

Ohne Drehbuch

Zur Theorie und Ästhetik der Improvisation im Spielfilm am Beispiel des
German Mumblecore

Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts
vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

von
Robert Dörre
geboren am 14.10.1988 in Sondershausen

Universität zu Köln, Institut für Medienkultur und Theater
Gutachterin: Prof. Dr. Brigitte Weingart

Vorgelegt von: Robert Dörre
Studiengang: M.A. Medienkulturwissenschaft / Ökonomie und Soziologie
der Medien
Datum: 01.06.2016
Email: robert.doerre@web.de

Inhaltsverzeichnis

1	Improvisation – eine Orientierung und Eingrenzung	1
2	Die Bewegung: <i>German Mumblecore</i>	8
3	Theorie filmischer Improvisation	12
3.1	Methodische Vorüberlegungen	13
3.1.1	Das Paradox aufgezeichneter Improvisation	13
3.1.2	Improvisation als Produktionsprinzip.....	16
3.2	Exkurs: Improvisierte Texte – Derrida und Cassavetes.....	20
3.3	Die Konstruktion des filmischen Textes.....	24
3.3.1	Zur Semio-Pragmatik der filmischen Improvisation.....	24
3.3.2	Die Paratexte des Impro-Films	28
3.3.3	Diskurse filmischer Improvisation	33
4	Ästhetik filmischer Improvisation	37
4.1	Eine Topografie des improvisatorischen Lektüremodus	37
4.1.1	Authentizität	38
4.1.2	Spontaneität und Flüchtigkeit.....	43
4.1.3	Realismus	45
4.2	Stilistische Tendenzen im <i>German Mumblecore</i>	52
4.2.1	Kamera, Komposition und Montage	52
4.2.2	Schauspiel.....	56
5	Fazit und Ausblick	62
6	Quellenverzeichnis	67
6.1	Literaturverzeichnis	67
6.2	Videoverzeichnis	76
6.3	Filmverzeichnis.....	77

1 Improvisation – eine Orientierung und Eingrenzung

Hätten wir nicht das Zeugnis ihrer Autoren, würde bereits das Anschauen einiger italienischer Filme ausreichen, um uns den Anteil der Improvisation daran erkennen zu lassen. (Bazin 1975a, S. 146)

Improvisation lebt vom Kommentar, sie bedarf der Erläuterung. Das ist das Gegenteil vom dem, was die Werbung sagt: Die Sache spricht überhaupt nicht für sich selbst. Letztlich kann man nicht einmal wissen, ob überhaupt improvisiert wird. Aber indem man sein Verfahren öffentlich macht, kann man Leute zum Nachdenken anregen. (Dell 2010, S. 225)

Improvisation ist ein Prinzip, das mit verschiedensten Phänomenen in Verbindung gebracht wird, denn schließlich beinhaltet beinahe jedes Handeln Elemente, die nicht geplant sind (vgl. Joos 2012, S. 80; Kurt 2008, S. 39). Im akademischen Diskurs wird dabei Prozessen, die solche Elemente im besonderen Maße enthalten, zumeist eine gewisse improvisatorische Qualität attestiert. Auch wenn die Ausführungen hierüber häufig recht erratisch und kryptisch ausfallen, ihnen ist das Pochen auf eine solche Qualität, deren Essenz in Begriffen wie Spontaneität, Flüchtigkeit, Authentizität oder Lebensnähe, zu suchen ist, gemeinsam.

Eine erste Einsicht in das Diskursfeld lässt sich bereits durch die Herkunft des Wortes ›Improvisation‹ gewinnen. Sein etymologischer Ursprung liegt im lateinischen ›improvisus‹ und bedeutet dort ›unvorhergesehen‹ (vgl. Bormann et al. 2010, S. 7; Dell 2002, S. 17; Klawitter 1998, S. 307). Heute wird unter ›Improvisation‹ in beinahe allen europäischen Sprachen eine Gestaltungspraxis verstanden, die im Modus des Spontanen operiert (vgl. Meyer 2008, S. 36). Die deutsche Sprache bietet unterdessen mit dem Wort ›Stegreif‹ einen Terminus, der dem der ›Improvisation‹ semantisch nahesteht (vgl. Kurt/Näumann 2008, S. 12; Meyer 2008, S. 39f.). Damit eng verbunden ist auch der Begriff ›ex tempore‹, der im Wort ›extemporieren‹ aufgegangen ist und das Sprechen aus dem Stegreif heraus bezeichnet (vgl. Meyer 2008, S. 38). Das Extemporieren rekurriert so auf den situativen Rahmen, in den eine Improvisation eingebettet ist (Klawitter 1998, S. 307).

Besonders Theater und Musik können Traditionslinien vorweisen, in denen Improvisation als zentrales Element verhandelt wird (vgl. Alperson 2012, S. 59; Bormann et al. 2010, S. 10). Alperson pointiert, dass sich improvisierte Darbietungen in eben diesen zwei Bereichen am deutlichsten von nicht-improvisierten abheben. Sie finden vor Publikum statt, wodurch Ungeplantheit und Spontaneität qua Zeugenschaft scheinbar verifiziert werden können (vgl. Alperson 2012, S. 59).¹

¹ Dass der Status *improvisiert* eigentlich immer ein prekärer ist und seine Gültigkeit nicht definitiv ermittelt werden kann, wird im Verlauf der Argumentation noch bedeutsam werden.

In der Musik stellt das Improvisieren die wohl verbreitetste Form der Ausübung dar (vgl. Bailey 1980, S. 1). Einige Forscher sprechen von Improvisation gar als Ursprung aller musikalischen Praxis (vgl. Bachmann 1973, S. 235; Dahlhaus 1979, S. 10; Ferand 2005, S. 36367). Es ist daher kaum verwunderlich, dass sie in der Musikwissenschaft die umfangreichste theoretische Fundierung erfahren hat (Gröne et al. 2009, S. 11; Kurt/ Näumann 2008, S. 9–10). Die künstlerische Anerkennung blieb der Improvisation gegenüber der Komposition trotz allem vielmals verwehrt (vgl. Bailey 1980, S. 2; Kurt 2008, S. 22).

Als Musikrichtung wird besonders der *Jazz* in einem Atemzug mit Improvisation genannt (vgl. Bormann 2007, S. 126). Derek Bailey bezeichnet die auf einem bestimmten Musikstil basierende Art der Improvisation als idiomatisch, da sie nicht völlig frei ist, sondern sich an gewissen Strukturen und Traditionen orientiert (vgl. Bailey 1980, S. 4 f.; Bormann 2007, S. 145 f.). In Analogie zu den spezifischen Merkmalen dieses Musikstils werden auch improvisierte Filme oftmals mit der Ästhetik des Jazz in Verbindung gebracht (vgl. Carney 1999, S. 52–62; Mouëllic 2013, S. 19).

Auch in der theaterwissenschaftlichen Forschung sind Improvisationsdiskurse auffindbar. So wird z. B. die *Commedia dell'arte* einmütig als eine Form des Theaters dargestellt, für die Improvisation unabdingbar gewesen ist (vgl. z. B. Klotz 2000, S. 217; Landgraf 2014, S. 45; Lösel 2013, S. 52; Matzke 2010, S. 163). Dem Moment des Unvorhersehbaren wird dabei im Kontext dramatischer Aufführungen wiederholt ein subversives Potenzial zugesprochen. So entzieht sich der Inhalt extemporiertes Reden auf der Bühne jeglicher Kontrolle durch politische Instanzen, weshalb die Stegreifdarbietung im 18. und 19. Jh. mehrfach von den Bühnen der deutschen Schauspiele verbannt wurde (vgl. Borgards 2010, S. 52; Körner 2007, S. 1108–1109; Weiler 2005, S. 145). Neben eine solche juristisch gelagerte Erklärung für die temporäre Marginalisierung der Improvisation tritt aber auch ein eher kulturelles Argument. Mitte des 18. Jh. wurden viele Praktiken, die ursprünglich in oralen Traditionen² verankert waren, durch Konventionen ersetzt, die auf Schriftlichkeit basierten (Landgraf 2014, S. 42–43). Im Zuge dessen wurden auch die Stücke der *Commedia dell'arte* schriftlich fixiert, was „eine deutliche Konterkarierung mit sich brachte[.], wenn nicht gar das Ende dieser Tradition bedeutete[.]“ (Zanetti 2013, S. 228).

Eine Revitalisierung der schauspielerischen Improvisation erfolgte erst wieder während des 20. Jh. (vgl. Meyer 2008, S. 103–105). Als wegweisend können dabei die

² Zur Improvisation als anfänglich rein oralem Konzept vgl. Dell 2002, S. 29–35.

Versuche Konstantin Stanislawskis gelten, der als einer der ersten Regisseure der Moderne systematisch improvisatorische Techniken in den Proben einsetzte (vgl. Meyer 2008, S. 105 ff.). Sein prominenter Schüler Lee Strasberg sah darüber hinaus in der Improvisation eine Möglichkeit, das Abgleiten des Schauspielers in „geschickte aber mechanische Wiederholung“ (Strasberg 1988, S. 138) zu verhindern. Weniger prominent ist Improvisation dagegen in Bereichen, die keine Live-Performance einschließen, wo die Improvisation also Eingang in Aufzeichnung oder Dokument gefunden hat; was jedoch nicht bedeutet, dass sie in solchen Medien keine Rolle spielen würde (Smith/Dean 1997, S. 28). In der Folge des erwähnten Improvisationsverbots für dramatische Aufführungen wurde Improvisation beispielsweise als Thema in der Literatur virulent (vgl. Zanetti 2013, S. 229). Mit *Der Improvisator* findet sich ein Beispiel, das zeigt, wie in literarischen Werken über das Prinzip Improvisation reflektiert wird.

Einen Augenblick überlegte ich. Vom Wald und von den Felsen sollte ich singen, ausgerechnet ich, der sie im Grunde niemals gesehen hatte. [...] Ich sah es wieder vor mir, in meiner Seele stiegen Ideen auf. In einem Nu bewegten sich all diese Bilder, für die ich nun die doppelte Zeit benötige, wollte ich sie mit Worten vorstellen. Ich griff ein paar Akkorde, und aus dem Gedanken wurde Rede, aus Rede wogende Verse [...]. (Andersen 2004, S. 175)

Antonio, der junge Improvisator³ in Hans Christian Andersens Roman, steht vor der problematischen Aufgabe, ad hoc etwas zu beschreiben, das er nicht kennt. Dementsprechend wird in der Forschung Improvisation häufig als Reaktion auf eine Krise beschrieben, als etwas, das aus dem Mangel heraus entsteht (vgl. Bormann et al. 2010, S. 13; Dell 2002, S. 62; Widmer 1994, S. 9). Daneben wird hier der Improvisationsprozess – auch das ist ein gängiger Topos des Diskursfelds – unter temporalen Aspekten betrachtet. Improvisation ist demnach etwas, das im Augenblick entsteht („in einem Nu“), spontan und flüchtig ist (vgl. Dell 2002, S. 10; Kurt 2012, S. 167; Lösel 2013, S. 14). Bei Andersen beschränkt sich das improvisatorische Moment noch auf den Inhalt des literarischen Werks. Auf der Ebene der formalen Gestaltung spiegeln sich diese der Improvisation zugeschriebenen Eigenschaften nicht. In dieser Hinsicht sind wohl die Schreibpraktiken der Surrealisten um André Breton weitaus prägnanter. Zanetti veranschaulicht die Innovation, welche die sogenannte *écriture automatique* für die Literatur mit sich brachte, folgendermaßen:

Der improvisatorische Charakter der Literatur wurde nun nicht mehr allein auf Konzeptebene behauptet oder in der Figur des Improvisators reflektiert, sondern die Verfahren der Herstellung von Literatur wurden nun selbst zu dezidiert situationsabhängigen Verfahren erklärt. (Zanetti 2013, S. 230)

³ Die Figur des Improvisators ist epochengeschichtlich in der Literatur vor allem in der Romantik vertreten gewesen (vgl. Zanetti 2013, S. 228 f.).

Selbst Soziologinnen⁴ beschäftigen sich mit dem Unvorhergesehenen als Gegenstand der Untersuchung menschlichen Handelns. Das Prinzip Improvisation erhält aus dieser Sicht beinahe den Status einer anthropologischen Konstante, denn „jedes menschliche Handeln enthält Improvisationspotential“ (Kurt/Näumann 2008, S. 7). Der besondere Verdienst der Soziologie besteht vor allem darin, dass sie das Phänomen in einen geschichts- wie kulturspezifischen Kontext rückt. Trotz seiner prinzipiellen Persistenz in der Kultur- und Kunstgeschichte der Menschheit tritt Improvisation, wie angedeutet werden konnte, in verschiedensten Formen und Figurationen auf; sie wird mitunter marginalisiert, gefeiert oder eben verdammt (vgl. Bormann et al. 2010, S. 7; Joos 2012, S. 80; Kurt 2008, S. 41).

Die vorliegende Arbeit wendet sich mit der Improvisation im Film einem nahezu gänzlich unberücksichtigten Phänomen zu. Obwohl auch die Filmgeschichte einige Filmschaffende und sogar ganze Bewegungen verzeichnen kann, die ihre Werke als improvisiert ausweisen, bleibt die theoretische Reflektion ein Desiderat der Forschung. Das ist in Anbetracht des Gegenstands aber auch nicht ganz unverständlich, wird doch Improvisation meist als einmalige unmittelbare Praxis verstanden, die sich der reproduzierbaren Aufzeichnung entzieht.

The question of performative immediacy concerns the general privileging of live performances over mediated forms of artistic presentation, be they text-based or in the form of (digital) reproductions of an event (a DVD, a webcast, etc.). In its ad hoc delivery, improvisation highlights the uniqueness of the ‘event’ that is its performance. (Landgraf 2014, S. 19)

Improvisation im Film ist aber kein neues Phänomen. Von den Filmen der sowjetischen Montageschule über den italienischen Neorealismus bis hin zur Nouvelle Vague lassen sich Belege aufspüren, die darauf hinweisen, dass seit Langem mit improvisatorischen Schauspiel- und Inszenierungspraktiken gearbeitet wird (vgl. Bazin 1975a, S. 146; Hesse et al. 2016, S. 123 f.; Husmann 2015, o. S.). Dennoch positionierten die Protagonisten der genannten Bewegungen ihre Werke nicht explizit in einem Diskursrahmen des Improvisierten. Eine gänzlich andere Form der Außendarstellung ist dagegen beim Werk von John Cassavetes auszumachen (vgl. Carney 1999, S. 26; Smith/Dean 1997, S. 232 f.; Streiter 1995, S. 12; Viera 1990, S. 36 ff.). Sein Debutfilm SHADOWS (SCHATTEN, USA 1959) endet beispielsweise – auch im Fall aktueller DVD-Versionen – mit dem Insert: „The film you have just seen was an improvisation“ (TC: 01:18:17-01:18:30). Dass sich bereits an SHADOWS Diskussionen hinsichtlich der Gültigkeit des Status ›improvisiert‹

⁴ Es sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf verwiesen, dass die vorliegende Arbeit alle Geschlechtsidentitäten adressiert. Aus Gründen der Lesefreundlichkeit wird aber auf das Gender-Sternchen verzichtet und lediglich lose zwischen femininer und maskuliner grammatischer Form gewechselt.

entzündeten, sei an dieser Stelle vorerst nur kurz erwähnt (vgl. Smith/Dean 1997, S. 232 f.; Viera 1990, S. 34). Ein anderer Punkt ist aber bereits jetzt wesentlich: Der Zuschauer wird über diesen vermeintlichen Status explizit informiert.

Seit einigen Jahren tauchen vermehrt deutsche Filmproduktionen auf, die von verschiedener Seite in einen dezidiert improvisatorischen Kontext gestellt werden. In Anlehnung an die US-amerikanische *Mumblecore*-Bewegung und gleichzeitig in Abgrenzung zu dieser firmieren die Filme unter dem Label *German Mumblecore*. Unter *Mumblecore* wird ursprünglich seit spätestens Mitte der 2000er-Jahre eine in den USA situierte Welle unabhängiger Low- und No-Budget-Produktionen verstanden, die Improvisation als zentrales künstlerisches Ausdrucksmittel propagieren (vgl. King 2014, 122-137.; Zywiwicz 2012, S. 14).

Mit Blick auf die Beiträge des *German Mumblecore* soll das Phänomen Improvisation für die Forschung in der vorliegenden Arbeit geöffnet werden. Da auch dieser Filmkorpus akademisch noch äußerst wenig Beachtung erfahren hat, muss an einigen Stellen der Arbeit die Argumentation zusätzlich durch weitere Forschungsergebnisse wie zum Kino Casavettes' oder dem US-amerikanischen *Mumblecore* gestützt werden. Dieses Vorgehen gewährleistet nicht nur die bessere Anschlussfähigkeit an frühere Studien, sie ermöglicht auch, axiomatische Fehlannahmen zu umgehen, die in der Vergangenheit gemacht wurden. Zu Fragen bleibt zunächst: Was ist gemeint, wenn man von Improvisation im Film spricht? Nach der Definition des *Lexikons der Filmbegriffe* ist Improvisation im Film:

Eine Form des Schauspiels oder der szenischen Gestaltung, bei der der Dialog, die Bewegungen im Raum oder der Umgang mit Objekten nicht durch das Drehbuch vorgegeben sind. Die Szene oder die Handlung der Figuren ist allenfalls grob skizziert, und der Regisseur lässt den Darstellern [...] freie Gestaltungsmöglichkeit, eine Szene konkret umzusetzen. (Brunner o.J., o.S.)⁵

Nach dieser Definition sind improvisierte Filme oder kurz Impro-Filme solche Filme, die mit improvisatorischen Mitteln hergestellt wurden. Das stellt eine wissenschaftliche Betrachtung vor einige Schwierigkeiten, denn woher kann die Gewissheit genommen werden, dass ein Film tatsächlich so und nicht anders produziert wurde? Inwieweit eine Darstellung tatsächlich improvisiert ist (oder nicht) ist eben häufig nicht bestimmbar (vgl. Landgraf 2014, S. 23–24). Dennoch werden für die Beschreibung der Filme des *German*

⁵ In der bisherigen Forschung werden Improvisation und Komposition nur selten als Gegensatz gedacht. Das simultane Auftreten beider Modi wird demnach auch nicht als Kontradiktion ausgewiesen, sondern beide Prinzipien lediglich als Endpunkte eines gemeinsamen Kontinuums verstanden (vgl. Ferand 2005, S. 36365; Landgraf 2014, S. 23f.; Kurt 2008, S. 25-41; Smith/ Dean 1997, S. 28). Es scheint daher nicht sinnvoll Improvisation als Abwesenheit von Komposition – also ex negativo – zu definieren.

Mumblecore ästhetische Werte, wie Spontaneität, Flüchtigkeit, Authentizität oder Lebensnähe, bereitgestellt, die man auf Improvisation zurückführt. Der vorherrschende Reflex in Kritik und Wissenschaft könnte exemplarisch so paraphrasiert werden: „Das sieht man doch, dass das improvisiert ist.“ Der Argumentationsgang der vorliegenden Arbeit gründet hingegen auf einem Unbehagen gegenüber dieser scheinbaren und verführerischen Evidenz. Dieses Unbehagen zu objektivieren, wird im Folgenden die wesentliche Aufgabenstellung sein.

Die definitorische Eingrenzung des Gegenstands muss aus den angeführten Gründen eine eher pragmatische Wendung nehmen. Da angenommen wird, dass keine deduktive Ableitung der Improvisation allein anhand des Films möglich ist, kann der Gegenstand nur induktiv definiert werden.⁶ Unter Impro-Filmen werden demnach ausnahmslos solche Filme verstanden, die in irgendeiner Weise innerhalb von Diskursen explizit als improvisiert ausgewiesen werden. Ganz ähnlich setzt auch Lösel bei seiner Bestimmung des Improvisationstheaters voraus, „dass die Zuschauer in die Tatsache eingeweiht werden, dass hier improvisiert wird“ (Lösel 2013 S. 37). In Anschluss an Dahlhaus – der mit Improvisation eine „Geste der Spontaneität“ (Dahlhaus 1979, S. 9) verbindet – begreift auch Bormann Improvisation als „Diskursfigur [...]“. Die »Geste der Spontanität« wäre dann keine ontologisierbare Eigenschaft bestimmter Praktiken, sondern eine diskursive Zuschreibung, die als solche zu analysieren ist“ (Bormann 2007, S. 127). In welchen Schritten die Diskursfigur *Improvisation im Film* im Folgenden analysiert wird, soll, dieses einleitende Kapitel abschließend, kurz skizziert werden.

Die Arbeit gliedert sich in drei wesentliche Teile, die Improvisation im Film nicht als solitäres Phänomen verhandeln, sondern in eine übergreifende Diskursgeschichte einbetten. Zunächst soll dabei im ersten Teil die Filmbewegung *German Mumblecore* konzipiert vorgestellt werden. Damit die zugehörigen Beiträge als Fallbeispiele filmischer Improvisation dienen können, werden sie in spezifische begriffs- und filmgeschichtliche Kontexte gerückt. Nach dieser ersten Einordnung wird im zweiten Teil eine Theorie der Improvisation im Film zu entwickeln sein, wobei gerade die Eigenheiten des Mediums besondere Beachtung verdienen. Deshalb wird zunächst geprüft, welche Implikationen die Tatsache eröffnet, dass Improvisation im Film nicht wie bei anderen Spielarten, im Augenblick seiner Entstehung rezipiert wird. Danach rücken die Probleme in den Fokus, die mit der

⁶ Eine solche Definition mangelt natürlich daran, dass sie über den Gegenstand selbst keinen Erkenntnisgewinn birgt. Dies ist aber keine Schwäche der Definition, sondern bezieht eben die analytische Unbestimmtheit des Phänomens in die Definition mit ein.

derzeit gängigen produktionsorientierten Perspektive der Improvisation verbunden sind. Hieran wird zu zeigen sein, dass die Ästhetik des Impro-Films irreduzibel gegenüber seinen Produktionsverfahren ist.

Ein Exkurs zu improvisierten Texten bietet daran anknüpfend die Möglichkeit, die zuvor angestellten Vorüberlegungen noch einmal plastisch zu exemplifizieren. Ferner fungiert dieser Exkurs als Gelenk zwischen den Prämissen der methodischen Vorannahmen und den Schlüssen, die sich daraus ergeben. Folglich rücken im Anschluss die Prozesse in den Fokus, die dazu führen, dass bestimmte Filme überhaupt unter dem Vorzeichen der Improvisation gelesen werden können. In Anlehnung an Roger Odins Konzept der Semio-Pragmatik wird gezeigt, dass *improvisiert* kein definitiver Status, sondern – wie fiktional und dokumentarisch – ein Lektüremodus des Filmtextes ist.⁷ Dieser Lektüremodus setzt – entsprechend dem Dokumentarischen oder Fiktionalen – spezifische „Praktiken der Decodierung in Gang“ (Engell 2007, S. 17), welche die Wahrnehmung des Films als improvisiert stimulieren. Wie dieser Lektüremodus aktiviert wird, soll dabei anhand der Wirksamkeit von Paratexten und Diskursen demonstriert werden.

Der dritte und abschließende Teil widmet sich ästhetischen Aspekten improvisierter Filme. Zunächst soll dabei eine Topografie des in der Theorie entwickelten improvisatorischen Lektüremodus erarbeitet werden. Dabei stehen vor allem Zuschreibungen wie Authentizität, Spontaneität und Realismus im Vordergrund. Mit Blick auf die *German Mumblecore*-Filme und die zugehörigen Diskurse sollen diese Kategorien einer intensiven Analyse unterzogen werden. Den Abschluss des Kapitels und gleichzeitig dieser Studie bildet eine Untersuchung der formal-ästhetischen Strukturen der Filme des *German Mumblecore*. Der Argumentationsgang der Studie ist keinesfalls als elitäre wissenschaftliche Entzauberung eines Phänomens zu verstehen. Vielmehr geht es hier um eine Perspektivverschiebung, die zum einen normative Qualitätszuschreibungen vermeidet und zum anderen eine im Kontext der Improvisation deutlich unterrepräsentierte rezeptionsorientierte Haltung einnimmt.

⁷ Die Struktur von Filmen wird daher durchgehend als textanalog verstanden.

2 Die Bewegung: *German Mumblecore*

Die begriffliche Bestimmung konkreter Phänomene ermöglicht nicht nur deren diskursive Handhabbarkeit, sie kann auch zum Quell ausgiebiger Debatten werden. Zywiets macht deutlich, dass ein Etikett wie *German Mumblecore* zur gesteigerten „Sichtbarkeit verhel-fen“ (Zywiets 2013, S. 215) kann. Die Filmschaffenden, die unter dem Label *German Mumblecore* subsumiert werden, sind mit diesem allerdings nur leidlich zufrieden (vgl. Rodek 2015, o. S.). Der Begriff hat dennoch bereits eine bemerkenswert variantenreiche Entwicklung vollzogen. Aus einem Vergleich heraus entstanden wurde er in die akade-mische Diskussion ad hoc aufgenommen und aufgrund seiner Anschlussfähigkeit dort weiterverwendet. In verwandter Form trat die Wortschöpfung zum ersten Mal im Titel des Werkstattgesprächs *Berlin Mumblecore – Neues Independent Cinema aus Deutsch-land* in Erscheinung (vgl. Demmerle 2012, o. S.; Zywiets 2013, S. 215 f.). Mit der US-amerikanischen *Mumblecore*-Gruppe wurden diese Filme jedoch – z.B. in Kritiken – schon früher in Verbindung gebracht (vgl. z. B. Günter 2011, o. S.).

