



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

World Cinema: Realismus, Evidenz, Präsenz

Elsaesser, T.P.

Published in:
Soziale Systeme

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Elsaesser, T. (2012). World Cinema: Realismus, Evidenz, Präsenz. *Soziale Systeme*, 18(1+2), 386-402.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Thomas Elsaesser

World Cinema: Realismus, Evidenz, Präsenz

Zusammenfassung: Das Weltkino (in der Nachfolge des nationalen Kinos) hat sich seit jeher gegenüber Hollywood durch seinen grösseren Realismus abgegrenzt. Ob man an den italienischen Neo-Realismus denkt, den semi-dokumentarischen *Cinéma Vérité*-Stil der französischen *Nouvelle Vague* oder aber an den klinisch sondierenden psychologischen Realismus eines Ingmar Bergmann: unsere Vorstellung von einem »repräsentativen« oder »authentischen« Filmschaffen sind im Allgemeinen an irgendeine Form von realistischer Ästhetik gebunden. Gleichzeitig thematisiert das Weltkino gegenwärtig immer häufiger, dass wir im Kino des 21. Jahrhunderts nicht mehr länger unseren Augen trauen können. Während filmische Verfahren, wie etwa statische Kameraeinstellungen, Schärfentiefe oder Plansequenzen – alles traditionelle Kennzeichen für eine realistische Filmästhetik und für Techniken des filmischen Dokumentarismus – immer noch Verwendung finden, werden sie heute jedoch für andere Zwecke eingesetzt. Materialistische Kritiken des filmischen Realismus im klassischen Hollywood-Kino orientieren sich nicht mehr an einem Brecht'schen Verständnis einer realistischen Ästhetik als Verfremdungseffekt, noch eifern sie dem politischen Realismus des »Third Cinema« der 1970er Jahre nach. Stattdessen scheinen solche filmischen Techniken in den Vordergrund zu rücken, die in der Konstruktion kinematografischer Repräsentationen auf Elemente des Fantastischen und der Magie zurückgreifen, die von Geistergeschichten und spektralen Erscheinungen genährt werden. Diese Filme spielen mit linearen Zeitstrukturen, Erinnerungen und vertrauten chronologischen Ordnungen, und machen somit unweigerlich die (Sinnes-)Wahrnehmung selbst zum eigentlich zentralen Thema. Der Essay stellt theoretische und historische Zusammenhänge für die ästhetischen Transformationen innerhalb des Weltkinos vor, und diskutiert darüber hinaus am Beispiel von Filmen des koreanischen Regisseurs Kim Ki-Duk die konzeptionellen Verschiebungen in der Vorstellung von Realismus als Teil der ›Welterzeugung durch Bilder‹. Dies könnte schließlich auch dabei helfen, umstrittene Begriffe wie ›Evidenz‹, ›Authentizität‹ und (Zuschauer-)›Präsenz‹ zu klären.

1. Realismus und *World Cinema*

Das europäische Autorenkino (und sein Nachfolger, das über Filmfestivals und Programmkinos sich konstituierende Weltkino oder *world cinema*) hat sich seit jeher gegenüber dem Hollywoodkino dadurch abgegrenzt, dass es glaubte, sich auf größeren Realismus berufen zu können. Ob man nun an den italienischen Neorealismus der 1940/50er Jahre, den semidokumentarischen *Cinéma-Vérité*-Stil der französischen *Nouvelle Vague* der 1960er Jahre, ob man

an Ingmar Bergmans klinische Erforschung der menschlichen Psyche oder an Werner Herzogs Version des *Magischen Realismus* denkt: Unsere Auffassung vom ›Nicht-Hollywood-Kino‹ ist meist an eine Form der realistischen Ästhetik gebunden. Das *Neue iranische Kino* um Abbas Kiarostami zum Beispiel wurde als Rückkehr zu den Grundsätzen des neorealistischen Kinos gefeiert; viele aufkommende nationale Filmproduktionen, insbesondere aus Afrika, Lateinamerika und aus Teilen Asiens, werden auf internationalen Filmfestivals mit Preisen ausgezeichnet, gerade wegen ihres quasidokumentarischen, ethnografischen Interesses an den langsamen Rhythmen des Alltags, den Lebensweisen einfacher Gemeinschaften und gewöhnlicher Menschen, oder wegen ihrer Plädoyers gegen die Zerstörung der Umwelt, die Trostlosigkeit in Elendsvierteln oder die Langeweile und Anomie der neureichen Mittelschichten. Dieses Verständnis des Realismus im heutigen Weltkino gilt es zu hinterfragen, und zwar im Hinblick auf Veränderungen im Status der Bilder, der digitalen Medien und der Globalisierung der *creative industries*, die weit über den Unterschied zwischen Realismus und Fantasie oder den Gegensatz europäisches Kino versus Hollywood hinausgehen. Zuvor jedoch ein Wort zum Begriff des ›World Cinema‹ aus einer eher soziologischen Sicht.

Unter den typischen Merkmalen wären etwa folgende zu nennen:

- Regisseure des World Cinema sind, wie schon angedeutet, integraler Bestandteil, sowohl Produkt wie Motor des internationalen Filmfestivalbetriebs, insbesondere dem von Venedig, Cannes, Rotterdam und Berlin, aber mittlerweile auch von Toronto, La Plata oder Pusan. Immer wieder aufkommende Namen unter diesen Festivalregisseuren waren in der ersten Generation Ousmane Sembene (Senegal), Youssef Chahine (Ägypten), Souleymane Cissé (Mali), Lino Broka (Philippinen), Abbas Kiarostami (Iran), Mira Nair (Indien); in der nächsten Generation Hou Hsiao-hsien (Taiwan), Wong Kar-wai (Hongkong), Apichatpong Weerasethakul (Thailand, *Tropical Malady*, 2004, jetzt mit einem weiteren Festivalerfolg in Cannes, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*), Tsai Ming-liang (Taiwan, *Vive L'Amour*, 1994), Nuri Bilge Ceylan (Türkei, *Three Monkeys/Uc Manmun*, 2008), Carlos Reygadas (Mexiko, *Stellet Licht/Stilles Licht*, 2007) oder Claudia Llosa (Peru, Gewinnerin des Goldenen Bären in Berlin 2009 mit *The Milk of Sorrow*) – sie alle Nachfolger der ersten Generation um Satyajit Ray and Akira Kurosawa.
- Einige dieser Regisseure haben ihr Handwerk autodidaktisch erlernt, die meisten aber sind auf einer Film- oder Kunsthochschule in Paris, London, New York, Chicago oder Los Angeles ausgebildet worden, bevor sie in ihre ›Heimat‹ zurückkehrten, ähnlich wie eine frühere Generation europäischer Autorenfilmer, so etwa Volker Schlöndorff, Johan van der Keuken oder Theo Angelopoulos, die allesamt im Paris der 1950er Jahre das Filmemachen erlernten.

