

„Aber obwohl sich Méliès die Fähigkeit der Kamera, die physische Welt wiederzugeben und zu enthüllen, nicht zunutze machte, erzeugte er doch seine Illusionen mehr und mehr mit Hilfe der dem Medium eigentümlichen Techniken. [...], aber Méliès war der erste, der Filmtricks systematisch auswertete.“³⁶

Aus Kracauers spezifisch medialen Einstellung zum Film ergibt sich die Auffassung, dass dieser „sich ihren Grundeigenschaften gemäß verhalten“ soll, also eben die „physische Realität wiedergeben und aufdecken“ muss.³⁷ Aus dieser

³⁵ Meyer, Miriam, "Siegfried Kracauer", *Filmtheorie. Aktuelles aus dem Commsy-Wiki*, 18.05.2014, <https://www.commsywiki.uni-hamburg.de/wikis/651782/5254695/PmWikiDe/SiegfriedKracauer>, Zugriff: 13.05.2016.

³⁶ Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 60.

³⁷Ibid., S. 65.

Idee heraus versucht Kracauer bestimmte gefilmte Objekte bzw. Motive als besonders „filmisch“ zu klassifizieren und unterteilt diese in die Kategorie „Registrierende Funktion“ und „Enthüllende Funktion“.³⁸ Die erste Kategorie definiert sich über das Phänomen der „Bewegung“, das sich wiederum in drei Unterkategorien teilt: „Verfolgungsjagden“, „Tanz“ und „Bewegung im Entstehen“.³⁹ In allen drei Unterkategorien verwirklicht sich das Motiv der Bewegung am deutlichsten. Da die Filmkamera durch ihre Eigenschaften fähig ist Bewegung einzufangen, stuft Kracauer diese deshalb als besonders filmisch ein. Aber auch „leblose Gegenstände“ können im Kontrast eine ähnliche Funktion einnehmen, indem sie als „Träger der Handlung“ ihre „Neigung zur Aufdeckung alles physischen Seins“ evozieren.⁴⁰ Die zweite Kategorie definiert sich durch ihren visuell aufklärerischen Charakter. „Enthüllende Funktionen“ erfüllen für Kracauer zum Beispiel folgende Unterkategorien: „Gewöhnliche unsichtbare Dinge“, „Phänomene, die das Bewußtsein überwältigen“ und „Sonderformen der Realität“.⁴¹ Die Arbeit mit unterschiedlichen filmischen Mitteln wie Groß- und Kleinaufnahmen, Zeitraffer und Zeitlupe usw. unterstützen bei der Registrierung von alltäglichen verborgenen Ereignissen, die sich unserer Wahrnehmung entziehen. Die zweite Unterkategorie definiert sich vornehmlich über die Darstellung von attraktionsartigem Geschehen im Bereich der Natur, Gewalt und Erotik, die eine schockartige Wirkung beim Zuschauer auslöst. Die letztere Unterkategorie verschreibt sich der Darstellung von „extremen Gemütszuständen“ von Menschen, die somit auch Form der physischen Wirklichkeit sind. Durch die oben genannte Klassifizierung der Mittel be-

³⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 71.

³⁹ *Ibid.*, S. 71-74.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 76.

⁴¹ *Ibid.*, S. 77-93.

ziehungsweise Motive, die laut Kracauer einen besonders filmischen Charakter aufweisen, wird bewusst, dass in Kracauers Augen die Macht des Films nicht in der künstlerischen Praxis der Filmemacher liegt, sondern viel mehr in besonderen Formen der darstellerischen Kraft der Filmkamera:

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken.“⁴²

Kracauer steht dem Verhältnis zwischen Film und Kunst kritisch gegenüber, da er der Meinung ist, dass die künstlerische Auseinandersetzung den speziellen Möglichkeiten die der Film in seiner Wiedergabe der *physischen Realität* bietet nicht gerecht wird oder sogar widerfährt. Solch eine enge Einstellung, die das Medium nur auf seine charakteristischen Merkmale reduziert, offenbart eine relativ begrenzte Sichtweise auf die Möglichkeiten dieses Mediums.

„Die Invasion der Kunst in den Film vereitelt die dem Kino eigenen Möglichkeiten. Wenn Filme, die von den traditionellen Künsten beeinflusst sind, es aus Gründen ästhetischer Reinheit vorziehen, die vorhandene physischer Realität unbeachtet zu lassen, dann versäumen sie eine dem filmischen Medium vorbehaltene Chance. Und wenn sie unsere sichtbare Welt abbilden, so zeigen sie diese trotzdem nicht, weil die Aufnahmen von ihr dann nur den Zwecken einer Komposition dienen, die sich als künstlerisch ausgeben läßt; infolgedessen büßt das in solchen Filmen verwendete realistische Material seinen Charakter als Rohmaterial ein.“⁴³

Im Grunde genommen schließt Kracauer die Arbeit mit unterschiedlichen filmischen Mitteln wie zum Beispiel den be-

⁴² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 389.

⁴³ *Ibid.*, S. 390.

reits oben erwähnten Kategorien nicht ganz aus, jedoch muss man zugeben, dass das Eingrenzen der künstlerischen Freiheit für einen puristischen Gebrauch des Mediums nicht weitläufig fruchtbar ist. So lässt sich Kracauers Verständnis für den *filmischen Realismus* auch als einen perzeptuellen Realismus einstufen:

„Die Möglichkeit, mit Filmen physische Realität wiederzugeben, wird für Krakauer damit zugleich zum Kriterium ihres ästhetischen Wertes.“⁴⁴

Kracauer ist so gesehen nicht darüber hinausgekommen mehr in dem Medium des Films zu erkennen, als seine ur-eigentümlichen Eigenschaften liefern. Man möchte bedenken wie viel Potential verloren geht, wenn das Medium des Kinos nur auf seine Apparatur und reproduktive Eigenschaft reduziert wird.

Zusammenfassend lassen sich zwischen Bazin und Kracauer große Ähnlichkeiten in deren Verständnis vom *filmischen Realismus* feststellen.

„Beide gingen davon aus, daß die Ästhetik des Films in der Photographie verankert sei, insbesondere in ihrer Fähigkeit, die 'Wirklichkeit' zu dokumentieren und zu enthüllen.“⁴⁵

Die besonderen medialen Eigenschaften des Filmapparates werden bei beiden zur äußersten Prämisse seiner Praxis ernannt. Die phänomenale Wiedergabe der äußeren oder physischen Realität übersteigt jegliche künstlerische Praxis und wird ihr somit übergeordnet. Eine künstlerische Praxis ist jedoch sowohl bei Kracauer als auch bei Bazin bis zu dem

⁴⁴ Sachs-Hombach, Klaus, "perzeptuelle Ähnlichkeit / perzeptueller Realismus", *Lexikon der Filmbegriffe*, 12.10.2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=927>, Zugriff: 13.05.2016.

⁴⁵ Winter, Rainer, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Quintessenz 1922, S. 17.

Grad möglich, solange sie dessen Verständnis vom *filmischen Realismus* unterstützen. Wo Kracauer prinzipiell die „formgebende“⁴⁶ Tendenz als dem Medium untreu ansieht, ist aus Bazins Sicht die Arbeit mit unterschiedlichen filmischen Mitteln im kreativen Sinne noch denkbar aber genauso heikel und undurchsichtig in seiner Auswahl. Bazins Unterscheidung ist an dieser Stelle nicht ganz so eng, jedoch in der Selektion der filmischen Mittel in filmische und unfilmische leider nicht ganz schlüssig. Sieht er doch die Montage zum Beispiel als ein unfilmisches Mittel an aber die Arbeit mit der Schärfentiefe des Bildes aus ästhetischen optischen Gründen als durchaus filmisch. Schaut man sich bei Bazin und Kracauer aber dessen Verständnis von Realismus genauer an, muss man feststellen, dass es sich um einen rein äußerlichen beziehungsweise formgebenden Realismus handelt. Dieser basiert vornehmlich auf der medialen Eigenschaft der naturgetreuen Wiedergaben der Realität. In diesem Sinne wurde von Kracauer und Bazin der Begriff des *Realismus* in diesem Kontext falsch angewendet. Folgt man den Ausführungen würde sich die Verwendung von *Naturalismus* als zutreffender anbieten:

„Der Maßstab des Naturalismus ist die äußere Richtigkeit – der Maßstab des Realismus die innere Wahrheit. [...] Äußere Richtigkeit ist keineswegs die Garantie für innere Wahrheit. Die übliche Gleichsetzung von Realismus und Naturalismus beruht auf der komischen Meinung, die Wirklichkeit erschöpfe sich in der gegenständlich sichtbaren Wirklichkeit. Die extremste Form des Naturalismus ist der Farbtonfilm.“⁴⁷

So gesehen wirft der *filmische Naturalismus* einen trügerischen Schein. Denn durch die geschickte Anwendung von speziellen filmischen Mitteln, die sich zunehmend der

⁴⁶ Meyer, "Siegfried Kracauer".

⁴⁷ Schmidt, "Naturalismus und Realismus", S. 30.

menschlichen Wahrnehmung annähern, wird nur eine illusionistische „Identität der Erlebnisstruktur“⁴⁸ geboten. Ein Beispiel hierfür wäre, welches ich per se als eines der *naturalistischsten* filmischen Mittel ansehe, die Plansequenz. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass der *äußerliche Realismus* beziehungsweise *Naturalismus* mit dem *Realismus der inneren Wahrheitsempfindung* in einem Film koexistieren können. Wichtig ist aber in erster Linie die Unterscheidung für beides zu schärfen und dem Realismus aus einer hierarchischen Sicht einen höheren Stellenwert zu zusprechen. Dies begründet sich mit dem einfachen Argument, dass sich wie oben bereits erwähnt, die perzeptuellen Formen einer stetigen Änderung bzw. Weiterentwicklung unterworfen waren, jedoch der Realismus einem konstanten und epochenübergreifenden Diskurs kritischer Offenlegung von Tatsachenbeständen treu blieb.

C. FILMISCHER REALISMUS DES DOKUMENTARFILMS UND DIE DOKUMENTARISCHE LEKTÜRE VON ERZÄHLFILMEN

Weiterführend erscheint es auch von Bedeutung sich der Realismusfrage im Bereich des Dokumentarfilms zu widmen, vor allem, da Krzysztofs Kieślowskis filmische Anfänge genau in dieser Filmgattung begründet sind. So liegt entsprechend die Vermutung nahe, dass unter Umständen Aspekte (des filmischen Realismus) des Dokumentarfilms auch in seinen späteren Werken Einfluss genommen haben, was aber genauer in dem analytischen Teil dieser Arbeit untersucht wird. Seit Anbeginn der Dokumentarfilme wie sie sie zum Beispiel die Lumière-Brüder als Aktualitäten, Tatsachenreportagen, Reisefilme oder in der simplen Dokumentation von Geschehen in der Urform produzierten, haben sich

⁴⁸ Kohl, *Realismus*, S. 189.

zahllose Dokumentarfilmkonzepte etabliert und weiterentwickelt.

„In der Folge der klassischen Dokumentarfilmtheorie und unter dem Einfluß des cinema direct, haben sich für eine wissenschaftliche Theorie des Dokumentarfilms verschiedene Problematiken herauskristallisiert, die auf jeweils unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln sind, auf denen die Spezifik des Dokumentarfilms von Anfang an als dessen Wirklichkeitsbezug in Differenz zum Spielfilm behauptet wird.“⁴⁹

Von einem allgemeinen Standpunkt aus betrachtet, wird dem Dokumentarfilm in Abgrenzung zum fiktiven Film ein unvoreingenommener Wirklichkeitsbezug beziehungsweise eine Authentizität zuerkannt. Dieser Eindruck von Authentizität kann sich mitunter auch im Zuge einer kulturellen, sozialen und medialen Konditionierung durch eine Reihe von „Codes und Konventionen“ im „gestalterisch-formalen“ Bereich der Dokumentarfilme einstellen.⁵⁰ Die folgende Aufzählung soll dabei helfen sich ein vages Bild von den „spezifischen Codes des Authentischen“⁵¹ zu machen, welche dazu beitragen können eine Authentizitätsstruktur im Dokumentarfilm zu etablieren. Das Anwenden von Schwarzweißfilmen kann zum Beispiel beim Zuschauen, durch die Konnotation mit dem Typus der Wochenschau, den Eindruck eines faktisch vergangenen Ereignisses hervorrufen. Ähnlich verhält es sich bei Amateurfilmformaten wie 16mm, 8mm, VHS die oft im Privatbereich Anwendung fanden und sich einem unvoreingenommenen afilmischen Kontext zuordnen lassen können. Die Abkehr von ästhetisch geschönten Bildkompositionen und die Verwendung einer Handkamera erweckt

⁴⁹ Hohenberger, Eva, "Dokumentarfilmtheorie", in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998., S. 20.

⁵⁰ Bornkamm, Henriette, *Bilder, die Lügen.... Alte und neue Grenzbereiche zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008, S. 18

⁵¹ Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschlager 1994, S. 84.

durch ihre Spontanität einen Eindruck der Gegenwärtigkeit. Oft gehen solche Drehsituationen mit natürlichen Lichtverhältnissen und Originalschauplätzen einher, die diese Wirkung noch zusätzlich erhöhen. Was den Ton angeht, stellt sich mit dem Einsatz eines minimal bearbeiteten Originaltons ein ähnlicher Effekt ein.⁵² Hierbei ist auch zu beachten, dass sich die Bearbeitung des Tons aber auch generell der ganzen Komposition der gestalterischen Mittel „in den Gesamtzusammenhang der filmischen Diskurse“⁵³ einordnen lassen sollte. Das Abweichen vom Hollywood Continuity Editing und der Anschein der beiläufigen Ausstattung sind laut Henriette Bornkamm auch potenzielle Authentizitätsmittel.⁵⁴ Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass solche Gestaltungsmittel immer an eine gewisse Relativität geknüpft sind und nur als Indikatoren für eine potenzielle Authentizität gedeutet werden können, da sie keine definitive Aussage über die Echtheit eines Dokuments machen:

„Die hier genannten Elemente stehen in ihrer Kombination für die dokumentarische Ästhetik und können unabhängig von den dokumentarischen oder fiktionalen Inhalten angewandt werden. Sie können rein aus diesen formalen Aspekten heraus den Eindruck von Glaubwürdigkeit beim Zuschauer erzeugen. Ob die Zuschauer wirklich glauben, was sie sehen, hängt jedoch zusätzlich von einer Vielzahl anderer Faktoren, wie beispielsweise inhaltlicher Seriosität, der Erwartungshaltung der Zuschauer usw. ab.“⁵⁵

Es erscheint auch nicht überraschend, dass im Laufe der Filmgeschichte sich unzählige filmtheoretische Ansätze zur Rezeption, Wirkung und Funktion von Dokumentarfilmen und dessen Realismus herauskristallisiert haben. Ob man jedoch den Dokumentarfilm nur über die bloße Gegenüber-

⁵² Vgl. Bornkamm, *Bilder, die Lügen...*, S. 18-22.

⁵³ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 158.

⁵⁴ Vgl. Bornkamm, *Bilder, die Lügen...*, S. 18-23.

⁵⁵ *Ibid.*, S. 23.

stellung zum fiktiven Film definieren kann, erscheint zwar auf dem ersten Blick als naheliegend, ist aber weitläufig nicht haltbar.

Es „herrscht keineswegs Einigkeit, [darüber] welcher Film als fiktional zu gelten habe und welcher nicht. In der Geschichte der Filmrezeption belegen diverse Anekdoten, dass ein eigentlich als Spielfilm konzipiertes Werk als Dokumentarfilm verstanden wurde – und umgekehrt.“⁵⁶

In der Feststellung einer immer möglichen Überlappung von Dokument und Fiktion, liegt folglich eine ureigene Problematik begründet, auf welche Filmtheorien meist nur im Kontext eines vorausgesetzten Authentizitätsanspruches vermeintlich Antwort liefern. Wodurch wird ein Film spezifisch als Dokumentarfilm wahrgenommen? Dieser Gedankengang unterstreicht eigentlich, wie fragil und unscharf die Grenzen und die Beziehung zwischen Fiktion und Authentizität sind. Aus diesem Grund erweist es sich als nützlich eine Dokumentarfilmtheorie heranzuziehen, welche unabhängig von dem präsupponierten Authentizitätsanspruch agiert und sich vielmehr auf den Wahrnehmungskomplex des Zuschauers stützt. Deshalb möchte ich auf Roger Odins *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* im folgendem Abschnitt näher eingehen.

Auch Roger Odin ist die Problematik um den unsicheren Status von fiktionalen und dokumentarischen Schein filmischer Bilder bewusst. Ausgehend davon schlägt er den Zugang über die dokumentarisierende Lektüre des Lesers vor. Es eröffnen sich zwei Produktionsmodi, dem Film externe (durch den Leser und durch die Institution) und interne (durch den Vorspann und durch stilistische Elemente des

⁵⁶ Kirsten, Guido, "Filmischer Realismus in semiopragmatischer Perspektive. Zum realistischen Lektüremodus", in: *Filmischer Realismus*, Hg. Christine N. Brinckmann, Marburg: Schüren 2013., S. 140.

Films) die solch eine Lektüre einleiten können.⁵⁷ Hierbei fungiert der Rezipient als Leser, welchem es möglich ist über diese Parameter, im und um den Film, als eine dokumentarisierende Lektüre zu erkennen und folglich zu lesen.

„Er nimmt vielmehr an, dass das Verstehen von text-externen Determinanten wie dem kulturellen, historischen, institutionellen Kontext sowie individuellen Kompetenzen und Präferenzen abhängt. Die filmische Sinngenerierung verortet Odin in der pragmatischen Dimension der audiovisuellen Kommunikation.“⁵⁸

Es folgt also eine Verschiebung von der vorausgesetzten Authentizität der Bilder auf den mentalen Prozess einer Erkenntnisleistung des Rezipienten, die im Dialog zwischen Leser und Lektüre begründet liegt. So gesehen hängt es vom *Leser* ab, ob er den gesehenen Film als Dokument einstuft oder nicht. Maßgebend dafür ist laut Odin folgendes Kriterium:

„Das einzige Kriterium, das uns zur Charakterisierung dessen geeignet scheint, was sich bei der Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre ereignet, ist tatsächlich, daß der Leser das Bild des Enunziators konstruiert, indem er die Realität dieses Enunziators präsupponiert. [...] Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.“⁵⁹

In der Praxis der dokumentarisierenden Lektüre, weicht der Leser von der vorausgesetzten Wirklichkeit des Gezeigten zugunsten der Realität eines konstruierten Enunziators zurück. Beim Enunziator handelt es sich um eine Art Instanz, ein reales „Ursprungs-Ich“⁶⁰, das in unterschiedlichen Ausformungen wie zum Beispiel als: Kamera, Kino, Kamera-

⁵⁷ Vgl. Odin, "Dokumentarischer Film. Dokumentarisierende Lektüre", S.299.