Das ›mumble‹ in ›*Mumblecore*‹ geht auf den englischen Ausdruck ›to mumble‹ (›murmeln‹) zurück und ist nicht nur eine Anspielung auf die „anfänglichen Mängel der Dialogaufnahmen“ (Zywiets 2013, S. 216)⁸, sondern charakterisiert zugleich den Sprach- duktus der Schauspieler. Im Gegensatz zu den Konventionen des populären Kinos – der geschliffenen Aussprache, dem rezeptionsorientierten Einsatz von Sprachtempo, Rhyth- mus und Intonation – ist die Phonetik der *Mumblecore*-Filme stärker an einer alltäglichen Sprache orientiert (vgl. Dell 2013, o. S.; King 2014, S. 134 ff.; Zywiets 2013, S. 216). Mittlerweile werden nicht wenige Filme deutscher Regisseurinnen und Regisseure zum *German Mumblecore* gezählt. Die präsentesten unter ihnen sind wohl Hannah Doose, Tom und Jakob Lass, Axel Ranisch, Isabell Šuba, Nico Sommer und Aaron Lehmann.⁹ Zwar verweist ›*German Mumblecore*‹ schon rein begrifflich auf das amerikanische Pen- dant, aber wie Seyboth richtig feststellt, reihen sich die Filme auch in eine bestehende Tradition deutscher Improvisationsfilme ein. Neben dem bekanntesten Regisseur dieser

⁸ Die Beschränkungen der technischen Möglichkeiten der Filmherstellung, die für die Begriffsbestimmung einmal relevant waren, erscheinen mittlerweile aufgrund von technischer Entwicklungen hinfällig (vgl. Zywiets 2014 auf dem Symposium zum *German Mumblecore*; TC: 0:10:46-0:11:29). Mangelnde Sound- qualität wurde unterdessen bereits bei Cassavetes mit Improvisation assoziiert (vgl. Crist/Sealy 1984, S. 256).

⁹ Die Filmauswahl dieser Arbeit orientiert sich an der auf *filmportal.de* veröffentlichten Liste von *German- Mumblecore*-Filmen, die anlässlich des Symposiums »*German Mumblecore*« entstand (Online verfügbar unter <http://www.filmportal.de/thema/mumblecore-auf-deutsch-eine-filmliste>).

Zunft Andreas Dresen gesellen sich in dieser Hinsicht auch Akteure der *Kölner Gruppe* um Rainer Kneppergeres sowie Christoph Schlingensief, Helge Schneider oder Klaus Lemke (Seyboth 2015, S. 33).¹⁰ Letztlich gehen die Parallelen der beiden *Mumblecore*-Bewegungen jedoch über rein stilistische Gemeinsamkeiten und die improvisatorische Arbeitsweise hinaus.

Was «Mumblecore»-Filme eint, ist vor allem die thematische Selbstbeschäftigung mit ihresgleichen, mit jungen Weißen irgendwo zwischen *Slacker*-Existenz, (abgebrochener) Collegeausbildung, Arbeitslosigkeit und kreativ-beruflicher Semiprofessionalität. Beziehungswirren und private Zukunftsfragen stehen oft im Mittelpunkt, die Selbstfindung, Orientierungssuche, vor allem aber, insgesamt gesehen, die authentische Atmosphäre einer aparten Lebenstristesse. (Zywietz 2013, S. 216)

Beide Bewegungen konzentrieren sich auf die alltäglichen Praktiken und Konflikte der Protagonisten, wobei deren Anzahl – den Konventionen des Hollywood-Kinos nicht unähnlich – in der Regel recht gering ist (vgl. Eder 2007, S. 32). Der zentrale Unterschied zu den Figuren des populären Films besteht aber darin, dass *Mumblecore*-Charaktere wesentlich seltener ein Dramaturgie konstituierendes Ziel vor Augen haben (vgl. King 2014, S. 128; Lommer 2013, o. S.). Ihnen mangelt es an Eifer und Movens, aus denen ein übergreifender Handlungsbogen im klassischen Sinne erwachsen könnte.

Die Existenzweise der Figuren steht dabei in erstaunlicher Analogie zur Beschaffenheit des Plots: „Mumblecore-Filme [...] lassen sich in ihrer Geschichte ähnlich treiben wie die Protagonisten“ (Demmerle 2012, o. S.).¹¹ Diese sich im Drift befindenden Figuren sind häufig nicht durchschaubar, wirken enigmatisch und moros. Oftmals umkreist der Plot dabei die Probleme der Figuren, ihre Emotionen reflektieren oder zum Ausdruck bringen zu können. Mouëllics Einsicht, dass Impro-Filme generell die Schwierigkeit der Bedürfniserfüllung der Figuren in den Blick nehmen, ist auch im Fall des *German Mumblecore* durchaus schlüssig (vgl. Mouëllic 2013, S. 163). Dennoch muten diese Filme im direkten Vergleich weniger spröde an. Sind die Werke des US-amerikanischen *Mumblecore* stärker durch Zögern, Wiederholungen, Brüche und Pausen strukturiert, weisen die Filme des *German Mumblecore* dagegen einen größeren Hang zu Flow und weichem Rhythmus auf (vgl. King 2014, S. 129-134).¹²

In US-amerikanischen *Mumblecore*-Filmen entstammen die Figuren nicht nur einem kohärenten sozialen Milieu, sie sind zudem Angehörige der gemeinhin mit dem

¹⁰ Die eklatanten stilistischen wie dramaturgischen Unterschiede der Filme dieser Regisseure lassen schon augenfällig werden, dass es nicht nur *eine* Ästhetik der Improvisation geben kann.

¹¹ Vgl. dazu auch King 2014, S. 129 f. und Lommer 2013, o. S.

¹² Aufgrund dieses Umstandes avisiert Rodek mit der Bezeichnung „Berliner Flow“ (Rodek 2015, o. S.) eine erneute Umbenennung der Bewegung, die sich bis jetzt aber nicht durchsetzen konnte.

Buchstaben Y gekennzeichneten Generation (vgl. King 2014, S. 153). Die Filme des *German Mumblecore* sind dahingehend weit weniger homogen.¹³ Einige Produktionen – zu nennen wären vor allem PETER PAN IST TOT (D 2011), KLAPPE COWBOY (D 2012), KAPTIN OSKAR (D 2013), LOVE STEAKS (D 2013) und UMSONST (D 2014) – drehen sich zwar wirklich vordergründig um Personen zwischen Mitte zwanzig und Mitte dreißig, nicht wenige beschäftigen sich aber auch mit dem Verhältnis von Gen Y und Gen X oder rücken gar Letztere in den Fokus der Aufmerksamkeit. Beispiele hierfür sind Axel Ranischs Film DICKE MÄDCHEN (D 2012), Nico Sommers Beiträge SILVI (D 2013) und FAMILIENFIEBER (D 2014) sowie viele Filme Jan Georg Schüttes. Diese Werke sammeln und verdichten Eindrücke eines Lebensalltags, der eher mit der Generation X assoziierbar bleibt. Die Figuren arbeiten in Banken (DICKE MÄDCHEN), besitzen eigene Firmen (LEG IHN UM – EIN FAMILIENFEST [D 2012]) oder haben diese bereits verkauft (SILVI); sie sitzen bei Kerzenschein, gutem Essen und teurem Wein auf der Dachterrasse (SILVI) oder residieren gar in einer riesigen Villa (FAMILIENFIEBER). Dennoch sind diese Figuren mit ihrer aktuellen Situation stets unzufrieden, sie sehnen sich nach Abenteuer und Jugendlichkeit. Diese Unzufriedenheit wird dann auch häufig Ausgangs- und Angelpunkt des Plots. Einen dritten wiederkehrenden Topos stellen, wie erwähnt, Generationskonflikte oder zumindest Spannungen dar, die sich aus den unterschiedlichen Lebenseinstellungen ergeben. In PAPA GOLD (D 2011) und STAUB AUF UNSEREN HERZEN (D 2012) manifestiert sich dieses Spannungsverhältnis schließlich sogar im zentralen Grundkonflikt der Handlung.

Gerade mit Blick auf das Themenfeld Improvisation werden die beiden Manifeste des *German Mumblecore* interessant, denn auch wenn die Inhalte dieser programmatischen Schriften überhaupt nur auf wenige Filme referieren, stehen sie doch exemplarisch für eine gewisse Außendarstellung oder Wirkung der Bewegung an sich und bilden als Paratexte einen wichtigen Rezeptionsrahmen. Bei *FOGMA* und *Das Sehr gute Manifest* handelt es sich aber nicht um starre Regelwerke, die vorgeben, wie der Film genau zu entstehen hat. Aus ihnen ist eine Grundhaltung gegenüber dem Filmemachen sowie der Filmindustrie abzulesen, die im Kern auf Autonomie, Spontaneität sowie Intuition basiert und zum Teil – schon die Titel lassen darauf schließen – einen durchaus ironischen Gestus erkennen lässt.

¹³ Ein Stückweit eint die Filme des *German Mumblecore* daher mehr das improvisatorische Moment als dies bei der US-amerikanischen Bewegung der Fall ist, die vor allem inhaltliche Merkmale teilt. Die *thematische Selbstbeschäftigung* von der Zywiets spricht ist im *German Mumblecore* nicht omnipräsent.

Als Forderung beinhalten beide Manifeste den Verzicht auf ein Drehbuch, weil es als „Rasenmäher der Intuition“ (Ranisch et al. 2012) empfunden wird (vgl. Rodek 2015).¹⁴ Intuition gilt schließlich prinzipiell als Voraussetzung zur Improvisation (vgl. Dell 20021, S. 68 ff.; Ebert 1979, S. 43). Mouëllic ist sogar der Überzeugung, dass Improvisation in den Darstellerinnen Emotionen, Gesten, Ausdrücke u. v. m. spontan auszulösen vermag, die nie vorher erahnt oder schriftlich fixiert hätten werden können (vgl. Mouëllic 2013, S. 19). Zwar beinhalten einige Filme in Vor- oder Nachspann die Angabe eines Drehbuchs, aber wie in den Manifesten – die auf die Berufung *einer* Autorin verzichten – lassen die Akteure des *German Mumblecore* einen eher kollektiven und partizipativen Anspruch erkennen. In gewisser Hinsicht bettet sich die Kollektivität in die Diskursgeschichte um Improvisation im Allgemeinen ein, da diese immer wieder als Gruppentätigkeit gedeutet wurde (vgl. Dell 2002, S. 67 f; Joos 2012, S. 82, Smith/Dean, 1997, S. 25). Auch die Geschichte der Improvisation im Film deckt eine solche Regelmäßigkeit auf. Christoph Schlingensiefel und John Cassavetes bauten beispielsweise regelrechte Filmfamilien auf und auch unter den Akteuren und Akteurinnen der *Nouvelle Vague* oder eben des *German Mumblecore* lassen sich solche Verflechtungen aufspüren (vgl. Mouëllic 2013, 35 ff.; Zywietz 2013, S. 222–230).

Die Filme des *German Mumblecore* sind, obwohl sie zum Komischen tendieren, keine klassischen Genrebeiträge. Das mag, wie Zywietz folgert, daran liegen, dass sich Genrestrukturen „mit dem Ideal des Künstlerisch-Ungeplanten in den Köpfen oft schlecht [vertragen]“ (Zywietz 2013, S. 222; vgl. dazu auch Seyboth 2015, S. 30 ff.). Das Komische und Skurrile ist aber dennoch fester Bestandteil im *German Mumblecore*, auch wenn die dramaturgische Verfasstheit der Produktionen sich nicht an konventionellen Verläufen von Komödien orientiert. Improvisation wird seit Langem eher mit dem Puerilen und Irrationalen in Beziehung gesetzt, wohingegen die Komposition als rationaler und reifer gedacht wird (vgl. Joos 2012, S. 81). Die kühl kalkulierte Vernunft ist vielleicht gerade deshalb nicht die Antriebskraft hinter den Erzählungen von *Mumblecore*-Filmen.

¹⁴ Wie Mouëllic bemerkt, wird mit einer solchen Forderung auch die Dominanz des traditionellen Drehbuch-Konzepts infrage gestellt (vgl. Mouëllic 2013, S. 15). Diese Dominanz schlägt sich z. B. in den Förderstrukturen der deutschen Filmlandschaft nieder, wo ohne Drehbuch nur sehr schwerlich Gelder zu akquirieren sind (vgl. Zywietz 2013, S. 238).

3 Theorie filmischer Improvisation

Eine Theorie der filmischen Improvisation sieht sich mit diversen Problemen konfrontiert. Immer wieder werden Stimmen laut, die unterstellen, dass sich Improvisation gänzlich einer wissenschaftlichen Erschließung entziehen würde (vgl. Landgraf 2014, S. 1).¹⁵ Derek Bailey konstatiert: „Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic“ (Bailey 1980, S. 1). Improvisation wird demnach häufig dezidiert als Praxis verstanden, die in der Theorie „nur als Spur zugegen“ (Dell 2002, S. 7) sein kann. Zudem kann nach Dell das schriftliche Fixieren keiner Praxis gerecht werden, deren Flüchtigkeit Bedingung ihrer Existenz ist: „Theorie aber pocht auf das Nicht-Vergessen. Sie verweist einzig und allein auf die Materialität des Produkts“ (Dell 2002, S. 7).¹⁶ Dells und Baileys Einwände können zwar als berechtigte Kritik an der Generalisierbarkeit und Vollständigkeit von Wissen und Erkenntnis prinzipiell gelten, sind aber letztlich auf die Beschreibung aller Phänomene anwendbar. Keine Theorie enthält die Welt oder den Ausschnitt der Welt, den sie zum Gegenstand macht, in Gänze; Theorie ist immer unvollständig und dennoch ist es Aufgabe der Wissenschaft, wenigstens am Versuch einer umfassenden Beschreibung zu scheitern.

Anders als bei der Beschäftigung mit Live-Improvisation muss die Betrachtung der Improvisation im Film ohnehin nicht prozessorientiert vonstattengehen. Es ist im Gegensatz zu Dells Ausführungen schließlich gerade die Materialität – die Spezifik des Mediums –, die für die Analyse des Phänomens relevant wird. Dennoch schließt sich die Argumentation der vorliegenden Arbeit nicht der *communis opinio* von Filmkritik und -wissenschaft an. Hier wie dort gilt Improvisation nämlich als Ursache verschiedenster ästhetischer und stilistischer Tendenzen, die in Impro-Filmen eruierbar sein sollen. Wie bereits erwähnt, wird eine solche Evidenzbekundung im Folgenden zu hinterfragen und theoretisch neu zu bestimmen sein. Das Wort ›Evidenz‹ basiert wie ›Improvisation‹ auf dem lateinischen ›videre‹. Evident ist demnach, das was gesehen werden kann, was offensichtlich ist. „Mit der Forderung nach der Sichtbarkeit des Gewussten legt das Model zugleich aber auch den Angriffspunkt des Zweifels offen: Kann man seinen Augen trauen?“ (Kamecke 2009, S. 11).

¹⁵ Dass die gleichen Personen zugleich beschreiben was sie als nicht beschreibbar ausweisen ist eine Kontradiktion (vgl. Landgraf 2014, S. 3).

¹⁶ Vgl. dazu auch Lösel 2013, S. 14.

3.1 Methodische Vorüberlegungen

Bevor eine explizite Theorie der Improvisation im Film formuliert und entfaltet werden kann, deren Kern die Darstellung eines improvisatorischen Lektüremodus bildet, müssen einige theoretische und methodische Vorüberlegungen angestellt werden, die das Fundament der Theorie bereitstellen. Zwei Reflektionsebenen werden hier als zentrale vorangestellt. Zu Beginn wird sich einem Paradox zuzuwenden sein, dass sich bei oberflächiger Betrachtung des Phänomens stellt: Kann eine mediale Aufzeichnung, die unter Zuhilfenahme von Improvisation entstanden ist, selbst noch den Status *improvisiert* zugesprochen bekommen? Die Beschreibung und Auflösung dieser scheinbaren Aporie ist Gegenstand der ersten Vorüberlegung.

Der zweite Teil widmet sich explizit methodischen Aspekten dieser Arbeit. Beinahe jede Interaktion beinhaltet auch ungeplante und unvorhersehbare Elemente, deren Ausmaß zu bestimmen respektive, unter ihnen konkrete improvisatorische Elemente zu lokalisieren, gestaltet sich jedoch problematisch (vgl. Landgraf 2014, S. 23 f.; Smith/Dean 1997, S. 231). Eine Theorie, die Improvisation ausschließlich im Bereich der Herstellung verortet und sie kausal mit der Ästhetik der Filme verknüpft, kann daher nur defizitär anmuten. Das bedeutet nicht, dass die Perspektive von Produktionstheorien für die Forschung nicht bereichernd wäre, aber mit Blick auf den Diskurs um Improvisation werden sie allzu häufig naiv als unproblematisches methodisches Programm verkauft.

3.1.1 Das Paradox aufgezeichneter Improvisation

Film ist ein technisch reproduzierbares Medium, das aus der Synthese verschiedener Verfahren entsteht. Ungeachtet des spezifischen Herstellungsprozesses ist das Produkt dieser Synthese festgelegt – der Produktionsprozess ist im Moment der Rezeption bereits abgeschlossen. Mit dieser Fixierung ist aber keine prinzipielle Unveränderlichkeit gemeint. Ein Film kann natürlich nachbearbeitet und (um-)geschnitten werden. Selbst ein und derselbe Film ist trotz Benjamins Anmerkungen zur Reproduzierbarkeit aufgrund der spezifischen Vorführungssituation in gewissen physischen Parametern, wie Ton, Format, Farbe oder Auflösung, variabel (vgl. Benjamin 2008, S. 18–23). Dennoch berühren diese Ausführungen nicht den Bereich der Improvisation. Ein Film ist niemals im genuinen Sinn des lateinischen Wortes ›improvisus‹ unvorhergesehen.

Die Zuschreibung ›improvisiert‹ deutet eine gewisse Unmittelbarkeit, eine Simultanität von Produktion und Rezeption an, die den medialen Charakter des Films auf den ersten Blick verschleiert. Genau wie in der Literatur ereignet sich der Produktionsprozess eines Films gemeinhin nicht in der Öffentlichkeit (vgl. Zanetti 2013, S. 221). Einzig aus historischer Perspektive lassen sich Beispiele benennen in denen Elemente des Films (vorausgesetzt man zählt sie zum eigentlichen Medium hinzu) tatsächlich *live* improvisiert wurden: Beispielsweise wurde in den Anfängen der Stummfilmzeit die Filmmusik weitgehend medienextern arrangiert und die improvisierte musikalische Livebegleitung war ein gängiger Modus (vgl. Pauli 1981, S. 70 ff.). Im Prinzip gilt aber, was Zimmermann im Kontext von Improvisation für Literatur konzidiert, auch für das Medium Film, es schafft die grundsätzlichen Voraussetzungen für eine repetitive Rezeption (vgl. Zimmermann 2009, S. 217). Einige Theoretiker nehmen dies zum Anlass, Aufzeichnungen, die einen wiederholbaren Zugriff erlauben, das Vorhandensein eines improvisatorischen Charakters abzusprechen (vgl. z. B. Bailey 1980, S. 1 ff.; Dahlhaus 1973, S. 226; Dell 2002, S. 69).

Improvisation lebt vom ständig neuen Vollzug. Eine bestimmte Improvisation zu wiederholen, sie also zu fixieren, hieße, diese Musik dem Bereich der Improvisation zu entziehen. Und ist sie gar einmal auf Schallplatte festgehalten, so verliert sie ihren ursprünglichen Charakter und wird ganz einfach zu "komponierter" Musik, auch wenn sie es zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht war. Die Improvisation ist also eine vergängliche, stets verschiedene und ungreifbare Erscheinung; sie existiert nicht vor ihrem Vollzug und ebensowenig danach. (Globokar 1979, S. 25 f.)

In aller Regel betonen Definitionen des Begriffs Improvisation im Kontext der Kunst – ähnlich wie die folgende – eine Gleichzeitigkeit von Erfindung und Darstellung: „In its purest form an improvisation involves the simultaneous conception and performance of a work of art“ (Smith/Dean 1997, S. 26). Es geht also darum, dass eine Darbietung im Zustand ihrer Entstehung beobachtet werden kann - *in statu nascendi*.¹⁷ Das ›pro‹ in ›improvisus‹ steht schließlich für ›vor‹ und schließt einen Zukunftsbezug dezidiert mit ein (vgl. Meyer 2008, S. 34–35; Widmer 1994, S. 9–10).¹⁸ Denkt man Improvisation ausschließlich als Prozess, dann scheint die Thematisierung des Phänomens im Medium Film natürlich paradox. Die Darstellungen des Films – ob durch Improvisation entstanden oder

¹⁷ Vgl. dazu z. B. Kurt 2008, S.25 f.

¹⁸ Mit der Substantivierung des italienischen Verbs *improvvisare* zum Begriff *improvvisazione*, die im 19. Jh. stattgefunden hat, ging jedoch eine wesentliche Bedeutungsverschiebung einher. *Improvvisazione* bezeichnet nun eben nicht mehr den Akt des Improvisierens, sondern dessen Ergebnis (vgl. Meyer 2008, S. 34–35). Rigutini bemerkt schon 1886 einen Fehler in der zeitlichen Logik dieses Ausdrucks: „Weil die Vokabel das Unvorhergesehene suggeriert, was jedoch nicht für den fertig improvisierten Akt gilt, denn die letzte Möglichkeit unverhoffter Gestaltung verschwindet mit der Realisation“ (Rigutini zitiert nach Meyer 2008, S. 35).

nicht – sind ja in gewisser Hinsicht immer der Zeit enthoben (vgl. Zanetti 2013, S. 225). Zwar ist das aufgezeichnete Geschehen bereits vorüber, die Produktion des Materials liegt in der Vergangenheit, aber die Aufzeichnung in Form des Artefaktes Film ist lediglich präsent; die Darstellungen sind nicht durch eine „Gegenwärtigkeit im Hier und Jetzt“ geprägt, sondern besitzen eine ständig reproduzierbare „medial vermittelte Präsenz“ (Keutzer et al. 2014, S. 254).

Um über Improvisation im Film nachdenken zu können darf deshalb nicht nur das Improvisieren, also der Akt, in den Blick genommen werden, sondern auch die Improvisation, das Artefakt. Oder anders: Improvisation teilt sich auf in den improvisatorischen Herstellungsprozess und das Produkt – sei es ein Theater- oder Jazzstück, ein Tanz, ein Roman oder eben ein Film – dieses Prozesses (vgl. Alperson 2012, S. 57; Figueroa-Dreher 2008, S. 160; Widmer 1994, S. 12; Zanetti 2013, S. 220). Bei einigen Formen wie der Musik und dem Theater, sind dem Rezipienten bis zu einem gewissen Grad beide Ebenen zugänglich. Dies gestaltet sich im Fall von Literatur und Film jedoch anders, denn hier sieht sich der Rezipient eben nur mit einem (filmischen) Text konfrontiert; der Herstellungsprozess ist hingegen prinzipiell absent (vgl. Keutzer et al. 2014, S. 253).¹⁹ Die Erwartungshaltung der Filmzuschauerin kann demnach nicht auf der Annahme gründen einer Improvisation beizuwohnen, sondern einer Aufnahme, die mithilfe von Improvisation gestaltet worden ist: eine Improvisation ex post.

Obwohl der Gegenstand der vorliegenden Arbeit durch diese Differenzierung unter den Vorzeichen des Phänomens Improvisation verhandelbar bleibt, stellt sich die Frage, ob ein Film, dessen Bestandteile zum Teil improvisiert wurden, überhaupt Spuren dieses Verfahrens aufweist. Zanetti ist beispielsweise davon überzeugt, dass auch in Aufzeichnungen eines „Improvisationsaktes [...] die Ungewissheit über den Ausgang noch spürbar bleibt“ (Zanetti 2013, S. 220) und Mouëllic gründet seine Phänomenologie der Improvisation im Film auf der Annahme, dass die Flüchtigkeit, Performanz und Präsenz spontaner Handlungen medial gebannt werden können (vgl. Mouëllic 2013, S. 10). Andererseits – und das ist tatsächlich eine davon unabhängige Problemstellung – stellt sich die Frage, ob man improvisierte Filme ohne einen Hinweis auf ihren Herstellungsprozess (z. B. durch Paratexte oder Diskurse – vgl. Kapitel 2.2.2) überhaupt eindeutig als solche identifizieren kann.

¹⁹ Für das Theater ist hingegen eine „leibliche Ko-Präsenz“ (Fischer-Lichte 2014, S. 16) von Zuschauerin und Darstellerin charakteristisch.

3.1.2 Improvisation als Produktionsprinzip

Bei der Betrachtung von Improvisation im Film apostrophieren Filmkritiker wie -wissenschaftler unisono die Bedeutung der Produktionsmethode für die Gestalt der Bildsprache und des improvisierten Schauspiels. Stil und Ästhetik des Films werden dabei wie selbstverständlich auf den Produktionskontext zurückgeführt. Diese Perspektive ist weder alternativlos noch unproblematisch. Besonders in der Entwicklung der Schauspieltheorie hat sich daher die Unterscheidung zwischen Produktions- und Rezeptionstheorien herausgebildet (Hickethier 1999a, S. 10-15).²⁰ Schauspieltheorien im wissenschaftlichen Sinne entstanden in vielen Fällen zunächst in Anlehnung an Regelwerke, deren ursprüngliches Ziel es war, als Leitlinien für Schauspieler zu fungieren. Hickethier bezeichnet diese Ansätze als „Aneignungstheorien“ (Hickethier 1999a, S. 10), da sie modellieren, auf welchem Weg ein Schauspieler zu bestimmten Ausdrucksformen gelangt.²¹ Produktionstheorien stehen in der Tradition dieser Aneignungstheorien, weil sie das filmische Spiel vor allem vor dem Hintergrund seiner Entstehung verstehen, die ästhetischen Spezifika also ausgehend von der Produktionstechnik zu erklären versuchen (vgl. Hickethier 2007, S. 164).