- Oft haben diese Filmemacher ein zwiespältiges Verhältnis zu ihrer einheimischen Filmkultur und nationalen Filmindustrie, was paradoxerweise zur Folge hat, dass sie zuhause nicht selten mit Misstrauen betrachtet werden, kaum ein Publikum finden und sich isoliert und nicht anerkannt fühlen – ehe sie nach vielen Festivalerfolgen im späteren Alter zu den künstlerischen Größen ihres Landes zählen. (Dies war übrigens auch für den Neuen Deutschen Film der 1970er und 1980er Jahre der Fall.) Zudem wirft man Weltkino-Regisseure oft vor, ihre Filme seien für den voyeuristischen Blick des westlichen ›Anderen‹ gemacht.
- Schließlich benutzt die heutige Generation von World-Cinema-Regisseuren (die sich aber nie als solche bezeichnen würden) digitales Aufnahmematerial und digitale Produktionsmethoden, teils aus ökonomischer Notwendigkeit, teils auch als künstlerische Herausforderung. Sie stellen sich also den Maßstäben und Möglichkeiten der neuen Medien und des digitalen Zeitalters – was ihre Filme für manche Kritiker in eine Spannung zum traditionellen, das heißt fotografischen Kinorealismus bringt. Diese Spannung wird auf verschiedene Weise auch in den Filmen thematisiert – man bedenke zum Beispiel, wie das moderne asiatische Kino auf traditionelle Geistergeschichten, auf Reinkarnation setzt, wie es changiert zwischen Spiritualität und Spiritismus, wobei es auf diese Themen vielleicht weniger zurückgreift, als dass es Tendenzen des Virtuellen voraussetzt.

Damit soll auch angedeutet werden, dass die Grenze zwischen ›nationalem Kino‹, ›internationalem Arthouse-Autoren-Kino‹ und ›World Cinema‹ immer schwieriger zu ziehen ist, weil nämlich deren *Ästhetik*, wie ich am wechselnden Konzept des Realismus illustrieren möchte, weniger mit der nationalen Herkunft oder der geopolitischen Verortung zu tun hat als vielmehr mit dem Adressieren von Zuschauern, welche die Metaebenen der Referenz miteinbeziehen oder, besser gesagt, welche die ›dynamischen‹ Topoi der Reflexivität, der Rückbezüglichkeit und des Feedbacks mitdenken. Mit anderen Worten: Es sind Bezugsrahmen, die diese Filme ins Kräftefeld globaler Strömungen und nicht ausschließlich lokaler Eigenarten stellen.

Während filmische Stile und Techniken wie etwa statische Kameraeinstellungen, starre Kadrierung, Tiefenschärfe oder Plansequenzen – die traditionellen Kennzeichen realistischer Ästhetik – deutlich erkennbar wiederkehren, scheinen sie in den Filmen eines Michael Haneke, Abbas Kiarostami oder Hou Hsiao-hsien anders als zu Zeiten des Neorealismus zur Anwendung zu kommen, denkt man zum Beispiel an die Eingangssequenz von Hanekes *Caché* (2005) und vergleicht sie mit Szenen in Roberto Rossellinis *Germania Anno Zero* (1948). Obwohl das Verhältnis des Regisseurs zum Abgebildeten also ein durchaus kritisches sein kann, macht es weniger Sinn, bei Haneke von einem ›Realismus als Verfremdungseffekt‹ im Sinne Bertolt Brechts zu sprechen. Es geht auch nicht darum, dass man sich gegen den ›Illusionismus‹

Hollywoods absetzt, und schon gar nicht scheint man in die Nachfolge des politischen Agitprop-Realismus des lateinamerikanischen ›Dritten Kinos‹ der 1970er Jahre treten zu wollen.

Dabei ist es so, dass viele der Filme die diversen medialen Bedingungen und Institutionen, die heutzutage filmische Bilder mit Realismus-Anspruch generieren, durchaus in den Vordergrund stellen (also scheinbar dem Erbe Brechts und der russischen Formalisten treu bleiben, die das Ausstellen der technischen Apparatur als notwendige Elemente eines kritischen Realismus betrachteten). Wenn aber heute die Technologien der mechanischen Reproduktion (Fernsehgeräte, Videorekorder, Computer, Digitalkameras, Mobiltelefone usw.) als Elemente der Handlung in den Filmen auftauchen, so scheinen solche Bildmaschinen zunehmend mit den Welten des Fantastischen und Magischen in Verbindung gebracht zu werden, welche aus dem reichhaltigen Fundus von Gespenstergeschichten stammen. Oder Filme reinszenieren bekannte Fotos, nicht um sie als Fälschung zu entlarven, sondern um eine neue Authentizität zu garantieren. Das Paradoxe daran ist, dass diese Sehmaschinen und Audio-Apparate eher als Evidenz des Realen denn als dessen Verrat oder dessen Verlust fungieren oder in Szene gesetzt werden. Ich denke etwa an Jia Zhangkes *The World* (China 2004) oder an seinen an sich dokumentarischen Film *Still Life* (China 2006, Goldener Löwe Venedig 2006), der aber voller solcher medial vermittelter magischer Elemente ist. Dasselbe trifft natürlich auch auf Wong Kar-wais *Chungking Express* (Hongkong 1994) oder *In the Mood for Love* (Hongkong 2000) zu.

Besonders in *The World*, der ja fast ausschließlich in einer Art chinesischem Disneyland spielt, ist das unpersönliche ›Ding‹, die Apparatur, wenn sie mein Konterfei aufnimmt oder ein Ereignis festhält, eine bessere Garantie dafür, dass ich existiere, als der nicht medialisierte *Face-to-face*-Kontakt. Ein Kontakt, der, wie wir nicht nur seit Hegel oder mit Lacan wissen, sondern auch in Peking inszeniert sehen, einen unendlichen Kreislauf von Missverständnissen in Gang setzen kann oder unterschwellig die ursprüngliche Gewalt, die in einer Begegnung liegt, mittransportiert (Derrida 1978, 125). So wie *Multitasking* fast selbstverständlich zu unserer Lebenserfahrung und Leistungserwartung an uns selbst gehört, spielen zeitgenössische Filmhandlungen mit unbestimmbaren oder multiplen Zeitstrukturen, erzählen episodenhaft und diskontinuierlich oder lassen uns sogar an der Leibhaftigkeit ihrer Protagonisten zweifeln. Das alles wird als realistischer erfahren als der klassische Realismus, wird als schwebende Welt der Erinnerungen und Vorahnungen gegenüber der Chronologie laufender Ereignisse privilegiert, wird als Kreis oder Loop über Linearität gestellt und wird als körperliche Erfahrung, als die Wahrnehmung aller Sinne, zum zentralen Thema, das mit dem sensomotorischen Schema des ›Sehen-Denken-Fühlen-Handelns‹ im klassischen Kino als Indexierung der Welterfahrung kaum mehr etwas gemeinsam hat.