⁵⁸ Guido, Kirsten, "Filmischer Realismus in semiopragmatischer Perspektive", S. 139.

⁵⁹ Odin, "Dokumentarischer Film. Dokumentarisierende Lektüre", S.290-291.

⁶⁰ Ibid., S.291.

mann, Regisseur, Diskurs etc. erkannt werden kann und ein „Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film ist, d.h. das Resultat einer dem Film externen Operation“⁶¹. Ausgehend von dem Gedanken, dass die dokumentarisierende Lektüre durch unterschiedliche Institutionen eingeleitet und gelenkt werden können, führt Odin den Begriff des *dokumentarischen Ensembles* ein, den er wie folgt definiert:

„Wir sagen, daß ein Film dem dokumentarischen Ensemble angehört, wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert. Diese Anweisung kann entweder im Vorspann oder innerhalb des filmischen Textes selbst vorkommen.“⁶²

Zu diesem Ensemble gehören wiederum einerseits Elemente wie der Vorspann und textuelle Anweisungen wie zum Beispiel stilistische Elemente, die eine Lektüre einleiten vermögen. Zusammenfassend definiert sich der Lektüreakt als ein operatives System aus drei Aktanten: Der Film, die Institution und der Leser.⁶³

„Odin versteht die Aktanten der Kommunikation als rein theoretische Größen und sein Modell als heuristisches. Für die Frage, was es heißt, einen Film als einer bestimmten Modalität, zum Beispiel der Fiktion, zugehörig zu betrachten, ihn also als fiktionalen zu verstehen, sind semantische und pragmatische Implikationen (<was meinen wir, wenn wir sagen, ein Film sei fiktional?>) wichtiger als empirische Studien zu psychischen Prozessen.“⁶⁴

Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass abseits der drei theoretischen Instanzen, der Dokumentarfilm sich aber

⁶¹ Odin, "Dokumentarischer Film. Dokumentarisierende Lektüre", S.289.

⁶² Ibid., S.295.

⁶³ Vgl. Ibid., S.300.

⁶⁴ Guido, Kirsten, "Filmischer Realismus in semiopragmatischer Perspektive, S. 139.

auch vornehmlich durch eine visuelle dokumentarische Film-ästhetik auszeichnet. Hierzu lässt sich als bestes Beispiel, um nicht in einer Aufzählung zu enden, die Anwendung einer Handkamera anführen. Dieser Teil den Odin, aus seiner Sicht zum psychischen Wahrnehmungsapparat zählt und aus seiner Theorie bewusst ausklammert, ließe sich jedoch vollkommen in den Teil stilistischer Elemente des *dokumentarischen Ensembles* einordnen. Aus psychischer Sicht geht aufgrund dieser filmischen Mittel im dokumentarischen Stil eine Authentizitätsannahme hervor und bildet visuell einen festen Bestandteil einer Großzahl von Dokumentarfilmen. Um genau die Klarheit und Eindeutigkeit im Bezug einer dokumentarischen Klassifizierung eines Films zu schaffen, ist dieser Aspekt in der Theorie ausgeklammert. Das Erkennen eines dokumentarisch kodifizierten Stils in einem vermeintlich fiktionalen Film kann zur Unklarheit über die Gattung dieses Films führen. Deshalb erscheint es mir zusätzlich wichtig genau diesen Teilaspekt unter Vorbehalt in seine Theorie mit einzubeziehen. In dem Fall wäre es nur wichtig diese Elemente gegenüber dem Rest der Theorie in ihrer Signifikanz hierarchisch niedriger einzustufen und mehr als Indikatoren für eine dokumentarische Lektüre auszuzeichnen.

Abschließend stellt sich nun aber die Frage des dokumentarischen Realismus. Alexander Kluge liefert im folgenden Zitat einen guten Ansatz an den wir anknüpfen können:

„Ein Dokumentarfilm wird mit drei »Kameras« gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmmachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und mon-

tiert daraus nach der, z.T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang.“⁶⁵

Aus Kluges Perspektive setzt sich der Dokumentarfilm in dem Fall aus drei Standpunkten zusammen. Die *technische Kamera* interpretiere ich in Hinblick auf einen phänomenalen Realismus der Wiedergabe äußerer Realität, ganz im Sinne Kracauers und Bazins. Punkt zwei definiert den künstlerischen Freiraum, der dem Filmregisseur in der Produktion eines Dokumentarfilms zugesprochen wird und sich als kreatives Arrangement von Wirklichkeit äußert.

„Für mich war jener »Augenblick« eine Initialzündung, jeder angehende Dokumentarfilmer braucht solche Momente physischer und emotionaler Erkenntnis.“⁶⁶

Genau an dieser Schnittstelle ist die eigentliche Produktion von Realismus, wie es in Kapitel II. a) als erkenntnisfördernde Praxis herausgearbeitet wurde, möglich oder sogar notwendig! Den letzten Punkt lege ich ganz im Sinne Roger Odins dokumentarisierenden Lektüre aus. Bei diesem Punkt ist in erster Linie die Partizipation des Rezipienten als Leser gefragt. Von ihm gilt es durch den Lektüremodus seine Erwartungen entweder zu Bestätigen oder zu Verwerfen und somit auch den Film als Dokument oder Fiktion einzustufen.

„Die Dokumentarfilmtradition hat insbesondere die kritische Dokumentation hervorgebracht. Unter den Gründen, Tatsachen aufzuzeichnen, ist insbesondere der zeitkritische Ansatz das Hauptmotiv.“⁶⁷

⁶⁵ Kluge, Alexander, "Die realistische Methode und das sogenannte »Filmische«. (1975)", in: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999., S. 115.

⁶⁶ Schadt, Thomas, "Das Gefühl des Augenblicks oder: Dokumentarische Glaubwürdigkeit", in: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Hg. Béatrice Ottersbach, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2005, S. 48.

⁶⁷ Kluge, Alexander, "Die realistische Methode und das »Filmische«. (1975)", S. 116.

Ausgehend von diesem Gedanken, dass sich die Dokumentarfilmtradition durch Werke mit einem zeitkritischen Gestus auszeichnen können, liegt die Vermutung entsprechend nahe, dass diese auch vermehrt als Format für eine *realistische Praxis* fungieren kann. Stellt man sich nämlich die Frage ob *Realismus* überhaupt in einem Genre, das sich der Wirklichkeit vermeintlich so stark verpflichtet sieht, möglich sei, müsste man sie positiv beantworten. Zieht man nämlich alle äußerlichen/naturalistischen Aspekte einer dokumentarischen Ästhetik ab, sollte in den zumindest zeitkritischen Werken der ureigene Kern einer realistischen Praxis zu Tage kommen. Denn es spielt keine Rolle ob es sich um eine fiktive oder dokumentarische Gattung handelt, wenn die Essenz der Bilder das Gefühl einer noch nicht bereits ausgesprochenen persönlichen Wahrheit beim Rezipienten evozieren. „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest.“⁶⁸ Obwohl dieses Zitat auf den ersten Blick der Definition von Realismus zu widerstreben scheint, trifft sie ihn jedoch genauer als zunächst erwartet und fasst diesen Absatz bestens zusammen.

„Realismus ist das Sehen und Aussprechen der Widersprüche in der gesellschaftlichen Struktur einer Zeit – zu deren Überwindung.“⁶⁹

Beim Realismus geht es nicht um die naturgetreue Wiedergabe der äußeren Realität, sondern um einen harten Protest über dessen Zustände. Nur der aufklärerische Diskurs in Form einer Protestarbeit fördert das Verborgene zu Tage, das sich in Form einer Wahrheit empfinden lässt. Und dies gilt genauso in der kritischen Arbeit von Dokumentarfilmen.

⁶⁸ Kluge, Alexander, "Die realistische Methode und das sogenannte »Filmische« (1975)", S. 128.

⁶⁹ Schmidt, "Naturalismus und Realismus", S. 35.

Zusammenfassend haben wir in diesem Kapitel den Begriff und die Bedeutung von *Realismus* herausgearbeitet und in Hinsicht auf seine falsche Anwendung dem Begriff des Naturalismus gegenübergestellt. Im weiteren Verlauf wurden als Grundlagen André Bazins und Siegfried Kracauers filmische Theorien des *Realismus* herangezogen, analysiert und mit dem zuvor erarbeiteten *Realismusbegriff* verglichen. Festgestellt wurde, dass auch in den *Realismustheorien* eine Abweichung von dem Verständnis der eigentlichen Bedeutung von *Realismus* besteht. Im letzten Teil des Kapitels wurde näher auf die *dokumentarisierende Lektüre* und dem *Realismus dokumentarischer Filme* eingegangen. Wir haben einerseits einige seiner ästhetischen Merkmale, die mit vorausgesetzten Authentizitätsanspruch in Assoziation stehen herausgearbeitet, diese um den filmtheoretischen Ansatz der *dokumentarisierenden Lektüre* ergänzt und den Dokumentarfilm im weiteren Sinne als Protestform der Beschreibung widersprüchlicher Gesellschaftszustände markiert.

III. DER FILMISCHE REALISMUS IN BEWEGUNG

Nachdem in dem vorherigen Kapitel der Begriff des *Realismus* und aus unterschiedlichen Aspekten seine Ausprägung im Film erläutert worden ist, ist es in weiterer Folge wichtig auch auf seine praktische Manifestation in unterschiedlichen kinematografischen Bewegungen einzugehen. Es sollen die historisch zwei bekanntesten *realistischen* Filmbewegungen, der *Italienische Neorealismus* und die französischen *Nouvelle Vague*, auf ihre Bedeutung, Entwicklung und Eigenschaften untersucht werden. Abschließen soll das Kapitel mit der Bewegung des *Kinos der moralischen Unruhe*. Hierbei soll nicht nur die Brücke zu Kieślowski, seiner Bedeutung (innerhalb der Bewegung) und seinem Schaffen geschlagen werden, sondern auch mögliche Gemeinsamkeiten zum *Italienischen Neorealismus* und der französischen *Nouvelle Vague* erkannt werden.

a. ITALIENISCHER NEOREALISMUS

Der *Italienische Neorealismus* ist eine kulturelle Manifestation in Form einer filmischen Bewegung mit einer spezifischen visuellen Ästhetik, die sich ca. ab den 1940ern bis in die 1950er in Italien verorten lässt.⁷⁰ Dessen größte Vertreter waren die Regisseure: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Luigi Zampa.

Der Begriff *Neorealismus* wurde das erste Mal von Antonio Pietrangeli in Bezug auf Viscontis Film *Ossessione*⁷¹ (1943) erwähnt und fand seine stilistische Verwirklichung in Rossellinis Filmen: *Roma, città aperta*⁷² (1945), *Paisà*⁷³

⁷⁰ Shiel, Mark, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*, Great Britain: Wallflower 2006, S. 1.

⁷¹ *Ossessione*, Regie: Luchino Visconti, IT 1943.

⁷² *Roma, città aperta*, Regie: Roberto Rossellini, IT 1945.

(1946) und *Germania, Anno Zero*⁷⁴ (1948), die sich thematisch mit der Befreiung vom Faschismus und dem Wiederaufbau Italiens befassten.⁷⁵ Es stellt sich zunächst die Frage wodurch diese Strömung sich genau auszeichnet. Im folgenden Zitat von Bazin wird es uns möglich sich ein anfängliches Bild über diese Strömung zu machen:

„Ist der »Neorealismus« nicht in erster Linie eine humanistische Weltanschauung und dann erst ein Regiestil? Und ist dieser Stil selbst nicht wesentlich dadurch bestimmt, daß er ganz hinter die Realität zurücktritt?“⁷⁶

Der *Italienischen Neorealismus* zeichnet sich nicht primär durch einen Regiestil oder eine Ästhetik aus, sondern vor allem durch eine politische, geistige, soziale und moralische Haltung der intellektuellen Filmemacher. Zu Anfang fand die Entwicklung des *Italienischen Neorealismus* als Gegenkonzept beziehungsweise als eine „Art Anti-Kino“⁷⁷ zu den derzeitig geschönten Produktionen des faschistischen Kinos Italiens statt. Das Kino, das von der Regierung zunehmend nicht nur als Propagandamittel Beachtung fand, zeichnete sich durch einen an Hollywood angelehnten (von der Gesellschaft) realitätsfernen Stil aus. Dabei förderten 1935 die Faschisten durch Gründung des *Centro Sperimentale di Cinematografia* die Verbreitung faschistischer Ideale in Filmen und trieben eine verzerrte Wahrnehmung der Welt voran, legten aber gleichzeitig auch einen wichtigen Grundstein für die kinematografische Ausbildung einiger Neorealisten wie

⁷³ *Paisà*, Regie: Roberto Rossellini, IT 1946.

⁷⁴ *Germania, Anno Zero*, Regie: Roberto Rossellini, IT 1948.

⁷⁵ Vgl. o. N., "Neo-Realism", in: *What is Neorealism?. A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*, Hg. Bert Cardullo, Lanham: university Press of America 1991, S. 2.

⁷⁶ Bazin, "Die Entwicklung der Filmsprache", S. 97.

⁷⁷ Glassenap, Jörn, *Abschied vom Aktionsbild. Der Italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Wilhelm, Fink 2013, S. 21.

De Sica und Rossellini.⁷⁸ Umberto Barbaros vier Punkte, welche die Abkehr von genau diesem Kino proklamieren, lassen sich in diesem Kontext auch als einen Grundpfeiler der *neorealistischen* Thesen verstehen:

- “1. Get rid of the naive and mannered clichés which have formed the larger part of Italian films.
2. Abandon those fantastic and grotesque fabrications which exclude human problems and the human point of view.
3. Dispense with historical set-pieces and fictional adaptations.
4. Exclude the rhetoric which pretends that all Italians are inflamed by the same noble sentiments.”⁷⁹

In diesen vier Punkten zeichnet sich vor allem die Ablehnung der eingefahrenen und standardisierten Muster, die sich auf der Ebene der stofflichen Vorlagen, der Narration und der Protagonisten bewegten ab. Dieser Form der Abkehr vom Faschismus lässt sich folglich auch als „aesthetics of rejections“⁸⁰ bezeichnen. Der Verlauf des Krieges, der Zusammenbruch des faschistischen Regimes und die daraus resultierende Armut und Perspektivlosigkeit der Bevölkerung war ein thematischer und ästhetischer Nährboden für den Neorealismus. Die Probleme und Misere der einfachen Menschen wurden zu den Hauptmotiven und zum Erzählstoff dieser Bewegung:

„Man stellte die Kamera auf die Straße, anstatt im Studio zu drehen. Man ließ Laien >sich selbst< spielen, anstatt Schauspieler zu engagieren. Vor allem aber

⁷⁸ Vgl. Perry, Ted, "Roots of Neorealism", in: *What is Neorealism?. A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*, Hg. Bert Cardullo, Lanham: university Press of America 1991, S. 7-8.

⁷⁹ Eric, Rhodes, "Why Neo-Realism Failed", *Sight and Sound* 30/1, Winter 1960-1961, S. 27-32; (Orig. Umberto, Barbaro in Cinema 1943).

⁸⁰ Liehm, Mira, *Passion and defiance. film in Italy from 1942 to the present*, Berkeley: Univ. of California 1984, S. 132.

richtete man die Aufmerksamkeit auf die Nöte der Bevölkerung im Alltag. Man wollte der Verlogenheit des faschistischen Kinos entfliehen und die »Wahrheit« einfangen. Laut Antonioni gab es im Nachkriegsitalien ein großes Bedürfnis nach Wahrheit und es erschien möglich, sie von jeder Straßenecke aus zu fotografieren. Diesem Verlangen nach Wahrheit, nach unmittelbarer Verarbeitung der italienischen Realität, entsprachen die neorealistischen Filmemacher, indem sie die Kamera auf die Straße stellten und öffentliche Angelegenheiten, wie zum Beispiel das allgemeine Kriegselend, die Armut, die soziale Unsicherheit filmten.“⁸¹

Und genau dieses Bedürfnis, der Suche nach einer Wahrheit in Form einer Verarbeitung der vorherrschenden Schwierigkeiten des italienischen Nachkriegsalltags, stellt sich nicht nur als das konstitutive Merkmal vom *Neorealismus* dar, sondern lässt sich aufgrund dieser Umstände auch als *Sozialrealismus* bezeichnen.⁸² Doch abseits dieser mentalen Haltung innerhalb der Produktion von *neorealistischen* Filmen, hat sich auch parallel dazu eine spezifische filmische Ästhetik etabliert.

Ein markantes Merkmal hierfür war zum Beispiel das Zurückdrängen von narrativen Zusammenhängen. Durch das Vermeiden einer stringenten kausalen Verkettung von Ereignissen innerhalb der Narration wird die „übliche narrative Geschlossenheit des Spielfilms gelockert und der dokumentarischen Erzählweise angenähert“.⁸³ Ähnlich wie in Guido Kirsten's Aufsatz „Die Liebe zum Detail“⁸⁴ lassen sich solche Strukturen als „Wirklichkeitseffekt“ klassifizieren und erweitern aufgrund ihrer narrativen Redundanz den diegetischen Raum. Die Filmdrehs fanden überwiegend an Originalschauplätzen bei natürlichen Lichtverhältnissen statt. Dies

⁸¹ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 28/29.

⁸² Vgl. Shiel, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*, S.2.

⁸³ Bornkamm, *Bilder, die Lügen...*, S. 25.

⁸⁴ Kirsten, Guido, "Die Liebe zum Detail. Bazin und der <Wirklichkeitseffekt> im Film", *montage AV* 18/1, 2009, S. 141-160; http://www.montage-av.de/pdf/181_2009/181_2009_Die-Liebe-zum-Detail.pdf, Zugriff: 04.07.2016.

war einerseits mit der Abkehr vom Studiosystem und andererseits durch die durch Kriegsschäden demolierten Studios begründet und regte zusätzlich die Auseinandersetzung mit der sozialen und physischen Realität an.⁸⁵ Diese Umstände schrieben sich in den Filmen durch eine eigentümliche dokumentarische anmutende Filmästhetik ein.