Bis in die 1970er-Jahre dominierten Produktionstheorien den wissenschaftlichen Diskurs der Filmtheorie (vgl. Hickethier 1999a, S. 22). Kontemporäre Ansätze verlagern sich jedoch eher auf rezeptionstechnische Aspekte der Darstellung, anstatt die jeweiligen Bedingungen – unter denen diese entstanden ist – in den Blick zu nehmen (vgl. Hickethier 2000, S. 252). Diese rezeptionsbezogene Perspektive fokussiert deshalb die „Analyse der Darstellung innerhalb der Produkte“ (Hickethier 1999a, S. 22 f.). Eine zu starke Orientierung auf die Produktion geht schließlich von Selbstverständlichkeiten aus, die hier im Weiteren problematisiert werden sollen. Einen ersten Eindruck vom Grundproblem dieser Perspektive vermitteln Keutzer et al. mit einem bewusst überspitzt gewählten Beispiel, das sich an den Forderungen des *method acting* ausrichtet:

Ob ein Schauspieler, der einen Briefträger verkörpert, vorher monatelang selbst Briefe ausgetragen hat oder nicht, ist anhand seiner Darstellung oft nicht überprüfbar. [...] Ob die Illusion einer Darstellung bricht oder nicht, hat oft weniger mit einem sozialen Gestus zu tun als mit ihrem vielschichtigen Verhältnis zur filmischen Inszenierung. (Keutzer et al. 2014, S. 259)

²⁰ Wenn im Folgenden von Theorien die Rede ist, dann sind damit Theorien im wissenschaftlichen Sinne gemeint. Im Diskursfeld Schauspiel werden mithin auch andere Ansätze als Theorien bezeichnet, wie z. B. die teilweise umfangreichen Schauspielanleitungen verschiedener Schauspielschulen.

²¹ Für eine konzise Übersicht über solche Aneignungstheorien vgl. ebenfalls Hickethier 1999a, S. 11-16.

Rein produktionsbezogene Theorien sind schon deshalb defizitär, weil sie das Schauspiel auf seine Entstehung reduzieren und die Darstellung nicht im Kontext der medialen Präsentation reflektieren (vgl. Hickethier 2007, S. 164; Keutzer et al. 2014, S. 259). Hickethier stellt fest: „Das Medium hat sich also in das Spielen selbst eingeschrieben; Schauspielen im Film ist durch die Medialität des Films definiert und nicht ohne sie zu sehen.“ (Hickethier 1999a, S. 28). Filmaufnahmen, ob digital oder analog, können zudem nachbearbeitet werden, sie sind veränderlich und manipulierbar (vgl. Hickethier 1990, S. 48). Der Entstehungsprozess des Films ist daher nie deduktiv aus dem fertigen Film ableitbar (Hickethier 1999b, S. 9).

Rezeptionsbezogene Theorien zum Filmschauspielen setzen also an der Bestimmung der narrativen und präsentativen Funktion des Darstellens und des Dargestellten an. Sie betrachten das Dargestellte unabhängig davon, mit welchen Techniken der Schauspieler einen Ausdruck erzeugt. Sie fragen nach der Relation des Darstellers bzw. der filmischen Figur zum Zuschauer, wobei zu diskutieren ist, ob eine solche Relation nur innerhalb der narrativen Struktur des Films verstanden werden kann oder ob auch unabhängig davon eine Relation besteht. (Hickethier 1999a, S. 23)²²

Ein populäres Beispiel dafür, dass das Schauspiel darüber hinaus ohnehin keine objektiv gegebene Anmutung besitzt, ist der als Kuleshov-Experiment in die Filmgeschichte eingegangene Versuch des gleichnamigen russischen Regisseurs (vgl. Hickethier 1999a, S. 24f.). Der Versuch verdeutlicht die bedeutungskonstitutive Dimension der kinematografischen Montage. Einem Publikum wurden dafür „Großaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes“ (Pudovkin 1979, S. 198) eines Schauspielers vorgeführt, die jeweils mit verschiedenen anderen filmischen Bildern kombiniert wurden. Je nach Kontext dieses zweiten Bildes interpretierten die Zuschauer – so berichtet Pudovkin – den Ausdruck desselben Gesichtsausdrucks auf eine andere Art und Weise. In Verbindung mit einem Sarg, in dem die Leiche einer Frau aufgebahrt war, sollen die Zuschauerinnen im Gesicht Mosjukhins beispielsweise Trauer abgelesen haben. Der Austausch durch das Bild eines spielenden Mädchens soll hingegen dazu geführt haben, dass das Publikum den Ausdruck als Lächeln deutete (Pudovkin 1979, S. 199).

Viele Theoretiker haben darauf hingewiesen, dass die Montage essenziell an der Bedeutungskonstruktion des Films beteiligt ist und die einzelnen Bilder und Einstellungen prinzipiell unbestimmt sind (vgl. z. B. Eichenbaum 1974, S. 30; Kracauer 2005, S. 126 f.; Naremore 1988, S. 23–26). Auch schauspielerische Darstellungen im Film besitzen ergo keinen absoluten Charakter. Entscheidend ist hingegen sowohl der narrative

²² Selbst Zanetti betrachtet „produktionsästhetisch bedeutende Faktoren“ (Zanetti 2013, S. 224) nicht ungeachtet der Rezeptionssituation. Zur Rolle des Zuschauers bei der Konstruktion des filmischen Textes vgl. unterdessen auch Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

Kontext der Darstellung als auch das was der Zuschauer aufgrund dieses Kontextes in das Gesicht des Schauspielers projiziert (vgl. Hickethier 1990, S. 54; Möller-Naß 1988, S. 29-46).²³ Das Kuleshov-Experiment ist natürlich kein Experiment im Sinn streng wissenschaftlicher Methodik. Lediglich in einer anekdotischen Überlieferung erhalten, existieren keine Daten, die in der Folge reproduziert werden könnten. Auch auf eine Wiederholung des Versuchs unter kontrollierten Bedingungen gibt die Forschungsliteratur keinen Hinweis (vgl. Hickethier 1999a, S. 24f.). Die Ergebnisse dieses Experiments können also nicht als Beweis gelten, verdeutlichen aber dennoch ein Grundmoment, das dem Darstellerischen innewohnt – eine gewisse semantische wie ästhetische Offenheit somatischer Ausdrücke (vgl. Eichenbaum 1974, S. 36).²⁴ Erst durch die Montage bekommt das Schauspiel seine letztlich fixierte Form, die nicht allein aus dem Herstellungsprozess ableitbar ist (vgl. Balázs 1984, S. 82–83; Hickethier 1990, S. 49).

Dass Produktionstheorien in ihrer theoretischen Reflektion unzureichend anmuten, beschränkt sich keineswegs nur auf Überlegungen zur Schauspieltheorie. Die Aporie dieser Position liegt in einem basalen logischen Fehler begründet, dem viele Argumentationen erliegen. Zunächst einmal ist nämlich überhaupt nicht ersichtlich, ob etwas durch Improvisation, simulierte Improvisation oder kalkulierte Inszenierung entstanden ist (vgl. Dell 2010, S. 225; Landgraf 2014, S. 23–24; Zanetti 2013, S. 222). Da die Produktion des Films zeitlich vor der Rezeption liegt, ist die Zuschauerin während des Drehs gemeinhin nicht anwesend und hat daher keine Handhabe, irgendein Postulat über die Herstellung des Films zu verifizieren. Der Zugriff beschränkt sich auf das Endprodukt, welches eine Synthese verschiedenster Prozesse darstellt und somit nicht mit dem (vor)-filmischen Geschehen gleichgesetzt werden kann (vgl. Hickethier 1990, S. 53). Comolli hat deshalb angemerkt, dass bereits der Prozess des Filmens einen situativ gestalterischen Akt darstellt, der die aufgenommenen Ereignisse formt und figuriert. „So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden, es herzustellen“ (Comolli 1998, S. 244). Trotz allem werden gewisse kinematografische Charakteristika immer wieder als Spuren der Improvisation gelesen.

²³ Löffler bespricht z. B. eingehend Aspekte der Mehrdeutigkeit mimischer Ausdrücke (Löffler 2004, S. 238-248)

²⁴ Daneben darf nicht vergessen werden, dass eine Typisierung des Schauspiels für den Film bedeutend schwerer ausfällt, als dies z. B. im Theater der Fall ist. Das weitverbreitete Unterspielen nivelliert gemeinhin die Unterschiede im Ausdruck (vgl. Hickethier 1990, S. 55-61).

Dass die Produktionsmethode jedoch nicht allein aus wiederkehrenden stilistischen Strukturen der Impro-Filme ableitbar ist, lässt sich an einem simplen Beispiel im Stil der philosophischen Logik exemplifizieren²⁵: Angenommen ein Sack enthält ausschließlich weiße Bohnen. Außerhalb des Gefäßes befinden sich weitere Bohnen, darunter ebenfalls einige weiße. Nur weil diese Bohnen eine Eigenschaft mit denen aus dem Sack teilen (Farbe), kann man jedoch daraus nicht definitiv schließen, dass diese Bohnen ebenfalls aus dem Sack stammen. Eventuell erzeugt diese Koinzidenz den Eindruck einer kausalen Verbindung; bewiesen werden kann sie jedoch nicht. Charles Sanders Peirce bezeichnet Argumente dieser Form als „abduktive[n] Schluss“ oder „abduktive Vermutung (Peirce 1991a, S. 404). Es handelt sich dabei um Schlüsse „a posteriori“ (Richter 1995, S. 18), die keine apodiktische Aussage darstellen können (vgl. Peirce 1991b, S. 233; Richter 1995, S. 19).

Gesetzt des Falls, es ließe sich so etwas wie ein ästhetisches Echo der Improvisation – ein physisch-ästhetisches Korrelat – in Impro-Filmen vorfinden, die Quelle des Echos könnte daraus ergo nicht mehr erschlossen werden, was nicht nur darauf zurückzuführen ist, dass die Produktionstechnik auch eine andere sein könnte. Im Hinblick auf die Ästhetik von Filmen lässt sich demnach allgemein nur schwer von notwendigen oder gar hinreichenden Kriterien sprechen, welche die Beschaffenheit des Produktes bestimmen. Auf dieser Unbestimmtheit gründet – Zanetti folgend – natürlich auch ein spezifischer Reiz der Zuschreibung *improvisiert*.

Dabei dürfte auch im Hinblick auf gegenwärtige Improvisationspraktiken im Kontext digitaler Reproduktions- und Distributionsmedien die Einsicht weiterführend sein, dass als ‚Improvisationen‘ gerade jene kommunikativen Handlungen in ausgezeichneter Weise gelten können, bei denen nicht letztgültig auszumachen ist, welche Anteile an ihnen improvisiert sind und welche nicht, bei denen aber die Unentscheidbarkeit als solche elementarer, d.h. im Hinblick auf die geschaffene Rezeptionssituation integraler Bestandteil ihrer Poetik bzw. Ästhetik ist. (Zanetti 2013, S. 231)

Es lässt sich nicht verleugnen, dass Impro-Filme, wie im logischen Sinne jede Menge von Elementen, spezifische Eigenschaften teilen. Erstens muss dabei aber bedacht werden: Nicht alle Impro-Film gleichen sich in puncto Stilistik, Dramaturgie oder schauspielerischer Darstellung; und zweitens ist die Verknüpfung dieser Spezifika zum Prinzip Improvisation spekulativ. Die Filmwissenschaft muss daher neben der Untersuchung wiederkehrender stilistischer Strukturen vor allem erforschen, warum diese Filme wiederkehrend vor dem Hintergrund der Improvisation gelesen werden.

²⁵ Das folgende Beispiel ist Pierce entlehnt und wird vereinfacht wiedergegeben (vgl. Peirce 1991b, S. 229 ff.).

3.2 Exkurs: Improvisierte Texte – Derrida und Cassavetes

Sie sehen, ich habe hier eine Art schriftlicher Partitur. Sie glauben, dass ich nicht improvisiere. Tja, Sie täuschen sich. Ich spiele, als würde ich nicht improvisieren. I just pretend. Ich tue, als würde ich lesen, improvisiere aber. (Derrida (1998) zitiert nach Barth 2005, o. S.)²⁶

Abgelesen oder nicht, gesprochen hat Derrida diese Sätze 1997 auf dem *La Vilette Jazz Festival* in Paris, während Ornette Coleman parallel dazu Saxophon spielte (Borgards 2010, S. 41). Unter dem Motto *Coleman blows while Derrida reads* demonstrierten beide Protagonisten das Prinzip Improvisation in verschiedenen medialen Formen. Borgards macht darauf aufmerksam, dass die unterschiedlichen medialen Voraussetzungen dieser Darbietungen eine Opposition von „Performativität gegen Textualität“ (Borgards 2010, S. 41) sichtbar werden lassen, denn „die Anwesenheit der Schrift evoziert die Abwesenheit der Improvisation“ (Borgards, 2010, S. 42). Ob Derrida tatsächlich improvisiert hat, lässt sich indes nicht feststellen und genau dieser Umstand ist der Kern seiner Reflektion. Eventuell ist ja das Eingeständnis seiner Täuschung des Publikums die eigentliche Täuschung Derridas (vgl. Borgards 2010, S. 43; Landgraf 2014, S. 22). Aber Unbestimmbarkeit ist ein fundamentales Charakteristikum von Improvisation, weshalb im Fall des Derrida'schen Textes die Feststellung einer naiven Opposition von spontaner Improvisation gegenüber schriftbasierter Vorlage überhaupt wenig relevant erscheint. Entscheidend ist außerdem, dass anhand von Derridas Performance noch einmal das mediale Paradox der Aufzeichnung offensichtlich wird, denn wie der literarische Text ist auch der Film ein Medium der Aufzeichnung, was die Verhandlung von Improvisation umso heikler erscheinen lässt.

Eines der wenigen prominenten Beispiele für Improvisation im Film bildet in der akademischen Forschung das Œuvre von John Cassavetes. Dabei wird das spezifisch improvisatorische in seinen Filmen besonders mit Blick auf die Verfasstheit der Dialoge attestiert (vgl. Smith/Dean 1997, S. 237 f.; Viera 1990, S. 38 ff.).²⁷ Die Idee, dass gerade Improvisation dazu geeignet ist, den Dialog lebensnah wirken zu lassen, findet sich aber schon in einer Bemerkung Adornos:²⁸

²⁶ Das Zitat ist einer Lesung von Elisa Barth (http://www.formatlabor.net/media/Derrida_Barth.ogg) entnommen. Bei Borgards – der auch auf Barths Übersetzung verweist – findet sich das Original: „Vous voyez, vous, j’ai là une sorte de partition écrite, vous croyez que je ne l’improviser pas, eh bien vous vous trompez. Je fais semblant de ne pas improviser, I just pretend, je joue à lire, mais en improvisant“ (Derrida zitiert nach Borgards 2010, S. 42).

²⁷ Bereits die US-amerikanische *Mumblecore*-Bewegung wurde häufig mit Cassavetes verglichen (vgl. Foerster 2013, o. S.; King 2014, S. 135).

²⁸ Auch Seyboth rekurriert in seinem Artikel über Impro-Filme auf Adorno (vgl. Seyboth 2015, S. 27).

Auch wo der Roman des Dialogs sich bedient, ist das gesprochene Wort nicht unmittelbar gesprochen, sondern wird durch den Gestus des Erzählens, vielleicht bereits durch die Typographie, distanziert, der Leibhaftigkeit lebendiger Personen entrückt. [...] Jene Distanz ist im Film eingezogen: Der Schein der Unmittelbarkeit ist ihm, soweit er realistisch sich verhält, unabdingbar. Dadurch hören Sätze, die in Erzählungen durchs Stilisationsprinzip sich rechtfertigen, von der falschen Alltäglichkeit der Reportage sich abheben, im Film geschwollen und unglaublich sich an. Er hätte nach anderen Mitteln der Unmittelbarkeit zu suchen. Unter ihnen mag die Improvisation, die dem Zufall ungesteuerter Empirie planvoll sich überläßt, obenan rangieren. (Adorno 1966, S. 2)

Der Amerikanist und Filmwissenschaftler Todd Berliner hat sich eingehend mit den Dialogen im Kino Cassavetes' auseinandergesetzt. Dass das gesprochene Wort in den zugehörigen Filmen als improvisiert wahrgenommen wird, führt er zuallererst einmal darauf zurück, dass die Merkmale der Dialoge sich den Konventionen des populären Kinos widersetzen (vgl. Berliner 2009, S. 84–89).²⁹ Berliner stellt dabei vor allem drei Dimensionen der Differenz als virulent heraus.³⁰

1.) In konventionell gestalteten Dialogen – wie er sie mustergültig im Hollywood Kino vorzufinden meint – dominieren dramaturgische Ziele die individuellen Ziele der Personen. Es geht vor allem darum, den Plot voranzutreiben (vgl. Berliner 2009, S. 80). Dagegen begeben sich die Figuren in den Filmen Cassavetes' im Gespräch vermehrt auf „narrative detours“ (Berliner 2009, S. 84). Der Dialog ist geprägt durch Themenwechsel und dramaturgisch Irrelevantes: „The speech mimics the rambling quality of thought“ (Berliner 2009, S. 86).

2.) Die Kommunikationssituation stellt sich als weitgehend frei von Problemen des Verstehens dar. Die Charaktere kommunizieren sowohl effektiv als auch effizient und präsentieren dem Rezipienten in erster Linie narrativ bedeutsame Informationen (vgl. Berliner 2009, S. 81). Bei Cassavetes drücken sich die Charaktere jedoch nicht selten unverständlich aus. Die Kommunikation ist in diesem Sinne nicht erfolgreich und führt zu Missverständnissen zwischen den Figuren (Berliner 2009, S. 86 f.)

3.) „Whereas real people tend to adjust what they are saying as they speak, movie characters tend to speak flawlessly“ (Berliner 2009, S. 83). Die Dialoge in Cassavetes' Filmen zeichnen sich hingegen durch Unterbrechungen und Wiederholungen aus. Zudem entspricht die Syntax der Sätze häufig nicht der korrekten Grammatik, deren exakte Verwendung in den Dialogen populärer Filme hingegen obligatorisch ist (vgl. Berliner 2009, S. 87).³¹

²⁹ Vgl. dazu auch Smith/Dean 1997, S. 233.

³⁰ Abweichungen von den folgenden Merkmalen sind laut Berliner im Hollywoodkino stets motiviert (vgl. Berliner 2009, S. 83).

³¹ Eine mit Cassavetes in allen drei Punkten vergleichbare Sprachspezifik attestiert Foerster den *US-Mumblecore*-Filmen (vgl. Foerster 2013 o. S.).

Der bei Cassavetes im Vergleich zu konventionellen Dialogen abweichende sprachliche Duktus lässt die Gespräche weniger artifiziell wirken und rückt sie so weit in die Nähe der Alltagssprache, dass sie eine improvisatorische Anmutung erhalten (vgl. Berliner 2009, S. 84). Berliner zeigt nicht nur die Gründe dafür auf warum die Dialoge improvisiert wirken, der rhetorische Kniff seiner Argumentation besteht letztlich darin sie als nicht improvisiert zu ‚entlarven‘.³² Demnach entwickelten die Darsteller ihre Sätze nicht erst vor der Kamera, sondern in monatelanger Probenarbeit (vgl. Berliner 2009, S. 84; Carney 1999, S. 26). Als Beweis seiner These führt er zuvorderst eine Aussage der Schauspielerin Gena Rowlands ins Feld, die in vielen Produktionen Cassavetes’ mitgewirkt hat. In einem Podiumsgespräch antwortet sie auf die Publikumsfrage, zu welchem Anteil die Filme improvisiert sind, folgendermaßen:

ROWLANDS: [...] We do use improvisation, but not as widely as people think. We start with a very complete script. John's theory is that if there's something wrong, it's wrong in the writing. [...] Then you stop, you improvise, you talk about it. Then he'll go and rewrite it – it's not just straight improvisation. I'm asked a lot about this, and it's true, when I look at the films and I see that they look improvised in a lot of different places where I know they weren't (Crist/Sealy 1984, S. 256).

Nun unterscheidet sich Berliners argumentative Stoßrichtung zwar von den gängigen Thesen zur Improvisation, eine einseitige produktionsorientierte Perspektive ist ihm aber dennoch zu attestieren. Obwohl auch er im Grunde aufzeigt, dass der Etikettierungsprozess wesentlich entscheidender ist als das Etikett (improvisiert/nicht improvisiert), sieht er sich genötigt, sein Argument durch den vermeintlich belegbaren Produktionshintergrund legitimieren zu müssen. Dass der Eindruck von Improvisation auch ein Aspekt der Rezeption ist, erkennt Berliner indes nicht. Letztlich trägt sein Pochen auf einem faktischen Status hier ebenfalls dazu bei Cassavetes Filme durch eine bestimmten Folie gefiltert – mag diese auch ein Negativ zur üblichen sein – zu betrachten. Es wird daran bereits deutlich, dass der Status der Improvisation letztlich von den diskursiven Zuschreibungen abhängt, denen sich im nächsten Kapitel gewidmet werden soll.

Dennoch sind die Erkenntnisse Berliners auch für eine Betrachtung des *German Mumblecore* fruchtbar. Er expliziert schließlich, weshalb bestimmte sprachliche Eigenheiten als auf Improvisation beruhend wahrgenommen werden. Auch wenn es für die Filme des *German Mumblecore* noch keine wissenschaftliche Untersuchung sprachlicher Aspekte gibt, wird den Dialogen oft ein improvisatorisches Gepräge zugesprochen. Hinsichtlich der Dialoge im Film KAPTIN OSCAR stellt Lommer z. B. fest: „Viele der Dialoge

³² Vgl. zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte der Filme von Cassavetes (besonders SHADOWS) auch Carney 1999, S. 25 ff. und Viera 1990, S. 34-40.

wirken improvisiert, sind nie aufgesetzt oder rein funktional“ (Lommer 2013, o. S.). Es liegt nahe, dass der Eindruck des Improvisierten auch im *German Mumblecore* nicht nur auf die Spezifik der Dialoge an sich zurückzuführen ist, sondern eben bereits das bloße Vorhandensein von Unterschieden diesen Eindruck evoziert. Ob Improvisation tatsächlich einen Sprachduktus sui generis hervorbringt – im Allgemeinen wird ja angenommen Improvisation ist etwas Einmaliges, Nicht-Reproduzierbares – ist indes eine empirische Frage, die hier nicht beantwortet werden kann. Zuallererst ist für den Eindruck der Improvisation aber entscheidend, dass die Dialoge als „Gegenposition zum vollendeten sprachlichen Ausdruck“ (Dell 2013, o. S.) konventioneller Filme dienen (vgl. Smith/Dean 1997, S. 233). Exemplarisch kann dafür hier ein Dialog aus *FRONTALWATTE* (D 2011) angeführt werden, indem Adrian (Simon Finkas) seiner Mutter Ursula (Gabi Herz) die Kausale Verkettung, die zu seiner Geburt geführt haben könnte, herbeifabuliert. Dieser Dialog verdeutlicht nicht nur die spezifische Ausdrucksweise in *German-Mumblecore*-Produktionen, sondern fängt gleichsam das typische narrative Abschweifen ein:

„Kennst du nicht?“ – „Ne, kenn ich nicht.“ – „Na das steckt ziemlich viel=viel=viel Wahrheit drin. Also (...) ähm da ist ein Chinese in China mit seinem Reissack und äh vor dem fällt der Reissack um. Ja? So. Daraufhin ähm äh geht er nicht zur Arbeit. Dadurch dass er nicht zur Arbeit geht werden // äh die Turnschuhe, die er bei der Arbeit herstellt also wo er da am Fließband steht äh. (...) Nee und dadurch geht diese Firma pleite und dadurch dass die Firma pleite geht. (...) Und wenn (...) du dir diese Turnschuhe nicht hättest kaufen können. Aber auf jedenfall geht's darum, dass dadurch dass du nicht joggen gegangen bist ähm, warst körperlich unausgelastet und dadurch dass du unausgelastet war brauchtest du Sex und dadurch“ - >lacht< - hast du meinen Vater dazu gebracht mit ihm zu vögeln“ – „Ah gut.“ – „So. Und dadurch dass du mit ihm gevögelt hast, bin ich entstanden.“ – „Mhm“ – „So. Und wär der Reissack nicht umgekippt,“ – „Mhm“ – „hättest du die Schuhe gehabt, wärst joggen gegangen und hättest nicht mit meinem Vater gevögelt.“ (TC: 0:20:58-0:22:20)

Anders als Adrians Redeschwall hier vermuten lassen würde, sind viele Dialoge auch von starker Einsilbigkeit geprägt. Sowohl die restriktive Syntax als auch das wortkarge Gebaren der Figuren, erweckt dabei den Eindruck, dass im Vorfeld kaum Formulierungsarbeit geleistet und stattdessen extemporiert wurde. Deutlich wird diese Charakteristik z. B. in einem Dialog im Film *UMSONST*. Aziza (Ceci Chuh) wird dabei von einer Freundin (Dilara Ilci) über ihr Praktikum in Portugal, das sie gerade hingeschmissen hat, ausgehört:

„Also war's scheiße?“ – „(...) Nein. War gut.“ – „(...) Warum hast dich nicht gemeldet, in der Zeit wo du dort warst?“ – „Warum hast du dich nicht gemeldet?“ – „Du bist weggegangen. Also ich hätte von dir schon erwartet, dass du (...) anrufst oder schreibst oder sowas. Find ich schon bisschen scheiße von dir.“ – „(...) Ja. Sorry.“ – „Haha, mehr als sorry sagt sie nicht“ – >leise< „Nein.“ – „Mehr hast du nicht zu sagen?“ – >leise< „Nein“ – „Egal.“ (TC: 0:20:56 – 0:21:24)

3.3 Die Konstruktion des filmischen Textes

Für die weitere Betrachtung des Phänomens soll das Medium Film zunächst ganz grundsätzlich als Text verstanden werden. Dieser Text besteht aber nicht aus rein objektiv gegebenen Zeichen, die einfach dekodiert werden können. Der Text wird maßgeblich durch die Rezipientin mitkonstruiert. Ausgehend von einer knappen historischen Darstellung verschiedener Zuschauerkonzepte, über eine Beschreibung der Konstruktion des filmischen Textes in Anlehnung an Roger Odins Semio-Pragmatik, hin zu konkreten externen Faktoren (Paratexte und Diskurse), die einen bestimmten (improvisatorischen) Lektüremodus des Textes wahrscheinlich machen, wird verdeutlicht, auf welche Art und Weise die Zuschreibung des Status *improvisiert* erfolgt.