2. Die ontologische Wende

Eine vorläufige Hypothese drängt sich auf: Einerseits ist das Aufkommen des heutigen World Cinema den konkreten sozioökonomischen Dynamiken der Globalisierung geschuldet – der Mobilität oder dem Outsourcen der kreativen Klasse (*creative labour/creative industries*), den symbolischen und realen Märkten der internationalen Filmfestivals und dem exotisierenden Blick auf das ›Selbst für den Anderen (als Teil des globalen Tourismus). Andererseits zeigt eine Analyse der Ästhetik zumindest eines Teils dieses World Cinema eine ebenso ausgeprägte Tendenz zu dem, was man gemeinhin als ›ontologische Wende‹ bezeichnet hat – also mit der ›Rückkehr des Realen‹, der Präsenz der ›Dinge‹ und der Art und Weise, wie diese ›Dinge‹ aktiv mit in die Handlung eingreifen. Dies wäre also ein Realismus, der fast nichts gemeinsam hat mit den kritischen Realismen des 20. Jahrhunderts und auch kaum dem Magischen Realismus der postkolonialen Epoche gleicht, der sich aber umso mehr um eine Neubestimmung dessen bemüht, was ›Leben‹ und lebendig ist, was Handlungsmacht und Ohnmacht ist, was scheinot ist und was nachlebt, was Erinnerung und was Präsenz ist, was tatsächlich und was virtuell ist, das heißt mit den Seinsformen der Um-Welt und der Mit-Welt, die die klassischen Gegensätze wie Subjekt/Objekt, innen/außen, aktiv/passiv, Vergangenheit/Gegenwart hinter sich lassen oder schlicht ignorieren. Dabei geht es auch um eine Hinwendung zu anderen Modalitäten der Materie und des Bewusstseins, zu einem neuartigen Respekt gegenüber dem Eigenleben der mechanischen Bilder und dem Wahrheitsstatus der visuellen Medien – all dies nach einem halben Jahrhundert Postmoderne: nach Trauer um den Verlust des Realen, nach den Klagen über die allgegenwärtigen Simulakren oder nach dem Verschwinden der Sinne; aber auch nach der Euphorie des *anything goes*, der Kopien ohne Originale, der Hypermedialität, der Mode und des Ewig-Neuen.

Eine thematische Zusammenführung von World Cinema und Realismus könnte also zeigen, dass Filme und Filmemacher die Tatsache, dass man im Kino nicht länger seinen Augen trauen kann, heutzutage weniger als eine befreiende Entdeckung der beflügelten Fantasie benutzen noch als Anlass zu einer Kritik des Illusionismus nehmen kann, sondern zu einer Neubestimmung des Körpers, der Sinne und des Bewusstseins im Medium des Kinos, das nicht länger als Medium, als apparative ›Vermittlung‹, erfahren wird. Mit anderen Worten: Wenn wir heutzutage von einer ontologischen Wende sprechen, bezieht sich das auf eine postfotografische Ontologie, aber auch auf eine postkoloniale Welt-(Un-)Ordnung. Ungeachtet dessen, ob man es als »Independent Kino«, »Internationales Arthouse-Kino«, »Neues Nationales Kino« oder »Festival-Auteur-Kino« bezeichnet oder definiert: Das zeitgenössische World Cinema zeichnet sich einerseits durch eine grundsätzliche Abkehr von sowohl ontologischen Versionen des fotografischen Realismus aus: *ontology mark one*, wenn man so will, als auch andererseits von ideologiekritischen Versionen des

sozialen oder Magischen Realismus, wie er für das ›Dritte Kino‹ kennzeichnend war. Der ontologische Realismus ist – nicht immer auf korrekte Art und Weise – mit der Filmtheorie André Bazins in Verbindung gebracht und hauptsächlich als ›europäische‹ Antwort auf Hollywood gesehen worden. Bazins Vorstellung von Kino als einzigartiger Kunstform des Realen beruhte auf seiner Überzeugung, dass ein existenzielles Band zwischen dem fotografischen Bild und der Welt, die es abbildet, besteht, was man später auch als ›Indexikalität‹ bezeichnet hat (bei Bazin: »Ontologie«). Diese Sichtweise bestimmte die erste Epoche der Nachkriegszeit, aber schon lange, bevor das digitale Bild in den 1990er Jahren den in der Physis und Materie fest verankerten ›Boden‹ dieser Indexikalität der optisch-chemischen ›Abdrücke‹ (in Analogie zu Wachs oder Ton) oder ›Spuren‹ (im Sinne von Schrift oder Markierung) scheinbar durch frei manipulierbare Pixel ersetzt, wurde der ontologische Realismus als ideologische Fiktion angefochten, kritisiert und angeprangert.

Diese ideologischen Kritiken waren typisch für das, was man als epistemologische Versionen der Realismustheorie bezeichnen würde; sprich, eine Kritik am ›naiven‹ Realismus, wie sie insbesondere durch die Filmzeitschrift *Screen* im angelsächsischen Sprachraum unternommen wurde. Ihre Dekonstruktion des Bazin'schen Realismuskonzepts als sogenannten Realitätseffekt, der im Grunde nur einen Subjekteffekt kaschiert, basierte auf der Idee, dass der kinematografische Apparat als Dispositiv wie auch die Ästhetik des Mainstreamkinos den Zugang zu einem objektiven Wissen über die Realität eher verhinderten als zu ermöglichen. Stattdessen können Filme nur ›Subjekte‹ produzieren (nicht Objekte reproduzieren) – was sowohl den Anthropomorphismus des Kinos als auch seine Funktion als subjektive Interpellation erklärt. Filme reproduzieren also im Grunde nur den Zustand der Selbstentfremdung, der als typisch für die genderspezifische Subjektivität in westlichen Gesellschaften erachtet wurde.

Ob man nun im Namen der Verfremdung, des Anti-Illusionismus oder der ästhetischen Brüche argumentiert (wie in Brecht'schen Theorien des Realismus oder bei Foucault), ob man mit Lacan und Althusser von einer Subjektivierung als Unterwerfung unter die symbolische Ordnung spricht oder die Gesellschaft des Spektakels anprangert, wie es Guy Debord und Jean Baudrillard getan haben: Allen epistemischen Kritiken des Realismus liegt die Prämisse zugrunde, dass es tatsächlich eine ›korrekte Repräsentation‹ geben oder man zumindest ›Realität‹ und ›Illusion‹ klar voneinander unterscheiden könne; dass es also möglich sei, eine ›Wahrheit‹ auf sinnvolle Art und Weise dem ›bloßen Schein‹ entgegenzustellen. Die sogenannte »Apparatus-Theorie« der Filmwissenschaft war tief in diesen epistemologischen Positionen verankert, da sie darauf setzte, ein ›materialistisches‹ Kino hervorzubringen, das immun gegen die ›bloßen Erscheinungen‹ war; im Gegenzug wurde sie jedoch dafür auch kritisiert, oft sogar mithilfe eines noch radikaleren epistemischen Skeptizismus, der vom Wissenschaftsfetisch sprach.

Diese epistemische Skepsis nahm zwei Formen an, die scheinbar antagonistisch, aber zugleich eng miteinander verbunden sind: Die eine, sich moderat gebende Form war die kognitivistische, die behauptete, dass kinematografische Bilder letztendlich nicht anders funktionieren als die Wahrnehmung jedes (audio-)visuellen Felds; kognitive Prozesse der Inferenz, des Sampelns, Vergleichens und der Sinnzuschreibung von Wahrnehmungsreizen sind bestimmend dafür, wie wir filmische Bilder verstehen oder bezüglich unserer Ziele und Intentionen Gebrauch von ihnen machen. Eine andere Form der epistemologischen Skepsis ist der kulturelle und soziale Konstruktivismus, dessen Prämisse lautet, dass alle Repräsentationen kulturell oder sozial codiert sind: Bilder und Diskurse beinhalten keine inhärenten Wahrheiten oder stabilen Realitäten, sondern sind kontingente Formen der Konvention, der Werte und Wahrnehmung, der Geschichte und sozialen Erfahrung – kurz, der Ideologie. Im Konstruktivismus sind Kategorien wie *race*, *class* und *gender*, aber auch persönliche Identität und Subjektivität (soziale) Konstrukte, die nur jenen natürlich und evident erscheinen, die ihre Grenzen akzeptieren oder von den impliziten Hierarchien profitieren, gleichzeitig jedoch über das Ausmaß hinwegsehen, in dem diese Kategorien künstlich sind oder Interessenlage und Machtverhältnisse einer bestimmten Gesellschaft in ihnen wirksam bleiben.