„[...] , daß Sciuscià mit echten Straßenkindern gedreht wurde, daß Rosellini sich seine Komparsen willkürlich am Ort der Handlung zusammensuchte und daß die Heldin der ersten Geschichte von Paisà eine im Hafenviertel entdeckte Analphabetin war.“⁸⁶

Ein weiteres Merkmal liegt in der Wahl der Laiendarsteller als Protagonisten. Es handelten sich oft um einfache Leute aus ähnlichen Metiers und der betroffenen Bevölkerungsschicht stammen. Dies unterstützte nicht nur mit ihrem manchmal improvisierten Spiel eine höhere Natürlichkeit und Authentizität, sondern konnte wieder als „Absage an das Starprinzip“ gedeutet werden.⁸⁷ Es lässt sich also durchaus behaupten, dass zwischen der filmischen Ästhetik, der Umsetzungsweise und den Motiven des *Italienischen Neorealismus* eine Korrelation bestand. Doch der zunehmende wirtschaftliche und soziale Aufschwung setzte dieser kinematografischen Bewegung bald ein Ende:

„Der Wunsch der italienischen Regisseure, das Leben so zu zeigen, wie es ist, führte in der unmittelbaren italienischen Nachkriegszeit zu Entstehung des neorealistischen Films. Das größte gesellschaftliche Problem, mit dem alle Italiener zu kämpfen hatten, war der Krieg und die Kriegsfolgen, vor allem die Armut. Die Armut reduzierte aber die gesellschaftlichen Verhältnisse auf elementare Strukturen, sodass die gesellschaftliche Realität, die die neorealistischen Filmemacher abbilden wollten, sich als eine einfach strukturierte darstellte.

⁸⁵ Vgl. Shiel, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*, S.10.

⁸⁶ Bazin, "Die Entwicklung der Filmsprache", S.303.

⁸⁷ Vgl. Ibid., S.340.

Dieser einfachen Realitätsstruktur entsprachen die einfachen bzw. armen ästhetischen Mittel des Neorealismus. Sobald sich jedoch die einfachen gesellschaftlichen Strukturen der unmittelbaren Nachkriegszeit differenzierten und komplexer wurden, reichten die einfachen Mittel des Neorealismus nicht mehr aus, um sie adäquat im Kino darzustellen. Die ästhetischen Mittel mussten der Realität folgen und sich ebenfalls ausdifferenzieren, was zur Folge hatte, dass die Filme nicht mehr als das Ergebnis einer geschlossenen ästhetischen Bewegung erschienen, sondern mehr und mehr als die individuellen Äußerungen einzelner Regisseure oder als Produkte der wieder erstarkten kommerziellen Filmproduktion.“⁸⁸

Die Erfolge und die Etablierung der Regisseure aber auch die zunehmenden staatlichen Repressionen durch die Zensur, spielten bei dem Abschwelen vom *Italienischen Neorealismus* einen weiteren Faktor.⁸⁹

b. FRANZÖSISCHE NOUVELLE VAGUE

Die französische *Nouvelle Vague* ist eine filmische Bewegung, die sich ca. in den späten 1950ern bis in den Anfang der 1960er Jahre verorten lässt. Zu den wichtigsten Vertretern gehören: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer und Jacques Rivette.

Als die Geburtsstunde der Bewegung kann man die Filmfestspiele in Cannes 1959 ansehen:

„Statt der Altmeister, die in den Jahren zuvor auf den Festivals fast regelmäßig als Vertreter für Frankreich angetreten waren, wählten die höchsten Entscheidungsträger des französischen Kinos ausschließlich junge, weitgehend unbekannte Filmmacher für eines der renommiertesten internationalen Filmfestivals. Mit der

⁸⁸ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 31.

⁸⁹ Bornkamm, *Bilder, die Lügen...*, S. 31.

Auswahl von Truffauts erstem Spielfilm begann die Erfolgsgeschichte der Nouvelle Vague.“⁹⁰

Ein Grundstein hierfür wurde durch die Erneuerung der Regularien der Filmförderung Frankreichs, zur Zeit der V. Republik unter Charles de Gaulle, gelegt. Die Änderungen die „einen Wandel im Kino möglich machten“, förderten aus „kulturpolitischer“ Sicht „ästhetische und kulturelle Aspekte des Kinos“⁹¹ und hatten eine „Verjüngung des Kinos“⁹² als Ziel. Vor allem aber war es André Malraux, der in diesem Umbruch als neuer Kulturminister einen großen Einfluss auf die Auswahl der Filme in Cannes nahm. In die Auswahl kamen folgende Filme: *Hiroshima Mon Amour*⁹³ (Alain Resnais), *Le Quatre Cents Coups*⁹⁴ (François Truffaut) und *Orfeu Negro*⁹⁵ (Marcel Camus). Nach dem Erfolg der Jungregisseure auf dem Filmfestival, begann auch gleichzeitig eine Kennzeichnung dieser durch die Presse als eine neue Bewegung im Filmwesen. Der Begriff *Nouvelle Vague* wurde das erste Mal im Kontext einer Studie⁹⁶ über den Lebensstil der französischen Jugend der Nachkriegsgeneration angewandt. Genau aus dieser Generation entstammen auch die Cineasten und Filmkritiker der Zeitschrift *Cahiers du cinéma*. Durch ihre Publikationen kritisierten sie stark das bereits etablierte und kommerzielle Qualitätskino der Altmeister, welches sie auch als „le cinéma du papa“⁹⁷ bezeichneten. Als zentraler Artikel, der auch als theoretisches Manifest galt, war

⁹⁰ Frisch, Simon, *Mythos der Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007, S. 22.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid., S. 24.

⁹³ *Le Quatre Cents Coups*, Regie: François Truffaut, FR 1959.

⁹⁴ *Hiroshima Mon Amour*, Regie: Alain Resnais, FR 1959.

⁹⁵ *Orfeu Negro*, Regie: Marcel Camus, FR 1959.

⁹⁶ Giroud, Françoise, "La Nouvelle Vague arrive!", *L'Express*, 03.10.1957.

⁹⁷ Greene, Naomi, *The French New Wave. A New Look*, London: Wallflower Press 2007, S. 8.

Truffauts Artikel *Une certaine tendance du cinéma française*⁹⁸:

„Über Jahre hinweg hatten junge Filmkritiker in den *Cahiers du cinéma*, die Altmeister des französischen Films desavouiert, sie seien korrumpiert von Geld und Karrieresucht und hätten die Filme aus den Augen verloren. Einer derart gezeichneten Filmindustrie setzten sie einen Filmkünstler entgegen, der außerhalb der professionellen Strukturen nur seinem Herz und seinem persönlichen Anliegen folgend arbeiten würde und dem es nur um die Kunst ging: den *auteur*.“⁹⁹

Die Figur des *auteurs* entsprang dem Konzept des Autorenfilms, dem die Kontrolle aller Produktionsschritte, angefangen von der Idee bis zum fertigen Schnitt, oblagen und somit die künstlerische Leitung, die Verwirklichung der Vision des Regisseurs sicherten.¹⁰⁰ Parallel dazu hat sich innerhalb der Kritikerkreise der *Cahiers du cinéma* noch die *politique des auteurs* herausgebildet. Diese basierte auf dem Aufsatz *Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter*¹⁰¹ von Alexandre Astruc, der den Film als eine Form von Schrift versteht, in der man seine Gedanken und Ideen verewigen kann.¹⁰²

„Als *politique des auteurs* von französischen Kritikern der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* in den 1950er Jahren eingeführte Strategie mit dem Ziel, Hollywood-Regisseure aufzuwerten. Anstatt sie als Handwerker im arbeitsteiligen Studiosystem anzusehen, wurde Regisseuren wie Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Howard Hawks oder Sam Peckinpah eine künstlerische Identität zugesprochen, da ihre Werke eine sowohl formale als auch thematische Kontinuität erkennen ließen. Die *politique des auteurs* ist keine ausgearbeitete Theorie.

⁹⁸ Truffaut, François, "Une certaine tendance du cinéma française", *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954, S.15-29.

⁹⁹ Frisch, *Mythos der Nouvelle Vague*, S. 16.

¹⁰⁰ Vgl. *Ibid.*, S. 17.

¹⁰¹ Astruc, Alexandre, "Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter", in: *Schreiben Bilder Sprechen*, Hg. Christa Blümlinger / Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges. 1992.

¹⁰² Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 32.

Die aus dem Umfeld der französischen Nouvelle Vague stammenden Kritiker wollten vielmehr einen methodischen Brückenschlag zu ihren Lieblingsregisseuren im amerikanischen Studiosystem schlagen.“¹⁰³

Auch wenn die *politique des auteurs* einem ideellen Konzept geschuldet ist, das sich gegen das Qualitätskino richtet, muss dennoch vermerkt werden, dass die Argumentationsmethoden sich oft als „Polemik gegen die Perfektion“¹⁰⁴ manifestieren und somit eigentlich keiner logischen Argumentation standhalten. Abseits des sogenannten Autorenkonzepts hat sich auch eine spezifische Ästhetik der Filme der *Nouvelle Vague* herausgebildet. Diese ist zum einem Teil der wenigen bis gar keinen Mittel für die Umsetzung der Filme geschuldet und zum anderen auch als Abkehr von dem etablierten Qualitätskino. Obwohl die Filme der Nouvelle Vague sich durch eine hohe Diversität und einem inhomogenen Stil auszeichnen, lassen sich zumindest in ihrer Machart und den Produktionsbedingungen einige Gemeinsamkeiten erkennen.¹⁰⁵ Die folgende Liste mit den charakteristischen Merkmalen in Bezug zu den Produktionsbedingungen der *Nouvelle Vague*, hat Simon Frisch basierend auf dem Artikel *La Nouvelle Vague en question*¹⁰⁶ von Antoine de Baecque und Charles Tesson aus der Dezember Ausgabe der *Cahiers du cinéma* und dem Beitrag *Die Nouvelle Vague überleben*¹⁰⁷ von Serge Daney zusammengetragen:

- Filmen auf der Straße statt im Studio.
- Arbeit mit Tageslicht statt aufwendiger Lichtdramaturgie.

¹⁰³ Merschmann, Helmut, "Autorentheorie", *Lexikon der Filmbegriffe*, 09.03.2014, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274>, Zugriff: 21.06.2016.

¹⁰⁴ Frisch, *Mythos der Nouvelle Vague*, S. 160.

¹⁰⁵ Vgl. Greene, *The French New Wave*, S. 5.

¹⁰⁶ Baecque, Antoine de/Charles Tesson, "La Nouvelle Vague en question", *Cahiers du cinéma*, Numéro hors-série, Dezember 1998, S. 5.

¹⁰⁷ Daney, Serge, "Die Nouvelle Vague überleben", in: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Hg. Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2000.

- leichtes Equipment statt aufwendiger Technik.
- Storys aus Zeitungsmeldungen oder private Themen statt Verfilmung renommierter literarischer Vorlagen.
- junge, unbekannte Darsteller, auch Laien, statt internationaler Stars.
- Kino als Leidenschaft und Kunst statt als Handwerk oder Kommerz.
- Ausbildung im Kinosaal und Autodidaktik statt Filmhochschule oder Assistentenkarriere.
- niedrigere Budgets statt teurer Produktionen.
- Alltagsaussprache statt geschliffener Dialoge.“¹⁰⁸

Auffällig ist, dass beinahe alle der oben genannten Punkte auch mit der Ästhetik und Produktionsweise des *Italienischen Neorealismus* zusammenfallen. Es lässt nicht verleugnen, dass der *Italienische Neorealismus* anfänglich einen gewissen Einfluss auf die *Nouvelle Vague* nahm, wenn André Bazin der Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* schon allein in seinem Hauptwerk *Was ist Film?* und in einer Reihe weiterer Essays, die dem *Italienischen Neorealismus* gewidmet waren sich auf persönliche Weise theoretisch und kritisch damit auseinandersetzte.¹⁰⁹ So stellt sich natürlich in weiterer Folge die Frage über die politische Tragweite der *Nouvelle Vague*. Tatsächlich lassen sich im Vergleich zum *Italienischen Neorealismus* in der *Nouvelle Vague* keine signifikanten politischen Attituden auffinden. Zumindest keine, die die damalige aktuelle Politik Frankreichs betraf. Simon Frisch stellt sogar fest, dass die Zeitschrift *Positif*, die den *Cahiers du cinéma* als gegnerisch eingestellt war, in einer Reihe von Angriffen mitunter ihnen eine apolitische Einstellung vorwarf¹¹⁰:

„Thematisch bewege sich die *Nouvelle Vague* zwischen Neoromantik und Tabubruch, stilistisch seien die Filme geprägt von einer Mischung aus Realismus-, Reportage-

¹⁰⁸ Frisch, *Mythos der Nouvelle Vague*, S. 15.

¹⁰⁹ Vgl. Greene, *The French New Wave*, S. 21.

¹¹⁰ Vgl. Frisch, *Mythos der Nouvelle Vague*, S. 35/36.

und Fernsehästhetik. Gesellschaftspolitisch zeigten sich die Regisseure völlig desinteressiert.“¹¹¹

Wenn sich zumindest keine spezielle äußerliche politische Tendenz in der *Nouvelle Vague* niederschreibt, so kann wenigstens im Sinne eines *Realismus* in der kinematografischen Bewegung von einer *individuellen* Suche nach einer *Wahrheit* jedes Autors die Rede sein – einer inneren Politik.¹¹² So definierten sich die Filme der *Nouvelle Vague* vor allem als höchst persönliche Werke, die einen „Wandel“ und eine „Veränderung der Wahrnehmung des Kinos“ in ihrer Zeit zur Folge hatten.¹¹³

c. KIEŚŁOWSKI IM KONTEXT DES *KINOS DER MORALISCHEN UNRUHE*

Das *Kino der moralischen Unruhe* ist eine kinematografische Bewegung, die sich ca. ab 1976 bis 1981 in Polen vollzogen hat. Deren wichtigsten Vertreter waren mitunter die Filmemacher: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland, Janusz Kijowski und Feliks Falk.

Bevor man jedoch mit der Skizzierung dieser Bewegung beginnt, erscheint es zuerst nötig näher auf die damalige sozialpolitische Situation Polens einzugehen, um die Grundlage für die Entwicklung dieser Bewegung begreiflich zu machen. Nach dem Abzug der deutschen Besatzung im zweiten Weltkrieg wurde Polen eine kommunistische Diktatur aufgezwungen, um später als Volksrepublik Teil der sowjetischen Satellitenstaaten zu werden. Dies stieß auf ein tendenzielles Unbehagen unter der Bevölkerung Polens, was sich in weiterer Folge in einer Reihe von Unruhen, Protesten

¹¹¹ Frisch, *Mythos der Nouvelle Vague*, S.38.

¹¹² Vgl. Greene, *The French New Wave*, S. 10.

¹¹³ Frisch, *Mythos der Nouvelle Vague*, S. 18/19; Vgl. Greene, *The French New Wave*, S. 1.

und letztlich Aufständen, die zumeist blutig niedergeschlagen worden sind, ausdrückte. Der *Posener Aufstand* im Juni 1956, die studentischen Unruhen im März 1968 und der Arbeiteraufstand im Dezember 1970 galten als Höhepunkte solcher Auseinandersetzungen der Bevölkerung mit ihrer politischen, wirtschaftlichen und sozialen Unzufriedenheit. Solche Konflikte zeichneten ein zerrüttetes Bild der Nation und dessen konstantes Gefühl der Unzulänglichkeit und Unsicherheit. Nach der Ernennung von Edward Gierek zum ersten Sekretär 1970, folgten eine Reihe von Reformen und eine zeitweilige Stabilisierung der Wirtschaft durch westliche Kredite, die ihm zur Sympathie unter der Bevölkerung Polens verhalf. Auf diese Höhenphase folgte wiederum eine Erschütterung aufgrund von Misswirtschaft, die durch eine massive Erhöhung von Lebensmittelpreisen, vor allem bei Fleischwaren verursacht war und erneut im einem Volksaufstand 1976 mündete.

Die öffentlichen Medien und vor allem das Fernsehen versuchten hingegen, linientreu mit ihrer „Propaganda des Erfolgs“¹¹⁴ den Schein des Heilen weiterhin zu wahren. Die Diskrepanz zwischen „dem offiziellen Bild“¹¹⁵ eines intakten Staates und dem tatsächlichen Alltag, bildete einen wichtigen Ausgangspunkt und ein Bedürfnis dieser Generation nach der „Suche einer unverfälschten Wahrheit“¹¹⁶ und „die Welt der Volksrepublik Polen zu beschreiben“¹¹⁷. Genau in diesem Klima fanden die Filmemacher des *Kinos der moralischen Unruhe* die Notwendigkeit sich mit den „ethisch-moralischen Grundfragen“¹¹⁸ ihrer Nation und ihres Alltages

¹¹⁴ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 42.

¹¹⁵ Brändli, Sabina, "Kino der moralischen Unruhe", in: *Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95*, Hg. Thomas Christen & Robert Blanchet, Marburg: Schüren 2008, S. 260.

¹¹⁶ Wach, Margarete, *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*, Köln: KIM 2000, S. 113.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 251.

auseinander zu setzen. Margarete Wach beschreibt in dieser Formel die Haupteigenschaften dieser Bewegung folgendermaßen:

„Verteidigung der traditionellen Werte und Kritik des aktuellen Zustands durch die Beschreibung und Demaskierung der Entgleisung in diversen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens.“¹¹⁹

Aus dieser Formel klingt schon indirekt der Verfall von Werten der durch eine Politik der Verschleierung von tatsächlichen Problemen zu einer Demoralisierung der Bevölkerung geführt an. Die Bezeichnung des *Kinos der moralischen Unruhe* selbst wurde durch den Filmkritiker und Nachwuchsregisseur Krzysztof Kijowski etabliert.¹²⁰ Hasecke versucht in den folgenden drei Punkten die wichtigsten Faktoren des *Kinos der moralischen Unruhe* zusammen zu fassen:

„1. Die Person Wajdas schaffe für die jungen Filmemacher über den Einfluss der Filmhochschule in Łódź hinaus, einen Traditionszusammenhang, der das Kino der moralische Unruhe mit der Polnischen Schule verband und für die jungen Regisseure eine Brücke zu einer Epoche schlug, die sie entweder direkt oder in ihrer historischen Auswirkung auf die Gegenwart kritisieren.

2. Das Kino der moralischen Unruhe verdankt, wie die *Polnische Schule*, dem index: *Dokumentarfilm*, als dessen bedeutendster Vertreter Kieślowski gelten kann, die Fähigkeit der beobachtenden Wirklichkeitsdarstellung.

3. Es gibt eine nennenswerte Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, was auf eine wachsende gesellschaftliche Relevanz dieses Mediums hinweist.“¹²¹

Ein Zuwachs an Kollaboration von Nachwuchsregisseuren und dem Staatlichen Fernsehsender *TVP* ist laut Wach vor allem in der Amtszeit von Gierek zu verbuchen, da das

¹¹⁹ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 133.

¹²⁰ *Ibid.*, S. 129.