3.3.1 Zur Semio-Pragmatik der filmischen Improvisation

Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin existiert als theoretisches Konzept in der nicht-empirischen Filmtheorie als weitgehend kryptische Figur, deren Bedeutung schwierig zu fassen ist (vgl. Casetti 1998, S. 1). In den Anfängen der Filmwissenschaft thematisierte man die Rolle der Zuschauenden kaum, lediglich ihre Anwesenheit im Kinosaal wurde als selbstverständlich erachtet (vgl. Casetti 1998, S. 2). Diese marginalisierte Rolle wirkt aus heutiger Perspektive zwar atavistisch, eine einheitliche Konzeption der Zuschauerin ist aber auch aktuell nicht auszumachen.³³ Im Fahrwasser semiotischer Filmtheorien entwickelte sich zunächst ab den 1960er-Jahren ein Ansatz, der Film zwar bereits als Text modellierte, den Zuschauer aber lediglich als Dekodierer eines objektiv gegebenen Zeichensystems verstand:

In effect, the spectator was seen merely to follow a pre-determined trajectory, registering only what was given, and to use pre-established codes for understanding the message addressed to him (Casetti 1998, S. 5).

Dagegen bildete sich mit der Vorstellung des Zuschauers als Gesprächspartner des Films ein Modell heraus, das den filmischen Text nicht länger als simple Anordnung von Elementen betrachtete, die von den Zuschauenden in positivistischer Manier dekodiert werden. Die Zuschauerin interpretiert demnach aktiv die Zeichen des Films (vgl. Casetti 1998, S. 5 ff.). Daraus folgt das der Rezipient maßgeblich an der Bedeutungskonstruktion

³³ Es sei darauf verwiesen, dass hier nicht auf empirische Ansätze eingegangen werden kann. Dennoch bildet besonders die kognitive Filmpsychologie einen eigenständigen und wichtigen Ansatz innerhalb von Zuschauertheorien. Einen Überblick hierüber bietet z. B. die Studie von Ohler 1994.

des Film-Textes beteiligt ist. Somit muss auch das Ergebnis des Kuleshow-Experiments, wie Hickethier bemerkt, nicht ausschließlich als Potenzial der Montage gelesen werden – es veranschaulicht zugleich die Rolle der Zuschauerin (vgl. Hickethier 1999a, S. 24 f.).

Casetti weist aber auf ein Paradox seines eigenen Modells hin, das aus der spatialen und temporalen Distanz des Films zum Zuschauer resultiert: Die Zuschauerin existiert nunmal außerhalb des Films (vgl. Casetti 1998, S. 8 ff.). Casetti versucht, dieses Problem zu lösen, indem er den Zuschauer als Destination des Films konzipiert und ihn somit am Rand des Films situiert (vgl. Casetti 1998, 10 ff.).³⁴ Trotz des Entwurfes eines impliziten Lesers konzentriert sich diese Theorie – wie Casetti selbst einräumt – darauf, in welcher Form der filmische Text seine Zuschauerin konstruiert, jedoch kaum umgekehrt (vgl. Casetti 1998, S. 14). So wird der Blick in die Kamera häufig als Konfiguration betrachtet, die einen impliziten Zuschauer adressiert, der subjektive Blick der tatsächlich Zuschauenden wird hingegen nicht als substantiell erachtet (vgl. Casetti 1998, S. 124; Metz 1997, S. 30–42). Anders als in neueren pragmatischen Ansätzen vernachlässigt Casetti damit weitgehend die Umstände, unter denen ein Film rezipiert wird (vgl. Casetti 1998, S. 15).

Der maßgeblich von Roger Odin entwickelte semio-pragmatische Ansatz positioniert sich als kritische Reaktion auf die Axiome einer positivistischen Semiologie, die eine simple Informationsübertragung von einer Senderin zu einer Empfängerin postuliert (Odin 2002b, S. 42). Wie Tedjasukmana bemerkt, eskamotieren solche Modelle, „dass der Film selbst letztlich kein reines Objekt, sondern eine relationale Erfahrungsmodalität bezeichnet“ (Tedjasukmana 2014, S. 133). Für Odin ist ein Text deshalb nicht einfach etwas objektiv Gegebenes; er ist unweigerlich Produkt einer Konstruktion:

Die Semio-Pragmatik zeigt [...] [,] dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in dem der Lektüre (Odin 2002, S. 42).³⁵

Dennoch darf dabei nicht der Eindruck entstehen, Odins Theorie würde einen empirisch-kognitiven Blickwinkel auf die Rezeption von Filmen einnehmen (vgl. Kessler 2002, S. 105; Kirsten 2013, S. 139). Vielmehr geht es um theoretisch-logische Implikationen und Schlussfolgerungen, die aus dem Einfluss von „text-externen Determinanten“ (Kirsten 2013, S. 139) auf die Rezeption des Textes gefolgert werden können.

³⁴ Es wird offensichtlich, dass Casettis Modell an topologischen Vorstellungen geschult ist.

³⁵ Anders als im ursprünglichen Konzept Odins wird hier jedoch nicht davon ausgegangen, dass zwei separate Texte – zum einen im *Raum der Herstellung* zum anderen im *Raum der Lektüre* – erzeugt werden. Wie noch zu zeigen sein wird, haben beide Ebenen Anteil an der Konstruktion des Textes.

Odin untersucht vor allem die Prozesse, die dafür verantwortlich sind, dass die Zuschauerin einen gewissen Lektüremodus auf den filmischen Text appliziert. Die Kardinalfrage der Semio-Pragmatik zielt dabei auf die prinzipielle Möglichkeit zur Abgrenzung des dokumentarischen vom fiktionalen Modus (vgl. Kessler 2002, S. 106; Odin 2002b, S. 43). Da sich im Kino wie im Fernsehen seit Langem die ursprünglich als fiktional oder dokumentarisch charakterisierten Strategien vermischen, wurde diese Gattungsunterscheidung in der Filmwissenschaft immer strittiger (vgl. Comolli 1998, S. 242; Hickethier 2007, S. 206; Kluge 1975, S. 202). Dessen ungeachtet werden immer noch Filme als fiktional – oder dokumentarisch – klassifiziert, die kaum gemeinsame ästhetische Attribute aufweisen (vgl. Kirsten 2013, S. 140). Odin macht daher darauf aufmerksam, dass diese Distinktion keineswegs auf immanente Qualitäten des Films zurückzuführen ist, sondern durch spezifische Kontexte konstruiert wird. Genette beschreibt die Kategorisierung eines Buches als Roman in ähnlichem Duktus:

Roman bedeutet nicht »dieses Buch ist ein Roman«, eine definitorische Behauptung über die man kaum frei verfügen kann, sondern eher: »Betrachten Sie bitte dieses Buch als Roman«. (Genette 2001, S. 17)

Ein Text wird also durch verschiedene Prozesse mit einem Etikett versehen, der den Film, das Theaterstück, das Buch usw. als zu einer bestimmten Kategorie zugehörig ausweist. Als fiktional oder dokumentarisch werden Filme beispielsweise von den Regisseuren, Produzentinnen, Distributoren oder der Werbung etikettiert (vgl. Carroll 1996, S. 232).

Filme sind demnach nicht entweder dokumentarisch oder fiktional sondern werden auf die ein oder andere Art und Weise gelesen. Nicht verschiedene Abbildungsmodi sondern verschiedene Interpretationsmodi; nicht der – gleichsam objektive, auf technischen und apparativen Voraussetzungen beruhende – Objektbezug des Films, sondern sein Interpretationsbezug bedingen seine Einstufung als dokumentarisch oder fiktional. Fiktionalität und Dokumentarität sind demnach nicht Qualität, sondern Funktion eines Films. (Engell 2007, S. 17)

Wendet man das wohl bekannteste Diktum Wittgensteins auf die semio-pragmatische Filmtheorie an, könnte man paraphrasierend behaupten: Die Bedeutung eines Films liegt im Gebrauch durch den Rezipienten (vgl. Elsaesser 1996, S. 113). Für Engel sind dagegen die Lektüremodi zwar auf die Funktion eines Films zurückzuführen, ihr Auslösen ist aber – folgt man seiner These – weder willkürlich noch vorwiegend durch den Kontext³⁶ determiniert. Demnach beinhaltet der Text gleichermaßen bereits Signale, die prädestiniert dazu sind, einen bestimmten Modus einzuleiten (vgl. Engell 2007, S. 16). Der Status des Films erschließt sich ergo sowohl aus seinem kontextbezogenen Gebrauch als auch aus

³⁶ Bei Odin heißt es dagegen: „Nicht der Text, sondern der Kontext steht am Anfang meiner Überlegung“ (Odin 2002a, S. 299).

seiner Struktur. Entscheidend ist, dass pragmatische Theorien, im Gegensatz zu historischen Zuschauerkonzeptionen, einen aktiven Rezeptionsakt voraussetzen, auch wenn sich ihr Fokus häufig darauf verengt, zu untersuchen, wie die Rezipientin den filmischen Text konstruiert (vgl. Elsaesser 1996, S. 108).³⁷ Im Hinblick auf Improvisation werden in der vorliegenden Arbeit aber beide Bereiche als konstitutiv begriffen und so das ursprüngliche Credo eingelöst, dass sowohl der *Raum der Herstellung* als auch der *Raum der Lektüre* für die Konstruktion des filmischen Textes und die Zuschreibung als improvisiert relevant sind.

Odin seziert, wie gezeigt, vor allem die theoretischen Aporien, die mit dem Status *dokumentarisch* und *fiktional* verbunden sind. Der semio-pragmatische Ansatz ist aber durchaus anschlussfähig um ähnlich gelagerte Problemfelder unter einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Kirsten hat diese Überlegungen z. B. auf die Bestimmung von filmischem Realismus übertragen. Realismus erscheint dabei ebenfalls als Lektüremodus, der – einmal in Gang gesetzt – dazu anhält „einen Film als realistischen zu verstehen“ (Kirsten 2013, S. 26). Der viel besprochene Realismuseindruck resultiert dementsprechend nicht automatisch aus der Struktur des Films; die „rezeptionsseitigen Bedeutungsproduktion“ (Kirsten 2013, S. 26) muss schließlich ebenso bedacht werden.

Auch Improvisation soll im Folgenden als Lektüremodus begriffen werden, der durch verschiedene text-externe wie -interne Elemente forciert wird. Im Gegensatz zu Odin schließt die Argumentation dieser Arbeit den ästhetischen Zugriff auf einen Text mit ein. Nicht nur semantische Dimensionen, auch die ästhetische Wahrnehmung wird durch den Lektüremodus beeinflusst. Die Zuschreibung der Werte Authentizität, Spontaneität oder Flüchtigkeit gehört so zu den spezifischen Konstruktionsgesten im *Raum der Lektüre* von Impro-Filmen.³⁸

Zunächst geraten dabei aber die externen Faktoren in den Blick, schließlich würde man bestimmte interne Strukturen ohne Kontext überhaupt nicht als der Improvisation zugehörig begreifen. Filme können konkrete Strukturen, wie die Anmutung einer Handkamerastilistik oder einer natürlichen Ausleuchtung, beinhalten, dass diese Qualitäten mit Improvisation in Verbindung gesetzt werden, beruht jedoch auf diskursiven Effekten. Diese Strukturen sind demnach nicht per se improvisatorisch, in Status und Wirkung nicht

³⁷ Auch andere Ansätze der Filmwissenschaft gründen auf vergleichbaren Annahmen. Distelmeyer entwirft z. B. mit seiner *kontextorientierten Werkanalyse* eine Methode, deren Programm es ist den filmischen Text stärker „als Produkt der Rezeption“ Distelmeyer 2003, S. 93 aufzufassen.

³⁸ Auch der von Kirsten untersuchte filmische Realismus reiht sich in diese Aufzählung.

absolut, sondern relativ. Lösel bringt dieses Phänomen mit Blick auf das Improvisationstheater auf den Punkt: „Was der Zuschauer als ‚improvisiert‘ etikettiert, nimmt er grundsätzlich anders wahr als das, was er als ‚inszeniert‘ etikettiert“ (Lösel 2013, S. 37). Wie tritt nun ein Film in den Diskursraum *Improvisation* ein? Wo sind die Faktoren zu suchen, die die Filme des *German Mumblecore* als improvisiert indexieren? Genettes Konzept des Paratextes bietet hierfür einige Erklärungskraft und soll anhand expliziter Beispiele des *German Mumblecore* im Folgenden vorgestellt werden.

3.3.2 Die Paratexte des Impro-Films

Improvisationen [sind], wenn sie simultan als solche wahrnehmbar sein sollen, auf Rahmungen angewiesen, die sie *als* Improvisationen kennzeichnen und ausweisen. [...] Der Aspekt der Rahmung ist wichtig, macht er doch deutlich, dass Improvisationen in der Regel nicht von sich aus als solche erkennbar sind. (Zanetti 2013, S. 222 f.)

Durch die Rahmungen, die Zanetti hier anspricht, wird das Problemfeld der Unterscheidung zwischen Text und Paratext eines Werkes bereits vorgezeichnet (vgl. Zanetti 2013, S. 222 f.). Das vor allem durch Genette erörterte Konzept des Paratextes fußt – wie die Bemerkungen Zanettis – auf Überlegungen zur Literatur, wo es Elemente bezeichnet, die nicht im eigentlichen Sinne zum Text gehören, diesen aber umgeben (vgl. Genette S 9 f.).³⁹ Solche Schwellenphänomene können die Rezeption des Textes und damit dessen Bedeutung zu einem gewissen Grad beeinflussen (vgl. Böhnke 2007, S. 23; Genette 2001, S. 9 f.; Nitsche 2002, S. 56).⁴⁰ Indem Paratexte einen Kontext zum Werk liefern, übernehmen sie zugleich eine manipulative Funktion (vgl. Genette 2001, S. 390). Paratexte können also – um dem semio-pragmatischen Duktus treu zu bleiben – als Ankerpunkte für bestimmte Lektüremodi dienen und diese forcieren (vgl. Böhnke 2007, S. 23). Solche Paratexte sind z. B. der Titel des Buches, der Name des Autors oder das Vorwort; meistens wiederum textuelle Elemente (vgl. Genette 2001, S. 14). Vergleichbar dem Anspruch von Roger Odin wird durch dieses Konzept „die Selbstverständlichkeit eines unmittelbar gegebenen Objekts Film“ (Böhnke 2007, S. 31) infrage gestellt.⁴¹

³⁹ Genette bezeichnet Paratexte als „Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird“ (Genette 2001, S. 10).

⁴⁰ Für Nitsche ist der Paratext in Bezug auf die Lektüre des Textes „bedeutungsimplicativ“ (vgl. Nitsche 2002, S. 207).

⁴¹ Nitsche apostrophiert zudem explizit die Bedeutsamkeit von Paratexten für die semio-pragmatische Perspektive, da sie „dem Zuschauer einen dezidiert autorenorientierten Wahrnehmungspakt anbieten“ (Nitsche 2002, S. 207).

Aus topografischer Sicht umgeben einige Paratexte den Text – wie die oben angeführten Beispiele – unmittelbar und werden Genette folgend als Peritexte bezeichnet (vgl. Genette 2001, S 7-12.) Die Elemente dieser Subkategorie „sind materialiter mit dem Text verbunden“ (Böhnke 2007, S. 7-9). Überträgt man das Konzept auf andere Medien, ist festzustellen, dass viele der aus der Literatur stammenden peritextuellen Elemente beispielsweise im Film eine direkte Entsprechung besitzen.⁴² Neben einem Titel oder dem Namen einer Person, die wie die literarische Autorin an der Produktion beteiligt ist (Regisseur, SchauspielerIn, Kameramann, ProduzentIn usw.) ergeben sich aber auch gänzlich neue Formen von Peritexten. Beispielsweise enthält der Vorspann des Films eben nicht nur die Namen der Beteiligten, sondern kann bereits Motive vorwegnehmen, die später im eigentlichen Film erneut Signifikanz erlangen (vgl. Böhnke 2007, S. 72 ff.).

Die zweite Klasse von Paratexten bilden die Epitexte; sie grenzen – im Gegensatz zu den Peritexten – räumlich nicht direkt an den Text an. Es handelt sich dabei z. B. um Interviews mit dem Autor oder Tagebücher desselben (vgl. Böhnke 2007, S. 7 f.; Genette 2001, S12).⁴³ Epitexte kursieren also „im sozialen Umraum des Textes“ (Böhnke 2007, S. 8)⁴⁴ sind aber wie alle Paratexte mit der Figur einer Autorin assoziiert (vgl. Böhnke 2007, S. 14).⁴⁵ Paratexte werden demnach als illokutionäre Entitäten gedacht, wobei Genette konstatiert: „Die Richtigkeit des auktorialen Standpunktes (und, beiläufig, des verlegerischen) ist das implizite Credo und die spontane Ideologie des Paratextes“ (Genette 2001, S. 389).

Auch wenn Genette offenkundig wirklich davon ausgeht, dass die empirische Autorin es „besser weiß“ (Genette 2001, S. 389) als der Rezipient, kann seinem Argument aus pragmatischer Sicht auch bei der Übertragung auf den Film zugestimmt werden, denn der Figur der Autorin wird nun einmal Autorität zugesprochen (vgl. Foucault 2014, S.20 f; Genette 2001, S. 388). Wie sich in der Diskussion um die Filme des *German Mumblecore* zeigt, spielt auch hier die Figur des Regisseurs in der Funktion des Autors eine zentrale Rolle, obgleich die Protagonisten der Bewegung eine dezentralisierte Autorenschaft propagieren (vgl. Lass et al. o. J., o. S.; Ranisch et al. 2012, o. S.).

⁴² Erwähnenswert sind hierfür besonders die Arbeiten von Nitsche 2002 und Böhnke 2007.

⁴³ Obwohl Epitexte „zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind“ (Genette 2001, S. 12) können z. B. Interviews in den DVD-Editionen von Filmen auch als Peritexte aufgefasst werden (vgl. Böhnke 2007, S. 31).

⁴⁴ Vgl. dazu auch Genette 2001, S. 328.

⁴⁵ Ein wenig paradox mutet ein Autorenverweis in Bezug auf Improvisation natürlich an. Es lässt sich durchaus fragen: „Wer steht für die Konsequenzen ein wenn sich etwas Unvorhersehbares zeigt“ (Borrmann et al. 2010, S. 14)?

Man verlangt, dass der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen. Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt. (Foucault 2014, S. 21)

Paratexte im Allgemeinen und Epitexte im Besonderen können als Kommentar zum eigentlichen Text fungieren, da sie nicht selten Aussagen über den Entstehungskontext eines Film beinhalten, die eine Lenkung der Rezeption (Aktivierung eines spezifischen Lektüremodus) provozieren (vgl. Genette 2001, S. 390; Paech 2004, S. 223). Damit siedelt sich das Konzept des Paratextes aus Sicht der Filmtheorie im Feld derjenigen Zuschauertheorien an, die die Zuschauerin als konstitutiv für die Textkonstruktion betrachten.

Paratexte reproduzieren Rezeptionshaltungen in zweifacher Hinsicht: Sie schreiben die Lektüre, ob bewusst oder unbewusst, ihren Produzenten – die nicht die Autoren sein müssen – in den Text ein und steuern damit die individuelle Rezeption (Böhnke 2007, S. 7 ff.).

Öffentliche Epitexte, wie das Interview, richten sich per definitionem an ein Publikum, egal ob durch sie realiter alle Leserinnen oder Zuschauerinnen eines Werks erreicht werden (vgl. Genette 2001, S. 335). Für Nitsche ist im Autorenkino – wobei er die Zuschreibung Autor ebenfalls pragmatisch definiert – besonders die „biographische Legende“ (Nitsche 2002, S. 123) relevant. Mit Blick auf die Literatur macht auch Genette den Einfluss einer solchen Legende deutlich. Von einigen, der über Proust kolportierten biographischen ‚Fakten‘ sagt Genette:

Ich sage nicht, dass man das wissen muss: Ich sage nur, dass diejenigen, die davon wissen, nicht so lesen wie diejenigen, die nicht davon wissen, und dass uns diejenigen zum Narren halten, die diesen Unterschied leugnen (Genette 2001, S. 15).

Paratexte, deren Essenz konkrete Informationen sind, die den Rezeptionsrahmen strukturieren können, bezeichnet Genette als „faktisch“ (Genette 2001, S. 14). Sie haben keine spezifische Form wie ein Vorwort oder ein Trailer, können aber durch solche verbreitet werden. Es handelt sich dabei um zugeschriebene Fakten, die – sobald sie öffentlich zur Kenntnis genommen werden – die Rezeptionshaltung fassonieren (vgl. Genette 2001, S. 14). Das Etikett *improvisiert* ist in diesem Sinne ein faktischer Paratext.

Die Beglaubigung des Status *improvisiert*, findet beim hier zu untersuchenden Filmkorpus auf verschiedensten paratextuellen Ebenen statt. Zunächst zu den Peritexten: Das Zusatzmaterial von DVDs, die beigefügten Booklets und sogar die DVD-Hüllen selbst geben Hinweise auf den Produktionsmodus der Filme des *German Mumblecore*.

So wirbt man auf der Hülle der DVD von DICKE MÄDCHEN mit einem Zitat aus der Filmkritik der Zeitschrift Schnitt, der zufolge der Film: „Ein begeisterndes Stück Improvisation“ (DVD - Missing Films 2012) darstellt. Implizit ist die improvisatorische Arbeitsweise auch bei dem Hinweis, der als Information auf der DVD-Hülle von DIE GLÜCKLICHEN (D 2008) abgedruckt ist: „3 Tage, 6 Kameras, 6 Schauspieler, kein Drehbuch“ (DVD - WVG Medien 2010). Im Booklet der DVD von UMSONST wird sogar beinahe reflexiv mit der rahmenden Funktion des Peritextes umgegangen, denn dort erfolgt der Hinweis auf die Improvisation unter der Rubrik *Kontext*:

Ich wohne hier und bin von meinen Beobachtungen ausgegangen. Ich habe daraus eine Ausgangssituation abgeleitet und diese dann den Darsteller/innen (und allen anderen, die den Film mitgemacht haben) vorgeschlagen. Sie sind auf sie eingegangen und haben sie verändert und die sich daraus ergebenden Situationen und Gespräche improvisiert. (DVD – Filmgalerie 451 2015) ⁴⁶

Das *Making-of* nimmt als Zusatzmaterial von DVDs einen besonderen Status ein, gebärdet es sich doch per se wie kaum ein anderer Peritext des Films in einem Gestus der Reflexivität (vgl. Paech 2004, S. 223). Im *Making-of* zu KAPTIN OSKAR tummeln sich Darsteller und Mitglieder des Filmteams auf einem Bett, während Regisseur Tom Lass das Treiben filmt. Dabei informiert er den Zuschauer zunächst über die Situation: „Heute ist der erste Drehtag von unserem Film und das hier ist Improvisation.“ Direkt darauf folgt die Anweisung: „Los spiel du Schwein!“ (TC: 0:01:02 – 0:01:06). Der Befehlston konterkariert dabei den Kontext in ironischer Art und Weise, denn Improvisation wird eben gemeinhin nicht als Anweisung verstanden, wie etwas konkret darzustellen ist.⁴⁷ Noch expliziter geht Susanne Lothar im *Making-of* zu STAUB AUF UNSEREN HERZEN auf den Aspekt der Improvisation ein:

Ich empfinde das auch als eine große Ehre, dass ich da mitwirken darf, weil ich das für das non plus ultra halte, wenn man zu sich selbst kommt und Dialoge selbst erfinden darf, dass man an der Realität der Wahrheit bleibt, dass finde ich immer ein bisschen besser als vorgeschriebene Dinge (TC: 0:00:31-0:00:55).

Der Audiokommentar hat, obwohl in der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet, ebenfalls eine bedeutungsvolle Stellung in der Typologie der Peritexte inne. Noch kalkulierter als beim *Making-of* wird hier über die Strukturen des Films reflektiert und die Rezipientin mit Informationen versorgt. Wie bei keiner anderen Form findet die Rezeption

⁴⁶ In dem besagten Heft wird dieses Zitat eindeutig dem Regisseur (Autorenfigur) Stephan Geene zugewiesen.

⁴⁷ Eigentlich dient sogar schon der schiere Umfang der *deleted scenes*, die der DVD von KAPTIN OSKAR beigelegt wurden, als peritextueller Authentizitätsmarker und somit als Beglaubigung für den Produktionsprozess, legt es doch nahe, dass tatsächlich – wie häufig kolportiert – keine Szene wiederholt, sondern aus einer Fülle einmaliger Szenen selektiert wurde (vgl. Zywiets 2013, S. 228).

von Film und Paratext simultan statt und bindet dadurch die Rezeption noch stärker an den Kontext. So spielt etwa Jan Georg Schütte auf den Moment des Unvorhersehbaren in einer Bemerkung des Audiokommentars zu *DIE GLÜCKLICHEN* an wenn er sagt: „Das ist das wo ich merke, dass die Arbeitsweise großartig ist. Dass ihr nicht wirklich wisst, was los ist.“ Und die Replik von Oliver Sauer bestätigt: „Wir wussten nicht, zu was wir geladen sind“ (TC: 0:07:36 – 0:07:42). Vergleichbar beglaubigt auch Tom Lass den Grad der Improvisation im Audiokommentar zu *PAPA GOLD*: „Ich hab eigentlich zu Beginn des Films nur eine halbe Seite geschrieben, also es gab kein Drehbuch und natürlich auch keine ausgeschriebenen Dialoge“ (TC: 0:02:52-0:02:58).