Andererseits hielt eine spezifische Version dieses Skeptizismus, die ebenfalls mit der *Screen*-Theorie assoziiert ist (eine Kombination aus Semiotik, Psychoanalyse und Feminismus) dennoch die Auffassung aufrecht, das Kino sei eine mimetische Kunstform, deren zentrale Metapher nicht das Fenster zur Welt ist (typisch für den ontologischen Realismus), sondern der Spiegel (typisch für die negative Epistemologie der ideologischen Verknennung oder der narzisstischen Verdopplung). Diesem Verständnis nach wäre das Kino auf unterschiedliche Art und Weise immer noch eine Bestätigung der Subjekt/Objekt-Spaltung, die das cartesianische Weltbild prägt. Ob man es nun als Spiegel oder als Fenster zur Welt versteht: Beide Konzepte übernehmen vom Zentralperspektivismus der Renaissance die Annahme, dass das menschliche visuelle Feld vor allem aufrecht, nach vorne gerichtet und in der bildlichen Darstellung durch einen Rahmen begrenzt ist, was eine bestimmte Anzahl an Optionen bezüglich des Standpunkts und des Orts des Betrachters vis-à-vis dem gemalten, fotografierten oder kinematografischen Bild ermöglicht. Diese monokulare Zentralperspektive, wie sie im kinematografischen Projektionsraum noch immer präsent ist, impliziert einen spezifischen konstitutiven Prozess der Subjekteinbettung, einen Prozess, der eine ›Naht‹ (*suture*) zwischen dem Offscreen- und Onscreen-Raum herstellt, in deren Wechsel das Subjekt aktiviert wird, indem es die Lücke schließt. Im Gegensatz dazu ver schrieb sich der Konstruktivismus nie einer Theorie, in der die *suture* einen für den Film grundlegenden, konstitutiven Prozess darstellt. Er tendierte mehr zu einer Kritik von ›Repräsentation‹: Filme wurden als ›Texte‹ oder ›Diskurse‹ behandelt, deren vielschichtiger Bedeutungsebenen man mit angemessenen

Interpretationsstrategien habhaft werden oder die man im Rezeptionsakt ›aushandeln‹ konnte.

Die ontologische Wende, von der ich ausging und die man vielleicht am besten als *ontology mark two* oder ›postepistemologische Ontologie‹ bezeichnen sollte, würde postulieren, dass diese Paradigmen den Erfahrungs- und Erkenntniswert der filmischen Bilder falsch einschätzen oder sogar negieren. Die neue Ontologie des Realismus möchte jedoch, wie bereits angedeutet, ebenfalls die Postmoderne überwinden, ist aber auch mit dem Konstruktivismus nicht zufrieden, dessen radikale Skepsis gegenüber dem Gegebenen sie explizit ablehnen würde. Um präziser zu sein, auch in Hinsicht auf die Schlüsselmetaphern der epistemologischen Filmtheorie, das Fenster und den Spiegel: Die postepistemologische Ontologie würde mit der cartesianischen Subjekt/Objekt-Spaltung brechen und, damit einhergehend, herkömmliche Konzepte von Subjektivität, Bewusstsein und Identität umdefinieren. Darüber hinaus braucht diese neue Form der Ontologie auch keine strikte Scheidung zwischen fotografischen und digitalen Bildern zu ziehen.

In gewisser Weise bedeutet die Intervention von Gilles Deleuze in die Filmwissenschaft genau dies: ein Durchtrennen des Gordischen Knotens, um nicht länger über Subjektivität, Repräsentation, Bewusstsein oder Blickregime sprechen zu müssen, sondern von sensomotorischen Schemata, vom ›Gehirn als Bildschirm‹, von Intensitäten, vom ständigen ›Werden‹ und von ›rein optischen (oder akustischen) Situationen‹ auszugehen. Obwohl viele Deleuzianer dazu tendieren, phänomenologische Konzepte (wie eben Subjektivität, Bewusstsein, Intentionalität) mit Deleuze' eigenen Konzepten zu vermischen (was nicht immer zusammenpasst), deutet die Popularität dieser Theorien in der Filmwissenschaft an, wie notwendig es geworden ist, die verschiedenen Varianten der Psychoanalyse und des Konstruktivismus zu überwinden. Insofern partizipieren die Deleuzianer an der ›ontologischen Wende‹, selbst wenn sie sich dessen nicht bewusst sind. Was Filmwissenschaftler an Deleuze so attraktiv finden, ist, dass er nicht nur all das anspricht, woran das zeitgenössische Kinopublikum (und ebenso der zeitgenössische Filmemacher) interessiert ist: Affekte, multiple Zeitlichkeiten und gleitende Räume, das Virtuelle und das Prozessuale des Werdens. Er tut dies mit einem Vokabular, das spielend zwischen Metapher und Konzept gleitet – seine berühmte »Toolbox« –, um einen Grad an Unbestimmtheit der Formulierungen zu gewährleisten, der sich dem assoziativen, rhizomatischen Denken in Netzwerken und losen Verbindungen anpasst. Vor allem aber ist Deleuze so unwiderstehlich, weil er überkommene Denkschemata auf poetisch-philosophische Weise grundlegend durchrüttelt. Seine unerschütterliche Überzeugung, dass es einen Ausweg aus der Sackgasse um das Problem von Wahrheit versus Schein, dass es Licht am Ende des modernistischen/postmodernen epistemologischen Tunnels gibt, unterscheidet ihn von jedem kulturkritischen Pessimismus oder jedem Ressentiment.

Um die gegenwärtige Verschränkung von dokumentar-ethnografischem Blick (›Realismus‹) und suspendierter Subjektperspektivierung im World Cinema zu deuten, muss man dennoch nicht ausschließlich auf Deleuze Bezug nehmen. Im Zuge einer generellen Reorientierung des Erfahrungs- und Erkenntnisinteresses am Kino kann man zwei Tendenzen feststellen. Einerseits manifestiert sich der an den Dingen und der Materie orientierte neue Bild-Realismus ganz allgemein in den Geistes- und Kulturwissenschaften – insbesondere in der Filmwissenschaft – durch ein wiederbelebtes Interesse an und Neu-denken des Körpers und der Sinne, der Haut, der Berührung und des Tastsinns, des Ohrs und Gleichgewichtssinns. Dem entspricht in der Philosophie und in den evolutionären Neurowissenschaften die Idee des ›Embodiment‹, der Abhängigkeit unseres Denkens oder Geistes vom Körper, vom Leib und den Körper-Bildern. Andererseits war es das Erbe des Konstruktivismus, in allererster Linie Kategorien des Dazwischen zu entdecken, etwa ›Hybridität‹, ›Kreolisierung‹ oder ›Entanglement‹.