¹²¹ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 43.

staatliche Propagandamedium paradoxerweise neue Sendezeiten ausgestalten musste und somit einigen jungen Filmemacher zu ihren Debutfilmen verhalf.¹²² In diesem Zuge realisierte Kieślowski in Zusammenarbeit mit der Produktionseinheit *Tor* sein erstes Spielfilmdebüt *Personel*, das am 13. Januar 1976 auf *TVP* ausgestrahlt wurde und sich somit auch als eines der ersten Werke des *Kinos der Moralischen Unruhe* der jungen Generation einordnen lässt. Weiterführend besteht auch eine unbefangene Verbindung zwischen der dokumentarischen Filmform und des *Kinos der moralischen Unruhe*. Viele der Nachwuchsregisseure dieser Ära, wie Kieślowski, entsprossen der *Staatliche Hochschule für Film, Fernsehen und Theater in Łódź* an der sie ihre filmischen Anfänge im Dokumentarbereich bestritten. Dieser Zugang verhalf ihnen in ihren späteren Werken ein ungetrübtes und wirklichkeitsnahes Bild über die Bevölkerung und die nationalen Schwierigkeiten widerzuspiegeln:

„Im dokumentarischen Porträt *DER STANDPUNKT EINES NACHTWÄCHTERS (Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA, 1977)* lässt er den Wachmann reden, ohne ihm ins Wort zu fallen. Er lässt uns erschrecken über die faschistoiden Überzeugungen, die auf diese Weise ungehindert aus dessen Mund strömen. Diese Fähigkeit, die Wirklichkeit genau zu registrieren, führt in der Folge dann auch in fiktionalen Filmen zu einer ungewöhnlichen Authentizität.“¹²³

Das Jahr 1977 markiert bei Kieślowski auch den langsamen Bruch mit dem Dokumentarfilm, den er ab den Zeitpunkt immer seltener dreht, bevor er sich ganz der fiktionalen Form zuwendet. Dies hatte zum einen den Grund, dass der Dokumentarfilm mit seinem direkten Realitätsbezug gewisse konventionelle Grenzen aufweist, die sich hinter dem Deckmantel der Fiktion leichter etablieren lassen. So gesehen

¹²² Vgl. Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 131.

¹²³ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 267.

wäre es beispielsweise leichter einen systemkritischen Film über einen fiktiven Parteifunktionär zu drehen als einen kritischen Dokumentarfilm über einen real existierenden Parteifunktionär. Kieślowski begründet diesen Wechsel zum Dokumentarfilm folgendermaßen:

„If I'm making a film about love, I can't go into a bedroom if real people are making love there. If I'm making a film about death, I can't film somebody who's dying because it's such an intimate experience that the person shouldn't be disturbed. [...] In fact, I don't know whether I've got the right to photograph them. At such times I feel like somebody who's found himself in a realm which is, in fact, out of bounds. That's the main reason why I escaped from documentaries.“¹²⁴

Andrzej Wajda war künstlerischer Leiter des Studiokollektivs *Zespół Filmowy X*. Unter dessen Direktion als „Spitze der Erneuerungsbewegung der Generation seiner Enkel“ fanden im Laufe der Zeit eine Menge unerfahrener Nachwuchstalente der Filmbranche seine Hilfe ihre Projekte „gegen den Widerstand der Funktionäre“ zu verteidigen.¹²⁵ Als Protektor der Nachwuchsregisseure bildete mitunter ein Film Wajdas, in dem Jahr des Volksaufstandes 1976, den Auftakt dieser Bewegung:

„Zwei Filme stehen am Anfang dieser Epoche: Der Mann aus Marmor (*Człowiek z marmuru*, 1976) von Andrzej Wajda und Camouflage (*Barwy ochronne*, 1976) von Krzysztof Zanussi. Wajdas Film setzt sich kritisch mit dem stalinistischen Medienmythos vom Helden der Arbeit auseinander. Zanussis Film über ein studentisches Sommerlager konfrontiert den wissenschaftlichen Enthusiasmus der Studenten mit dem korrupten und angepassten Zynismus der Dozentenschaft.“¹²⁶

¹²⁴ Kieślowski, Krzysztof, "Station. (Dworzec 1981)", in: *Kieślowski on Kieślowski*, Hg. Danusia Stok, London: Faber and Faber 1993, S. 86.

¹²⁵ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 254.

¹²⁶ Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 41.

Genauso wie Wajda ist Zanussi auch künstlerischer Leiter eines weiteren Produktionskollektivs mit dem Namen: *Studio Filmowe Tor*. Die Mehrzahl der Produktionen, die sich in dieser Bewegung einordnen lassen, entstanden entweder in Wajdas Filmkollektiv *X* oder Zanussis Filmkollektiv *Tor*. Der Einfluss von Wajda und Zanussi durch ihre Betreuung war maßgebend auf die Werke der Jünglinge des *Kinos der moralischen Unruhe*.

Abseits Haseckes drei Punkten und des gesellschaftskritischen Charakters lassen sich jedoch einige weitere Faktoren über das *Kino der moralischen Unruhe* ergänzen. Aus visueller Sicht kann man beim *Kino der moralischen Unruhe* nicht über „eine ästhetisch kohärente Formation“ sprechen, man könnte höchstens im „unperfektionierten Stil“ eine Gemeinsamkeit finden.¹²⁷ Diese Gemeinsamkeit bezeichnet Sabina Brändli als „Realismus“¹²⁸, der jedoch an dieser Stelle als visuell ästhetisch (äußerlich) zu verstehen ist:

„Der demonstrative Verzicht auf Lichteffekte, Schminke, Dekor, und schöne Körper fordert das Publikum auf, die filmische Realität mit der außerfilmischen Wirklichkeit in Verbindung zu bringen. Jede Ähnlichkeit der Realität ist Absicht.“¹²⁹

Später ergänzt sie dies noch um die Komponente der Originalschauplätze, welche aus den betroffenen Milieus entstammen:

„Die Filmemacher loten die Ränder der Gesellschaft aus, drehen an Originalschauplätzen des real existierenden Sozialismus und meiden auch das Unansehnliche nicht: Anonyme Plattenbauten, Bauruinen, desolate Wohnheime, die jede Privatsphäre vermissen lassen, verlotterte Container, Wohnungen und Hütten ohne

¹²⁷ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S.146.

¹²⁸ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 265.

¹²⁹ Ibid.

fließendes Wasser und Toiletten auf dem Schotter direkt neben den Bahngleisen.“¹³⁰

Weitere Gemeinsamkeiten hat Wach beispielsweise im „klar erkennbaren geschichtlichen Kontext mit bestimmten Personal und Kanon an Motiven und Topoi“¹³¹ festmachen können:

„Die Handlung beinahe aller Werke dieser Formation war in der Provinz und in der Gegenwart angesiedelt, spielte sich in glaubwürdig und markante gezeichneten Milieus ab, die oft als sinnbildliche Metapher der ganzen Gesellschaft, als ihr Modelbild dienten [...] Seine Stärke [des *Kinos der moralischen Unruhe*] lag vor allem in der Auswahl der Themen, die für die Zeit symptomatische Phänomene transportieren: Verfehlung und Deformation des kommunistischen System, die mit investigativer Verve entlarvt und in gnadenloser Kraßheit beschrieben wurde [...]; Verrohung der Arbeits- und Sozialverhältnisse, die durch skrupelloses Karrierestreben und moralische Verwüstung ganzer Milieus bedingt war, gleich, ob im Berufsleben oder in regionalen Machtcliquen; Unterwerfung unter die Allmacht von Institutionen und korrumpierende Abhängigkeitsverhältnisse, die über die individuellen menschlichen Schicksale willkürlich entschieden; verbaute Möglichkeiten der Selbstverwirklichung und was damit einhergeht, mentale Befindlichkeiten wie das Gefühl der Ohnmacht, Ausweglosigkeit, des Scheitern, Versagens.“¹³²

In den Werken des *Kinos der moralischen Unruhe* ergeben sich folglich noch Überschneidungen in Bereichen der Handlungsorte, Themen und Motive aktueller gesellschaftlicher, sozialer und politischer Probleme einzelner Individuen, die in einer typischen Ausweglosigkeit und „moralischen Verwüstung“¹³³ verenden. Es lässt sich definitiv behaupten, dass es sich bei dem *Kino der moralischen Unruhe* nicht um eine Bewegung handelt, die sich primär über einen visuell ästhe-

¹³⁰ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 265.

¹³¹ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 145.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid., S. 134.

tischen Code definiert, sondern vornehmlich über ihren politisch subversiven Charakter in Form von aktueller „politischer Kritik“¹³⁴. Viel mehr der Versuch einer „Benennung der Wirklichkeit“¹³⁵ hatte zu Folge, dass sich auch gewisse Gemeinsamkeiten aus einem perzeptuellen Standpunkt aus den Filmen herausgebildet haben, die aber nicht den wesentlichen Charakter dieser Bewegung definierten. Monika Erbstein liefert eine Definition *des Kinos der moralischen Unruhe* die abschließend nochmal die wesentlichen Aspekte zusammenfasst:

„'Das Kino der moralischen Unruhe' legte den Finger auf die kritischen Punkte in der Gesellschaft. Moralische Werte wurden mit der sozialen und politischen Wirklichkeit in Beziehung gesetzt. Die 'Beunruhigung' der Filmemacher war nicht nur politisch, sondern eher moralisch, insofern, als das Verhalten der Menschen nach ethischen Maßstäben untersucht wurde. Es wurde aufgezeigt, wie mit der Manipulation der Massen durch staatliche Ideologie die Moral, die Ethik der Menschen untergraben wurde. Die Filme zeigten, in welchem Zustand das Land wirklich war, daß durch die Massenmedien hauptsächlich Propaganda über die ökonomischen und gesellschaftlichen Erfolge erfuhr. Hier wurde gezeigt, worüber die Leute tatsächlich sprachen, und mit was sie zu kämpfen hatte. Die Filme waren nicht subtil und künstlich, sondern sie sind dem Dokumentarfilm ästhetisch viel näher als das elaborierte Literaturkino der frühen Siebziger Jahre. Sie hatten ein, wenn auch nicht großes, so doch ausreichendes Publikum und einige Kritiker unterstützten diese Entwicklung.“¹³⁶

Kieślowski galt mit seinen Filmen und dessen spezifischen filmischen Charakteren als „Galionsfigur“ und „integraler Bestandteil der ideellen Kampagne dieser Formation“ *des Kinos der moralischen Unruhe*.¹³⁷ In der kurzen Zeit von

¹³⁴ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 263.

¹³⁵ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 114.

¹³⁶ Erbstein, Monika, *Untersuchung zur Filmsprache im Werk von Krzysztof Kieslowski*, Alfeld: Coppi-Verlag 1997, S. 12.

¹³⁷ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 141.

1976 bis 1981 spielt er eine immanente Rolle für das Kino der moralischen Unruhe. In diesem Zeitraum produzierte er abseits *Personel* noch fünf weitere Spielfilme: *Die Narbe*¹³⁸ (1976), *Gefährliche Ruhe*¹³⁹ (1980), *Der Filmamateur* (1979), *Ein kurzer Arbeitstag*¹⁴⁰ (1981), *Der Zufall möglicherweise* (1987). Einige von diesen Filmen erfuhren erst Jahre später ihre Film Premiere, da sie aus Zensurgründen unter Verschluss gehalten worden sind. So wurde *der Zufall möglicherweise* erst 1987 prämiert und bildet mitunter auch den Abschluss dieser Bewegung die durch den Ausruf des Kriegszustandes in Polen 1981 eingeleitet wurde:

„Kieślowskis philosophische Parabel über die Kontingenz menschlicher Existenz in der unmittelbaren Gegenwart bildete auch in gewisser Hinsicht einen abschließenden Akkord des 'Kinos der moralischen Unruhe', da sie im Dezember 1981 in der Zeit vor und nach der Ausrufung des Kriegszustands fertiggestellt wurde und vom deklarativ-politischen Charakter dieser Formation Abschied nahm.“¹⁴¹

Nach dem Ende des Kriegszustandes befand sich das Land bis zum Zusammenbruch des sozialistischen Systems in einem langen Prozess der Neuorientierung. Hasecke merkt an, dass dieser Umbruch auch die Bedeutsamkeit des *Kinos der moralischen Unruhe* aufgehoben hat:

„Der Putsch General Jaruzelskis zerstörte endgültig alle Hoffnungen in der Bevölkerung auf eine Reform des Sozialismus. Die nächste Reformbewegung am Ende des Jahrzehnts kannte nur noch ein Ziel – den Sozialismus abzuschaffen. Das Kino in Polen erreichte nie mehr die gesellschaftliche Relevanz, die es vor dem Putsch der Militärs besaß. Es verlor in der zweiten Hälfte der 80er Jahre sein Publikum, das sich dem Konsum amerikani-

¹³⁸ *Blizna*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1976.

¹³⁹ *Spokój*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1980.

¹⁴⁰ *Krótki dzień pracy*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1981.

¹⁴¹ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 152.

scher Fernsehserien und kommerzieller westlicher Kinoproduktionen zuwendete.“¹⁴²

Abschließend möchte ich einen kurzen Vergleich zwischen den drei kinematografischen Bewegungen dem *Italienischen Neorealismus*, der *Nouvelle Vague* und dem *Kino der moralischen Unruhe* vornehmen. Alle drei Strömungen zeichnen sich durch eine sehr ähnliche puristische Ästhetik der ungeschönten Bilder aus. Bei fast allen hatte dies einerseits seine finanziellen und produktionstechnischen Gründe, andererseits aber vor allem das Motiv der Abkehr vom glattgeleckten hollywoodesquen Kinobild. Wo sich die *Nouvelle Vague* beispielsweise gegen *Papas Kino* auflehnte, kam es aus Wertschätzung bei der Generation des *Kinos der moralischen Unruhe* zu keinem solchen Bruch mit den Altmeistern.¹⁴³ Ganz im Gegenteil bestand sogar eine enge Zusammenarbeit und Beteiligung dieser innerhalb der Bewegung, wie im Beispiel Wajda und Zanussi die durch die künstlerische Leitung der Produktionseinheiten *X* und *Tor* und der Betreuung der Produktionen der Nachwuchsregisseure dieser Generation. Man kann man allen drei Formationen den gemeinsamen Faktor Protests zusprechen. Der *Italienische Neorealismus* definierte sich vornehmlich durch die Darstellung der brutalen Realität der Nachkriegszeit Italiens mit seinen sozialen und politischen Schwierigkeiten innerhalb der Bevölkerung. Das *Kino der moralischen Unruhe* lehnte sich auch gegen die sozialen, politischen und gesellschaftlichen Missstände, die durch die Regierung verursacht waren und eine moralische Zerrüttung der Bürger mit sich brachte, auf. Und die *Nouvelle Vague* zeichnete sich durch ihre äußerst persönlichen Filme hingegen in einer Form von inneren Politik bzw. eine Politik des Individuums aus.

¹⁴² Hasecke, *Die Wahrheit des Sehens*, S. 49.

¹⁴³ Vgl. Kieślowski, Krzysztof, " Eigene Wirklichkeit", *Medium* 1/1983, S. 38.

IV. FILMANALYSE VON: *PERSONEL* (1976), *AMATOR* (1979) UND *PRZYPADK* (1987)

Nachdem nun im vorherigen Kapitel der *Italienische Neorealismus*, die *Nouvelle Vague* und das *Kino der moralischen Unruhe* als *realistische* kinematografische Bewegungen in ihren geschichtlichen, politischen, ästhetischen und gemeinsamen Faktoren besprochen worden sind, schreiten wir weiter zur Analyse der ausgewählten Filmbeispiele. Es erscheint zunächst wichtig im Voraus zu klären auf welchen Gesichtspunkten sich diese Analyse stützen wird. Ausgehend davon sollten die Analysepunkte im Zusammenhang mit den im Kapitel II erarbeiteten Wissen über das Wesen des *Realismus* im Einklang stehen. Hierfür spielen zwei Aspekte des *Realismus* eine Rolle: der innere *Realismus* einer Wahrheitsempfindung und der perzeptuelle *Realismus*. Hierbei ist zu beachten das Letzteres aus hierarchischer Sicht niedriger einzuordnen ist. Bei dem sogenannten inneren *Realismus* einer Wahrheitsempfindung, handelt es sich um eine Praxis der kritischen Offenlegung von Widersprüchen oder Konflikten, die im Sinne einer Protestarbeit aus (kollektiver) Sicht als zutreffend empfunden werden. Beim perzeptuellen *Realismus* handelt es sich um eine mehr oberflächliche Form von *Realismus* oder genauer gesagt vom Naturalismus, die auf der Ähnlichkeitsbeziehung der menschlichen Wahrnehmung und seiner Erlebnisstruktur basiert. Es stellt sich in weiterer Folge die Frage wie diese zwei Aspekte des Realismus auf die Filmanalyse übertragen werden sollen. Den Realismus einer kollektiven Wahrheitsempfindung wird vornehmlich auf der Ebene der Handlung untersucht. Ein Fokus liegt da vor allem auf den Ort und die Zeit der Handlung, den Protagonisten, sein soziales Umfeld und seine Konflikte. Beim perzeptuellen *Realismus* wird auf Aspekte geachtet

die: stilistisch und Ästhetisch in ihrer Anwendung von filmischen Mitteln einen Authentizitätsbezug und oder Ähnlichkeitsbezug zur Erlebnisstruktur der menschlichen Wahrnehmung herstellen kann. Dies kann zum Beispieler durch das Einleiten einer dokumentarisierenden Lektüre geschehen und die Anwendung eines dokumentarischen Stils oder durch weitere filmische Mittel wie zum Beispiel einer Plansequenz. Sind erst einmal für alle drei Filme ausreichend Anhaltspunkte gesammelt, wird im Anschluss eine Analyse dieser Vorgenommen.

a. *PERSONEL* (1976)

Personel ist Kieślowskis erster fiktionaler Film, der in Zusammenarbeit mit der Produktionseinheit *Tor* als sein erstes Fernsehspielfilmdebüt auf dem Sender *TVP* ausgestrahlt wurde und auch den Anfang seiner Werke innerhalb des *Kinos der moralischen Unruhe* markiert.

Synopse: Protagonist des Films ist Romek Januchta, ein junger Schneider, der seine neue Stelle in der Kostümabteilung einer Oper annimmt. Voller jugendlichem Idealismus und Enthusiasmus taucht er in die Arbeit des Opernbetriebs ein und lernt die dortigen Mitarbeiter und Abläufe kennen. Mit der Zeit wird Romek jedoch bewusst, dass die Realität hinter den Kulissen des Betriebs leider eine andere ist. Konflikte, Lästereien und Anschuldigungen gehören zur Tagesordnung zwischen dem Personal, welches sich in zwei Lager zu spalten scheint: das technische Personal wie zum Beispiel die Schneider und Bühnenbildner gegen die Künstler und Direktion. Als eine Kostümprobe aufgrund eines vermeintlich schlampig genähten Kostüms eskaliert, müssen Konsequenzen

zen gezogen werden. In einer Besprechung zwischen der Direktion und den Technikern, wird die eigentliche Tragweite der betriebsinternen Probleme klar. Im Anschluss versuchen die Leiter in einem privaten Gespräch, sogar Romeks Loyalität zu gewinnen, in dem sie ihm Unterstützung anbieten. Die Direktion leitet ein Verfahren zu Klärung dieses Vorfalles ein und bittet Romek als Mitarbeiter der Schneiderwerkstatt darüber Zeugnis abzulegen, ob sich sein Kollege Sowa tatsächlich etwas zu Lasten kommen lassen hat. Die Direktion hat bereits eine fertige Meinung zum Vorfall und setzt für Romek die Mittel zur Umsetzung eines theaterinternen Kabarett in Aussicht, wenn er gegen seinen Kollegen aussagt. Romek wird mit einem weißen Blatt Papier allein gelassen und steht schließlich so vor einer folgenschweren Entscheidung.