Im Vorspann einiger Filme des *German Mumblecore* taucht unterdessen mit dem Verweis auf die Manifeste der Bewegung ein Bezug zur zweiten Klasse der Paratexte auf. Das Manifest gilt schließlich als „rezeptionsästhetisch [...] überaus wirksamer Epitext“ (Nitsche 2002, S. 86), da es die Erwartungs- und Rezeptionshaltung besonders effektiv zu programmieren vermag (vgl. Nitsche 2002, S. 86 f.). Gerade durch das Insistieren auf den Verzicht eines Drehbuchs und das Anzeigen eines spontanen Produktionsmodus lenken die Manifeste im vorliegenden Fall die Aufmerksamkeit auf Aspekte der Improvisation (vgl. Lass et al. o. J., o. S.; Ranisch et al. 2012, o. S.).

Ähnlich programmatisch muten auch Interviews an, welche Nitsche zu den bedeutendsten Epitexten des Films zählt (vgl. Nitsche 2002, S. 81). Im Gravitationsfeld des Improvisationsdiskurses scheint aber weniger die *biografische Legende* als die Produktionslegende relevant zu sein. Tom Lass gibt z. B. zu verstehen, dass „Kaptn Oscar [...] genau wie *PAPA GOLD* komplett improvisiert [war]“ (Tom Lass im Interview mit Tania Carlin - TC: 0:01:35-0:01:38).⁴⁸ Interviews können in diesem Zusammenhang nicht nur den Produktionsmodus offenlegen, sondern bieten gleichsam den Raum für eine eingehendere Verhandlung verschiedener Topoi der Improvisation. So erläutert Nico Sommer beispielsweise einen Aspekt des Darstellens, der im Diskursfeld *Improvisation* immer wieder hervorgehoben wird: „Meine Schauspieler können sich [...] durch die Improvisation viel stärker entfalten“ (Nico Sommer im Interview mit Martin Daßinnies).

⁴⁸ Sinngemäß äußert sich auch Toms Bruder Jakob Lass in einem Interview mit Ullrich Sonnenschein über die improvisierte Arbeitsweise bei *FRONTALWATTE* und *LOVE STEAKS* (TC: 0:11:05-0:14:22).

Nicht zu vergessen sind natürlich Podiumsgespräche und Symposien, die einen Dialog zwischen vielen Personen – Filmschaffenden und Zuschauerinnen – ermöglichen (Genette 2001, S. 349). Zu erwähnen ist hier z. B. das vom deutschen Filminstitut arrangierte Symposium zum *German Mumblecore*, das als Videoaufnahme komplett auf Youtube verfügbar ist und bei dem die Akteure der Bewegung vor allem über ihre Arbeitsweise berichten. Die erste Podiumsdiskussion dieses Symposiums trägt den aufschlussreichen Titel: „Improvisation als Stilmittel? Neue Wege in der Filmproduktion.“ Viele der Topoi, die an späterer Stelle in dieser Arbeit noch erörtert werden, sind auch in diesen Gesprächen bereits präsent. Moderator Urs Spörri führt z.B. schon die These die Kamerafrau agiere wie eine Figur des Films ein (TC: 0:47:49-0:48:17) oder Nico Sommer erläutert die Nähe zwischen dem improvisierten und dem dokumentarischen Arbeiten (TC: 0:20:49-0:22:06).

Es ist schon durch diese notwendigerweise unvollständige Darstellung deutlich geworden, dass die Funktion von Paratexten, obwohl nicht zum genuinen Text gehörend, darin besteht, den Text in einem spezifischen Kontext zu präsentieren (vgl. Genette 2001, S.9). In Bezug auf die paratextuellen Elemente der Filme des *German Mumblecore*, wurde zudem offensichtlich, wie präsent die improvisatorische Arbeitsweise in den zugehörigen Paratexten ist. Aber auch andere Formen des Kommentars können, wie das nächste Kapitel zeigen wird, Filme als *improvisiert* deklarieren.

3.3.3 Diskurse filmischer Improvisation

Genette begreift das Konzept des Paratextes grundsätzlich als diskursiv;⁴⁹ Paratexte rahmen den Text, indem sie ihn als zu einem originären Diskurs zugehörig bestimmen (vgl. Genette 2001, S. 18.; Nitsche 2002, S. 56). Außertextuelle Äußerungen, die keinen symbolischen Bezug zu einer Autorenfigur oder Enunziationsinstanz des (filmischen) Textes besitzen, fallen jedoch nicht in die Kategorie *Paratext*, da selbst der materialiter nicht an den Text gebundene Epitext stets einer Autorin zugewiesen ist (vgl. Böhnke 2007, S. 14; Genette 2001, S. 329-335).⁵⁰

⁴⁹ Genettes Begriff hierfür ist „heteronomer Hilfsdiskurs“ (Genette 2001, S. 18).

⁵⁰ Es scheint angesichts der Probleme, die mit dem Autorenkonzept verbunden sind, nötig zu erwähnen, dass der Autor hier als *Funktion* verstanden wird (vgl. Böhnke 2007, S. 14 ff.). Schon bei Foucault steht nicht der empirische Autor, sondern der „Autor als Prinzip“ (Foucault 2014, S. 20) im Fokus. Damit bleibt auch die hiesige Argumentation auf dem Kurs einer pragmatischen Axiomatik.

Foucault konstatiert zwar zurecht, dass Texte immer nach einem Autor befragt werden, trotzdem liegt es nahe, dass auch Aussagen innerhalb von Wissenschaft und Filmkritik einen Einfluss auf den improvisatorischen Lektüremodus ausüben; denn auch dort wird den Äußerungsinstanzen Expertise und Autorität zugesprochen (vgl. Foucault 2009, S. 213). Auf ebendiese Aussagesysteme zielt hier im Weiteren der Begriff des nicht autorbezogenen Diskurses, der wie Paratexte Anteil am allgemeinen Diskurs über Improvisation im Film hat.

Das heißt vom Diskurs geht insofern eine machtvolle Wirkung aus, als er ein spezifisches Wissen produziert, indem er Gegenstände auf eine bestimmte Weise erfahrbar macht und in diesem Sinne soziale Wirklichkeit erst erschafft (Seier 1999, S. 77).

Diskurse sind untrennbar mit dem Wissen, das über einen Gegenstand existiert, verbunden (vgl. Kajetzke 2008, S. 19). Als Wissen soll dabei Seier folgend alles verstanden werden „was eine Gesellschaft als wahr akzeptiert bzw. diejenigen Diskurse, die sie als wahr gelten lässt“ (Seier 1999, S. 77). Jedes Wissen – auch jenes über improvisierte Filme – wird demnach diskursiv produziert und verbreitet (vgl. Kajetzke 2008, S. 30 f.; Seier 1999, S. 77). Kritiken und akademische Arbeiten sind im Sinne Foucaults als *Kommentare* über Improvisation und Impro-Filme zu werten (vgl. Foucault 2014, S. 18–20). Solche *Kommentare* gehören demnach zu den „internen Prozeduren“ (Foucault 2014, S. 17), die einen Diskurs strukturieren und bestimmen.

Manfred Frank macht darauf aufmerksam, dass Diskursmodelle in der Tradition Foucaults, Diskurse, und damit auch ihr transportiertes Wissen, als historisch relativ verstehen (vgl. Frank 2000, S. 415). Das Wissen und die Konzepte, welche für das Phänomen Improvisation konstruiert werden, sind deshalb auch nicht singulär und statisch, sie formen sich in Anbetracht des historischen Kontextes ständig neu (vgl. Smith/Dean 1997, S. 3-26). Wie in Kapitel 2.1.2 aufgezeigt, sind einige Elemente des Filmtextes, wie beispielsweise das Schauspiel, zunächst einmal auch nicht determiniert, sondern vielmehr unbestimmt. Hieraus resultiert zwar eigentlich erst das große bedeutungskonstitutive Potenzial der Montage, aber Löffler verweist darüber hinaus darauf, dass Diskurse eben auch beeinflussen, was wir überhaupt in einzelnen Gesichtsausdrücken zu erkennen vermögen (Löffler 2004, S. 118).

Einer Paratexten analogen Funktionslogik folgend, können also auch nicht autorbezogene Diskurse eine gewisse Lektüeranweisung induzieren. Im Hinblick auf Improvisation bezieht sich diese Lektüeranweisung natürlich auf die Produktionsbedingungen des

Filmes. Dem Rezipienten wird in der Terminologie Wortmanns eine „Legende“ (Wortmann 1997, S. 136) an die Hand gegeben; die Legende vom improvisierten Film.⁵¹ Dabei ist im logischen Sinne nicht der Wahrheitswert der Aussagen dieser Legende relevant. Es ist und kann daher auch nicht das Ziel sein, etwaige Aussagen über die Filme des *German Mumblecore* als falsch zu entlarven, sondern lediglich zu demonstrieren, dass ohne eine diskursiv zirkulierende Legende die Indexierung und Identifizierung als improvisiert nicht funktionieren würde.

In diesem Sinne lässt sich die Authentizität einer Darstellung nicht denken ohne das wie auch immer vermittelte Wissen um seine Entstehung, die erst dann evident erscheint, wenn sie die Legende mit einer entsprechenden Ästhetik verknüpft (Wortmann 1997, S. 135).

Die als typische Stilistik improvisierter Filme⁵² bestimmte Ästhetik ist also nicht per se eine improvisierte, sie birgt nicht das unverwechselbare physische Korrelat der Improvisation, sondern wurde eben zunächst durch den Kontext der Legende mit einer spezifischen ästhetischen Qualität verquickt. Die improvisatorische Anmutung kann demnach erst entdeckt werden, sobald der Rezipient der Möglichkeit gewahr wird, dass sie überhaupt aufgespürt werden kann (vgl. Wortmann 1997, S. 134).

Bei Wortmann ist der Einfluss der Legende von Grund auf ein spezifisch ästhetischer. Im Gegensatz zu Genette, der den Einfluss des Paratextes primär auf der semantischen Ebene verortet, wird auch in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass dieser Einfluss sich ebenfalls auf die ästhetische Ebene erstreckt. Dieses Argument wirkt eventuell im ersten Moment kontraintuitiv, ist jedoch genau besehen die eigentlich revolutionäre Konsequenz der Semio-Pragmatik. Obzwar die Materialität der Filmprojektion – von technischen Rahmenbedingungen abgesehen – inert gegenüber jeglicher Veränderung bleibt, ist die Ästhetik des Films nicht unmittelbar gegeben und somit die Wahrnehmung der Stilistik nicht evident oder essenziell. Diskurse beinhalten demnach Praktiken, die formen, worüber sie sprechen (vgl. Kajatzke 2008, S. 44 f.). Sie können einen Film ästhetisch auf eine gewisse Art und Weise zugänglich machen, seine ästhetische Polyvalenz auf gewisse Aspekte fokussieren:

There is no way around it: any description, any conceptualization, any understanding of improvisation, be it by practitioners or not, will draw on aesthetic categories and value distinctions that will not only define, but also constitute the object they observe – even when that object is thought to be elusive, indescribable, incommunicable. (Landgraf 2014, S. 3)

⁵¹ Eine *Legende* definiert Wortmann als „Leseanweisung, die in ihrer Konfiguration dem Betrachter der Bilder dazu verhilft, die Zeichen der Authentizität als solche zu deuten“ (Wortmann 1997, S. 136).

⁵² Vgl. Kapitel 4: Ästhetik filmischer Improvisation

Es gibt über improvisierte Filme und so auch über die des *German Mumblecore* zahlreiche Anekdoten (*Legenden* im Sinne Wortmanns), die mit der Improvisation als Produktionsprinzip in Verbindung stehen. Die Rahmenbedingungen des Drehs von DICKE MÄDCHEN, die man wohl kaum ohne Anhaltspunkte dem eigentlichen Film entnehmen könnte, bringt z. B. Zywietz in seinem Aufsatz näher:

DICKE MÄDCHEN wurde innerhalb von drei Wochen an zehn Drehtagen, zwischen Trabners und Pinkowskis anderen Projekten, auf MiniDV gedreht, ad hoc, ohne Set-Beleuchtung. Dem Film zugrunde liegt ein zwei-bis dreiseitiges Handlungskonzept, als Kulisse diente unter anderem Oma Ruths echte Plattenbauwohnung (Zywietz 2013: 229)

Dementsprechend werden auch Kritiker nicht müde, auf die Umstände der Entstehung von Impro-Filmen hinzuweisen:

Spontan zu sein und zu improvisieren, das ist der Filmemacher gewohnt. So ist auch sein neuer Film [UMSONST; Anmerkung R.D.] entstanden, der am Donnerstagabend im Freiluftkino Kreuzberg Premiere feierte. (Heymann 2014, o.S.)

Stärker als in Paratexten werden im Zuge solcher Darstellungen explizite Überlegungen und theoretische Betrachtungen zum Prinzip Improvisation angestellt. Besonders prominent scheint in dieser Hinsicht die Legende um den Film LOVE STEAKS zu sein. Der Film, der in einem Hotel an der Ostsee spielt, soll nicht nur weitestgehend improvisiert worden sein, das Gros der Darsteller rekrutiert sich demnach aus den Reihen des realen Hotelpersonals, das bei der alltäglichen Arbeit gefilmt werden durfte (vgl. Groh 2014, o. S.; Seyboth 2015, o. S.; Zywietz 2013, S. 223 f.). Aus dieser Erzählung heraus schlussfolgert Zywietz dann sogleich, dass LOVE STEAKS „von der Story her zwar rein fiktional, die Arbeitsweise jedoch (semi-) dokumentarisch [ist]“ (Zywietz 2013, S. 224). Damit zeigt sich nicht nur, dass Zywietz ein anderes Verständnis von *fiktional* und *dokumentarisch* zugrunde legt, es zeigt sich auch, warum die vorliegende Arbeit diesen Status als pragmatische Lesart versteht: Er ist maßgeblich durch den Kontext der Rezeption bedingt. Dennoch weisen die Filme des *German Mumblecore* Strukturen auf, welche die Aktivierung des improvisatorischen Lektüremodus begünstigen. Die nähere Untersuchung und Beschreibung dieser Strukturen wird im folgenden Kapitel geleistet.

4 Ästhetik filmischer Improvisation

Wie kann ein Phänomen, wie Improvisation, das nicht nur im ursprünglichen Sinne des Wortes unvorhergesehen bedeutet, sondern wiederkehrend als etwas ohne feste Form beschrieben wird, überhaupt spezifische ästhetische Tendenzen herausbilden? Wichtig zu erwähnen scheint in diesem Zusammenhang, dass selbst die Praxis der Improvisation de facto nicht ohne den Rückgriff auf Regelhaftigkeiten und Gesetze denkbar ist (vgl. Borgards 2010, S. 45; Bormann et al. 2010, S. 9; Dahlhaus 1979, S. 15). „Der Bezug auf Bekanntes und das Vorgegebensein von Formen sind dem Komponieren und Improvisieren demnach grundsätzlich“ (Kurt 2008, S. 26). Konventionell hervorgebrachte Filme und solche die ex improviso entstanden, sind also nicht vollkommen unterschiedlich und Impro-Filme sind trotz der zugeschriebenen Unvorhersehbarkeit keineswegs vollkommen chaotisch. Dennoch brechen die Filme des *German Mumblecore* mit spezifischen Regeln des populären Kinos und bleiben somit der Tradition anderer improvisierter Formen verbunden (vgl. Bormann et al. 2010, S. 9).

Es wird im Weiteren darum gehen, eine ästhetische Grammatik der *German-Mumblecore*-Filme zu erstellen. Diese beinhaltet auf der einen Seite eine Grammatik der Wahrnehmung: d. h., es werden Zuschreibungen, wie Authentizität und Realismus, die mit dem improvisatorischen Lektüremodus zusammenhängen, untersucht und ihre diskursive Bedingtheit herausgestellt. Auf der anderen Seite eine Grammatik der formalästhetischen Strukturen: Diese widersetzen sich nicht nur immer wieder den gängigen Konventionen des populären Kinos, der kinematografische Stil ist oftmals so beschaffen, dass er besonders geeignet scheint, ihn vor dem Hintergrund der Improvisation zu betrachten.

4.1 Eine Topografie des improvisatorischen Lektüremodus

Despite this, naive romantic notions of spontaneity, simplicity and lack of expertise, are no more appropriate to improvisation than to any other creative process. [...] an ideology has grown round improvisation often shrouding it in notions of intuition, mysticism, and unconscious activity (Smith/Dean 1997, S. 25).

Bereits Odin zielte mithilfe des semio-pragmatischen Ansatzes darauf „mit der Immanenzphilosophie der Saussureschen Semiologie zu brechen“ (Odin 2002a, S. 299) und die Qualitäten, die in Filmen erkannt werden, als Zuschreibungen zu betrachten. In Anlehnung an einige Überlegungen des Literaturwissenschaftlers Genette spricht Odin

dabei von einer „Objektivierung des Subjektiven“ (Odin 2002b, S. 47), womit eben auch ästhetische Qualitäten als konstruiert gekennzeichnet werden.

Das Objekt wird gesehen, als habe es die Werte, die das Subjekt ihm im Lauf der Lektüre zugeschrieben hat, doch das Subjekt denkt nicht, dies selbst getan zu haben: Es glaubt, dass die Werte im Objekt liegen. [...] Doch diese Bedenken gefährden das Funktionieren des Modus nicht: Denn das Wesentliche liegt nicht im Gehalt der mobilisierten Werte, sondern in der Bewegung, in der Suche nach ihnen (Odin 2002b, S. 47).⁵³

Im Licht dieser Überlegungen müssen auch viele vorgebliche Qualitäten improvisierter Filme als Zuschreibungen, als Konstruktion erscheinen. Sie sind somit wesentlicher Bestandteil des improvisatorischen Lektüremodus und werden erst im Nachgang durch die diskursive Bestimmung des Films als *improvisiert* augenfällig. Gerade für eine pragmatische Position gilt es aber – trotz der theoretischen Zurückweisung einer essenzialistischen Position – die Präsenz solcher Topoi zu berücksichtigen.

4.1.1 Authentizität

Natürlich nehm ich bei den Rollen auch ganz viel Persönliches rein, weil ich dann immer finde das ist dann vielleicht am interessantesten oder am ehrlichsten. So zu gucken, was beschäftigt mich wirklich oder was ist etwas, was für mich eigentlich ein Geheimnis ist und dann eben grad kein Geheimnis draus zu machen, aber hinter der Maske einer Figur (Tom Lass im Interview mit Tania Carlin - TC: 0:06:28-0:06:28).

Der Begriff des Authentischen wird wie kaum ein anderer zur Beschreibung von *Mumblecore*- sowie Impro-Filmen im Allgemeinen genutzt (vgl. King 2014, S. 21; Seyboth 2015, S. 27f.; Zywiets 2013, S. 216).⁵⁴ Wie das Zitat von Tom Lass demonstriert, rekurriert *Authentizität* im hiesigen Kontext in erster Linie auf einer vorgeblichen Nähe zum „wirkliche[n] Leben“ (Gruber 2007, S. 147). Damit bewegt sich das Wort ›authentisch‹ hier in semantischen Feldern, die für den Begriff seit dem 19. Jh. üblich geworden sind (vgl. Knaller 2006, S. 17 ff.). Kritiker wie Wissenschaftler haben dabei stets das Prinzip Improvisation im Verdacht, ursächlich für diese Form von Authentizität respektive Glaubwürdigkeit zu sein. Über die Filme von Tom Lass gibt die Kritikerin Sarah Günter beispielsweise folgendes Urteil ab: „Durch die Improvisation, das Zögern in den Dialogen, verschwiegene Szenen und natürliche Schauplätze erreicht er innerhalb der Fiktion ein großes Maß an Authentizität“ (Günter 2011, o. S.). Ähnlich äußert sich auch Schneider

⁵³ Dieses Argument schirmt sich natürlich effektiv vor potenziellen Gegenargumentation ab, da es in gewisser Hinsicht tautologisch anmutet. Letztlich kann so jedes Postulat einer Struktur oder Qualität Apriori als Objektivierung abgetan werden. Dennoch ist Odins Perspektive fruchtbar, ohne dass deshalb alle Implikationen blind übernommen werden müssen.

⁵⁴ Allgemein ist die Unterscheidung „authentisch/inauthentisch“ im heutigen Kunstsystem eine der relevantesten (Knaller und Müller 2006, S. 12).

über STAUB AUF UNSEREN HERZEN: „Doose legte großen Wert auf Realismus und Authentizität. Aus diesem Grund entstand ein Großteil der Dialoge erst am Set und wurde weitestgehend improvisiert“ (Schneider o. J, o. S).⁵⁵

Interessanterweise werden Authentizität und Improvisation nicht erst seit Kurzem zusammen gedacht und aufeinander kausal bezogen. Dell erklärt Improvisation z. B. ganz allgemein zu einer authentischen Praxis und setzt sie in „Gegensatz zur Inauthentizität unfreien, fremdbestimmten Handelns“ (Dell 2002, S. 245). Authentizität ist dementsprechend seit der Moderne ein auf Autonomie bezogenes Phänomen (vgl. Knaller 2006, S. 30). Dieser Gedanke spiegelt sich wiederum in Diskussionen, die gerade auf die Finanzierung von Filmen und das deutsche Filmförderungssystem rekurrieren (vgl. Dell 2013, o. S.). Die Akteure des *German Mumblecore* propagieren eine Autonomie, die zwar – folgt man diesen Schlussfolgerungen – nicht auf Improvisation basiert, jedoch eine wesentliche Bedingung improvisatorischen Arbeitens darstellt. Im *Sehr guten Manifest* heißt es beispielsweise: „Redakteure, Produzenten und Förderer dürfen und sollten sehr gutes Geld investieren. Eine inhaltliche Bevormundung aber ist kontraproduktiv. Sie würde den Arbeitsfluss empfindlich behindern und das scheue Pflänzchen Intuition vergiften“ (Ranisch et al. 2012).

Authentizität hat sich auf dem Gebiet der Kunst als ‚Wert‘ entwickelt, der sich erfolgreich vermarkten lässt (vgl. Knaller/Müller 2006, S. 7). Im Bereich kinematografischer Produktionen wird sie als ‚Qualität‘ vor allem finanziell unabhängigen Produktionen – den sogenannten Indie-Filmen – zugesprochen. King macht zudem darauf aufmerksam, dass eine permanente Nähe zur Krise ein beinahe definitorischer Bestandteil des Indie-Films ist (vgl. King 2014, S. 10).⁵⁶ Dabei muss nicht immer die Diagnose einer finanziellen Krise im Vordergrund stehen, auch Befürchtungen mangelnder Authentizität können als Katalysator für das Entstehen unabhängiger Produktion dienen.

At the heart of much of this discourse is an emphasis on the importance of authenticity as a marker of indie status; or, loss of authenticity as a source of one kind of perceived crisis. This is a recurrent trope, whether expressed directly or more indirectly. (King 2014, S. 11–12)

⁵⁵ Wie das Zitat von Lass exemplifiziert ist Authentizität im Fall des *German Mumblecore* keine bloße Fremdzuschreibung. Der gemeinsame etymologische Ursprung von authentisch und autoritär verweist indes schon darauf, dass die Figur des Autors für die Wahrnehmung des Authentischen bedeutsam ist (Knaller 2006, S. 18 ff.).

⁵⁶ Wie eingangs bereits erwähnt, wird auch Improvisation häufig als aus dem Mangel heraus entstehend konzeptualisiert, wobei der Improvisation im Vergleich zur Komposition zusätzlich ein größeres Risiko attestiert wird (vgl. Landgraf 2014, S. 70). Im FOGMA-Manifest findet sich ein entsprechendes Diktum: „FOGMA ist Mut zum Risiko“ (FOGMA-Manifest siehe Anhang).

Das Authentizität zuerkannt wird, hängt natürlich mit verschiedenen formalen wie dramaturgischen Qualitäten zusammen. So ist z. B. die typische Pixel-Textur von DV-Produktionen ein Charakteristikum, das mit Authentizität assoziiert wird und auch für *Mumblecore*-Filme typisch ist (vgl. King 2014, S. 12). Viele Filme mit einer solch digitalen Anmutung weisen eine Ästhetik auf, „die sich konventionellen Sehgewohnheiten entgegenstellt, einen rauen, dokumentarischen wirkenden Look mit sehr viel Handkamera, der das Element des Unmittelbaren, Authentischen betont“ (Flückiger 2005, S. 131). Dass etwas als authentisch wahrgenommen wird, basiert also, wie Knaller feststellt, auch auf „Strategien der Wiedererkennung“ (Knaller 2006, S. 22). Ästhetische (und inhaltliche) Strategien des Dokumentarfilms sind eventuell deshalb nicht ganz zufällig fester Bestandteil des Repertoires der *Mumblecore*-Filme, befindet sich der Dokumentarfilm doch immer wieder im Zentrum von Authentizitätsdiskursen (Kreuzer 2014, S. 187).⁵⁷

Der Authentizitätscharakter der Filme des *German Mumblecore* gründet damit sowohl auf diskursiven Effekten als auch auf der Struktur des filmischen Textes. Dieser enthält Zeichen, die qua Konvention dem Dokumentarfilm zugerechnet werden und deshalb einen dokumentarischen Lektüremodus in Gang setzen können oder zumindest den fiktionalen Lektüremodus soweit irritieren, dass man die Darstellungen – eventuell auch aufgrund des Status *improvisiert* – als der empirischen Wirklichkeit entnommen auffasst. Über die karnevaleske Verkleidungsszene in der Mitte von *DICKE MÄDCHEN* schreibt Zywiets:

Ein echter, weil kleiner Moment selbstvergessener Freude und ausgelassenen Glücks ist das, einer, den man dank der Art des Filmens weniger dargeboten bekommt, als das man sein Zeuge werden darf – und der, so meint man zu spüren, stattgefunden hätte, ob man nun zugeschaut hätte, dabei gewesen wäre oder nicht (Zywiets 2013, S. 230)

Für Mouëllic basiert die Möglichkeit filmischer Improvisation sogar dezidiert auf Methoden, welche die Praxis des Dokumentarfilmens hervorgebracht hat (Mouëllic 2013, S. 165).⁵⁸ Es lässt sich unterdessen einräumen, dass solche Methoden im *German Mumblecore* zumindest Bestandteil des filmischen Erzählens sind. Nico Sommer arbeitet z. B.