Aber es gibt auch eine Neigung, die von Anfang an im konstruktivistischen Projekt der Kulturwissenschaft angelegt war. Der Schwerpunkt wurde hier weniger auf die Grenzen sozialer Determiniertheit oder der Positionierung des Subjekts gelegt, sondern vielmehr auf Spielräume positiver Aneignung, auf ›Verhandlung‹ und insbesondere auf ›Performanz‹ – ein Begriff, der in den letzten zwei Jahrzehnten eine beeindruckende, wenn nicht inflationäre Karriere in den Geistes- und Kulturwissenschaften hatte. Mit anderen Worten: Anstatt Individuen als Opfer konstruierter Identitäten und Repräsentationen oder aufoktroierter Zwänge und Einschränkungen zu sehen, weshalb sie nicht als selbstermächtigende Faktoren verstehen? Oder um es noch stärker auszudrücken: Ist es möglich, vom Konstruktivismus ausgehend, etwas aufzubauen, das man als ›Kontraktualismus‹ bezeichnen könnte? Die Erkenntnis also, dass das, was einem erlaubt, mit sozialen Konstrukten umzugehen – sowohl denjenigen, die man im realen Leben, als auch jene, die man in visuellen Repräsentationen antrifft –, nicht nur das Aufdecken der darin verborgenen Machtstrukturen beinhaltet, sondern auch die Akzeptanz, dass diese Konstrukte offen verhandelte Konventionen sind, die gewöhnlich auch von allen sozialen Handlungsträgern als solche verstanden werden. ›Ermächtigung‹ wäre in diesem Sinne also ein explizites Verständnis darüber, dass das Publikum weder allwissend noch verblendet ist, weder allmächtig noch hilflos; dass die Zuschauer Partner verhandelbarer Konventionen sind; dass das soziale, aber in der Tat auch das visuelle Feld mitgestaltet werden kann und der Zuschauer somit einen Schauplatz betritt, auf dem Positionen ausgehandelt werden können, wo es Konditionen (Bedingungen), aber auch Konditionalitäten (Bedingtheiten) gibt und wo die Spielregeln ständig neu bestimmt werden müssen. Das wäre die Botschaft der ›performativen‹ Wende, aber ich glaube, die *ontology mark two* will darüber hinaus einen anderen Bezug zur Welt und zum Mitmenschen.

3. Der neue Realismus und die Vierte Wand: Kim Ki-duk

Die Behauptung eines tendenziell epochalen Paradigmenwechsels unseres ›Welt-Bildes‹ im Zeitalter der digitalen Post-Medien und der postkolonialen, allseits verknüpften und zugleich konfligierenden (*antagonistic mutuality*) Globalisierung ist natürlich zu weitreichend, um hier schlüssig bewiesen zu werden. Als Probefall will ich deshalb zum Schluss – und in Bezug auf einen spezifischen Filmemacher und Film – untersuchen, was dies für die Zuschauerpositionierung im zeitgenössischen World Cinema bedeuten könnte. Hier ist als Erstes anzumerken, dass die von der Zentralperspektive vorgegebene Orientierung nach vorn und auf Augenhöhe samt dem ausschnittartig abgrenzenden Rahmen sicherlich nicht verschwunden ist. Sie ist aber, so würde ich argumentieren, nun als Sonderfall unter anderen innerhalb einer neuen Desorientierung eingebettet. Ich zögere, dieser Desorientierung einen konkreten, positiven Begriff zuzuschreiben, da sie sich – wie gesagt – eher wie eine neue Ontologie, eine andere Einteilung des Seienden, darbietet. Statt sie der perspektivischen Projektion gegenüberzustellen und sie ›Flächigkeit‹ zu nennen (wie in der modernistischen Malerei nach Malewitsch) oder als multiperspektivische Projektion im Sinne des Kubismus zu bezeichnen, möchte ich als Merkmal, das sie vom Perspektivismus jeder Art unterscheidet, ihre potenzielle Horizontlosigkeit anführen, ihre Unbegrenztheit, ihre Simultaneität. Somit wäre die Grunderfahrung, mit der sich das World Cinema im Zeichen der Globalisierung auseinandersetzt, die Allgegenwärtigkeit und die Jetztzeit (oder besser: *real time*), verstanden als die *gefühlte Präsenz oder Anwesenheit reinen Raumes*. Innerhalb dieser Ubiquität als potenzielle Omnipräsenz, die einhergeht mit Immanenz und Entgrenzung, bekommen Perspektive and Perspektivismus, Subjekt und Umwelt, der Einzelne und die Menge, das Selbst und der Andere neue Funktionen, aber auf paradoxe Art und Weise: Einerseits kann diese Ubiquität zum Anzeichen einer generellen Paranoia werden, bei der diese Allgegenwärtigkeit in Raum und Zeit, die weder ein Innen von einem Außen trennt noch ein Vergangenes vom Jetzt unterscheidet, dem Regime der Überwachung zugeschlagen wird (wie in den Filmen Michael Hanekes, in denen der Regisseur durch Suggestieren von Allgegenwärtigkeit eine Form totaler Kontrolle über seine Charaktere und Zuschauer ausübt). Andererseits kann eine solche Omnipräsenz des Überwachens und Beobachtet-Werdens auch ein wesentliches Element im Schaffen eines kinematografischen Raumes sein, in dem die Protagonisten sich anders begegnen und die Frontalinszenierung – der nach vorn offene Raum – dem Zuschauer eine andere Rolle und Funktion zuweist. Letztere Möglichkeit soll nun anhand des Films *Bin jip* (Korea 2004) von Kim Ki-duk illustriert werden. ›Bin jip‹ bedeutet aus dem Koreanischen übersetzt »leere Häuser«; der Film ist im Westen aber unter seinem englischen Titel *3-Iron* besser bekannt, was sich auf die Größe eines bestimmten Golfschlägers bezieht.

Kim Ki-duk ist ein südkoreanischer Filmmacher, auf den die meisten der eingangs skizzierten Charakteristika zeitgenössischer World-Cinema-Regisseure zutreffen. Er ist größtenteils Autodidakt, studierte zwei Jahre in Paris, wurde durch Festivals bekannt, insbesondere Venedig und Berlin, und wird in seiner Heimat als kontroverse Figur angesehen. Man behauptet dort, seine Filme seien zu gewalttätig, zu reißerisch und zu sehr auf grobe Effekte angelegt (sprächen also nur asiatische Subkulturen an), aber gleichzeitig wird auch moniert, sie seien zu westlich, zu künstlerisch-verschroben und zu esoterisch-hermetisch, also zu sehr auf ein Festivalpublikum zugeschnitten. Kim Ki-duk hat 15 Filme in etwa ebenso vielen Jahren gedreht, aber selbst der Starkritiker des asiatischen Kinos, Tony Rayns, hält ihn für einen Scharlatan mit wenig Talent. Rayns bezeichnete Kims europäische Bewunderer gar als »Handlanger«, ließ aber die Möglichkeit offen, er könnte auch ein »koreanischer Fassbinder« sein (Rayns 2004, 50-51). Wie dem auch sei, *Time (Shi gan, 2006)*, *Breath (Soom, 2007)*, *Samaria* (2004) und insbesondere *Bin jip* scheinen mir zu jenen Filmen zu gehören, die nicht nur zeigen, dass Misserfolge interessanter sein können als Erfolge; gerade wenn ein Regisseur aufbricht, um das Kino neu zu denken, als wolle er es neu erfinden, und mit Filmen an die Weltöffentlichkeit tritt, die man ebenso symptomatisch wie beispielhaft nennen könnte, zeigt dies die Grenzen von Kategorien wie »Autorenkino« oder »nationales Kino« auf.