Obwohl es nicht explizit erwähnt wird, lässt sich die Handlung des Films in der damaligen Gegenwart, den siebziger Jahren Polens verorten. Romek der mit seinem Beruf des Schneiders einen einfachen Arbeiter darstellt und seine Anstellung sehr wahrscheinlich über seinen Onkel erhalten hat, ist noch wie ein unbeschriebenes Blatt. Ähnlich wie das weiße Blatt mit dem er zum Schluss allein gelassen wird um eine Wahl zu treffen, die die Zukunft seiner Persönlichkeit bestimmen wird. Mit seinem jugendlichen Idealismus und seiner Begeisterung zur Kunst versucht er sich in den Betrieb einzufügen. Der Alltag dort präsentiert sich ihm jedoch von einer anderen Seite. Die Schauspieler spielen den Technikern Streiche, zweckentfremden die Werkstätten zu Tennisplätzen, hinter den Kulissen erfragt einer der Mitarbeiter bei den Technikern die Möglichkeit der Installation eines Kamins und auf den Toiletten lästern zwei Tänzer über ihre Kollegen.

„And suddenly he sees that his idea of theatre, or art, is pretty naïve. Confronted with artists and people who run the theatre, his dreams are a mere illusion. In the presence of artists, singers, dancers and so on, he is pretty helpless. This world which had seemed to be so beautiful to him doesn't exist. People just sing their pieces to get them over with; they just dance to get it over with. There are constant quarrels, haggling, conflicting ambitions, shouting.“¹⁴⁴

Es herrscht eine Schiefelage unter den Beziehungen zwischen den Kollegen. Die Oper scheint nicht der Ort zu sein für den er eigentlich stehen sollte. Viel eher eine bröckelnde Fassade, hinter der sich einige zu verstecken versuchen. Es treten Hierarchien zum Vorschein, an einem Platz der an und für sich für eine gewisse Freiheit und Gleichheit steht. Dies zeigt sich schon an dem simplen Beispiel, dass es gesonderte Eingänge gibt für die Künstler und Arbeiter. Und das scheint auch seine Auswirkungen auf der Bühne zu haben. Dies wird spätestens bewusst, wenn das anschwärzende Interview des Schauspielers Szedlewski, der sich zu Unrecht über Sowa angeblich schlechtes Kostüm aufregte und in einer respektlosen Geste vor versammelter Mannschaft es auf der Bühne zerriss. Denn nur er als Künstler habe das Recht auf den Bühnenbrettern zu stehen. Eine klare Abgrenzung in Klassen, die jeder wortlos so hinnimmt. Das Interview das lautstark in einer Versammlung vorgetragen wurde, kritisierte die mangelnde Moral und den Einsatz im Betrieb. (Ein Betrieb deswegen, da die Oper seinen Platz als kulturelle Institution unter diesen Umständen kaum einnimmt.) Diese Kritik richtete sich aber vor allem an die Techniker. Und noch während der Versammlung (44'31''), wird nachdem Romek das Wort ergreift um die Idee eines betriebsinternen Mitarbeitertheaters vorschlägt, ironischerweise im Hintergrund ersichtlich wie die Künstler die Werkstätten als Tennisplatz

¹⁴⁴ Kieślowski, "A Metaphor for Life. Personnel (Personel) (1975)", in: *Kieślowski on Kieślowski*, S. 96.

benutzen. Einige Momente später sogar mit der Suche nach dem Tennisball die ganze Versammlung stören. Weitere Techniker beschwerten sich über die Schikanen und Respektlosigkeiten, die sie während ihrer Arbeit erleben müssen. Als Sowa zu einer Klarstellung gebeten wird, kommt das eigentliche breitere Spektrum des Problems zum Vorschein. Statt sich zu verteidigen legt er die Apathie des Opernbetriebs, vor allem die der Techniker offen. Die Probleme und Missstände werden nicht zu Wort gebracht, sie werden einfach hingenommen und verschwiegen. Dies geht soweit, dass es sich bis in den Spielbetrieb spüren lässt. Alte Stücke, Konformität und ein mageres Publikum – „ein lebloses Theater“ (49'08''). Diese Ansage ist Protest. Und zwar nicht nur ein Protest gegen die Zustände innerhalb des Opernbetriebs, sondern in Wahrheit weitaus gegenwärtiger veranlagt, in der Alltagsrealität Polens der siebziger Jahre. Es spielt auf die gesellschaftliche Lage und auf das umgebende politisch korrupte System an, in dem das Individuum am besten durch Reglosigkeit vermeintlich die größten Überlebenschancen hat. Diese Spiegelung bzw. Kritik konnte wahrscheinlich der Zensur auch nur deswegen entgehen, da der Film in sozialistischer Manier den einfachen Arbeiter darstellt, der sich gegen das bourgeoise Establishment der Künstler auflehnt.¹⁴⁵ Kehren wir zurück zum Schluss des Films enden wir wieder bei Romek am Tisch. Auf eine äußerst perfide Art und Weise wird er vom Direktor dazu bewegt ein Urteil zu fällen. Ein Urteil über ein fremdes Schicksal und gleichzeitig ein Urteil über sich selbst. Die Optionen die ihm frei stehen sind entweder solidarisch zu bleiben und somit vielleicht seine Zukunft zu verbauen oder sich auf die Seite seiner neuen Freunde zu begeben, sich selbst eine Zukunft in der Oper und die Mittel für das betriebsinterne Theater zu si-

¹⁴⁵ Vgl. Kickasola, Joseph G., *The Films of Krzysztof Kieślowski. The Liminal Image*, New York/London: continuum 2004, S. 106.

chern. Romek wird wider seinen Willen in eine moralische Zwickmühle manövriert.

„Romek is caught in the impossible situation, where he must choose between life and ethics, and all he can do is exist, in stasis, at that moment of decision. *Kieślowski* leaves him in an existential quandary: how can one truly act authentically in a world where values are so difficult to discern?“¹⁴⁶

Dieser enorme Druck der auf Romek ausgeübt wird, führt ihn in eine Sackgasse, die sich in der Starre von der Kickasola spricht manifestiert. Eine Starre deswegen, weil er in diesem Moment auch zu einer Positionierung gezwungen wird:

„It's obvious that the film was about how we can't really find a place for ourselves in Poland. That our dreams and ideas about some ideal reality always clash somewhere along the line with something that's incomparably shallower and more wretched.“¹⁴⁷

Romeks naive Vorstellung von den Werten der Kunst und der Arbeit in der Oper, wird spätestens jetzt als sein Wertesystem auf die Probe gestellt wird, ein Ende gesetzt.

Auffällig sind im Film diverse Ausschnitte, die kurz- oder langfristig keine narrative Funktion einnehmen. Oft sind diese kurzen Szenen aus einem beobachtendem Blickwinkel gezeigt und etablieren eher eine gewisse Stimmung als, dass sie zur der Handlung beitragen. Guido Kirsten bezeichnet diese Momente als „Wirklichkeitseffekt“¹⁴⁸ und definiert sie folgendermaßen:

¹⁴⁶ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 108.

¹⁴⁷ Ibid., S. 96.

¹⁴⁸ Guido, "Die Liebe zum Detail", S.148.

„Die Wirklichkeitseffekte verdanken sich dann filmisch inszenierten Einzelhandlungen, die ohne Bedeutung für die erzählte Geschichte bleiben: funktionslose Details in temporalisierter Form.“¹⁴⁹

Hierzu zähle ich in einfacher Form zum Beispiel die Ereignisse, die sich im Innenhof abspielen: Das Abseilen einer Requisite in Form eines Pferdes (01'39'') oder die Orchesterproben (31''40''). Auch die Einführung der Figur des Mädchens, die Romek regelmäßig auf seinen Heimfahrten beobachtet aber letztlich keine wesentliche Rolle für Handlung darstellt (06'07''/13'41''/31'12''/59'54'') zählt dazu. Und schließlich noch Szenen wie Romek beim Herumschleichen durch die Oper einen Geiger bei seinen Übungen beobachtet (35'30''), der Namenstag seines Schneiderkollegen der traditionell mit Wodka, Wurst und eingelegten Gurken gefeiert wird (32'01'') und am exemplarischsten die diversen Alltagsgespräche der Schneider in ihrer Werkstatt (10'42''/22'27''). All solche Momente weisen auf die „imaginäre Eigenständigkeit der diegetischen Welt“ hin.¹⁵⁰

„This material was only interesting when it was on screen for quite a long time; gossip, for example, and various observations about people's behaviour. [...] And then I thought that I'd use this sort of material in *Personnel* as a dramatic device. Consequently, there are a lot of scenes there, ten or more, which basically consist of expressing atmosphere, and showing people's various absurdities – in the good sense of the word.“¹⁵¹

Kieślowski hat solche Momente folglich Bewusst als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Nicht um eine spezielle Bedeutung zu generieren, sondern um ein Gefühl für das Leben innerhalb der diegetischen Welt hervorzubringen. Es ist gut möglich das ein Großteil dieser Momente im Drehbuch nur vage konzipiert waren:

¹⁴⁹ Guido, "Die Liebe zum Detail", S.148.

¹⁵⁰ Ibid., S.152.

¹⁵¹ Kieślowski, "A Metaphor for Life", S. 97.

„The script was an outline of the action and it opened up possibilities for scenes which were improvised.“¹⁵²

Dies konnte sicherlich dazu beitragen die Anwendung des Wirklichkeitseffektes äußerst authentisch zu gestalten. Was die Besetzung angeht, hat Kieślowski eine Mischung aus Oper internen Laien, Schauspielern und Bekannten gecastet. Um die Reaktionen der Schneider einzufangen engagierte Kieślowski echte Schneider aus der Oper, die während der Dreharbeiten am Motiv arbeiteten.¹⁵³ Bis auf den Hauptdarsteller und einige befreundete Regisseure, die eine externe Besetzung ausmachten, spielte auch eine alte Lehrerin und Bühnengestalterin Kieślowskis mit, die er noch aus seiner Zeit an der Theaterschule kannte.¹⁵⁴ Diese Mischung einer Besetzung aus Bekannten und Schauspielern die mehr oder weniger dem Metier nicht fremd sind und Darstellern die direkt aus der Oper kamen, hat sicherlich auch die Glaubhaftigkeit der Akteure und deren Umfeld gefördert. Weiterführend zeichnet sich *Personel* über einen sehr starken dokumentarischen Stil aus:

„Sumptuous visuals do not abound; lighting is typically more natural and documentary like in its look (i.e., uncorrected light sources, grainy film, flat lighting, unremarkable shadow patterns, etc.) [...] the camerawork is interesting bit more documentary-like, and so on. [...] Kieślowski couples this formalist gesture with the marks of the documentary: handheld camera, natural sound (never a nondiegetic intrusion, musical or otherwise), and liberal use of the telephoto lens (as if the audience were peering in from afar, never intruding on the action) [...] It may be more helpful to see this as a documentary shooting style with immediacy as its aims. The audience feels present at an event that the style suggests to be authentic.“¹⁵⁵

¹⁵² Kieślowski, "A Metaphor for Life", S. 96.

¹⁵³ Vgl. Ibid., S. 98.

¹⁵⁴ Vgl. Ibid., S. 97.

¹⁵⁵ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 105.

Das Filmmaterial zeichnet ein starkes Korn aus und erinnert mit seinen Kratzern, Makeln und dem 4:3 Seitenverhältnis sehr an den Stil einer TV-Reportage. Der Großteil der Einstellungen ist nicht vom Stativ, sondern von der Hand gedreht und die Anwendung eines Teleobjektivs (03'43''/22'28''/27'24'') erhöht ein voyeuristisches Gefühl. Hin und wieder verschwimmen die Objekte und Personen für kurze Zeit in der Unschärfe (33'41''-35'00'') oder sind einfach angeschnitten, die Bilder scheinen nicht einer speziellen ästhetischen Komposition zu folgen, sondern versuchen deskriptiv die Umgebung zu erfassen als würde sie den Rezipienten aus der Sicht eines Dritten vertreten. Eine aufwendige Lichtdramaturgie weicht zugunsten der Arbeit mit natürlichem Licht, die dem Bild eine natürliche Stimmung verleiht. Die Klangkulisse scheint nicht nachbearbeitet zu sein und nur aus Originaltönen zu bestehen. Oft sind in der Oper die Orchesterproben zu hören, die zwischen Umgebungston und einer musikalischen Untermalung oszilliert. Eine Tramszene (06'16''), in der extradiegetische Musik gespielt wird, widerlegt jedoch Kickasolas Annahme, dass es sich im Film um reine innerdiegetische Musik handelt. Abschließend beinhaltet der Vor- und Abspann des Films weitere interessante Merkmale. Während der Vorspann mit der Einblendung des Namens *Juliusz Machulski* in der Hauptrolle und Krzysztof Kieślowski also Drehbuchautor und Regisseur eher auf einen fiktionalen Film hindeutet, verhält es sich im Abspann gegenteilig. So fällt im Abspann zum Beispiel eine klare Rollenzuweisung weg, indem ausschließlich die Namen der beteiligten Darsteller erwähnt werden. Dies und der Hinweis, „Wytwórnia Filmów Dokumentalnych Warszawa“ 1h06'15'' (Anstalt für Dokumentarfilme Warschau) als Labor in der wahrscheinlich das Material entwickelt worden ist, wäre

nach Odin eine internes Produktionsmodi, dass auf eine dokumentarisierende Lektüre einleitet.

b. *AMATOR* (1979)

Amator ist Kieślowskis dritter Spielfilm, der in Zusammenarbeit mit der Produktionseinheit *Tor* entstanden ist und seine Premiere am 16. November 1979 in Polen hatte.

Synopse: Der Film handelt von Filip Mosz einem angehenden Vater, dessen Geburt seiner Tochter ihm Anlass zum Kauf einer 8mm Filmkamera bietet. Obwohl seine Frau dem Filmen sehr skeptisch gegenübersteht, kann er davon nicht ablassen und beginnt die Welt aus neuen Blickwinkeln zu entdecken. Die Anschaffung bleibt nicht lange verborgen und so bittet Filips Betriebsdirektor ihn ihre Firmenfeier filmisch zu dokumentieren. Der Film wird vom Chef gut angenommen, erwartet jedoch einige unpassende Szenen entfernt zu haben. Genau diese Szenen aber bringen Filip für seine unvoreingenommene Beobachtungsgabe den dritten Platz in einem Filmwettbewerb ein. Angetrieben durch seinen Erfolg und der Unterstützung durch den Betrieb in dem er arbeitet, opfert Filip dem Filmen immer mehr Zeit in dem Glauben etwas Gutes zu tun. Dabei verliert er zunehmend seine Familie aus den Augen und bemerkt als es zu spät ist was für ungewollte schwerwiegende Folgen sein Schaffen auf sein soziales Umfeld haben kann. Als seine Frau ihn verlässt und ein Kollege aufgrund seiner Reportagen die beim Fernsehen ausgestrahlt wurden gefeuert wird, wird ihm die Macht die damit zusammenhängt erst richtig bewusst und richtet in einem Schlussmonolog die Kamera auf sich selbst.

Filip Mosz stellt einen einfachen Fabrikarbeiter dar, den es mit der Geburt seiner Tochter und der neu erhaltenen Wohnung an nichts fehlt. Die Geburt seiner Tochter bietet Anlass zum Kauf einer 8mm Filmkamera, welche ihm nicht nur neue Perspektiven zu eröffnen scheint, sondern auch zunehmend das Familienglück zu stört. Seine Frau ist von Anfang dem Gerät gegenüber verständnislos und widert es regelmäßig als Konkurrenz zur Familie an. Als der Direktor seines Betriebs von der Anschaffung erfährt, besteht dieser darauf das Filip das 25-Jährige Jubiläum des Betriebs zu dokumentieren:

„Die Selbstverständlichkeit, mit der die private Anschaffung für die Firmeninteressen requiriert wird, zeigt: Eine rein private Filmproduktion ist in sozialistischen Ländern nicht vorgesehen.

Der Vorgesetzte lässt sich das gedrehte Material vorführen und stellt unmissverständlich klar, was erlaubt ist. Zunächst: Ohne Kommentar sei das Ganze unbrauchbar. Die Vieldeutigkeit der Abgefilmten Wirklichkeit des Dokumentarfilmes soll durch einen eindeutigen Ton reduziert und mit den ideologischen Vorgaben in Übereinstimmung gebracht werden. Zudem verlangt er Schnitte: 1. Der Mann mit der Sonnenbrille. 2. Die Tauben 3. Der Kleinwüchsige. 4. Die Funktionäre auf dem Weg zu den Toiletten.