⁵⁷ Dabei sollte nicht vergessen werden, dass sich die Verbindung zum Dokumentarischen eben auch aus sozialen Praktiken speist, die im kollektiven Gedächtnis mit privaten Videoaufnahmen assoziiert werden (vgl. z. B. Hoffmann 2002, S. 239–246 zum Thema Urlaubsvideo oder Adelman 2002, S. 229–238 zum Thema Hochzeitsvideo).

⁵⁸ Neben dokumentarischen Mitteln ist es vor allem die Abwesenheit populärer narrativer Strukturen, die häufig als authentisch empfunden wird (vgl. King 2014, S. 12). Einige dieser Merkmale spielen aber – wie die Nähe zum *wirklichen Leben* – auch für Aspekte des Realismus eine wesentliche Rolle und werden deshalb an späterer Stelle verhandelt. Anders als Authentizität ist Realismus nicht nur eine ‚Qualität‘ des Films, die im Zuge des Lektüremodus vermittelt wird, Realismus ist darüber hinaus ein filmhistorisch überaus kontinuierlicher Stil (vgl. Hesse et al. 2016, S. 313–323; Kirsten 2013, S. 22 ff.).

häufig mit intermittierenden Interviewszenen. Diese drängen im Fall von *STILLER FRÜHLING* (D 2008) und *SILVI* die Rezeption besonders effektiv in den dokumentarischen Modus, da sie nicht allein auf den Wiedererkennungswert des Verfahrens setzen. Der Interviewer (genauso wie die Interviewsituation) ist dabei nämlich nicht im eigentlichen Sinn Teil der filmischen Welt. Er übernimmt eher eine der Diegese in gewisser Hinsicht entlohene Position. Gleichwohl ist er kein Erzähler, keine narrative Instanz. Seine Anwesenheit evoziert deshalb einen dokumentarischen Lektüremodus, weil er die Figur außerhalb des dramaturgischen Rahmens befragt und somit aus einer heterodiegetischen Position auf die filmische Welt und die Probleme der zugehörigen Figur blickt. Außerdem suggerieren diese Szenen eine produktionsseitige Spontaneität; die Pausen zwischen Frage und Antwort – das mimisch zur Schau gestellte Nachdenken – evozieren den Eindruck dokumentarischer Qualität. So berichtet Silvi im gleichnamigen Film in – die Handlung unterbrechenden – Interview-Szenen von ihrer aktuellen Situation sowie den Gründen ihrer Trennung und Sebastian (Tom Lass) beschreibt in *STILLER FRÜHLING* im Rahmen eines ähnlichen Settings die Widerständigkeit seines noch nicht begonnen Liebeslebens. Anders als in Sommers Film *FAMILIENFIEBER* sind die Interviews in diesen Beispielen aber beinahe nie aus der Narration heraus motiviert oder gar in diese integriert.⁵⁹

Dass dieses Mittel den Rezeptionsmodus beeinflusst, lässt sich indes schon an den Stimmen zum Film ablesen. In der Jurybegründung eines Filmpreises, den *STILLER FRÜHLING* gewonnen hat, wird resümiert: „Gespielt oder real? Zunächst lässt Nico Sommer sein Publikum im Unklaren, ob es sich bei dem 21-jährigen Sebastian [...], um einen Schauspieler oder eine reale Person handelt.“⁶⁰ Ähnlich wird über *SILVI* geurteilt: „Wie die Schauspielerin es dabei schafft, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen [,] ist so atemberaubend und verwirrend, dass man schon nach kurzer Zeit meint, einen Dokumentarfilm zu sehen.“⁶¹

Die Vorstellung einer Grenze zwischen Doku und Fiktion wird auch in anderen *Mumblecore*-Filmen verunsichert. *KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄßIGKEIT DER MITTEL* erweckt beispielsweise zunächst den Eindruck einer Doku, in der sich die Figuren der

⁵⁹ Lediglich eine Sequenz in *STILLER FRÜHLING* nimmt eine Art Zwitterstatus ein, da Sebastian vom Interviewer dabei begleitet wird, wie er auf der Straße Frauen anspricht, um sie von einer Partnerschaft mit ihm zu überzeugen.

⁶⁰ Siehe: <http://www.suesssauerfilm.de/stiller-fruehling/>

⁶¹ Siehe: <http://www.suesssauerfilm.de/silvi/>

Anwesenheit der Kamera gewahr sind. Der Plot suggeriert die Dokumentation einer Filmproduktion in Form eines Drehtagebuchs. Der Film entlarvt den Fake aber spätestens im Verlauf der weiteren Handlung, in der die Abstrusität der Vorkommnisse zu offensichtlich wird. In anderen Beiträgen wird hingegen die Vermutung, dass bestimmte Elemente einer pro-filmischen Welt entstammen, vage gehalten. KAPTN OSKAR enthält z. B. eine Szene, in der die Filmfigur Masha (Amelie Kiefer) ihrem Liebhaber vom Tod ihres Vaters berichtet, diesen Bericht aber kurz darauf widerruft und als ‚Jux‘ ausgibt. Sobald der Liebhaber das Zimmer verlassen hat, scheint der bekümmerte Gesichtsausdruck Mashas jedoch erneut eine andere Wahrheit zu beichten. Da der Film mit dem Insert „In Erinnerung an Mathias Kiefer 1948-2012“ endet, wird die Möglichkeit eröffnet, das anfängliche Vexierspiel auch als auf die Realität bezogen zu lesen.

Welche filmischen Mittel als authentisch gelten bzw. im Sinne Knallers als solche wiedererkannt werden, ist auch an spezifische kulturelle und historische Gegebenheiten gebunden (vgl. Keutzer et al. 2014, S. 254-269; Knaller/Müller 2006, S. 13). Dieser Umstand verweist auf die konstruktivistische Einbettung des Begriffs Authentizität und lässt sich wie die Bewertung der Improvisation nicht unabhängig von vorherrschenden Diskursen denken (vgl. Knaller 2006, S. 32). Authentizität ist aktuell als ‚Qualität‘ elementarer Bestandteil des improvisatorischen Lektüremodus. Sie wird zuerkannt, weil sie als Topos in filmischen Paratexten wie im diskursiven Umfeld der Improvisation Eingang gefunden hat. Das Moment des Authentischen ist ergo kein Effekt der Improvisation als Technik der Filmherstellung, sondern des Diskurses, der über diese Technik existiert. Die den Film flankierende Legende des Herstellungsprozesses und die damit einhergehende Zuschreibung von Authentizität lässt diese also erst – im Sinne Wortmanns – in den Fokus der Rezeption geraten (vgl. Wortmann 1997, S. 135).

Daran, dass MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE (D 2103) als authentisch und dokumentarisch wahrgenommen wird, ist z. B. die Produktionslegende, die dem Zuschauer am Ende des Films direkt mit an die Hand gegeben wird, nicht unschuldig. Die Geschichte kreist um eine Regisseurin und deren Produzenten, die mit einem Kurzfilm zu den Filmfestspielen in Cannes eingeladen sind. In den Credits wird dem Zuschauer offenbart, dass Regisseurin Isabel Šuba tatsächlich mit einem Film am Wettbewerb teilgenommen hat, ihre Identität jedoch an die Schauspielerin Anne Haug abtrat, die nun wiederum im Film MÄNNER ZEIGEN FILME UND FRAUEN IHRE BRÜSTE Šuba mimit. Gestützt wird dieser dokumentarische Gestus durch die Präsentation von Darstellern, die sich wie die Arte-Redakteurin Barbara Häbe selbst spielen. Der pragmatische Einfluss

dieser Legende auf den authentischen Eindruck des Films kann zugleich erneut an einem Kommentar zum Film exemplifiziert werden:

Zugleich beginnen die Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu verschwimmen, wenn etwa Isabell Suba in »Männer zeigen Filme & Frauen ihre Brüste« den realen Filmfestivaltrubel von Cannes als Spielwiese für die Kollision »echter« und »gespielter« Szenen nutzt. (Seyboth 2015; S. 33)

Vergleichbar den Aufführungen von Impro-Theatergruppen geht es bei der Strategie des Films natürlich auch um die Verwirrung des Zuschauers, denn es kann nicht mit Sicherheit geklärt werden, welche Szenen und Elemente improvisiert und welche geplant waren (Landgraf 2010, S. 74). In der Irritation der vermeintlichen Grenze zwischen fiktional und nicht fiktional zeigt sich, wie bewusst diese Grenze im Gebaren des Films als Konstruktion enthüllt wird.

Authentizität beruht unter anderem auch auf „Stimmigkeit, Präsenz und Gegenwärtigkeit, [ist] also eine Frage des Augenblicks“ (Gruber 2007, S. 147). Diese Hinwendung zum Moment scheint aber nicht nur für die Filme des *German Mumblecore* relevant, sie berührt essenzielle Merkmale der Diskursfigur Improvisation (vgl. Lösel 2013, S. 217; Smith/Dean 1997, S. 25). Eine authentische Improvisation ist demnach nicht nur auf den flüchtigen Augenblick gerichtet, sie beinhaltet auch die demonstrative Inszenierung spontanen Agierens (vgl. Landgraf 2010, S. 74–75).

4.1.2 Spontaneität und Flüchtigkeit

Das Medium Film gehört nicht zu den Darstellungsformen, die standartmäßig mit Improvisation in Verbindung gebracht werden. Ein Hinweis auf die Ursachen, die diesen Umstand bedingen, konnte bereits zu Beginn des Theoriekapitels mit dem Aufzeichnungscharakter des Mediums gegeben werden. Improvisation wird demnach als Praxis gedacht, die das spontane Erfinden im Moment produktiv macht (vgl. Matzke 2010, S. 162; Mouëllic 2013, S. 16). Ähnlich wie für literarische Formen liegt beim Film der Fokus aber nicht auf „der Emphase des Momentanen, Ereignishaften und Beweglichen“ (Zanetti 2013, S. 221).⁶² Schon Dahlhaus hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass es bei improvisierten Darbietungen weniger um Spontaneität an sich als vielmehr um „deren ästhetischen Schein“ (Dahlhaus 1979, S. 10) geht. Signifikant ist im Endeffekt nicht, ob die

⁶² In Bezug auf den *German Mumblecore* wird diese Konzentration auf dem Moment während der Filmproduktion jedoch immer wieder propagiert. Dass die Takes vorgeblich nicht wiederholt werden, soll eine besondere Qualität der Einmaligkeit zur Folge haben (vgl. z.B. Tom Lass bei der Podiumsdiskussion „Improvisation als Stilmittel? Neue Wege in der Filmproduktion.“ TC: 0:09:09-0:09:18).

Filmschaffenden im Produktionsprozess tatsächlich spontan agierten, sondern ob der fertige Film z. B. durch die Verfasstheit der Dialoge, der Kadrierung, der Kamerabewegung oder der Dramaturgie, den Eindruck von Spontaneität erwecken kann.

Der Modus des Spontanen ist mit einem Bewusstsein für den Augenblick, für das Momenthafte eines Geschehens gepaart. Wo der populäre Film darauf drängt, den Plot voranzutreiben, ist *Mumblecore*-Filmen eine „Gegenwärtigkeit im Augenblick“ (Gruber 2007, S. 150) immanent (vgl. Keutzer et al. 2014, S. 166). Als temporale Kategorie tritt dieses Bewusstsein für den Moment vor allem im Habitus der Charaktere sowie der Dramaturgie der Filme in Erscheinung. In konventionellen Produktionen sehen die Figuren oftmals über den flüchtigen Moment hinweg; ihr Handeln ist entweder in der Vergangenheit verhaftet oder auf die Zukunft hin ausgerichtet (vgl. Gruber 2007, S. 150 f.). Gerade in den Filmen der *Lass Brüder* begleitet der Zuschauer hingegen Figuren, für die das Verweilen im Augenblick typisch ist. Ein Stück weit ist dieses Verhalten natürlich auch auf die Ziellosigkeit der Charaktere zurückzuführen und so quälen sich die Protagonisten in *PAPA GOLD* und *KAPTIN OSKAR* lieber durch unbedeutende Affären hindurch, als sich mit den Ursachen ihrer unbefriedigenden Lebenssituation zu beschäftigen. Die spontanen und impulsiven Handlungen der Protagonistinnen sind zugleich als Akt zu verstehen, mit dem auf die Kontingenz der (Um-)Welt reagiert wird (vgl. Brandstetter 2009, S. 147; Dell 2002, 63). Den günstigen Augenblick zu nutzen wissen, erscheint zuweilen gar als Bedingung für Improvisation.⁶³ Die Figuren neigen dabei aber in ihrer Spontaneität stellenweise derartig zur Wankelmütigkeit, dass die Richtungswechsel in Verhalten und Stimmung die Einordnung des Wesens der Figur erschweren.⁶⁴

Ein spontanes, improvisiertes Handeln ist auch im Angesicht unerwarteter Ereignisse vonnöten (vgl. Bormann 2007, S. 130). Hierbei entsteht die Improvisation nicht aus einem passenden Moment heraus, sondern wird durch plötzliche Entwicklungen des Plots als Reaktionsmodus unausweichlich.⁶⁵ So stürzt in vielen Filmen ein unerwartetes Ereignis das mehr oder weniger strukturierte und gefestigte Leben der Figuren ins Provisorium. Der Schlaganfall von Mutter Monika (Christina Große) stellt z. B. die ohnehin vertrackte Beziehung von Florian (Frithjof Gawenda) und seinem Vater Hanno (Heiko Pinkowski)

⁶³ Zum Begriff des Kairos, der in der Philosophie- und Religionsgeschichte den glücklichen Augenblick beschreibt und dessen Beziehung zur Improvisation, vgl. Dell 2002, S. 65-95 und Kurt 2012, S. 167.

⁶⁴ Die Unstetigkeit der Figuren erinnert mithin an das Kino Cassavetes' (vgl. Gotto 2009, S. 25). Vagheit wird zudem als wesentliches Element improvisatorischer Praxis erachtet (Dell 2002, S. 53).

⁶⁵ Nach Kurt ist diese Art des Improvisierens eine passive (*reaktive*), der zuvor erwähnte Modus dagegen eine aktive (*produktive*) Form der Improvisation (vgl. Kurt 2012, S. 168; Zanetti 2013, S. 220).

in ICH FÜHL MICH DISCO (D 2013) auf eine zusätzliche Probe. Auch zu Beginn von PAPA GOLD wird das Leben des Protagonisten Denny (Tom Lass) auf den Kopf gestellt, als Frank (Peter Trabner) plötzlich in seiner Wohnung auftaucht und ihn mit längst verdrängten Erlebnissen konfrontiert. In FAMILIENFIEBER und SWINGER CLUB (D 2006) müssen sich die Figuren hingegen mit der sichtlich unerwarteten Enthüllung der Untreue ihrer Partner arrangieren und in KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISSMÄßIGKEIT DER MITTEL (D 2012) soll ein historisches Epos inszeniert werden, obwohl die Finanziere abgesprungen sind. Im Gegensatz zum populären Kino stellen die Filme des German Mumblecore letzten Endes keine Lösung des Problems in Aussicht (vgl. Eder 2007, S. 59 f.). Das Provisorium verkehrt sich nicht erneut in die Struktur – ein Zustand der Ruhe wird nie erreicht.⁶⁶

In vielen Filmkritiken, die Beiträge des *German Mumblecore* in den Blick nehmen, blitzt eine Anerkennung der Spontaneität als Leistung der Improvisation auf. Seyboth hat aber bereits darauf aufmerksam gemacht, dass „das Spontane am Produktionsprozess“ in den Filmen des *German Mumblecore* gerade erst durch selbstreflexive Stilmittel wie „Brüche und Leerstellen“ (Seyboth 2015, S. 33) als solches erscheint. Das bedeutet, dass die Filme Elemente enthalten, die erstens den Produktionsprozess als solchen bewusst machen und zweitens Improvisation als Modus der Produktion nahelegen. In dieser Hinsicht erwecken natürlich auch Dialoge, bei denen sich die Figuren gegenseitig unterbrechen oder zur selben Zeit sprechen, den Eindruck spontaner ungeplanter Entstehung (vgl. Husmann 2015, o. S.).

4.1.3 Realismus

Die Unterscheidung zwischen Regisseuren, „die an das Bild glauben, und jene[n], die an die Realität glauben“ (Bazin 1975b, S. 28), ist in der Filmgeschichte seit jeher prominent.⁶⁷ Hinter Bazins Feststellung verbergen sich verschiedene Ebenen eines Phänomens, das traditionell als filmischer Realismus verhandelt wird. Zunächst muss der Begriff Re-

⁶⁶ Das Moment des Provisorischen schlägt sich auch motivisch in den Filmen nieder. So beobachtet man z. B. Oskar (Tom Lass) in KAPITÄN OSKAR wie er seine abgebrannte Wohnung neu ‚einrichtet‘. Ebenso behelfsmäßig mutet das Depot an, das Fabian (Florian Loycke) in STAUB AUF UNSEREN HERZEN zur Lagerung von Material seines Puppenspieltheaters geschaffen hat.

⁶⁷ Bei Kracauer findet sie z. B. in der Opposition von *realistischer Tendenz* und *formgebender Tendenz* ihren Ausdruck (vgl. Kracauer 2005, S. 75–78). Bazins wie Kracauers Ausführungen ist aber eine Affinität für den realistischen Modus zu attestieren.

alismus für das korrekte Verständnis aber von einem anderem Effekt – dem Realitätseindruck – abgegrenzt werden. Der Realitätseindruck, wie er von Michotte oder Metz dargestellt wurde, beschreibt den Effekt, dass die Rezeption des Mediums Film im Gegensatz zur Rezeption anderer Künste mit einem psychologischen Wirkmechanismus einhergeht, der das Gesehene als phänomenal realistisch empfinden lässt, unabhängig davon, ob der Inhalt fantastischer oder realistischer Natur ist (vgl. Kirsten 2013, S. 60–87; Metz 1972, S. 20 ff.; Michotte 2003, S. 110–125). Der Realitätseindruck ist somit das Ergebnis der technisch-medialen Abbildungsverfahren des Films, welche „von vornherein auf eine bestimmte Form von Illusionsbereitschaft [treffen]“ (Metz 1972, S. 21). Davon wird mit dem Wirklichkeitseffekt ein Phänomen unterschieden, das genuin mit Realismus in Verbindung zu bringen ist, weil es auf die Wahrscheinlichkeit referiert, dass das gezeigte wirklich so geschehen könnte (Kirsten 2009, S. 144–146). Kirsten begreift Realismus – genauso wie die vorliegende Studie die Improvisation – als Lektüremodus, den er besonders durch drei Merkmale charakterisiert:

Filme werden dann als realistisch gelesen, wenn die Zuschauer eine der Alltagswelt strukturell homogene Diegese konstruieren, wenn sie realistisch narrativieren und wenn sie sich auf die wirklichkeitsnahen Figuren, Probleme und Geschichten einlassen (Kirsten 2013, S. 28)

Der Begriff des filmischen Realismus bezeichnet nicht nur eine bestimmte Art des Filmmachens, unter ihm werden verschiedene ästhetische und inhaltliche Merkmale subsumiert, wobei die Einstufung als realistisch, gleich der Einstufung als authentisch, immer vor dem Hintergrund des historischen und kulturellen Status quo erfolgt (vgl. Giannetti 1990, S. 276; Hohenberger 1988, S. 91; Kirsten 2013, S. 28 f.). „Realismus ist, wie alle Sehnormen, eine historisch begründete Vorstellung“ (Thompson 1995, S. 52).

Filmischer Realismus kann sowohl auf die semantische als auch auf die stilistische Ebene eines Films referieren (vgl. Kirsten 2013, S. 22 ff.; Thompson 1995, S. 37). Kirsten differenziert auf beiden Ebenen jeweils eine progressive und eine konservativ realistische Variante. Stilistisch konservativ sind demnach solche Filme, die ihre ästhetischen Ausdrucksmittel nicht ostentativ ausstellen, sondern so in Narration und Dramaturgie einbinden, dass sie dahinter verborgen bleiben (vgl. Kirsten 2013, S. 22). Die progressive Variante versteht Kirsten dagegen „als Abweichung von gängigen Darstellungskonventionen“ (Kirsten 2013, S. 23). Ähnlich gelagert ist der Unterschied bei einer inhaltlichen Bestimmung von Realismus. Dort gelten solche Filme als realistisch konservativ, deren

inhaltlicher Fokus sich auf ubiquitäre Alltagsphänomene konzentriert. Dahingegen berücksichtigt der progressive Modus Lebensbereiche, die bislang im Kino unterrepräsentiert oder marginalisiert wurden (Kirsten 2013, S. 25).⁶⁸

Die Filme des *German Mumblecore* sind hinsichtlich beider Ebenen als progressiv realistisch einzustufen.⁶⁹ So beschäftigen sich z. B. viele Beiträge mit dem Alltag einer Generation, die bis dato im deutschen Kino kaum zur Darstellung gekommen ist – die Gen Y. Im Zuge dessen verhandeln einige *German-Mumblecore*-Filme soziale Praktiken und populäre Phänomene, die für ebendiese Generation typisch sind. So portraitiert *FRONTALWATTE* treibende junge Menschen, deren Alltag sich auf einem Spektrum zwischen Couch Surfing und Poetry Slam bewegt. Der Plot von *LIEBE MICH!* (D 2015) nimmt mit der affektiven Zerstörung ihres eigenen MacBook, das Hauptfigur Sarah (Lilli Meinhardt) zum Designen von Werbeaufträgen benötigt, seinen Anfang und über die Gentrifizierung Berliner Bezirke urteilt die von Seyneb Saleh gespielte junge Frau im Film *UMSONST*: „Ihr könnt nicht einfach hier irgendwie alle nach Berlin ziehen, die Mieten erhöhen und dann kein Bier verteilen!“ (TC 0:57:25-0:57:31).

Wie erwähnt unterscheidet sich die deutsche Variante des *Mumblecore* jedoch von der amerikanischen hinsichtlich der Einheitlichkeit der dargestellten Lebenswelten. Die Geschichte einiger Filme dreht sich daher nicht um Figuren in ihren Zwanzigern, sondern schildert Protagonisten, die das 40. Lebensalter weit überschritten haben und damit einer anderen Generation angehören. Das scheint zunächst im populären Kino kein verwunderlicher Umstand zu sein, aber für die realistische Tendenz dieser Filme sind eben andere Faktoren relevant. Eine extensive Untersuchung dieser Faktoren müsste viele Eigenlichkeiten der Protagonisten bedenken, die sie von konventionellen Darstellungen unterscheiden. Zu nennen sind z. B. der Hang, sich entsprechend ihren jüngeren Pendants treiben zu lassen⁷⁰ oder der pathologische Gemüts- und Geisteszustand, den viele Figuren aufweisen⁷¹, der entgegen klassischer dramaturgischer Verläufe unüberwindbar bleibt.

⁶⁸ Dabei wird Film generell nicht naiv als Spiegel gesellschaftlicher Realität verstanden: „Es handelt sich nicht um eine Abbildungs- oder Widerspiegelungsrelation, sondern um die spezifische Relation der Homologie zweier verschiedener Referenzwelten“ (Kirsten 2013, S. 27).

⁶⁹ Auch Carroll konstatiert verschiedenste realistische Stile und macht für den realistischen Eindruck ebenfalls weniger das Verhältnis des Films zur Realität verantwortlich, als dessen Relation zu anderen Filmen: „To call a film or a group of films realistic is to call attention to some feature that the items in question have that other films don't have“ (Carroll 1996, S. 243).

⁷⁰ Beispielsweise Wolfgang (Michael Kind) in *STAUB AUF UNSEREN HERZEN* oder Ursula (Gabi Herz) in *FRONTALWATTE*.

⁷¹ Zu erwähnen sind hier z. B. Tobias (Heiko Pinkowski) in *ALKI ALKI* (D 2015), Chris (Susanne Lothar) in *STAUB AUF UNSEREN HERZEN* und Lara (Lana Cooper) in *LOVE STEAKS*.

An dieser Stelle soll sich aber lediglich auf ein besonders relevantes Faktum konzentriert werden, das auf die Darstellung des Körpers abhebt. Im Gegensatz zum populären Kino werden im *German Mumblecore* nicht bevorzugt Schauspieler und Schauspielerinnen präsentiert, die einem gemeinhin als Ideal betrachteten Körperbild entsprechen. In vielen dieser Filme manifestiert sich dagegen ein neuer Umgang mit Körpern – ein neues Körperverständnis bzw. Selbstverständnis. In erster Linie wird kein schlanker jugendlicher Körper in Szene gesetzt, sondern ein unaufgeregter Umgang in Bezug auf das Somatische demonstriert. Wenn Sven (Heiko Pinkowski) in *DICKE MÄDCHEN* nackt im Wohnzimmer tanzt oder Uwe (Peter Trabner) in *FAMILIENFIEBER* seine Morgentoilette verrichtet, dann hat das trotz der Korpulenz der Darsteller etwas Selbstverständliches und Ungeniertes. Attraktivität und das Wohlfühlen im eigenen Körper werden hier nicht an äußerlichen Merkmalen festgemacht und auch in *PAPA GOLD* und *KAPTN OSKAR* werden die Schauspieler und Schauspielerinnen – trotz ihrer Jugendlichkeit – in den vielen Liebes- und Sexszenen nicht als Objekte der Zuschauerblicks inszeniert.