Auf den ersten Blick sind viele der Filme Kim Ki-duks simpel gestrickt: Es sind »boy-meets-girl«-Geschichten oder zum Scheitern verdamnte romantische Liebesbeziehungen, welche dadurch verkompliziert werden, dass eine dritte Person dazwischenkommt – meistens ein älterer Mann, eine Vaterfigur, ein patriarchaler Ehemann oder ein Repräsentant von Autorität und Gesetz. Aber statt eine ödipale Geschichte über Rivalitäten mit anschließender Niederlage zu erzählen, folgen diese Dreiecksbeziehungen einer anderen, in vieler Hinsicht perverseren Logik von Substitution und Austausch. In *Samaria* zum Beispiel entscheiden sich zwei Teenagerinnen dafür, sich gelegentlich zu prostituieren, um sich eine Ferienreise nach Europa zu finanzieren – die eine organisiert die Freier für die andere und steht gleichzeitig Wache. Doch als diejenige, die sich prostituiert, auf der Flucht vor der Polizei aus dem Fenster in den Tod springt, sucht die andere alle Klienten auf, mit denen ihre Freundin Sex hatte, schläft mit ihnen und steckt ihnen heimlich das Geld wieder zu. Währenddessen entdeckt der Vater, was seine Tochter treibt, und sucht ebenfalls die Klienten auf, allerdings um sie vor ihren Familien bloßzustellen, weil sie Sex mit Minderjährigen hatten. Einen dieser Klienten ermordet er sogar bei einem Wutanfall, obwohl ihm bewusst ist, dass darauf lebenslängliches Gefängnis steht. Ein doppelter Austauschkreislauf öffnet sich, in dem einerseits die Tochter versucht, das Geschehene ungeschehen zu machen, und sich Erlösung durch *re-enactment* erhofft, während andererseits der Vater Rache nimmt, die Selbstaufopferung seiner Tochter negiert und sich selbst aufopfert. Das Vater / Tochter-Verhältnis ist folglich zentrales Thema des Films. Ein gera-

dezu monströs verdrängtes inzestuöses Begehren treibt die Handlung voran, bis endlich eine *face-to-face*-Begegnung zwischen Vater und Tochter möglich wird. Ohne die gegenseitig auferlegte Last übertragener Schuld wäre sie nicht zustande gekommen, erfolgt jedoch zu spät.

Die Handlungslogik von *Bin jip* ist ähnlich verquer und bietet eine noch absonderlichere, aber angemessene Auflösung durch ›poetische Gerechtigkeit‹ für die Unmöglichkeit der *face-to-face*-Begegnung, wovon alle Filme Kim Ki-duks ausgehen. Ein junger Fastfood-Lieferant mit Motorrad ersinnt einen Trick, in Häuser oder Wohnungen einzudringen, deren Besitzer verreist sind – nicht um darin Schaden anzurichten oder etwas zu stehlen, sondern um das Leben der Bewohner zu leben, ihre Kleider zu waschen, ihre Geräte zu reparieren oder ihre Pflanzen zu gießen. In einem der Häuser trifft er auf eine misshandelte Frau. Er tut sich mit ihr zusammen, nachdem sie ihren gewalttätigen Ehemann verlassen hat, und nun setzen die beiden die temporären Hausbesetzungen gemeinsam fort. Schließlich werden sie von der Polizei gefasst. Der junge Mann wird in eine Gefängniszelle gebracht, wo er fortan trainiert, sich unsichtbar zu machen. Als er wieder freikommt, besucht er das Haus der Frau, die inzwischen zu ihrem Mann zurückgekehrt ist, und spukt darin wie ein Gespenst. Zwar spürt der Ehemann seine Gegenwart, sieht ihn jedoch nicht, während er der Frau vollständig präsent ist, zunächst in einem Spiegel, dann als Schatten und zuletzt leibhaftig hinter dem Rücken ihres ahnungslosen Mannes.

Zweifellos gibt es eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten für diese seltsame Handlung, vielleicht existiert sogar eine alte chinesische oder koreanische Geistergeschichte, aus der die zentrale Idee stammt. Zudem besteht der von Tony Rayns (2004, 50f.) vorgebrachte Vorwurf, der Film sei ein schamloses Plagiat von Tsai Ming-liangs *Vive l'amour* (Taiwan 1994). Aber das eigentlich Faszinierende an *Bin jip* ist, wie er das Thema ›Allgegenwärtigkeit‹ (und die damit verbundene unsichtbare Präsenz) anspricht und weitertreibt; denn er suggeriert eine neue Form kinematografischer Indexikalität und Evidenz, während er gleichzeitig den Zuschauer über einen neuen Modus des Mit-Seins und der Präsenz instruiert. Der Film liefert damit Anschauungsmaterial für meine These von der post-epistemologischen Ontologie des verkörperten Realismus. Erstens haben wir es mit einem Helden zu tun, der sich physische Einschränkung auferlegt: Während des gesamten Films sagt er kein einziges Wort, als ob die Sprachstörung gleichzeitig andere Wahrnehmungsressourcen und -fähigkeiten intensivieren und fokussieren könnte. Dabei ist natürlich Rückkehr zum expressiven Minimalismus des Stummfilms ein Merkmal des World Cinema, denn so kann ein globales Publikum ›angesprochen‹ werden.

Zweitens ist der Film sehr präzise um eine Architektur der Blicke konstruiert, wobei der Akt des Schauens dadurch akzentuiert wird, dass das Gesicht oft in einer schmalen Öffnung erscheint: ein Türspalt, ein Paar Augen am Rand eines Bildschirms, ein flüchtiger Blick hinter einer Mauer oder einem Türrahmen. Gleichzeitig korrespondieren diese Blicke ein ums andere Mal mit

dem, was man ›verkörperte Selbstwahrnehmung durch die Wahrnehmung eines anderen‹ nennen könnte; also eine Form des Schauens, die der Tatsache Rechnung trägt, dass man im Paradigma der Allgegenwärtigkeit beim Akt des Schauens selbst beobachtet wird, um es dann positiv zu wenden bis hin zu dem Punkt, wo man dieses Angeschaut-Werden selber sucht, als eine Art (selbst-)ermöglichende Fiktion. Somit stimmt die Zirkulation der Blicke zwischen dem jungen Mann und der Frau nicht mit dem klassischen Paradigma überein, in dem ein exhibitionistischer Blick einem voyeuristischen gegenübersteht, sondern ist die Basis einer existenziellen Neuorientierung. Dabei findet diese Architektur der Blicke ihren intensivsten Kontakt eben nicht im direkten *face-to-face*-Anblick. Sie benötigt Akte der Substitution und des Tausches oder, wie wir am Ende des Films sehen, die unsichtbare, bedrohliche und dennoch (selbst-)ermöglichende Präsenz eines Dritten, um sich zu stabilisieren – wie flüchtig diese Stabilität auch sein mag.

Solch ein Gefühl des Nur-dann-Existieren-Könnens, wenn ein anderer präsent ist, wurde bereits häufig und bestens theoretisiert, aber auch philosophisch durch Bishop Berkeleys Umkehrung des Descartes'schen »*cogito ergo sum*« in »*esse est percipi*« bestätigt. Doch das ›Gesehen-Werden‹ erweitert sich im Paradigma der Allgegenwärtigkeit und der Überwachung vom Gesehen-Werden durch andere Personen zum Gesehen-Werden durch Objekte: vergleichbar mit dem Verhalten von Touristen, die sich selbst fotografieren, um sich zu versichern, dass sie auch wirklich am fremden Ort gewesen sind. Das bin ich, und die Präsenz von Notre Dame oder des Eiffelturms ist mein Zeuge: Eher wird die Welt der Objekte zum Zeugen meiner Präsenz als andersherum. Und genau das ist es, was der junge Mann tut, obsessiv und systematisch: Er fotografiert sich in den Häusern, die er betritt, vor anderen Fotos, sich seiner Selbstpräsenz als Tourist versichernd, aber auch ganz buchstäblich sich in ein bereits konstituiertes Bild ›einfügend‹, üblicherweise in ein Hochzeitsfoto der Hauseigentümer. In diesem Sinne können wir eine solche Konstellation auch als Allegorie des Festivalzuschauers angesichts des dokumentarisch-ethnografisch-touristischen Blicks des World Cinema lesen.