1. Der Mann mit der Sonnenbrille ist ein Spitzel. Die allgegenwärtige Kontrolle des Staates, obwohl für alle sichtbar, darf im Film nicht gezeigt werden. 2. Die Bilder der Tauben sind nicht erwünscht. L'art pour l'art: Naturaufnahmen und Bewegungsstudien haben keinen ideologischen Wert. 3. Der Kleinwüchsige macht Ungleichheit und Benachteiligung offensichtlich. Weil es Diskriminierung im Sozialismus nicht geben darf, ist ihre Abbildung zu unterlassen. 4. Das Allzumenschliche wird ausgeklammert. Niedere Bedürfnisse wie der Gang zur Toilette gelten prinzipiell als nicht darstellungswürdig.“¹⁵⁶

Filip wird nach dem ersten Screening des Jubiläumfilms zu einem privaten Gespräch mit dem Direktor gebeten um Op-

¹⁵⁶ Brändli, "Kino der moralischen Unruhe", S. 252-253.

fer seiner ersten Zensur zu werden. Es kommt zu einer Einigung zwischen den beiden, jedoch ist dem verspielten Filip die Relevanz solcher Abmachungen noch nicht bewusst. Der Film wird vom Betrieb zu einem Filmfestival angemeldet und gewinnt dank teilweiser Missachtung der Zensur ausgerechnet den dritten Platz. Seine Faszination gegenüber dem Filmen scheint sich auf spielerische Weise, wie ein Protestverhalten, zunehmend zu entwickeln. Nach dem Festival wird Filip erst deutlich gemacht, dass alle Einreichungen eigentlich mangelhaft waren aber in ihm dennoch Talent steckt. Der Sieg scheint auf die Direktion und seine Kollegen Eindruck zu schinden und motiviert sein Amateurschaffen zur intensiven Fortsetzung. Dies wird vor allem durch sein Bestreben der Fortbildung verdeutlicht: Kinobesuche, Filmbücher, Film- und Kulturzeitschriften und der Besuch und die Organisation von Filmzirkeln bilden seine neue Freizeitbeschäftigung. Kickasola merkt in einer exemplarischen Szene (1h04'15'') an, wie weit sich Filip's soziale Verschiebung schon abgezeichnet hat, als er in einem Kiosk eine Film- und Politikmagazin ersteht und im Kontrast zu ihm der nächste Kunde nur Rasierklingen kauft.¹⁵⁷ Das Amateurwesen, die Praxis des Filmens scheint Filip als einfachen Menschen eine neue Sicht auf die Welt zu eröffnen und gleichzeitig scheint es so als würde er sich immer mehr von seiner umgebenden Realität zu distanzieren:

„ [...] and for all the pictorial beauty Filip discovers through his camera, it soon becomes clear that the film frame has introduced a certain distance between himself and the lifeworld.“¹⁵⁸

Dies wird in der zunehmenden Entfremdung und Vernachlässigung Filip's gegenüber seiner Familie deutlich. Als Filip

¹⁵⁷ Vgl. Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 125.

¹⁵⁸ *Ibid.*, S. 121.

bei den Dreharbeiten eines Dokumentarfilms über einen kleinwüchsigen Betriebsmitarbeiter vom Direktor angehalten wird, versucht der Direktor ihm erneut seine Grenzen aufzuweisen. Die Festivalauswertung des Films wird schon im Voraus mit der Begründung der Entwürdigung des Protagonisten untersagt. Solch eine Einschränkung verhält sich analog zur Wirklichkeit der Filmemacher dieser Zeit, dessen Drehbücher vor der Produktion einer Kontrolle und Freigabe bedurften. Filip wird die Kraft „des Mediums Film als ein potentiell Verstäändigungsmittel“¹⁵⁹ immer mehr bewusst. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Szene, in der Filip Piotr die Aufnahmen seiner verstorbenen Mutter zeigt (57'25'') oder der Szene in der sich der Kleinwüchsige (1h31'31'') über seinen Film gerührt zeigt. Diese von der Kamera ausgehende Kraft, wird sich jedoch noch für Filip als doppel-schneidige Klinge erweisen. Gemeinsam mit diesem Film und einer weiteren kritischen Reportage bekommt er einen Sendeplatz für Amateurfilmer im Fernsehen und infolgedessen weitere Mittel zur Produktion von neuen Beiträgen zugesprochen. Wieder einmal ist Filip aus seiner zugewiesenen Rolle als Arbeiter ausgebrochen und missachtet die ihm diktierten Regeln. Mit dem Erfolg, dem Zuspruch seines Umfeldes und dem Glauben etwas Gutes zu schaffen muss er zu Hause angekommen leider feststellen, dass ihn seine Frau samt Kind verlässt. Der Film über den Kleinwüchsigen wird zwar mit Begeisterung aufgenommen zieht aber samt mit der anderen Reportage seine Konsequenzen nach. Aufgrund des Beitrags wurde die Zweckentfremdung von Bundesgeldern enthüllt. Diese wurden stattdessen für den Aufbau eines nötigen Schlachthofs und Kindergartens genutzt und aufgrund des Vorfalls eingestellt. Die Konsequenzen darf jedoch nicht Filip selbst tragen, sondern sein Kollege Osuch

¹⁵⁹ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 181.

aus dem Betriebsrat für Kultur samt weiteren Mitarbeitern. Osuch hingegen entgegnet ihm nach dem Vorfall nicht mit Groll, sondern macht ihm die Bedeutung seiner Arbeit erst richtig klar und ermutigt ihn sein Schaffen fortzusetzen:

„You must realise this will happen again. And you must carry on. If you feel you're right, nothing else matters. You'll never know who you are helping. Who you're working against. Like you didn't know now. You'll help some, harm others. You're sensitive, so it'll be tough. But you must obey your instincts. Something good has awoken in you.“¹⁶⁰

Diese Szene verdeutlicht die schwierige oder sogar absurde Lage in der sich Filip als Filmamateur eingefunden hat. In ihm wurde durch das Filmen ein Begehren geweckt, das ihn von Grund auf verändert hat. Es ist ein Begehren aufzuschreien und sich nicht der betäubenden Ruhe des grauen Alltags der Volksrepublik Polens abzufinden. Mit der Intention etwas Positives zu schaffen, rebellierte er gegen das System und missachtete dessen Regeln um später doch ungewollten die negativen Auswirkungen auf ihm nahestehende Menschen herbeizuführen. Diese Unruhe die dadurch entstand, veranlasste seine Frau ihn zu verlassen und die Kündigung seiner Kollegen. Dabei berichtete er nur von gewissen sozialen, gesellschaftlichen oder gar politische Tatsachen bzw. Zuständen oder in einem weiteren Sinne auch von den vorhandenen Schwierigkeiten. Eine Beispiellose Situation die die Unbrauchbarkeit des Systems und die Schwierigkeit darin etwas zu ändern oder anzusprechen offenlegt. Die Unschuldigen müssen darunter leiden.

„As the film moves along, Filip discovers that the axiology of the cinema is every bit as complicated as the ethics of existence, and the same issues may be at stake. It is important to note that Filip's inability to

¹⁶⁰ *Amator*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1979, 1h40'30".

handle the ethics of cinematography is coupled with a personal moral collapse. It is not until the end, when his own self and the celluloid merge, that he begins to sort through the existential pairing of the two realms."¹⁶¹

Die (ethische) Tragweite seines Handelns wird ihm erst zu spät bewusst.

„Filmen erweist sich also nicht nur als ein Medium gesellschaftlicher Intervention oder individueller Selbstverwirklichung, sondern bürdet dem Filmemacher vor allem die Verantwortung für die von ihm dargestellte Welt auf, konfrontiert ihn aber auch mit zuwiderlaufenden Interessen.“¹⁶²

Da er nicht mal selbst die Verantwortung tragen kann und keine Einfluss darauf hat zu welchen Zwecken seine Arbeit genutzt wird, zerstört er seinen weiteren aber noch nicht veröffentlichten kritischen Beitrag über eine Ziegelei:

„Why does Filip, the camera buff, destroy the film towards the end? What does it mean? Always one and the same thing. He destroys what he's done. He doesn't give up because he turns the camera towards himself at the end. He simply realizes that, as an amateur filmmaker, he's found himself in a trap and that, making film with good intentions, he might prove useful to people who'll use the films with bad intentions.“¹⁶³

Filip befindet sich in einer existenziellen Krise bei der er scheinbar alles verloren hat. Meiner Meinung nach, ist die Zerstörung des Films, auch wenn er weitere Schäden verhindern möchte auch ein Akt der Resignation, ein moralischer Zusammenbruch und „Ausdruck seiner eigenen Gewissenskonflikte, seiner Unsicherheit und der 'moralischen Unruhe'“¹⁶⁴. Als er in seinem Schlussmonolog die 16mm Kamera auf sich richtet, geschieht es in solch einer Geste als würde er selbstkritisch eine Art Waffe auf sich selbst

¹⁶¹ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 118.

¹⁶² Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 182.

¹⁶³ Kieślowski, Krzysztof, "A Trap. Camera Buff (Amator) (1979)", S. 112.

¹⁶⁴ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 184.

richten. Das Ausmaß der Macht dieses Mediums ist ihm nun zur Gänze erst jetzt bewusstgeworden. Um Erkenntnis über sich selbst und über sein Handeln zu erlangen, inspiziert er sich mithilfe der Kamera und erzählt die Geschichte des Films von Anfang an nach. Denn „man [muss] mit der Beschreibung der Welt bei sich selbst anfangen“ um Erkenntnis zu erlangen.¹⁶⁵

Weiterführend lässt sich in Filip's filmischer Entwicklung in Ansätzen auch als ein Abriss der Filmgeschichte erkennen. Zu Anfang als er die 8mm Filmkamera ersteht, gilt es ihm seine Tochter zu filmen. Wie im *Cinema of Attraction* (10'58'') dient ihm die Tochter als Motiv für ein spektakuläres Event, das im einfachen Gestus der Sichtbarmachung gefilmt wird. Ohne narrative Strukturen steht die phänomenale Wirklichkeit der Bilder im Fokus. Auch die Szene bei der Filip seinen im Leichenwagen fahrenden Freund Piotrek filmt, (17'03'') lässt sich in dem Kontext lesen. Die Szene bei der Filip's Direktor ihn zum Filmen des Jubiläums bittet (13'30''), kann man auch im Sinne der Entdeckung des Mediums für (staatliche) Propagandazwecke deuten, vor allem als der Direktor in dem Moment Lenin zitiert:

„'Films. They're the most important,' Filip's boss says, attributing the line, significantly, to V.I. Lenin. The appearance of reality for the purpose or persuasion (or mystification) will prove to be the crucial issue in Filip's first assignment with the camera.“¹⁶⁶

Mit der neuen Aufgabe das Firmenjubiläum zu filmen, steigt der entdeckende Reiz Filip's, die Welt zu dokumentieren. Jede kleinste Aktion scheint für ihn von Interesse. So filmt er zum Beispiel die Auszahlung der Künstler (19'04'') oder

¹⁶⁵ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 184.

¹⁶⁶ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 120.

folgt fast mit einer manischen Manier den Gesten zum Besprechungszimmer (19'25''), filmt eine Dame im Gang (20'46'') oder einen Streit im Innenhof (21'31''). Als er während der Besprechung im Gang wartet, bemerkt er ein paar Tauben auf dem Fensterbrett (20'50''), um die Einstellung etwas dramatischer zu gestalten verscheucht er diese und lockt sie erneut mit Brotkrümeln her. In diesem Moment entdeckt er die Möglichkeit einer Inszenierung der Bilder. Ein Aspekt den er später (29'33'') zu Hause beim Filmen seiner Tochter noch weiter erprobt. Als ihn sein Kollege danach fragt, was er gerade treibt erwidert er ihm „alles was sich bewegt“ (21'39''), was seinen derzeitigen filmischen Modus, das Abfilmen von Aktion, untermauert. Den darauffolgenden Vorschlag zur Montage (21'55'') weist er vorerst von seinen Kollegen ab. Ein Aspekt der im Cinema of Attraction auch noch nicht in der Weise vertreten war. Bei der Vorführung des Films merkt der Direktor ein paar Verbesserungsvorschläge (26'34'') an: einen Kommentar und Musik. Obwohl man den Film selbst nicht gesehen hat und somit auch nicht einschätzen kann in welcher Form er angefertigt worden ist, lässt sich das auch als Aufforderung verstehen, weg vom Charakter der Aktualitäten zu kommen und mehr zur narrativisierten Form des Films zu bewegen. Und so spricht schon Filip in der darauffolgenden Szene (30'30'') von einem Dokumentarfilm, als er die Bauarbeiten vom Balkon beginnt zu drehen. Das Bestreben Filips an seiner Methode und Form des Filmens etwas zu ändern wird in einigen Szenen bewusst zum Beispiel: als er ein Filmbuch liest (31'06''), in dem neuen Studio (47'50'') seine frische Festivalerfahrung mit seinem Kollegen teilt oder im Garten des Direktors (49'40'') als er seine neuen Themengebiete offenbart. Filip erkennt zunehmend die mögliche sinngebende

und gesellschaftliche Relevanz des Films und verspürt das Begehren von und über sein Umfeld zu berichten.

„The cinema as an existential interrogation, a dialectical arena thriving on its presentation of the questions rather than any answering of them, will prove to be a hard lesson for Filip to learn.“¹⁶⁷

Ihm wird bewusst, dass Film ein einflussreiches Medium ist. Seine Filme, die zum Beispiel von einfachen Menschen wie dem Kleinwüchsigen und seinen Träumen handeln oder die sozialen Missstände beschreiben, sollen einen gesellschaftlichen Wert generieren und helfen (1h35'45''). Dieses Niveau, auch wenn es das eines Amateurfilmers ist, und sein Bestreben stellt einen harten Kontrast zur seiner anfänglichen Begeisterung und seiner Methode des Filmens. Grundsätzlich würde ich die Darstellung der Entwicklung Filip's Filmschaffen nach diesem Muster auf narrativer Ebene also *Realismus* fördernd bezeichnen, da sie Teilweise an der realhistorischen Filmgeschichte angelehnt ist.

Des Weiteren lässt sich die ganze Anfangssequenz des Films als Wirklichkeitseffekt betrachten. Bis auf das grundsätzliche Motiv der Geburt seiner Tochter, werden ausschließlich für die Handlung redundante Aktionen und Interaktionen gezeigt, die vornehmlich die Funktion der Einführung in das soziale und Milieu, des Protagonisten und die Etablierung einer bestimmten Stimmung für dieses Umfeld (00'00''-04'20'') haben. Während Irkas Wehen einsetzen, sehen wir zum Beispiel Filip währenddessen ein Stück Brot in der Küche isst. Auf den Weg zum Krankenhaus hält ein Betrunkener Autofahrer an um sie per Anhalter mitzunehmen, den sie schnell abzuhängen wissen. Im Krankenhaus bekommen wir ein Gefühl für den dortigen Zustand und At-

¹⁶⁷ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieslowski*, S. 125.

mosphäre, als ein junges schreiendes Mädchen aus dem Off zu hören ist. Diese Art von Exposition mit dem einzigen Thema der anstehenden Geburt (die nicht einmal gezeigt wird), wird regelrecht von solchen Wirklichkeitseffekten unterfüttert.

Aus ästhetischer Sicht zeichnet den Film eine bescheidene Form aus. Obwohl er sich sichtlich zu dem Stil von *Personel* unterscheidet, lassen sich dennoch einige Zusammenhänge finden. Der Stil ist deutlich sauberer und nicht reportageartig aber trotzdem in den meisten Aspekten noch dokumentarisch:

„In this particular contemplation of the documentary filmic form, *Camera Buff* itself adapt the documentary style. The camera angle, more often than not is low and handheld. Abstraction is not immediately obvious.“¹⁶⁸

Die Kameraführung wechselt zwischen Stativ und Handkamera, Dollyfahrten (01'46'') sind eine Seltenheit und oft so subtil, dass sie kaum auffallen. Des Weiteren kommen im Film keine opulenten Einstellungen aus ästhetischer und technischer Sicht vor, die eine Konnotation mit dem Massenkinos erlauben könnte. Der Stil ist so gesehen minimalistisch, einfach, unauffällig und entspricht so dem grauen und einfachen Alltagsleben im Film. In einer gewissen Weise spiegelt die Form des Films den Alltag und das Umfeld der Volksrepublik Polens wieder.

c. *PRZYPADK* (1987)

Przypadek ist Kieślowskis letzter Spielfilm aus der Zeit des *Kinos der moralischen Unruhe*. Der Film entstand 1981,

¹⁶⁸ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 116.

wurde aber von der Zensur verbannt und als Regalfilm schließlich erst 1987 freigegeben.

Synopse: Der Protagonist des Films ist der junge Medizinstudent Witek. Ausgangspunkt des Films bildet ein Anruf von Witeks Vater, in dem er erfährt, dass dieser ins Krankenhaus gebracht wird. Der Anruf endet mit folgenden letzten Worten seines Vaters: „Ich wollte dir sagen, dass du nichts musst“¹⁶⁹. Der Vater stirbt und daraufhin setzt Witek ein Semester seines Studiums aus und nimmt den nächsten Zug nach Warschau. Ab diesem Moment nimmt der Film in drei verschiedenen Varianten seinen Lauf, die das Schicksal Witeks maßgebend bestimmen:

1. Witek schafft es auf den bereits fahrenden Zug zu springen und lernt dort den alten Kommunisten Werner kennen. Werner stellt Witek dem Parteifunktionär Adam vor, welcher ihn in die Strukturen der Parteilarbeit einführt. Zur Missgunst seiner Freundin Czuska tritt Witek der Partei bei. Witek steigt in der Partei schnell auf. Doch als seine Freundin vor seinen Augen verhaftet wird, wird ihm klar, dass er ausgenutzt wurde um Teile der Untergrundopposition in der sie tätig ist auszuheben. Die Beziehung zerbricht und aus Wut fällt er schließlich Adam an. Witek beginnt die Organisation des Staates anzuzweifeln. Am Flughafen wird der Flug nach Paris aufgrund aufkommender Streiks abgesagt.
2. Witek verpasst den Zug und gerät noch am Bahnsteig in eine Rangelei mit einem Bahnhofsaufseher. Er wird verhaftet und zu 30 Tagen Sozialarbeit verurteilt. Dort

¹⁶⁹ *Przypadek*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1987, 06'00".

lernt er Marek einen Oppositionellen kennen, der ihn in die Untergrundarbeit einführt. Er beteiligt sich beim Druck einer Untergrundzeitschrift und stellt seine Wohnung für geheime Treffen einer fliegenden Universität zu Verfügung. Dort trifft er zufällig seinen emigrierten Jugendfreund Daniel samt seiner Schwester Werka wieder. Gleichzeitig lernt er einen Priester kennen, der es ihm ermöglicht nach Frankreich zu einem katholischen Jugendtreff zu fliegen. Witek verspürt seine Berufung zum katholischen Glauben und lässt sich taufen. Der Geheimdienst spürt Witek auf und entzieht ihm seinen Pass, da er nicht kollaborieren will. Somit ist es ihm nicht möglich den Flug nach Paris wahrzunehmen. Währenddessen wurde die Untergrunddruckerei hochgenommen und alle beteiligten außer Witek verhaftet. Witek wird von seinen oppositionellen Freunden des Verrats beschuldigt und ausgestoßen.

3. Witek verpasst wieder den Zug, trifft aber am Bahnsteig auf eine Freundin aus dem Medizinstudium. Er nimmt das Studium wieder auf und heiratet das Mädchen. Beide führen ein ruhiges und von der Politik distanzierendes Familienleben. Als Witeks Dekan ihn bittet ihn auf einer Ärztekonzferenz in Libyen zu vertreten willigt Witek ein. Jedoch entscheidet sich Witek einen späteren Flug über Paris zu nehmen. Das Flugzeug explodiert kurz nach dem Start.