Mouëllic konstatiert, dass Improvisation als schauspielerische Technik einen effizienten Zugriff auf die ‚reale Welt‘ ermöglicht und die Inhalte des Films somit in die Nähe empirischer Wirklichkeit rückt (vgl. Mouëllic 2013, S. 12). Bereits Balázs hat aber daran erinnert, dass „Wirklichkeiten noch nicht die Wirklichkeit [ergeben]“ (Balázs 1984, S. 200). Ohne noch einmal alle Implikationen einer produktionstheoretischen Perspektive zu erörtern, ist es somit wichtig, darauf hinzuweisen, dass der realistische Eindruck vor allem ein Effekt des Lektüremodus und die Herstellung deshalb nur zweitrangig ist. Ob beispielsweise die gespielte Darstellung eines freudigen Gesichtsausdrucks realistischer wirkt als die Aufnahme des Gesichtes einer Person, die gerade wirklich Freude empfindet ist schließlich auf viele Faktoren zurückzuführen, die unabhängig vom Status des jeweiligen Ausdrucks in der Realität sind.⁷² Für die realistische Anmutung ist darum nicht nur einflussreich, welche Elemente in der Narration präsentiert, sondern vor allem wie diese Elemente präsentiert werden.

Mit Rekurs auf Barthes entwickelt Kirsten daher das Modell einer speziellen Erzähltechnik, die primär auf „Wirklichkeitseffekte“ (Kirsten 2009, S. 147) hin ausgerichtet ist. Die *Wirklichkeitseffekte* resultieren wie bei Barthes aus den Details einer Erzählung,

⁷² Außerdem können in der Montage, wie das Kuleshov-Experiment, demonstriert neue Zusammenhänge konstruiert werden. Angenommen eine Darstellerin erzeugt durch Improvisation einen freudigen Miene, die später im Film in einem anderen Kontext z. B. als Ausdruck des Wahnsinns erscheint, wäre diese Darstellung dann immer noch authentisch nur weil sie improvisiert wurde (vgl. Balázs 1984, S. 64; Naremore 1988, S. 23–26)?

die für den eigentlichen Fortgang der Handlung keine Funktion besitzen (Kirsten 2009, S. 147–148). Dieses erzählerische Verfahren operiert nach Kirsten in einem Modus, der „sich den Luxus erlaubt, verschwenderisch mit der narrativen Information umzugehen, um die Wirklichkeitsnähe der Diegese zu erhöhen“ (Kirsten 2009, S. 148). Häufig handelt es sich bei den einzelnen Effekten um solitäre Handlungen und Gegebenheiten, die losgelöst von der dramaturgischen Stoßrichtung des Plots erscheinen und keine Konsequenzen auf die Entwicklung der Geschichte haben (vgl. Kirsten 2013, S. 148). Diese Darstellungen fügen sich nicht in die temporale Kausalität des Plots ein, da sie als „weder voraus- noch zurück-, sondern nur auf sich selbst deutende Handlungen“ (Kirsten 2013, S. 149) existieren. Die Dramaturgie des populären Films ist hingegen durchweg funktional, jedes Ereignis, jede Handlung erhält eine konsequent signifikante Stellung in der Kausalkette des Films (vgl. Eder 2007, S. 61–74; Kirsten 2013, 150 f.). Die Lösung eines übergreifenden Problems, mit dem sich die Hauptfigur konfrontiert sieht, bestimmt dort die Geschehnisse des Films (vgl. Eder 2007, S. 74).

Die Dramaturgie der *German-Mumblecore*-Filme ist aus der Metaperspektive betrachtet mal mehr mal weniger klassisch. Der dramaturgische Aufbau von Filmen wie *DICKE MÄDCHEN*, *KLAPPE COWBOY* (D 2012), *ICH FÜHL MICH DISCO*, *FAMILIENFIEBER*, *STAUB AUF UNSEREN HERZEN* oder *SILVI* orientiert sich beispielsweise eher am populären Kino als *KAPTN OSKAR*, *SWINGER CLUB*, *LOVE STEAKS*, *LIEBE MICH!*, *PAPA GOLD*, *FRONTALWATTE*, *DIE GLÜCKLICHEN* oder *UMSONST*.⁷³ Dennoch lässt sich bei keinem der genannten Filme im Sinne klassischer Narration von einer „funktionalen Überdeterminierung der Handlungselemente“ (Kirsten 2009, S. 151) sprechen. Stets tritt der Ablauf einer konkreten Handlung in Impro-Filmen hinter die Charakterisierung der Figuren zurück (vgl. Hills 2012, S. 56). Der Großteil der Szenen fügt sich deshalb eher in ein Portrait der Figuren. Tendenziell werden Handlungen präsentiert „die aus dem roten Faden des Filmplots, der Kausalkette der Narration herausfallen und letztlich nur die Figuren als individuelle, lebensechte Personen zeigen“ (Kirsten 2009, S. 150). Im Zuge dieser narrativen Leerstellen setzt die Handlung natürlich nicht vollkommen aus, aber ein „Innehalten des Geschehens“ (Hickethier 2000, S. 258) hebt prinzipiell die Verfasstheit der filmischen

⁷³ In den erstgenannten Beiträgen lassen sich gehäuft die typischen dramaturgischen Elemente des populären Films lokalisieren. Die Exposition beinhaltet z. B. *hook* und *point of attack* (vgl. Eder 2007, S. 49–55). Der Verlauf des Films ist durch lineares Erzählen geprägt und zuweilen sogar spannungsorientiert (vgl. Eder 2007, S. 61 ff.).

Diegese hervor. Die alltäglichen Konflikte – Beziehungs- und Liebeswirren, Komplikationen bei der Suche eines Jobs und der Ausübung desselben oder Auseinandersetzungen mit den Eltern – werden in der Tradition des realistischen Kinos als „slice of life“ (Gianetti 1990, S. 310) dargeboten. Die klassische Narration erzeugt hingegen nicht nur Ausschnitte, sondern stellt Kausalitätsbeziehungen zwischen den einzelnen Handlungselementen her (vgl. Eder 2007, S. 61 f.; Hickethier 2000, S. 260). In Impro-Filmen ist Linearität jedoch nicht zwingend Bedingung des Erzählens, weshalb die vielen markanten Ellipsen insgesamt auch nicht als Fehlstellen wahrgenommen werden. Improvisation wird dementsprechend nicht unbedingt auf gerichtete Kausalität bezogen (Dell 2002, S. 17). Durch den häufigen Einbruch der vom Plot unabhängigen Szenen in die eigentlich Kausalität stiftende Narration wird – den Eindruck von Improvisation verstärkend – die Handlung des Films unvorhersehbar (vgl. Hickethier 2000, S. 260). Gleichzeitig wirkt die unkonventionelle Plot-Konstruktion als Initiator für einen realistischen Lektüremodus (vgl. Kirsten 2013, S. 27 f.).

Die Filme des *German-Mumblecore* warten selten mit einem klassischen Ende auf, bei dem sich wie im populären Film alle Fragen geklärt und alle Probleme gelöst oder zumindest alle Konflikte entschieden haben (vgl. Eder 2007, S. 59). Häufig ist die Auflösung konfligierender Strukturen wie in *KAPTN OSCAR* und *STAUB AUF UNSEREN HERZEN* einfach nicht möglich oder das Filmende hält noch ausstehende Entscheidungen und Entwicklungen offen – *PAPA GOLD*, *LOVE STEAKS* oder *SILVI* sind Beispiele hierfür. Meistens erfährt man deshalb das Ende als einen plötzlichen Abbruch des Plots, als einen „Zustand der Unabgeschlossenheit, der die Zufälligkeit und Unvollständigkeit der Alltagswirklichkeit betont“ (Hesse et al. 2016, S. 322). Zuweilen mündet das Ende von Impro-Filmen zwar in eine Situation, die Aussicht auf Veränderung gibt, diese stellt aber in der Logik des Plots stets eine Phase dar, „die ebensogut nicht die letzte sein müsste“ (Bazin 1975a, S. 147).

Im Allgemeinen entspricht die Dramaturgie der *Mumblecore*-Filme aufgrund dieser Merkmale eher dem Muster der offenen Dramenform. Charakteristisch ist für dieses Modell schließlich nicht nur die Absenz einer gerichteten Finalität – auch die Prämissen von Linearität und Kontinuität sind außer Kraft gesetzt (vgl. Klotz 1975, S. 101). Hinzu kommt, dass in Filmen wie *KAPTN OSCAR*, *LOVE STEAKS* oder *UMSONST* das Prinzip der „Unversetzbarkeit der Teile“ (Klotz 1975, S. 101) aufgehoben ist. Die Handlung wäre in diesen Fällen auch bei geänderter Szeneabfolge konsistent, weil die einzelnen Sequenzen

eine höhere Eigenständigkeit besitzen (vgl. Klotz 1975, S. 216). Das Kompositionsprinzip ähnelt daher einer für das offene Drama typischen „Kreisbewegung“ (Klotz 1975, S. 219). Themen und Motive werden stetig wiederholt und variiert, die Konzentration auf den Augenblick – auf das jeweils vordergründige Motiv – ist typisch (Klotz 1975, S. 118-153).

Im Hinblick auf diesen kohärenten Realismus der *Mumblecore*-Filme bildet allerdings das Œuvre von Axel Ranisch eine Ausnahme.⁷⁴ Vor allem in die Diegese von ICH FÜHL MICH DISCO brechen immer wieder Momente ein, die den realistischen Lektüremodus irritieren. Es sind Sequenzen von Tagträumen, in denen z. B. die im Koma liegende Mutter aus diesem heraus imaginiert wird oder der Schlagersänger Christian Steiffen dem altmodischen Hanno (Heiko Pinkowski) instruiert, wie dieser mit der Homosexualität seines Sohnes umgehen kann. Schon Kracauer attestiert Traumszenen das Vermögen, den Realismuseindruck zu stören (Kracauer 2005, S. 77). Bei ICH FÜHL MICH DISCO liegt diese Realitätsflucht aber in der Story selbst begründet. Die Situation (Koma der Mutter) ist zu tragisch, als dass die Figuren in der filmischen Realität verharren könnten, sie flüchten sich daher in die Wunschvorstellungen ihrer Tagträume.

Es konnte bis hierher bereits gezeigt werden, dass die *German-Mumblecore*-Filme in frappanter Weise einem inhaltlich progressiven Realismus zuzuordnen sind. Nach Bazin ist Realismus auch eine Kategorie, die nicht ohne spezifisch stilistische Merkmale zu denken ist (vgl. Bazin 1975a, S. 140). In Bazins Realismuskonzeption streben realistische Filme aber noch nach einer „Illusion der Wirklichkeit“ (Bazin 1975a, S. 142), die die mediale Verfasstheit des Films zum Verschwinden zu bringen versucht. Wie viele aktuelle Beiträge des filmischen Realismus illudieren die Beiträge des *German Mumblecore* aber keinesfalls ihre filmischen Mittel, sie stellen im Gegenteil formal wie inhaltlich zur Schau, dass sie einen progressiven Realismus vertreten (vgl. Kirsten 2013, S. 86).⁷⁵ Im nächsten Kapitel wird deswegen noch dezidierter auf formal-ästhetische Strukturen eingegangen, die nicht nur mit dem realistischen Modus in Verbindung gebracht werden, sondern auch zutiefst im Diskursfeld Improvisation verankert sind.

⁷⁴ Das Sehr gute Manifest charakterisiert die Filme wie folgt: „Ihre Themen sind wahrhaftig, ihre Helden kommen aus der Nachbarschaft und trotzdem bewegen sie sich zwischen Realismus und Fantasie, zwischen Alltag und Abstraktion“ (Ranisch et al. 2012, o. S.).

⁷⁵ Gerade die als mangelhaft empfundene Bild- und Tonqualität der US-amerikanischen *Mumblecore*-Bewegung zementiert diesen Eindruck eines progressiven Realismus.

4.2 Stilistische Tendenzen im *German Mumblecore*

In improvisierte Filmen, lassen sich sehr unterschiedliche ästhetische Stile lokalisieren. Ein Film von Christoph Schlingensiefel mutet beispielsweise stilistisch gänzlich anders an als ein *Mumblecore*-Film. Aber auch innerhalb des *German Mumblecore* sind unterschiedliche kinematografische Stile auszumachen. Dennoch berühren sie auf die ein oder andere Weise die Topoi des improvisatorischen Lektüremodus. Die jeweiligen Filmtexte enthalten Zeichen, die dazu geeignet sind, sie als aus der Improvisation heraus entstanden zu deuten. Gemeinsam ist vielen dieser Zeichen, dass sie erneut die Konventionen populärer Filme unterlaufen und als Differenzkriterium zu nicht improvisierten Filmen fungieren. Welche Zeichen damit angesprochen werden, soll zunächst anhand formalästhetischer Analysekategorien untersucht werden. Die *Mise en Scène* wird abschließend exemplarisch anhand des Schauspielstils verhandelt. Das Schauspiel ist nicht nur der Bereich, auf den im Licht der Improvisation am häufigsten referiert wird, er besitzt auch die akademisch am schwierigsten zu fassende Form.

4.2.1 Kamera, Komposition und Montage

Im FOGMA-Manifest ist zu lesen, dass „die Kamera wie eine Schauspielerin zu behandeln/inszenieren“ sei. „Sie interpretiert das Geschehen“ (Lass et al. o. J, o. S.). Die Anwesenheit einer Kamera bzw. die Arbeit der Person, die hinter der Kamera agiert, kann in Filmen mehr oder weniger deutlich präsentiert werden und entsprechend präsent sein. Im klassischen Hollywood-Kino treten solche Zeichen der Enunziation eher in den Hintergrund (vgl. King 2009, S. 56). Die Zurschaustellung des medialen Aufnahmedispositivs wird tendenziell vermieden, auch wenn man argumentieren könnte, dass avancierte Kamerabewegungen, wie Krahn- oder Dollyfahrten, gerade den Apparat erst spürbar werden lassen (vgl. Bazin 1975a, S. 143; Brinckmann 1997, S. 277 ff.).

Die Metapher, welche die Kamera mit Schauspielerinnen in Zusammenhang bringt, deutet aber schon eine anders geartete Inszenierungsstrategie an. Die Manier, in der die Kamera das Geschehen einfängt, verweist auf den Menschen, der die Kamera bedient. Brinckmann prägt hierfür den Begriff der „anthropomorphen Kamera“ (Brinckmann 1997, S. 277), auf den auch im hiesigen Kontext referiert werden soll.⁷⁶ Anthropomorph wirkt

⁷⁶ Die Kameraarbeit, die die Aufmerksamkeit auf den Apparat lenkt, bezeichnet Brinckmann in Opposition dazu als „technomorph“ (Brinckmann 1997, S. 277).

die Kameraarbeit, sobald ihre Bewegungen weniger auf technische Aspekte des Dispositivs als auf das „Subjekt hinter der Kamera und seine Entscheidungen und Interessen [verweisen]“ (Brinckmann 1997, S. 284). Das bedeutet anders gesprochen, dass der Gestaltungsstil viele Elemente beinhaltet, die den Eindruck erwecken, auf ein konkretes Subjekt rückführbar zu sein. Menschlich erscheint laut Brinckmann z. B. die Kamera, sobald sie nur Standpunkte einnimmt, die auch eine reale Person im Geschehen einnehmen kann, so als ob sie „die Gegebenheiten von Architektur und Landschaft respektieren müsste“ (Brinckmann 1997, S. 287). Die Kamera wirkt wie ein Beobachter der Szenerie und filmt das Geschehen vornehmlich – wie bereits im italienischen Neorealismus – „in Augenhöhe oder von einem konkreten Blickpunkt aus“ (Bazin 1975a, S. 143). Gemäß diesem Prinzip sind artifizielle Kamerafahrten in *Mumblecore*-Filmen kaum gebräuchlich und auch der im populären Kino so gängige *establishing shot*, der die Übersicht im filmischen Raum gewährleisten soll, kommt äußerst selten zur Anwendung (vgl. Keutzer et al. 2014, S. 167 f.).

Tatsächlich ist die Kamera als Schauspieler bzw. die Kamera als Figur des Geschehens – die zwar sicher nicht in die Diegese eingreift oder ihr zugehörig ist, sich aber beobachtend zwischen den anderen Figuren bewegt – eine sprachliche Analogie, welche die Kameraarbeit in vielen *Mumblecore*-Filmen treffend charakterisiert. Gleichzeitig agiert sie wie eine extern fokalisierte Erzählinstanz. Als Rezipientin betrachtet man deshalb die Vorgänge so gut wie nie aus der subjektiven Perspektive der Figuren. Der Blickwinkel ist vielmehr ein Point-of-View-Shot des Erzählers. In fast allen Filmen ist zudem die Distanz der Kamera zu den Darstellerinnen gegenüber populären Produktionen deutlich reduziert. Die Kamera folgt den Figuren förmlich auf Schritt und Tritt, nimmt ungewöhnliche aber nicht unmögliche Positionen ein oder bewegt sich analog zu den Darstellerinnen. Eindrücklich wird das beispielsweise, wenn am Anfang von *STAUB AUF UNSEREN HERZEN* Kathi (Stefanie Stremmler) vor der Umkleidekabine eines Bekleidungsgeschäfts eine hockende Position einnimmt, damit sie ihre betrubte Mutter in den Arm nehmen kann und die Kamera ihr dabei mit leichter Verzögerung auf einer vertikalen Achse folgt, um sich ebenfalls erneut auf ihre Höhe zu begeben. Der Eindruck einer starken physischen Involviertheit der Kamerfrau bzw. des Kameramannes ins Geschehen wird dadurch merklich gesteigert (vgl. Mouëllic 2013, S. 76).⁷⁷

⁷⁷ Für Mouëllic ist aber weniger ein filmischer Eindruck relevant, als vielmehr die produktionsseitige Beteiligung von Kamerafrau und Kameramann.

Gleichzeitig verliert die Kamera die Figuren hin und wieder aus den Augen oder folgt diesen spürbar verzögert, was das Moment des Unvorhersehbaren hervorhebt. Zwar wird dadurch im Kontext improvisierter Filmproduktion der Eindruck einer spontan gefilmten Szene evoziert, letztendlich ist diese ästhetische Strategie aber auch außerhalb des Diskurses um Improvisation ein wesentliches Charakteristikum des kontemporären filmischen Realismus (vgl. Hesse et al. 2016, S. 322). „Die Kamera positioniert sich nicht, um das Auftreten einer Figur zu erwarten, agiert nicht wie ein allwissender Erzähler, sondern kann selbst nur unwissend reagieren“ (Hesse et al. 2016, S. 322).

Viele Spezifika der Kameraarbeit rekurren auf die Verwendung einer agilen Handkamera, die im Independent-Kino eine lange Tradition vorzuweisen hat (vgl. King 2014, S. 127).⁷⁸ Die als Gegenpol zum Kameraeinsatz des klassischen Hollywoodkinos geltende Handkamera ist besonders durch „Bewegtheit und Unruhe“ (vgl. Kuhn 2013, o.S.) geprägt. Mal sind die Bilder stark verwackelt – besonders im Fall dynamischer Szenen – mal zittert der Rahmen des Filmbildes nur leicht – besonders im Fall von eigentlich starren Aufnahmen (vgl. Kuhn 2013, o. S.). Im Zusammenspiel mit der ungewöhnlichen Kadrage entsteht somit eine Bildsprache, die im Gegensatz zu der des populären Kinos weniger komponiert, glatt und streng wirkt. Der Stil der Handkamera ist daher auch nicht an einer horizontalen Norm ausgerichtet (vgl. Brinkmann 1997, S. 288). Schräge Bilder, unscharfe Aufnahmen, plötzliche unruhige Kameraschwenks und das ungerichtete Abgleiten des Fokus sind Teil der Methode. Durch all diese Aspekte wird der Eindruck eines abrupt und spontan reagierenden Subjekts hinter der Kamera heraufbeschworen (vgl. Kuhn 2013, o. S.; Richter 2008, S. 60). Analog zur auditiven Ebene orientiert sich damit auch die visuelle Ebene nicht an einem als perfekt propagierten Bildideal. Nach Dell inszenieren Werke im Kontext der Improvisation ohnehin stets „das Imperfekte“ (Dell 2002, S. 62), wodurch der Status *improvisiert* zugleich demonstrativ ausgestellt und authentifiziert wird (vgl. Kuhn 2013, o. S.).⁷⁹

Auch wenn – wie Zywiets zu Recht einräumt – Techniken, wie Handkamera oder Jump Cuts, so gängig geworden sind, dass sie nicht länger zwingend die Materialität des

⁷⁸ Die Kategorie Handkamera wird hier als wiedererkennbares Stilelement improvisierter Filme verstanden (vgl. Mouëllic 2013, S. 79). Was nicht bedeutet, dass tatsächlich eine Handkamera benutzt wurde. Vom Stil auf Gegebenheiten der Herstellung zu schließen ist demgemäß erneut nicht zulässig (vgl. Kuhn 2013, o. S.).

⁷⁹ Diese Ästhetik des authentischen Mangels ist außerdem oftmals mit der elektronischen Anmutung digitaler Kamerasysteme verbunden, für die Richter den Begriff „DV-Realismus“ (Richter 2008, S. 59) vorschlägt.

Films akzentuieren, können sie innerhalb des improvisatorischen Lektüremodus dennoch als legitime Verifizierungsmarker für das spontane Operieren der Produktion erscheinen (vgl. Zywietz 2014 auf dem Symposium zum German Mumblecore; TC: 0:22:23-0:24:15). So folgert Husmann z. B.:

Diese Konzentration auf den Moment, die Mumblecore-Filme auszeichnet, führt andererseits zu Beschränkungen auf technischer Seite. [...]. Und wenn die Mumblecorer eben nur mit einer Kamera gefilmt haben, sieht der Zuschauer im fertigen Film Jump Cuts, Schnitte innerhalb derselben Einstellung (Husmann 2015; o.S.).

Gewiss entspricht die filmische Auflösung – auch das ist im realistischen Stil keinesfalls unüblich – nicht durchgängig der klassisch analytischen Montage (vgl. Kirsten 2013, S. 98; Mouëllic 2013; S. 114).⁸⁰ Mit Mouëllic ließe sich das Montageprinzip von Improfilmen besser als „interplay between continuity and discontinuity“ (Mouëllic 2013; S. 120) beschreiben. Unauffällig bleibt die Montage aber in den wenigsten Fällen. Die Segmentierung durch die *decoupage* wird genauso wenig zu verschleiern versucht, wie das Rekombinieren dieser Segmente durch die *assemblage* (vgl. Keutzer et al. 2014, S. 150). Einstellungswechsel sind diesem Stil entsprechend nicht immer sichtlich motiviert. Der *Jump Cut* ist beständiges Element der Montage; der verbindende *Match Cut* dagegen mehr als unüblich. Auch das klassische *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* ist keinesfalls omnipräsentes Mittel zur Auflösung von Dialogen (Keutzer et al. 2014, S. 166–173). Geprägt ist die Montage zudem durch die wiederholte Verwendung längerer Einstellungen, die jedoch nicht im Stile einer Plansequenz auf durchgestalteter Komposition beharren (vgl. Keutzer et al. 2014, S. 95). Häufiger als aus populären Produktionen gewohnt werden Schwenks und Zooms⁸¹ gegenüber Schnitten bevorzugt.⁸² Wie im dokumentarischen Kino des Direct Cinema bürgt die Kontinuität dieser Einstellungen für die Geschlossenheit des (improvisierten) Ereignisses (vgl. Brinckmann 1997, S. 284). Gegenüber dem gerafften und kondensierten Zeitmanagement der konventionellen Montage muss die Methode improvisierter Filme außerdem als Dehnung der filmischen Zeit empfunden

⁸⁰ Für Zywietz und Mouëllic ist das Ausbrechen aus dem Schema der Kontinuität unterdessen ein deutlicher Hinweis auf die Arbeitsweise der Filmschaffenden. Sie prononcieren, dass unter den Umständen des Improvisierens die Strukturierung des Filmplots und die Auflösung der Einstellungen – anders als bei der Verwendung eines expliziten Drehbuchs – erst in der Postproduktion stattfindet (vgl. Mouëllic 2013, S. 116 f.; Zywietz 2013, S. 218).

⁸¹ Der Zoom wurde besonders bei den frühen Kurz- und Mittellangfilmen der Bewegung, wie *STILLER FRÜHLING* oder *HEINRICH HEINRICH BRINGT DIE KINDER UM HALB DREI* (D 2011), eingesetzt.

⁸² Anders als es die Forderungen des FOGMA-Manifestes vermuten lassen würden, vergeht zwischen einem Einstellungswechsel aber nicht immer merklich Zeit (vgl. FOGMA-Manifest, S. 5). Wie beschrieben vermischen sich Kontinuität und Diskontinuität, sodass die Montage zuweilen im üblichen Modus eher die zeitliche als die räumliche Struktur des Films organisiert.

werden, die so den Eindruck der Banalität und Trivialität alltäglicher Ereignisse zum Ausdruck bringt (vgl. Smith/Dean 1997, S. 233).