Durch den Status, den *Bin jip* Fotografien verleiht, wird der Film menschlich hintergründig, aber auch filmtheoretisch interessant: Fotos spielen eine komplexe Rolle, sowohl innerhalb der Handlung wie als Emblem seiner Ästhetik. In der Erzählung selbst, weil die Ehefrau auch ein Fotomodell ist, deren Bild die beiden in einem der aufgesuchten Häuser wiederfinden, nämlich dem des Fotografen, der es aufgenommen hat. Als Emblem, weil der Schnappschuss, den der junge Mann von sich macht, als Index fungiert, als Beweis für seine Existenz, weniger durch die Verankerung in einem bestimmten Raum oder einer bestimmten Zeit als vielmehr dadurch, dass diese Fotos ihm eher als Maske, als eine Art Abguss oder Prägung, dienen und weniger als Repräsentation oder Konterfei. Es ist fast so, als schlüpfte er in sie hinein wie in eine zweite Haut. Diese Idee einer Bild-Haut wird in der Szene explizit, wo er der

Frau eine Reihe von Kleidungsstücken auslegt, in die sie hineinschlüpft, unmittelbar nach einer der qualvollen und gewalttätigen Begegnungen mit ihrem Ehemann: gleichzeitig ein 3-D-Raumbild und ein Körper-Selbstbild, nachdem ihr vorheriges verletzt, zerschnitten oder symbolisch zerstört wurde.

Ein Hinweis auf die ontologische Signifikanz dieser fotografischen und parafotografischen Verkörperungsgeste kann in der Art und Weise gefunden werden, in der sich der junge Mann vergewissert, dass die Häuser, die er betritt, leer stehen: Er steckt einen Take-away-Flyer an die Tür, und wenn der nach 24 Stunden nicht beseitigt wurde, knackt er die Schlösser. Mit anderen Worten: Während er in reale Räume eindringt, selektiert er sie rein nach einem Zeitindex – dem unberührten Flyer – und nicht nach sozialer Klasse, Wohlstand, Größe oder Schönheit. Insofern bedeutet der geliehene Raum eigentlich geliehene – oder gestohlene – Zeit, als ob das Ziel nicht die Bewohnung an sich sei, sondern die Eroberung von Zeit oder die Möglichkeit, in sie einzutauchen. Er schafft so eine virtuelle, parallele und doch immersive Zeiterfahrung, innerhalb derer er dem Alltag die Kontrolle überlässt, ähnlich dem Mädchen, das Kaffee kocht, in Vittorio De Sicas *Umberto D.* von 1952 (vgl. Bazins Beschreibung: 1972, 79 ff.). Der junge Mann putzt Schuhe, repariert eine Waage, verleimt ein kaputtes Gerät, besprüht Pflanzen. Anders ausgedrückt: Er lässt die *durée* die Kontrolle übernehmen, aber immer unter der Bedingung, dass es *time out of time* (Auszeit aus der Realzeit) ist. Oder, um es noch direkter auszudrücken: Der Neorealismus wird zum Nekrorealismus, insofern als die virtuelle Dimension der Präsenz des Protagonisten in den Häusern eine Bedingung dafür ist, dass er später als Geist unsichtbar in Erscheinung treten kann. Raum wird dadurch zum Medium der Zeit, die ihn mit allen Attributen der Verlangens, der Trauer, der Liebe und der Treue ausstattet, gerade dann, wenn Kamera und Körper ihn nicht mehr im fotografischen Sinn indexikalieren können. Das leere Haus mitsamt der Art und Weise, es zu betreten, wird in der Tat zu einer Art Lichtkammer, als setze es Roland Barthes' *chambre claire* oder *camera lucida* der Fotografie (1980) wortwörtlich um, indem es sie sowohl allegorisiert als auch pervertiert und damit seine Tempus-Theorie der Fotografie für das Zeitalter des Digitalen neu erfindet.

Bemerkenswert für die Raumkonstellation ist die Frontalität, mit welcher der Protagonist die Fotos schießt, die Art, wie die Hand mit der Digitalkamera sich in den Raum des Zuschauers ausstreckt, als ob er uns einladen würde, die Kamera zu halten oder uns selbst auf ihrem Bildschirm zu sehen wie in einem Spiegel. Die normalerweise unsichtbare Vierte Wand wird so demonstrativ aktiviert, und die Wechselwirkung zwischen Hand und Auge wiederholt sich in der Gefängniszene, als der Protagonist sich ein Auge auf die Handfläche zeichnet, im Training zur Unsichtbarkeit, wobei er sich immer im Schatten oder im toten Winkel des Wärters aufhält. Unsichtbarkeit und Allgegenwärtigkeit entsprechen sich also im Medium des Virtuellen. Als Lektion darüber, dass es sich nicht wie in der Fotografie um ein Spiel aus Licht und

Schatten handelt, sondern um eine neue Form der Aufteilung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, die nicht mehr mit Präsenz und Absenz übereinstimmt, erzählt *Bin jip* eine ausgedehnte Parabel über Golfbälle. Sie sind sowohl hyperreal (sie richten realen Schaden an und können sogar töten) wie virtuell – so etwa in der Gefängniszene, als der Sound präsent ist, der Golfball aber nicht, oder im Park, als der Protagonist Golfabschläge übt und ein Passant den Kopf einzieht, um nicht getroffen zu werden, obwohl gar kein Ball fliegt. Als ob diese Szenen eine Schlüsselfrage über das Verhältnis zwischen dem, was sichtbar, und dem, was präsent ist, zu beantworten suchten, eben die Frage, die Allgegenwärtigkeit und Gleichzeitigkeit stellt: Wie kann ich mich zu einer Welt positionieren, in der das Reale virtuell wird und das Virtuelle reale Konsequenzen nach sich ziehen kann? Eine ähnliche Verteilung des Sicht- und des Fühlbaren wird durch die Ehefrau nachgespielt, als sie sich systematisch und wiederholt in die imaginäre Flugbahn des angebundenen Golfballs platziert – eine offensichtlichere feministische Aussage komplementierend und übertreffend, als sie sich buchstäblich zwischen Liebhaber und Ehemann stellt, die durch ihre Golfobsession verbunden sind.

4. Akte der Präsenz für eine neue Art des Seins in der Welt

Wenn man also akzeptieren kann, dass eine ›ontologische Wende‹ in der Filmtheorie im Anzug ist und ihre Neuordnung von Zeit, Raum und Subjekt eine philosophische Grundlage für eine neue Form des Realismus im World Cinema darstellen kann, dann wäre meine spezifische These, dass ›Allgegenwärtigkeit und Simultaneität‹ Teil ihrer Globalisierungsgrundlage ausmachen. Doch sie wirken sich auch als Störfaktor aus, weil Ubiquität als Überall und Nirgendwo in diesem Sinne auch die eigentliche Abwesenheit von Grundlagen bedeutet. Eine Anzahl von Folgerungen ergibt sich aus dieser Feststellung: Erstens impliziert Ubiquität (als menschliche Antwort auf ein unrepräsentierbares und nicht lokalisierbares Gefühl von Präsenz – im Volksmund »Überwachung«) die *Verräumlichung der Zeit* und somit auch permanente Mobilität, eine den Menschen nicht natürliche Selbsterfahrung, die sich in scheinbar zwanghaftem Verhalten manifestiert, zum Beispiel dem Zwang zur Wiederholung, einer Obsession, immer wieder dieselben Orte/Szenen aufzusuchen und die Inszenierung dieser ›Wiederholungen‹ damit zu verbinden, dem Körper eine Bildhülle zu verleihen, der ›Evidenz‹ von Präsenz einen Abdruck oder eine Prägung hinzuzufügen.