Der Film beginnt mit Witeks Aufschrei im abstürzendem Flugzeug. Es folgt eine Sequenz an Rückblicken aus Witeks Leben: der Aufenthalt seiner Mutter im Krankenhaus während des *Posener Aufstands* im Juni 1956 kurz vor seiner

Geburt, eine Mathematikübung mit seinem Vater, das Emigrieren seines jüdischen Freundes Daniel, das Belauschen einer Notenkonferenz in der Grundschule, seine erste Liebe Czuska, die Obduktion einer älteren Dame während des Medizinstudiums, die Bekanntmachung mit der betreuenden Krankenschwester seines Vaters, eine intime Situation zwischen dem Vater und der Krankenschwester, eine intime Situation mit der Studienfreundin Olga, das Telefonat mit seinem Vater, das Ansuchen um ein Urlaubssemester und die Schlüsselszene am Bahnhof. Auf den ersten Blick handelt es sich bei dieser Sequenz um sehr private und intime Szene des Protagonisten, die sich möglicherweise während des Absturzes in der dritten Version, als Ausgangspunkt für die ersten beiden Versionen vor seinem inneren Auge abspielen. Als Ausgangspunkt deshalb, weil sie für alle drei Version eine stoffliche Grundlage bildet: Familie, Liebe, Freunde, Karriere und Politik. Querverweise wie die Krankenhausszene und die Emigration von Daniel und Teile der Handlung selbst, demonstrieren aber gleichzeitig auch die Gegenwärtigkeit, die Auswirkung der Politik der Volksrepublik Polens auf das private Leben. Es verwundert also nicht, dass der Film kurz vor dem Verhängen des Kriegszustandes 1981 von der Zensur als zu störend eingestuft und für die Verwertung nicht zugelassen wurde. An der Sequenz wird der Grad der Verschiebung von einer bloßen Beschreibung der äußeren Welt der Zustände und Umstände zu den der inneren Welt des Protagonisten in diesem Film deutlich.¹⁷⁰ Die zunehmende Ohnmacht und der Nihilismus der sich innerhalb der Bevölkerung in dieser angespannten Umbruchszeit der siebziger Jahre verbreitet, macht sich in dem Film langsam bemerkbar und kommt in Kieślowski nächstem Spielfilm *Bez*

¹⁷⁰ Vgl. Kieślowski, "Chance or Fate. Blind Chance (Przypadek) (1981)", in: *Kieślowski on Kieślowski*, S. 113.

*końca*¹⁷¹ zur vollen Geltung. Auf den ersten Blick zeichnet sich *Przypadek* in seinen dramaturgischen Aufbau der Handlung, durch eine äußerst antirealistische Form aus. Der Film bricht mit der illusionären Struktur einer in sich geschlossenen Spielfilmhandlung und geht von einem Ausgangspunkt in drei verschiedene Varianten, die vermeintlich vom Zufall bestimmt sind, das Szenario des möglichen weiteren Verlaufs des Schicksals des Protagonisten durch. Es stellt sich also zunächst die Frage, ob ein Film mit einer so offensichtlich abweichenden klassischen Erzählform überhaupt als realistisch wahrgenommen werden kann. Beziehen wir das Wissen aus den vorherig erarbeiteten Kapiteln um das Wesen des Realismus und seine möglichen äußerlichen unterstützenden Formen ein, kommen wir jedoch schnell zur Feststellung, dass dies keine signifikanten Einschränkungen haben muss. Das liegt darin begründet, dass die Form des dramaturgischen Aufbaus ähnlich wie bei den perzeptuellen Attributen eines Films, eine unterstützende Funktion einnehmen können aber nicht dem Wesen des Realismus als Protestform Kraft abgewinnen können. So gesehen steht die Essenz über der Form. *Was wäre wenn?* – ist das Paradigma, das dem Film zugrunde liegt und somit wesentlich seine Form bestimmt. Diese Frage leitet auch die erste Szene, die sich zeitlich zum Schluss des Films als Endszene einordnen lässt ein. Witek schreit um sein Leben, als das Flugzeug abstürzt und die an ihm vorbeiziehenden Szenen, die wir beobachten bilden eine Grundlage für die verschiedenen Varianten seines Lebens, die er möglicherweise hätte leben können. Doch alle drei Varianten enden nicht zur Gunst unseres Protagonisten. In jeder Version bleibt ihm das private Glück verwehrt. Egal ob er Teil des mächtigen politischen Apparats wird, dagegen arbeitet oder sich ihm zu entziehen

¹⁷¹ *Bez końca*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1985.

versucht und politisch enthaltsam lebt. Es gibt offenbar keinen Ausweg. Dieser Schrei ist kein Schrei des Schreckens vor einem Flugzeugabsturz, sondern viel mehr ein hilfloser Aufschrei des Protests.

„At the end of the 1970s, I realized that this description of Poland was limited, that we had reached these limits and that there was no point in describing this world any further. A result of this train of thought is *Blind Chance*, which is no longer a description of the outside world but rather of the inner world.“¹⁷²

Der äußere Einfluss durch die politischen Umstände, kehrt bis in die privatesten Winkel des Lebens des Protagonisten ein. Und die Aussichtslosigkeit eines Widerstandes manifestiert sich in der Verschiebung von der Politik in ein prädestiniertes Schicksal. Dies gleicht der ausweglosen Stimmung, die sich kurz vor dem Verhängen des Kriegszustandes 1981 in Polen angestaut hat. So gesehen ist es nicht nur die offene Bezeichnung und Thematisierung des politischen Systems, die den Film an und für sich realistische Züge verleiht und in eine gewisse Zeit einordbar macht, sondern eher dessen spürbare Präsenz die den Alltag mitbestimmt und sich selbst sogar bei der größten Mühe ihres Entzugs bemerkbar macht.

„The third ending is the one which means the most to me – the one where the aeroplane explodes – because one way or another, that’s going to be our fate. It’s all the same whether this happens in an aeroplane or in bed, it doesn’t matter.“¹⁷³

Ob es die Politik, der freie Wille, das Schicksal oder nur der Zufall ist spielt im Grunde genommen keine Rolle. Auch wenn unser Protagonist sich in der letzte Variante für ein politisch enthaltsames Leben entschieden hat, irgendwo er-

¹⁷² Kieślowski, "Chance or Fate", S. 113.

¹⁷³ Ibid.

reicht es ihn doch noch. Wäre nämlich der Sohn von Witek's Dekan nicht bei der Untergrunddruckerei hochgenommen worden, hätte dieser auch den Flug eigentlich wahrnehmen können und Witek nicht um Vertretung bei der Konferenz gebeten. *Przypadek* lässt sich somit als eine Art fatalistisches Artefakt der klaustrophobischen Stimmung und Identitätskrise der polnischen Bevölkerung der späten siebziger Jahre bezeichnen:

„The great paradox is that during times of transition [political], present existential circumstance calls that very efficacy into question: you do not know as a nation or an individual who you will be on the unstable present. To my mind, *Blind Chance* speaks to the crisis of identity and running it, dialectally, against powers greater than the individual.“¹⁷⁴

Wichtig ist dabei aber zu erkennen, dass es sich hierbei nicht um einen politischen Film per se handelt. Kieślowski wollte ein bezeichnendes Bild und das Gefühl für diese Zeit erschaffen, insofern ist die Politik nur Teil dieser Realität und entsprechend auch mit ein verwoben. Das Gefühl der Aussichtslosigkeit kommt im diesem Film besonders stark zur Geltung, da der Film unter anderem nicht mehr mit der für die Bewegung des *Kinos der moralischen Unruhe* typischen existenziellen Krise beziehungsweise Sackgasse mehr endet, sondern darüber hinausgeht und in dem Fall in allen drei Szenarien das persönliche Desaster trotz „moralische Standhaftigkeit“ des Protagonisten zeigt.¹⁷⁵ Die indifferente Vorwegnahme des Endes durch die erste Einstellung des Films, gepaart mit dem Durchspielen aller drei Optionen in verschiedenen Varianten, bereitet den Rezipient unterbewusst auf die Katastrophe vor. Man muss nicht mehr das

¹⁷⁴ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 129.

¹⁷⁵ Vgl. Wach, Margarete, *Krzysztof Kieślowski. Zufall und Notwendigkeit*, Marburg: Schüren² 2014, S. 115.

Flugzeug explodieren sehen, um zu ahnen was nach dem Abflug passieren wird. Ich vermute, dass aber die größte *realistische* Wirkung in dem Film durch die existenzielle Frage der Vorherbestimmung aufgeworfen wird. Ohne eine Antwort darauf zu erhalten, durchleben wir die drei Varianten, die einerseits vom Zufall, der freien Entscheidung und dem Schicksalhaften Schluss überschattet werden. Alle drei Komponenten sind im Film gleichberechtigt und irrational gleichermaßen. Als Rezipient erfahren wir den Zufall in Form des abfahrenden Zuges und seiner (nicht) Erreichung, den freien Willen zur politischen Ausrichtung und Enthaltsamkeit (die wohlgemerkt durch den Zufall angetrieben sind) und das fatale Schicksal am Ende jedes Teils. „It’s a description of the powers which meddle with our fate, which push us one way or another.“¹⁷⁶ Die realistische Empfindung gründet also zusätzlich in dem metaphysischen Gefühl der Ungewissheit, ob wir uns als Individuum entweder in einer selbstbestimmten oder unbewusst vom Schicksal diktierten Welt bewegen.

Weiterführend sind in *Przypadek* wieder einige Fragmente zu erkennen, die sich als Wirklichkeitseffekt einordnen lassen können. Hierfür lässt sich am prägnantesten die Ausgangsszene am Bahnhof hinzuzählen (07'20''/56'20''/1h30'45''). Witek rennt durch den ganzen Bahnhof um den Zug nach Warschau zu erreichen. Dabei rempelt er eine ältere Dame an, die ihr Kleingeld verliert. Für einen Moment macht die Narration einen Seitensprung. Witek entschuldigt sich, rennt weiter und wir beobachten die Münze wie sie sich durch die Menge ihren Weg bahnt und schließlich von einem Obdachlosen aufgehoben wird der davon prompt ein Bier bestellt und es trinkt. Inhaltlich ist die-

¹⁷⁶ Kieślowski, "Chance or Fate", S. 113.

ses Fragment für die Handlung völlig redundant, erweitert aber auf eine sehr bildhafte Art und Weise die diegetische Welt des Bahnhoﬂebens. Selbstverständlich lässt sich aber dieser Moment auch als ein Beispiel für die schicksalhafte Verkettung und Beeinflussung von Ereignissen lesen, im Sinne des *Schmetterlingseffektes*. Des Weiteren zähle ich auch die Szene in der Witek sich in Werners Wohnung befindet hinzu (14'30''). Genauer gesagt entfernt sich Witek während Werner ein Telefonat führt vom Wohnzimmer, streift durch die Wohnung bis er im Badezimmer angelangt den Rasierpinsel und das Rasiermesser inspiziert, die Spülung betätigt und zurück zu Werner kehrt. Dieser Augenblick macht den Anschein einer kurzen Exkursion. Man bekommt die Stimmung für die Situation in Werners Wohnung mit und darüber hinaus erfährt man höchstens noch anhand des stumpfen Rasiermessers, dass Werner schon länger nicht mehr dort gewesen ist. Noch so ein weiterer Moment lässt sich, in der Rettung einer älteren Passantin vor einem nahenden Auto festmachen (1h17'50''). Auch hier lässt sich keine narrative Motivation für eine spätere Signifikanz in der Erzählung erkennen. Die Rettung selbst ließe sich aber, wenn man will, im Sinne des filmischen Motivs des Zufalls lesen. Als Witek sich in Adams Wohnung befindet (37'50'') und beide ein Gespräch führen, ruft Adams Ehefrau ihn, damit er ihr eine Schere bringt. Adam unterbricht die Unterhaltung, steht auf und begibt sich in ein Nebenzimmer, kehrt zurück um die Schere zu holen, während Witek ein Dokument in die Hand nimmt und es liest. Wieder einmal zeugt dieses Fragment von keiner narrativen Funktion, dehnt aber die diegetische Welt bis in das Nebenzimmer wo Adams Frau vermeintlich eine Arbeit verrichtet, die einer Schere bedarf. Auch die Szene mit den Jongleuren lässt sich hierzu hinzuzählen (1h39'05'').

Ein weiterer Effekt der aus meiner Sicht zu einer Erhöhung der *realistischen* Empfindung führt, ist die dramaturgische Verstrickung der Charaktere in den unterschiedlichen Varianten. Dieses Phänomen ist in Kieślowskis späteren Filmzyklus der *Dekalog*¹⁷⁷ am besten zu beobachten. Viele der Protagonisten der unterschiedlichen zehn Folgen des *Dekalogs* haben (flüchtige) Auftritte abseits ihrer eigentlichen Folge. Diese Querverweise auf andere Folgen basieren auf dem ähnlichen Prinzip des *Wirklichkeitseffekts*. Es bewirkt den Anschein eines zusammenhängenden Mikrokosmos, in dem die einzelnen Charaktere miteinander verwoben sind und Einfluss aufeinander nehmen können. Das Resultat ist, dass durch das Kreuzen der Wege, die diegetische Welt imaginär gedehnt und vertieft wird, ohne dies eigentlich direkt zeigen zu müssen. Es entsteht der Eindruck, dass die Charaktere ein eigenes Leben abseits des filmisch gezeigten führen. So können wir beispielsweise in der ersten Varianten den Häftling im Zug (09'40'') zählen, der sich später als der Anführer der Patientenrevolte in der Entzugsklinik entpuppt. Auch Witek's Dekan lässt sich vor dem Gefängnis (51'40''), in der Witek's Freundin Czuska einsitzt, beobachten. In der zweiten Variante trifft Witek auf dessen Sohn der bei der Kollaboration der Untergrunddruckerei (1h16'00'') teilnimmt. In der dritten Variante erfahren wir, dass dieser verhaftet worden ist, weshalb ihn der Dekan um seine Vertretung auf der Ärztekonzferenz bittet. Daraus können wir schließen, dass der Dekan in der ersten Version vermutlich seinen verhafteten Sohn auf der Wache besucht. In einer weiteren Szene in der zweiten Variante trifft unser Protagonist zufällig an einer Bushaltestelle auf den alten Kommunisten Werner und fragt diesen nach dem Weg (1h28'40''). In

¹⁷⁷ *Dekalog*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1989/1990.

der letzten Variante am Flughafen fragt einer der Parteifunktionäre aus der ersten Variante Witek nach einem Feuer (1h50'00''), einen Moment später können wir den Geistlichen und den Oppositionellen Marek im Hintergrund erkennen, wie sie ebenfalls auf denselben Flug nach Paris warten.

Desweiteren zeichnet sich der Film durch eine Reihe an Szenen aus, die äußerst private Einblicke in das Leben der Charaktere gewähren. Es handelt sich dabei um Szenen in dem sie in ruhigen und intimen Momenten sich anderen anvertrauen und von sich selbst, dessen Erfahrungen oder Gefühlswelt erzählen. Abseits einer narrativen Funktion, erzeugen diese Momente das Gefühl von Tiefe und Nähe zu den Charakteren. Hierzu zählt beispielsweise die Szene in Werners Wohnung (10'44''-17'35''). In dieser Szene erzählt Werner von seiner Vergangenheit im Nachkriegspolen, wo er aus politischen Gründen unschuldig im Gefängnis einsitzen musste, von seiner Beziehung zu Krystyna, wie er Adam kennengelernt hat und wie dieser früher entlassen wurde und mit Krystyna zusammengekommen ist. In einer weiteren Szene (39'20''-44'55'') erzählt Czuska Witek von ihren vergangenen Sexualpartnern, den Erfahrungen die sie mit ihnen gemacht und ihren drei Abtreibungen. Witek erzählt Czuska betrunken, wie er an dem Tag des *Posener Aufstands* im Juni 1956 geboren worden ist und als einziger Zwilling die Geburt überlebt hat (44'14''-45'08''). Während der Sozialarbeit erzählt Witek dem oppositionellen Marek von dem Tod seines Vaters und dem letzten Telefonat, dass er mit ihm geführt hat (1h01'33''-1h02'31''). Als Witek einen Geldbetrag an eine Frau überreichen soll, erzählt sie ihm von dem Überfall des Geheimdienstes in ihrer Wohnung, wie sie 12 Jahre nach der gestellten Todesdiagnose ihrer Ärzte

überlebt hat und von ihrem Glauben an Gott (1h06'00"-1h07'40"). Witek trifft auf seinen Kindheitsfreund Daniel und seine Schwester Werka (1h10'39"-1h11'42"). Sie erzählen ihm wie es ihnen nach der Emigration ergangen ist. Witek offenbart nach seiner Taufe in einem Gebet zu Gott seine Angst und bittet um Hilfe (1h14'10"-1h15'00"). Werka erzählt Witek von ihren unbekanntem Vorfahren, Witek von der geschichtsträchtigen Teilnahme seiner Vorfahren an den unterschiedlichen Befreiungskämpfen Polens, seinem Vater und der Obduktion der älteren Dame im Studium (1h19'00"-1h23'08").

Aus stilistischer Sicht verhält es sich mit *Przypadek* ähnlich wie bei *Amator*. Handkamera und Stativaufnahmen finden gleichermaßen statt. Jedoch ist die Kameraarbeit wieder deutlich sauberer in ihrer Ausführung und entfernt sich von einem reportageartigen Kamerastil wie in *Personel*, wodurch auch das Gefühl der Gegenwärtigkeit der Aktion gemindert wird. Die Einstellungen scheinen zunehmend kompositorischen Regeln zu folgen, arbeiten mit Schärfentiefe und sind somit oft in Vorder- und Hintergrund der Schärfentiefe aufgeteilt (1'56"/22'12"47'36"). Zum Teil kommen vereinzelt Dollyfahrten (8'28"/1h19'00") vor oder sogar die Anwendung eines Kamerakrans (59'00"). Kickasola spricht in dem Fall von einem stilistischen Übergang Kieślowskis:

„This film is a microcosm of Kieślowski's transition. The surreality of the opening sequence yields to a certain documentary quality (very like *Camera Buff*) for most of the film's remainder. However, at critical diegetic moment, the film is spiked with stylized compositions: the handheld camera often gives way to a tripod shot, the angle of view typically moves lower, away from eye level, and the frame sometimes becomes carefully composed (and often divided) between foreground and

background elements (with one or the other shallow focus).¹⁷⁸

Abschließend lässt sich in dem Film nur die Handkamera als wesentliches Element hinzuzählen, dass aus perzeptueller Sicht eine Steigerung der realistischen Wahrnehmung hervorruft. Auch wenn die Zahl gestalterisch aufwendiger Einstellungen überschaubar ist, kann hier mehr von einer dezenten Spielfilmästhetik die Rede sein.

Zusammenfassend konstituiert sich der *Realismus* in Kieślowskis Filmen *Personel*, *Amator* und *Przypadek* in erster Linie durch die politisch und soziale subversive Darstellung der Alltagsrealität Polens der späten siebziger Jahre. In den Handlungen der ersten beiden Filme werden Protagonisten beschrieben, die durch den Einfluss eines unsichtbaren Machtapparats ausgehend vom Staat und seiner Politik in eine moralisch existenzielle Zwickmühle getrieben werden, in der der Verlust ihrer Werte auf dem Spiel steht. Romek aus *Personel* wird zum Ende des Films vor die Entscheidung gestellt, seinen Kollegen Sowa zu denunzieren mit der Aussicht auf Vergünstigungen und einer Zukunft im Opernbetrieb und Filip aus *Amator* verliert, im Glauben durch sein Filmschaffen einen wertvollen Beitrag für die Gesellschaft zu machen, seine Familie und verursacht die Entlassung einiger unschuldigen Angestellten seines Betriebs. In *Przypadek* geht es von der moralischen Verwüstung der Protagonisten einen Schritt weiter, in dem Witek in allen drei Lebensvarianten die zwischen Zufall, freier Entscheidung und Schicksal oszillieren zu scheinen, kein privates Glück zu erreichen scheint. Die exemplarische letzte Szene des Flugzeugabsturzes kann als Sinnbild der ausweglosen Stimmung aus der Misere der polnischen Bevölkerung kurz vor dem Ausruf des

¹⁷⁸ Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski*, S. 134.

Kriegszustandes 1981 gedeutet werden. So gesehen lässt bei diesen drei Filmen auch über einen *Sozialrealismus* sprechen. Es sind aber nicht nur die Zustände der Alltagsrealität, die diese Filme *realistisch* gestalten, sondern auch die existenziellen Probleme aller Protagonisten, die ein allgemeines Verständnis und Einfühlen abseits der Politik ermöglichen. Zusätzlich kommen noch auf dramaturgischer Ebene Phänomene hinzu, wie der Wirklichkeitseffekt oder die dramaturgische Verstrickung, die zu einer Erweiterung der diegetischen Welt beisteuern. Die tiefere Zeichnung der Charaktere durch ausgebaute Szenen, wie zum Beispiel in *Przypadek* lässt diese authentischer wirken. Und Filip's filmische Entwicklung in *Amator*, die in seinen Grundzügen filmhistorische Züge in sich birgt, zeichnet die Entfaltung glaubhafter. Abseits davon sind in der Analyse der drei Filme auch Elemente und filmische Darstellungsmittel aufzufinden, die zu Steigerung eines perzeptuellen *Realismus* beitragen. Im Sinne einer Erlebnisstruktur, die unser Wahrnehmung ähnelt und ein Gefühl der Gegenwärtigkeit evoziert, können solche Mittel eine unterstützende Form einnehmen. Wichtig ist jedoch zu beachten, dass diese jedoch gegenüber dem inneren *Realismus* als Protestform niedriger einzustufen, da die Essenz der (Darstellungs-) Form vorausgeht. Die demonstriert sich vor allem im Film *Personel*, der einerseits durch den Abspann Hinweise liefert, die eine dokumentarisierende Lektüre einführen kann aber sich auch durch als eigentlich fiktiver Film in stilistischer Form eines Dokumentarfilms ein Gefühl der Authentizität und Gegenwärtigkeit hervorruft.

„In PERSONAL verbindet Kieślowski beiläufig die Sprache des Dokumentarfilms mit der Erzählstruktur eines Spielfilms, so daß dadurch die Illusion entsteht, man würde eine kreierte Wirklichkeit als fotografierte Wirklichkeit betrachten.¹⁷⁹

Das hybride Verschmelzen von dokumentarischen Elementen und einer spielfilmartigen Narration lässt sich durchaus als eine Strategie bezeichnen, die zusätzlich dazu beiträgt aus formeller und perzeptueller Sicht den *Realismus* zu steigern. In *Amator* und *Przypadek* entfernt sich die Dokumentarfilmästhetik zunehmend hin zu einem sauberen und teils durchkomponierten Stil. Wobei aber die Handkamera mit dem Stativ gleichermaßen eingesetzt wird. Nichtsdestotrotz kann man aber nicht von einer ausgefeilten Spielfilmästhetik nach dem Muster der Hollywoodfilme sprechen, wodurch eine individuelle und relativ bescheidene Ästhetik der Filme bewahrt wird.

¹⁷⁹ Wach, *Krzysztof Kieślowski*, S. 160.

V. CONCLUSIO

Zusammenfassend wurde im ersten Schritt die wesentliche Bedeutung von *Realismus* herausgearbeitet. Realismus ist die kreative Anordnung von Tatsachen, die durch die Offenlegung und Förderung einer verborgenen Wirklichkeit des Alltags, einen erkenntnisfördernden Charakter des Protests hat, die der Rezipient aus persönlicher Sicht als zutreffend empfindet. Im nächsten Schritt wurde das Verständnis des filmischen *Realismus* nach Kracauer und Bazin untersucht und der zuvor erarbeiteten Bedeutung von *Realismus* gegenübergestellt. Bazins und Kracauers Auffassung vom filmischen Realismus ergründet sich ausschließlich auf der Komponente der phänomenalen Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, die sie als immanente Eigenschaft des filmischen Apparats zuschreiben. Obwohl Kracauer die Arbeit mit gewissen filmischen Mittel oder Effekten propagiert, schließt er eine künstlerische Praxis in seinem Verständnis von Realismus völlig aus, da sie seiner Meinung nach den ureigenen Eigenschaften des Filmapparats widersprechen würden. Bei Bazin verhält es sich ähnlich, für ihn ist die künstlerische Praxis im Film durchaus zulässig, jedoch in der Auswahl der Methoden beschränkt und dessen Begründung undurchsichtig. Während er die Arbeit mit Schärfentiefe beispielsweise als dem Medium angemessen erachtet, stuft er die Montage als dem Medium unreine Form ein. Zusammenfassend handelt es sich jedoch bei beiden Auffassungen von *Realismus* aber eher um eine Form des Naturalismus, da es sich im wesentlichen um die Reproduktion der äußerlichen Wirklichkeit handelt. Aus diesem Ansatz lassen sich aber auch Elemente oder gestalterische Mittel (zum Beispiel die Plansequenz) ableiten, die zumindest von ihrer Wahrneh-

mungsstruktur eine *realistische* Empfindung und Gegenwärtigkeit des Bildes evozieren können. Solche Elemente sind aber gegenüber der eigentlichen Bedeutung von *Realismus* als oberflächlich zu verstehen und hierarchisch als niedriger einzustufen. In der Hinsicht geht die Essenz der Form voraus. Ähnlich verhält es sich auch bei der Dokumentarfilmform, die in ihren unterschiedlichen Darstellungsformen und Ästhetik mit einem präsupponierten Authentizitätsanspruch arbeitet. Die Form und darstellerische Mittel können also ein Realitätsempfinden unterstützen. Dies ist einerseits abhängig davon ob man den Dokumentarfilm als solchen erkennt und ob die Anwendung der dokumentarischen Filmsprache eine Assoziation der Authentizität und Gefühl der Gegenwärtigkeit hervorruft. Somit können diese Elemente wesentlich zur Erhöhung der Erlebnisstruktur der Wahrnehmung beisteuern. Es erschließen sich demnach zwei Ebenen die zu einer realistischen Empfindung beitragen: der innere *Realismus* (als Essenz), der sich als mentaler Prozess der Erkenntnis äußert und der phänomenale oder äußere *Realismus* als körperliches Erlebnis in Form der Wahrnehmung. In dem darauffolgenden Kapitel wurde zwei der bekanntesten Formen des filmischen *Realismus* untersucht: der *Italienische Neorealismus* und die *Nouvelle Vague* und im Kontext von Kieślowskis Werken mit der weiteren *realistischen* Bewegung des *Kinos der moralischen Unruhe* gegenübergestellt. Während der *Italienische Neorealismus* und das *Kino der moralischen Unruhe* sich direkt durch ihre politisch subversiven Motive auszeichneten, die auf der Darstellung und Beschreibung der damaligen sozialen und politischen Missstände des Alltags basierte, zeichnete die Filme der *Nouvelle Vague* eher eine innere Politik persönlichen Weltanschauung und Empfindung der einzelnen Regisseure aus. Alle drei Bewegungen zeichnen sich aus ästhetischer Sicht eher durch

eine minimalistische Form der Bilder aus, die oft einen dokumentarischen Charakter haben. Die Analyse der Filme *Personel*, *Amator* und *Przypadek* ergaben, dass sich der besondere *Realismus*, in Krzysztof Kieślowskis Filmen, in seiner Essenz durch die Beschreibung der problematischen Alltagsrealität innerhalb der Volksrepublik Polens der 70er Jahre auszeichnet. Charakterisierend für die Filme des *Kinos der moralischen Unruhe* waren Situationen, in der die Protagonisten durch die Umstände des politischen Machtapparats in moralische heikle Situationen hineingelenkt werden, die in einer Sackgasse und existenziellen Krise mündeten. Sowohl die Darstellung dieser politischen Auswirkungen auf die Individuen als auch die existenziellen Motive ermöglichen es dem Land und der Epoche externen und internen Rezipienten ein Einfühlvermögen und Verständnis für die Protagonisten aufzubauen. Aus diesem Grund lässt sich an dieser Stelle genauer gesagt von einem *Sozialrealismus* sprechen. Hinzu kommt noch eine Palette an dramaturgischen und ästhetischen Darstellungsmitteln im dokumentarischen Kontext, die zu einer Erhöhung einer *realistischen* Wahrnehmungsstruktur beisteuern und die der Rezeption der Filme einen Authentizitätsgrad sichern.

VI. QUELLENVERZEICHNIS

a. BIBLIOGRAFIE

- Astruc, Alexandre, "Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter", in: *Schreiben Bilder Sprechen*, Hg. Christa Blümlinger / Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges. 1992.
- Baecque, Antoine de/Charles Tesson, "La Nouvelle Vague en question", *Cahiers du cinéma*, Numéro hors-série, Dezember 1998.
- Bazin, André, "Ontologie des photographischen Bildes", in: *Was ist Film?*, Hg. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004; (Bazin, André, "Ontologie de l'image photographique", in: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Hg. Robert Fischer, Paris: Éditions du Cerf 1975).
- Bornkamm, Henriette, *Bilder, die Lügen.... Alte und neue Grenzbereiche zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008.
- Brändli, Sabina, "Kino der moralischen Unruhe", in: *Einführung in die Filmgeschichte. New Hollywood bis Dogma 95*, Hg. Thomas Christen & Robert Blanchet, Marburg: Schüren 2008.
- Brinkmann, Richard, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus Für*

die Erzählende Dichtung des Neunzehnten Jahrhunderts, Tübingen: Max Niemeyer Verlag² 1966.

- Daney, Serge, "*Die Nouvelle Vague überleben*", in: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Hg. Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2000.
- Dudenredaktion, "Realismus", in: *Duden - Deutsches Universalwörterbuch. das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Hg. Dudenredaktion, Berlin: Dudenverlag⁸ 2015.
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius³ 2007.
- Erbstein, Monika, *Untersuchung zur Filmsprache im Werk von Krzysztof Kieslowski*, Alfeld: Coppi-Verlag 1997.
- Eric, Rhodes, "Why Neo-Realism Failed", *Sight and Sound* 30/1, Winter 1960-1961, S. 27-32; (Orig. Umberto, Barbaro in Cinema 1943).
- Frisch, Simon, *Mythos der Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007.
- Giroud, Françoise, "La Nouvelle Vague arrive!", *L'Express*, 03.10.1957.

- Glassenap, Jörn, *Abschied vom Aktionsbild. Der Italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München: Wilhelm, Fink 2013.
- Greene, Naomi, *The French New Wave. A New Look*, London: Wallflower Press 2007.
- Hasecke, Jan Ulrich, *Die Wahrheit des Sehens. Der Dekalog von Krzysztof Kieślowski*, o.O: CreateSpace Independent Publishing Platform 2013.
- Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschlager 1994.
- Hohenberger, Eva, "Dokumentarfilmtheorie", in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998.
- Kickasola, Joseph G., *The Films of Krzysztof Kieślowski. The Liminal Image*, New York/London: continuum 2004.
- Kieślowski, Krzysztof, "Eigene Wirklichkeit", *Medium* 1/1983.
- Stok, Danusia (Hg.), *Kieślowski on Kieślowski*, London: Faber and Faber 1993.
- Kirsten, Guido, "Filmischer Realismus in semiopragmatischer Perspektive. Zum realistischen Lektüremodus", in: *Filmischer Realismus*, Hg. Christine N. Brinckmann, Marburg: Schüren 2013.

- Kluge, Alexander, "Die realistische Methode und das sogenannte »Filmische«. (1975)", in: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999.
- Kohl, Stephan, *Realismus. Theorie und Geschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag 1977.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).
- Liehm, Mira, *Passion and defiance. film in Italy from 1942 to the present*, Berkeley: Univ. of California 1984.
- o. N., "Neo-Realism", in: *What is Neorealism?. A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*, Hg. Bert Cardullo, Lanham: university Press of America 1991.
- o. N., "Über den Realismus in der Kunst [1921]", in: *Roman Jakobson Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Hg. Elmar Holenstein & Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Odin, Roger, "Dokumentarischer Film. Dokumentarisierende Lektüre", in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998; (Odin, Roger "Film Documen-

taire. Lecture Documentarisante", in: *Lyant/Odin*, 1984.

- Perry, Ted, "Roots of Neorealism", in: *What is Neorealism?. A Critical English-Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*, Hg. Bert Cardullo, Lanham: university Press of America 1991.
- Schadt, Thomas, "Das Gefühl des Augenblicks oder: Dokumentarische Glaubwürdigkeit", in: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Hg. Béatrice Ottersbach, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe² 2005.
- Schmidt, Georg, "Naturalismus und Realismus", in: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940-1963*, Hg. Georg Schmidt, Olten und Freiburg in Breisgau: Walter-Verlag 1966.
- Shiel, Mark, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*, Great Britain: Wallflower 2006.
- Truffaut, François, "*Une certaine tendance du cinéma française*", *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954.
- Wach, Margarete, *Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe*, Köln: KIM 2000.
- Wach, Margarete, *Krzysztof Kieślowski. Zufall und Notwendigkeit*, Marburg: Schüren² 2014.
- Winter, Rainer, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Quintessenz 1922.

b. FILMOGRAFIE

- *Amator*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1979;
DVD, Krzysztof Kieslowski. *Der Filmamateureur / Der Zufall möglicherweise*, Ort: absolut Medien GmbH 28. April 2008.
- *Bez końca*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1985.
- *Blizna*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1976.
- *Dekalog*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1989/1990.
- *Germania, Anno Zero*, Regie: Roberto Rossellini, IT 1948
- *Hiroshima Mon Amour*, Regie: Alain Resnais, FR 1959.
- *Krótki dzień pracy*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1981.
- *Le Quatre Cents Coups*, Regie: François Truffaut, FR 1959.
- *Orfeu Negro*, Regie: Marcel Camus, FR 1959.
- *Ossessione*, Regie: Luchino Visconti, IT 1943.
- *Paisà*, Regie: Roberto Rossellini, IT 1946.
- *Personel*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1976; TV-Ausstrahlung, TVP1 12.06.2011.

- *Przypadek*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1987; DVD, Krzysztof Kieslowski. *Der Filmamateureur / Der Zufall möglicherweise*, Ort: absolut Medien GmbH 28. April 2008.
- *Roma, città aperta*, Regie: Roberto Rossellini, IT 1945.
- *Spokój*, Regie: Krzysztof Kieślowski, PL 1980.

C. INTERNETQUELLEN

- Kirsten, Guido, "Die Liebe zum Detail. Bazin und der <Wirklichkeitseffekt> im Film", *montage AV* 18/1, 2009, S. 141-160; http://www.montage-av.de/pdf/181_2009/181_2009_Die-Liebe-zum-Detail.pdf, Zugriff: 04.07.2016.
- Merschmann, Helmut, "Autorentheorie", *Lexikon der Filmbegriffe*, 09.03.2014, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2274>, Zugriff: 21.06.2016.
- Meyer, Miriam, "Siegfried Kracauer", *Filmtheorie. Aktuelles aus dem Commsy-Wiki*, 18.05.2014, <https://www.commsywiki.unihamburg.de/wikis/651782/5254695/PmWikiDe/SiegfriedKracauer>, Zugriff: 13.05.2016.
- Sachs-Hombach, Klaus, "perzeptuelle Ähnlichkeit / perzeptueller Realismus", *Lexikon der Filmbegriffe*, 12.10.2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=927>, Zugriff: 13.05.2016.

ABSTRACT

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem *Realismus* von Krzysztof Kieślowskis Filmen innerhalb der Bewegung des *Kinos der moralischen Unruhe*. Dabei werden die Filme *Personel* (1976), *Amator* (1979) und *Przypadek* (1987) aus analytischer und theoretischer Sicht, auf ihre *realistischen* Aspekte untersucht. Es stellt sich die elementare Frage, ob es die Form oder die Essenz ist, die genau diesen *Realismus* in Kieślowskis Filmen so effektiv gestaltet? Zwei Ebenen, die zu einer realistischen Empfindung beitragen, gilt es zu prüfen: der innere *Realismus* (als Essenz), der sich als mentaler Prozess der Erkenntnis äußert und der phänomenale oder äußere *Realismus* als körperliches Erlebnis in Form der Wahrnehmung.

Abseits einer Fülle an ästhetischen Darstellungsmitteln, die zu einer Erhöhung einer *realistischen* Wahrnehmungsstruktur führen, ergibt die Analyse der Filme, dass sich der (Sozial)-*realismus* in Krzysztof Kieślowskis Filmen vor allem durch die Beschreibung der schwierigen Alltagsrealität der 70er Jahre innerhalb der Volksrepublik Polens auszeichnet. Für die Protagonisten der Filme des *Kinos der moralischen Unruhe* kennzeichnend sind ihre existenziellen Krisen, in denen sie sich aus politischen Gründen befinden.

This present paper discusses the *realism* present in Kieslowski's films within the movement of the *cinema of moral anxiety*. The realistic aspects of the films *Personel* (1976), *Amator* (1979) and *Przypadek* (1987) will be analysed from an analytical and theoretical perspective. This raises the fundamental question of whether it is the form or the essence, which so effectively constitutes this *realism* in Kieślowski's films. It is essential to examine two aspects which contribute to a realistic sensation: firstly, the internal realism (as an essence), which manifests itself as a mental process of realisation and the phenomenal or secondly, external realism as a form of bodily experience by means of perception.

Apart from a variety of aesthetic and creative means, which contribute to an increase of a structure of a realistic perception, the analysis of Kieślowski's works leads to the conclusion that the (social)-*realism* in Kieślowski's films is predominantly established through the description of the difficult everyday life within the People's Republic of Polish 70's. Characteristic for the protagonists of the *cinema of anxiety* are their existential crises, which they are thrown into due to political reasons.