Zweitens ist Ubiquität nicht an einen menschlichen Anderen gebunden und hebt insofern eher die Existenz eines ›Anderen‹ auf. Körperliche Formen der Ubiquität an sich werden deshalb als unheimlich erfahren. Ein Beispiel sind die letzten Szenen in *Bin jip*, als die Frau während des Gefängnisaufenthalts des jungen Mannes die Häuser besucht, in denen nun wieder die Besitzer wohnen:

Sie nimmt taktilen Kontakt mit den Objekten auf, die sie mit ihrem Liebhaber verbinden. Sobald er aus dem Gefängnis entlassen ist, folgt er ihr unsichtbar, um die Objekte durch seine gefühlte, immaterielle Präsenz ›heimzusuchen‹. Drittens haben diese gespenstischen Heimsuchungen dank der Handkamera sehr viel mit den beweglichen, ›subjektiven‹ Steadicam-Shots gemein, die durch das Horrorkino berühmt-berüchtigt wurden. Die Prämisse der Story von *Bin jip* – wie man ein Haus betritt – allegorisiert das scheinbar perverse Verlangen, selbst zu einem leeren oder flüchtigen Signifikanten zu werden und dennoch Spuren im Wahrnehmungsfeld des anderen hinterlassen zu wollen. Damit korrespondiert auf Seiten des Zuschauers eine ähnlich generalisierte Frontalität: Protagonist und Zuschauer werden sich jeweils gegenseitig zum Anderen, aber nicht nur in Analogie zur alten Spiegelmetapher des Autorenkinos, sondern eher als Zeugen einer ethnologischen Zeremonie, wobei ein *acte de présence* dem Geschehen den Status der Evidenz und der Präsenz bescheinigt. Protagonist und Zuschauer legitimieren sich so gegenseitig, was wiederum darauf hinweist, dass der Film auch eine Parabel darauf ist, wie die Zuschauer als Handlungsträger und die Protagonisten als Zuschauer fungieren können – eine Allegorie also der Selbstexotisierung und des Festivaltourismus, die für das World Cinema konstitutiv sind.

Dieser neue aktive Zuschauer ist aber ohne Frage auch ein Resultat der sich verändernden Sehgewohnheiten unserer audiovisuellen Kultur, in der die Filmrezeption eine unendlich vielfältige Aktivität geworden ist. Mit den verschiedenen Orten, Bildschirmen und Plattformen von Kinos, Videoleinwänden, DVDs, Monitoren oder tragbaren Geräten korrespondieren unterschiedliche Rollen: Voyeur, Zeuge, Teilnehmer, Spieler, User, Prosument (Produzent und Konsument) sowie verschiedene Haltungen: sich *face-to-face* zu einem Bild zu positionieren oder das Bild zu ›bewohnen‹, es zu instrumentalisieren oder sich damit zu identifizieren. In diesem Kontext taucht die Frontalinszenierung – Grenzfall des klassischen Hollywoodkinos und blinder Fleck, der die *suture* der Montage notwendig macht – als Nullstelle wieder auf, so wie es für das sogenannte Kino der Attraktionen typisch ist. Die unsichtbare Vierte Wand oder der Raum ›vor der Handlung – sei es als Analogie zum Ego-Shooter, der vor seinem Computer sitzt, sei es, um den Zuschauer zu verunsichern, wie in den Filmen Michael Hanekes – dient dazu, uns daran zu erinnern, dass sich heute die ›Grundlagen‹ des kinematografischen Raums wieder neu formieren, ganz gleich, ob sie sich nun explizit auf das frühe Kino zurückbesinnen, wie etwa in Tim Burtons *Alice in Wonderland* (USA 2010), oder ob es sich um eine ganz andere Bilderfahrung oder einen ganz anderen Umgang mit dargestelltem Raum handelt, wie es die Rückkehr zum dreidimensionalen Bildraum in *Avatar* suggeriert.

Dennoch reagiert der ›neue Zuschauer‹, der seine Wahrnehmungsregister stetig neu ausbildet und abgleicht, nicht lediglich auf die technologischen Veränderungen oder auf die größere Auswahl an visuellem Angebot. Der Vertrag, der dadurch in Kraft tritt, hat auch eine philosophische Dimension, deren ge-

meinsamer Nenner, wie ich hier ausgeführt habe, ein postepistemologisches Konzept von Realismus ist, der den grundlosen Grund von Repräsentationen akzeptiert; aber auch eine Ontologie, die auf den (neuen) Konditionen von Sichtbarkeit und Präsenz basiert und eben auch Unsichtbarkeit und virtuelle Präsenz beinhaltet. Diese Konditionen müssen eher über Vertrauen und Glauben, Staunen und Wunder von Film zu Film neu verhandelt werden als über die Annahme, dass es eine stabile Referenz für unsere okulare Verifikation gibt. In dieser Hinsicht beerbt der neue ontologische Realismus den Skeptizismus der epistemologischen Sichtweise auf das Kino, aber ohne Wahrheitsansprüche oder ›sichtbare Evidenz‹ einzufordern oder diesen Skeptizismus als ideologische Kritik zu betreiben. Ein solches Konzept von kinematografischem Realismus reagiert auf die Komplexität der Raum-, Zeit- und Ich-Erfahrung unter Bedingungen der Globalisierung und der Wahrnehmungsmodi der digitalen Medien. Dies ist eine Herausforderung, aber auch eine Chance für eine neue Art des ›Seins in der Welt‹ – und somit auch eine Beschreibung (unter vielen möglichen) für einige Erwartungen, die man, jenseits aller normativen oder kritischen Kategorien, mit dem Begriff ›World Cinema‹ verbinden kann.

(Übersetzung aus dem Englischen: Igor Krstic)

Literatur

- Barthes, Roland (1980): *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard. (dt. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985).
- Bazin, André (1958-62): *Une grande œuvre: Umberto D*. S. 331-335 in: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma tombe 2*. Paris: Editions du Cerf. (dt. *Ein großes Werk: Umberto D*. S. 375-379 in: Ders., *Was ist Film? Bausteine zur Theorie des Films*. Berlin: Alexander Verlag, 2004).
- Cavell, Stanley (1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit. (dt.: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991).
- Derrida, Jacques (1967): *Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas*. S. 117-128 in: Ders., *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil. (dt.: *Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas*. S. 121-235 in: Ders., *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972).
- Pfaller, Robert (2000): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Wien/New York: Springer.
- Rayns, Tony (2004): *Sexual Terrorism: The Strange Case of Kim Ki-duk*. *Film Comment* 40, 6, 50-51.

Prof. em. Dr. Thomas P. Elsaesser
 Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam
 Herengracht 286-290, NL-1016 BX Amsterdam
 T.P.Elsaesser@uva.nl