Ein letztes Merkmal dieser notwendigerweise unvollständigen Darstellung der Bildästhetik kann durchaus nicht unabhängig von technischen Entwicklungen, welche die Produktionsbedingungen nachhaltig verändert haben, betrachtet werden. Die Möglichkeit, Low- und No-Budget Filme zu produzieren, wurde entscheidend durch die Verfügbarkeit digitaler Technologie begünstigt (vgl. Foerster 2013, o. S.; Husmann 2015, o. S.; Zywietz 2013, S. 217 f.).⁸³ Damit ging eine ästhetische Veränderung des kinematografischen Bildes einher, die auf der unterschiedlichen Beschaffenheit von fotografischen Filmmaterial zu digitalem Filmbild basiert:

Im traditionellen Filmbild basiert der Code auf dem Korn, im digitalen Prozess auf dem Pixel. [...] Die oft als kalt beschriebene Anmutung des digitalen Bildes hat ihren Ursprung in diesem Unterschied (Flückiger 2005, S. 131).

Einerseits trägt dieses digitale Bild dabei in gesteigerter Form einem Abbildungsrealismus Rechnung, der selbst feinste Texturen hervorhebt (vgl. Flückiger 2005, S. 135); dadurch wirken z. B. die Darsteller der *Mumblecore*-Filme mit ihrem ungeschminkt scheinenden Antlitz, das auch Unreinheiten und Pickel nicht verbirgt, besonders natürlich. Andererseits lasten aber auch ausgeprägte Störungen auf dem digitalen Bild, die nochmals auf den Improvisations-Topos des *Imperfekten* anspielen. Durch das „starre[...] Raster“ (Flückiger 2005, S. 131) der Pixel entstehen flächige Schemen, die besonders in lichtarmen Settings zum Vorschein treten und gerade die frühen US-amerikanischen *Mumblecore*-Filme aber auch *DICKE MÄDCHEN* oder *PETER PAN IST TOT* (D 2011) fallen durch die merklich grobe Pixelstruktur des Bildes auf (vgl. King 2014, S. 21).⁸⁴

4.2.2 Schauspiel

Up until the last phase of his career, Himself had apparently thought the stilted, wooden quality of nonprofessionals helped to strip away the pernicious illusion of realism and to remind the audience that they were in reality watching actors acting and not people behaving. (Wallace 2006, S. 944)

Die Theoriebildung ist im Bereich des filmischen Darstellens – damit sind sowohl die verschiedenen Schauspieltechniken als auch deren Wirkung angesprochen – bis dato vergleichsweise gering vorangeschritten (vgl. Blank 2012, S. 122; Hickethier 1999a, S. 9;

⁸³ Immer wieder werden materielle Bedingungen und der Entwicklungsstand zur Voraussetzung erklärt, die der Machbarkeit von Improvisation Vorschub leisten (Bazin 1975a, S. 147; Mouëllic 2013, S. 11).

⁸⁴ Es sei noch einmal angemerkt, dass diese digitale Ästhetik eng mit dokumentarischen Formen verbunden ist und deshalb auch als Marker für Authentizität dienen kann (vgl. Flückiger 2005, S. 131).

Keutzer et al. 2014, S. 255). Dabei gilt gerade das Schauspiel im Diskurs um improvisierte Filme als zentraler durch Improvisation beeinflusster Bereich, denn ganz allgemein werden in Schauspieltheorien „die Besonderheiten des audiovisuellen Spielens und Darstellens [...] vor allem als Unterschiede in der schauspielerischen Produktion verhandelt“ (Hickethier 2007, S. 162).

Schauspieler rücken zunächst aber bei der Rezeption der Filme des *German Mumblecore* nicht nur aufgrund der Verfasstheit des Schauspiels in den Vordergrund, auch die Dramaturgie richtet das Augenmerk auf das Spiel hin aus. Im Allgemeinen ist der Handlungsbogen der Filme dermaßen reduziert, dass die Performance gegenüber der Narration deutlich an Aufmerksamkeit gewinnt (vgl. Seel 2013, S. 104). Der oftmals rudimentäre Plot-Verlauf dient lediglich als Vehikel, um bestimmte Themen und Charaktere zu transportieren, sowie einzelne Szenen und Details auszuspielen. Sobald die Handlungsorientierung eines Films abebbt, kommt es laut Hickethier für den Zuschauer immer „zu einem anderen Sehen der Akteure“ (Hickethier 2000, S. 252). Da das schauspielerische Handeln dann nicht mehr vordergründig darauf zielt, die Erzählung voranzutreiben, fokussiert sich der Rezipierende auf die „sinnlich erfahrbare Anschauung“ (Hickethier 2000, S.253) des körperlichen Spiels.

Produktionsorientierte Studien sprechen der Schauspielerin zudem im Kontext der Improvisation immer wieder den Status einer Ko-Autorin zu.⁸⁵ Dahinter verbirgt sich die Idee, dass, anders als unter konventionellen Herstellungsbedingungen, mit improvisatorischen Methoden ein größerer Kreativrahmen für die Schauspieler eröffnet wird, den sie selbstbestimmt ausdeuten können (vgl. Dell 2002, S. 28 f.; Mouëllic 2013, S. 28 ff.; Streiter 1995, S. 12). Die Verfasstheit der Sprache trägt indes wesentlich dazu bei, dass die Dialoge als improvisiert wahrgenommen werden, was gleichzeitig die Abwesenheit einer Drehbuchautorin suggeriert (vgl. Berliner 2009, S. 87 f.) Bereits frühere theatertheoretische Betrachtungen betonten die Möglichkeit, dass der improvisierende Schauspieler als „Partner des Autors“ (Pörtner 1972, S. 21) fungieren kann, indem dieser sich die „Schöpferkraft des Schauspielers“ (Ebert 1979, S. 43) zunutze macht.⁸⁶ Der in der Wissenschaft seit Langem zurecht problematisierte Status von Regisseuren als *den* Schöpfern

⁸⁵ In den Credits zu STAUB AUF UNSEREN HERZEN werden z. B. nach dem Insert *Ein Film von* zuerst die Namen der Darstellerinnen angeführt.

⁸⁶ Wie bereits erwähnt, machen die Manifeste des *German Mumblecore* ebendiesen partizipativen Anspruch – der sich nicht nur auf die Darstellenden beschränkt – deutlich.

eines Films wird dabei symbolisch nivelliert, um „das Bild des Autors zu entsakralisieren“ (Barthes 2009, S. 188). Aber es ist nicht ausschließlich diese, aus den Produktionsumständen abgeleitete Beteiligung der Schauspielerin an der Ausgestaltung des Dialogs oder der Mitgestaltung des Handlungsverlaufs, die von Wissenschaft und Kritik improvisierten Filmen attestiert wird. Gerade Authentizität scheint der qualitative Odem zu sein, der das improvisierte Spiel umweht. Es wird dahingehend angenommen, dass die Schauspieler keinen Dialog, keine Regung oder Bewegung imitieren müssen, sondern aus ihrem natürlichen Repertoire schöpfen können. Wie Hickethier betont ist es ein Stück weit offensichtlich, dass in einem dezidiert realistischen Medium – wie dem Film –, der ohnehin als „Instrument des Authentischen“ (Hickethier 1999a, S. 17) verstanden wird, eher die Schauspielsstile als authentisch akzeptiert werden, bei denen die Aneignung der Rolle aus der Darstellerin selbst heraus gefordert wird, diese die Darstellung also vermeintlich nicht nur vortäuscht.⁸⁷ Hickethiers Analyse der schauspielerischen Aneignungstheorien fördert außerdem zutage, dass diese üblicherweise bestimmte Konstruktionen wie, „Glaubwürdigkeit“ oder „Natürlichkeit“ (Hickethier 1999a, S. 11), als Effekt der jeweiligen Schauspieltechnik in Aussicht stellen.

Die Verwendung von Laiendarstellern ist in Impro-Filmen im Vergleich zu konventionellen Produktionen vielleicht gerade deswegen in höherem Ausmaß üblich (vgl. Berliner 2009, S. 93; Mouëllic 2013, S. 130-135). Einer gängigen Vermutung zufolge können sich Personen aus dem Stegreif am besten selbst darstellen. Begründet wird dieser Verdacht mit einer somatischen Habitualisierungsthese, nach der „Lebensweise und Erfahrungen eines Menschen auch seine Körperhaltung, seine Bewegung, seine Mimik prägen, und [...] [deshalb] ein Landarbeiter kaum überzeugend durch einen nur in der Stadt lebenden Schauspieler verkörpert werden könnte“ (Hickethier 2007, S. 166; vgl. dazu auch Arnheim 1974, S. 177). Dieser unbewusste Habitus wird vorgeblich als besonders authentisch und realistisch empfunden (vgl. Kracauer 2005, S. 164). Aus dieser Sicht ist die Spezifik des Laienspiels vor allem durch die körperliche Präsentation, also durch Aspekte des *Performing* und weniger durch Aspekte des *Acting* der schauspielerischen Handlung geprägt.⁸⁸ Letztlich sind es bei der Improvisation aber nicht nur Laiendarstel-

⁸⁷ Mit anderen Schauspieltechniken wird in *Mumblecore*-Filmen immer wieder ironisch gebrochen; sehr eindrücklich z. B. bei einer Filmcasting-Sequenz in STAUB AUF UNSEREN HERZEN. Beim Reenactment einer Szene aus Godards LE MÉPRIS (Die Verachtung, F 1963) bekommt Kathi die aberwitzige Anweisung: „Sag einfach nur: ‚ich liebe dich nicht mehr‘ und liebe ihn dabei!“

⁸⁸ Zur Unterscheidung von Acting und Performing vgl. Hickethier 2000, passim.

lerinnen, denen ein besonders authentisches Spiel zugesprochen wird: „Der improvisatorische Prozess erzeugt Zeichen einer unmittelbaren Präsenz. Diese sind in ihrer Sinnlichkeit, in der Anwesenheit des Körpers, direkt lesbar“ (Dell 2002, S. 21).⁸⁹

Im Lauf der Filmgeschichte haben sich verschiedenste Schauspielstile entwickelt, die in verschiedenen Filmepochen üblich gewesen sind (vgl. Hesse et al. 2016, S. 171-179; Hickethier 1999a, S. 20). Solche Darstellungsstile beinhalten spezifische Schauspielcodes, also konventionalisierte „Techniken des Körper-, Sprach- und Stimmeinsatzes“ (Hesse et al. 2016, S. 273). Neben diesen verschiedenen Stilen existiert aber in Film und Fernsehen gemeinhin eine Tendenz zum Unterspielen (vgl. Hickethier 1990, S. 55-66). Mit Unterspielen ist eine Reduktion des Ausdrucks gegenüber dem Alltagsverhalten gemeint, eine im Gegensatz zum Theater geminderte, auf die Bedingungen des Mediums rückführbare Expressivität von Mimik und Gestik (vgl. Hickethier 1990, S. 62). Dieses Spiel wird mittlerweile weithin als das natürliche Filmschauspiel betrachtet und abweichende Stile als *overacting* empfunden. Aus der dargestellten Sichtweise heraus wird hingegen klar, dass dieses Spiel nicht der Ausdrucksstärke alltäglichen Verhaltens entspricht.

In speziellen Fällen kann das Abweichen vom Unterspielen aber auch zu einer gefühlten Authentizitätssteigerung führen. Comolli macht deutlich, dass „Je klarer das Schauspiel als Schauspiel kenntlich wird (die Authentizität, die ›Realität‹ eines Schauspiels ist seine Künstlichkeit), um so mehr wird auch der Rest des Films für wahrheitsgetreu gehalten“ (Comolli 1998, S. 262). In diesem Sinne stellen die Filme des *German Mumblecore* das Schauspiel als solches aus. Da die Expressivität der Darstellung eher an alltäglichen Bewegungen, Gesten und Mimen orientiert ist, wirken einige Figuren ungenau und weniger grazil als im konventionellen Film. Sie zögern und stocken in ihren Aktionen, fallen hin, stoßen sich, sind ungeschickt, wissen manchmal nicht, was sie sagen oder wie sie reagieren sollen. Das Agieren der Darstellerinnen ist deshalb weniger unauffällig; oder anders gewendet, es wird bewusster, dass gespielt wird. Dieser „veristische Gestus“ (Hickethier 1990, S. 62) bindet nicht nur das Spiel an eine alltägliche Expressivität, er tendiert auch dazu, Darstellungsweise und Sujet zur Deckung zu bringen (vgl. Hickethier 1990, S. 61 f.).⁹⁰ Wie in den Filmen von John Cassavetes reproduzieren „immer wieder auftretenden Irritationen und Brüche“ (Gotto 2009, S. 25) eine Alltäglichkeit

⁸⁹ Laiendarsteller beschäftigten schon die frühen Theoretiker des filmischen Realismus Bazin und Kracauer. Ihrer Ansicht nach haftet dem Spiel von Laien etwas Dokumentarisches an, da Darsteller und Rolle scheinbar in eins fallen (vgl. Bazin 1975a, S. 137 ff.; Kracauer 2005, S. 168 f.).

⁹⁰ Auf die thematische Alltäglichkeit der Filme des *German Mumblecore* wurde hier bereits mehrfach hingewiesen. Vgl. dazu z.B. Zywiets 2013, S. 217.

des Lebens, die sich in Zuschreibungen, wie Authentizität und Realismus, niederschlägt. Hinter dieser Zurschaustellung des Spiels werden die Enunziationsinstanz und die Zeichen, die auf diese rekurren, verborgen (vgl. Gotto 2009, S. 26). Letztlich ist diese spezifische Prägung auf vielen Ebenen von Impro-Filmen zu finden und wird wie Mouëllic feststellt auch besonders hervorgehoben: „One of the distinctive aspects of improvisation [...] is to entertain the notion of hesitations, accidents, loss of control or even failures“ (Mouëllic 2013, S. 117).

Nun vernachlässigen jedoch viele dieser Thesen, dass das Schauspiel im Film sowie dessen Wirkung weniger als in anderen performativen Darstellungsformen – wie dem Theater – auf die Darstellungsweise der Agierenden zurückzuführen ist. Das Darstellen im Film – ob improvisiert oder nicht – zeichnet sich durch die „Reduktion der Ganzheit des Schauspielers auf spezifische Teile des Körpers“ (Hickethier 1990, S. 50) aus. Hickethier bezeichnet diesen Effekt als „Parzellierung“ (Hickethier 1990, S. 51), wodurch der Körper des Schauspielenden optisch seziiert wird. Erst in der Montage der Einstellungen erlangt das Abbild des Darstellenden „einen im filmischen Raum sich neu zusammensetzenden ganzen Körper“ (Hickethier 1999a, S. 16), dessen Beschaffenheit natürlich durch die Art und Weise der Kameraführung, die Wahl der Einstellungsgrößen, das Wesen der *decoupage* und dem Schnittrhythmus beeinflusst wird. Dieser Effekt der Selektion, die durch verschiedene Kameraeinstellungen bewirkt wird, ist beim *German Mumblecore* besonders eindringlich. Die Kamera ist zumeist so nah an den Schauspielern, dass über lange Zeit trotz der Kontinuität vieler Einstellungen eine demonstrative *Parzellierung* des Spiels stattfindet. Zugleich suggeriert die Nähe der Kamera zum Darsteller, dass das Spiel im Moment seiner unvorhergesehen, weil nicht vorgezeichneten Entstehung, eingefangen wurde (vgl. King 2014, S. 137). Damit wird auch noch einmal deutlich, wie viel die Gestalt der *Mise en Scène* zur Aktivierung eines spezifischen Lektüremodus beiträgt (vgl. Kirsten 2009, S. 156).

Das Schauspiel ist grundsätzlich eine vieldeutige und opake Entität des Films. Es ist schwer bestimmbar, weil „sich Körperbewegungen trotz ihrer Sichtbarkeit nur schwer kategorisieren lassen“ (Löffler 2004, S. 10). Als authentisch oder erlernt wird etwas aufgrund des Kontextes empfunden, den hier Diskurse und Paratexte liefern (vgl. Kreuzer 2014, S. 179 f.; Löffler 2004, S. 10). Die Aussagen über das improvisierte Schauspiel und dessen Positionierung in der Nähe des *wirklichen Lebens* lassen zudem erahnen, dass Schauspiel dort nicht unbedingt als Darstellung im emphatischen Sinn verstanden wird.

Häufig wird angenommen, dass der improvisierende Darsteller nicht etwas anderes darstellt, sondern er selbst sei und seine eigenen Worte wähle (vgl. Matzke 2010, S. 163–164). Damit ist die Vorstellung verbunden, dass „jede Improvisation [...] auch auf die Geschichte des Individuums [verweist]“ (Dell 2002, S. 41). Ganz gleich, ob Improvisationen tatsächlich auf den Schauspieler als Person rekurriert, oder ob diese Vorstellung eine Illusion ist, unter dem Aspekt von Authentizität betrachtet, erscheint sie nicht ungewöhnlich. Denn obwohl nach Kalisch das Darstellen eigentlich Voraussetzung für Authentizität ist, wurde ihr ebenfalls wiederkehrend auch der Status des Authentischen entzogen (vgl. Kalisch 2000, S. 31).

Mit der Untersuchung der Dialoge in den Filmen Cassavetes' konnte Berliner zeigen, dass die Verfasstheit natürlicher Sprache nicht disjunkt von der Verfasstheit fixierter Dialoge unterschieden werden kann. Er folgert daraus, dass es dem Rezipienten nicht möglich ist zu entscheiden, ob eine Darstellerin ihren Text improvisiert oder einstudiert vorgetragen hat. Für Berliner und andere hat dieser Umstand eine Vermischung bzw. Verwischung der traditionell getrennten Konzepte Darsteller und Rolle zur Folge (vgl. Berliner 2009, S. 90 ff.; Dell 2013, o. S.). Die Suggestion einer solchen Synthese kann mithin für die Rezeption eines Films Gewicht haben, da sie wesentlich am Aufbau eines Authentizitätseindrucks teilhat. Medientheoretisch ist sie aber obsolet, weil die Abbilder der Schauspielerinnen selbst im Dokumentarfilm ausschließlich filmische Figuren darstellten; die Darstellerin ist stets absent.

5 Fazit und Ausblick

Dass die Filmgeschichtsschreibung die Improvisation bislang kaum untersucht hat, mag damit zusammenhängen, dass hinter all den Anekdoten und Legenden um das spontane Spiel filmischer Kräfte viele Unklarheiten lauern. (Seyboth 2015, S. 27).

Der aktuelle Status der Improvisation im Film ist ein Merkwürdiger. Seyboth erinnert nicht nur an die Unbestimmtheit im akademischen Diskurs, zugleich manifestiert sich in seinem Aufsatz auch der Drang, gewisse improvisatorische Qualitäten in das Medium rhetorisch herüberzuretten: „Und obwohl der Kinogänger nicht live dabei ist, vermittelt mancher fertige Film noch den performativen Charakter seiner Entstehung, was eine besondere Spannung erzeugen kann“ (Seyboth 2015, S. 30). Die Marginalisierung des Phänomens in Film- und Medienwissenschaft ist in Anbetracht der in anderen Disziplinen vorherrschenden Überzeugung, Improvisation verliere mit der medialen Aufzeichnung gerade die charakteristischen Merkmale, die das Phänomen ursprünglich ausmachen, nicht unverständlich. Dass *der Kinogänger nicht live dabei ist*, d.h. der Praxis des Improvisierens nicht selbst beiwohnt, ist konstitutives Moment der medialen Rezeption und expliziert seine Abgeschiedenheit vom Entstehungsprozess.

Trotz der deduktiven Unbestimmbarkeit des Improvisatorischen in medialen Formen, florieren in filmwissenschaftlichen und feuilletonistischen Diskursen diverse isomorphe Argumente über die Wirkung spontaner Produktionsmodi. Diese Zuschreibungen gründen häufig auf produktionstechnischen Überlegungen, wobei auch deutlich wird, dass diese im Kontext der Improvisation – wie z. B. bei Mouëllic – einen gewissen normativen Gestus innehaben. Deshalb wirken sie mithin auch als Verteidigung gegen eine Kritik, die bezweifelt, dass aufgezeichnete Improvisation vergleichbare Güte Merkmale, wie Spontaneität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Autonomie oder Kreativität, vorzuweisen hat. So wird den Schauspielern z. B. nicht nur die Spontaneität des Darstellerischen attestiert, sondern diese auch als besondere Leistung anerkannt. Als Beispiel: In einer hervorstechenden Szene im Film *LOVE STEAKS* manövriert Lara Clemens (Franz Rogowski) während der Arbeitszeit in einen Lagerraum des Hotels, wo beide vom Concierge (Ralf Winter) erwischt werden, der das junge Liebespaar daraufhin äußerst süffisant und jovial zurechtweist: „Einmal den Kopf gewaschen, wisst ihr Bescheid, beim nächsten Mal gibt’s nen Anschiss, dass der Filzlaus die Augen tränen.“ (TC: 0:38:41-0:38:48). Aplomb und Schlagfertigkeit des Concierge erscheinen gerade unter Annahme der spontanen Einbeziehung als besonderes Vermögen des Darstellers.

Natürlich unterscheidet sich die Rezeption der Improvisation zunächst einmal abhängig vom situativen Kontext. Der spezifische Reiz des Improvisationstheaters, der sich im Eindruck niederschlägt, die Geschehnisse auf der Bühne seien das Ergebnis simultaner Selektion von kontingenten „nicht verwirklichte[n] Alternativen“ (Lösel 2013, S. 15), ist der Filmrezeption z.B. tatsächlich entzogen. Gerade deshalb ist die Beglaubigung der Autoren und Autorinnen, die filmischen Beiträge basieren nicht auf starren, komponierten Drehbüchern, seien spontan und improvisiert, so wichtig für die Aktivierung des improvisatorischen Lektüremodus. Damit kann ein Impro-Film, obwohl medial fixiert, als Produkt spontaner Herstellung erscheinen. Die vorliegende Arbeit konnte dahingehend zeigen, dass die Zuschreibungen improvisatorischer Qualitäten erst im Zuge der Etikettierung des Films als *improvisiert* auch in diesem Kontext rezipiert werden können. Erst danach ist die Möglichkeit gegeben, dass spezifische filmische Strukturen als Marker und Beglaubigung für eine Produktionslegende fungieren. Einen solchen Marker bildet in *Mumblecore*-Filmen z.B. die Verfasstheit der Dialoge, die der Alltagssprache aufgrund der dargelegten Spezifika besonders nahe kommt. Zudem dienen solche – vom populären Film abweichenden – Elemente, als Differenzkriterien, deren bloße Existenz beglaubigen, dass Impro-Filme auf eine irgendwie anders geartete Weise entstanden sein müssen.

Signale, die den improvisatorischen Lektüremodus wahrscheinlich machen, sind aber auch auf der Ebene der Stilistik des kinematografischen Bildes anzusiedeln. Besonders der Anteil der spezifischen Kameraführung wurde dahingehend in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet. Aus dieser Spezifik resultiert beispielsweise der Eindruck, der Kameramann respektive die Kamerafrau ist in ostentativer Art und Weise an der Gestaltung der *Mise en Scène* beteiligt, agiert spontan und selektiv. Darüber hinaus bürden auch Stilmittel wie lange Einstellungen, Schwenks, Zooms oder Jump Cuts für die Kontinuität des aufgenommenen Improvisationsereignisses.

Da derzeit keine arrivierte Theorie der Improvisation im Film existiert, versteht sich diese Studie vor allem als Schlüssel zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem gesamten Themengebiet. Es wurde in diesem Rahmen versucht das Phänomen in die Diskursgeschichte der Improvisation im Allgemeinen einzubetten, um zu zeigen, dass die Bedingungen der Rezeption nicht in einem kulturunabhängigen Raum entstanden sind (vgl. Kurt 2008, S. 41; Landgraf 2014, S. 24). Dabei wurde auch offensichtlich, dass viele bis dato unter Improvisation verhandelte Topoi im Licht der medialen Spezifik des Films neu gedacht werden müssen. Distanziert wurde sich dabei vor allem von der in der akademischen Filmforschung einmütig eingenommen produktionstheoretischen Perspektive.

Die einzige umfangreiche Studie über Improvisation im Film, die vom französischen Filmwissenschaftler Gilles Mouëllic stammt, bleibt beispielsweise in weiten Teilen eine Beschreibung ebensolcher produktionstechnischer Aspekte. Mouëllic verknüpft die entsprechende Ästhetik der analysierten Filme kausal mit dem Prinzip der Improvisation aus der sie entstanden sein sollen und reduziert sie weitestgehend auf den vorgeblichen Entstehungsprozess (vgl. Mouëllic 2013, passim). Natürlich muss eingeräumt werden, dass ein bestimmter methodischer Zugang ein Phänomen immer nur auf eine bestimmte Art und Weise zu öffnen vermag. Jede Methode kann nur begrenzte Erkenntnisse über einen Gegenstand zu Tage fördern, was genauso für den hier favorisierten rezeptionsorientierten Ansatz gilt. Dennoch scheint es wichtig zu erwähnen, dass Mouëllic etwas eigentlich Unmögliches versucht. Um Aussagen über den Produktionsprozess und dessen Wirkung treffen zu können, wären zumindest Feldstudien nötig, die die Anwesenheit des Forschers bei der Entstehung des Films erfordern würden.⁹¹ Damit werden z.B. Auswirkungen der Anwesenheit einer Kamera beim improvisierten Darstellen angesprochen. Wie beeinflusst das Wissen um die Aufnahmesituation das Schauspiel? Wie reagiert der Kameramann auf die Aktionen der Darsteller? Solche Fragen sind spannend und der Produktionsprozess demnach nicht uninteressant, eine Beantwortung erfordert aber ein angepasstes methodisches Vorgehen.

Es stellt sich zudem ganz allgemein die Frage, ob Improvisation in verschiedenen Künsten, sowie in und mittels verschiedener Medien gemeinsame Charakteristika aufweist und so etwas wie eine allgemeine Theorie der Improvisation daraus entwickelt werden könnte. Improvisation wird zwar im Diskurs als *conditio sine qua non* der Ästhetik von Impro-Filmen gehandelt, viele der Beiträge, die damit adressiert werden, ähneln sich in ihrem ästhetischen erscheinen jedoch untereinander nur wenig, auch wenn in einer eingegrenzten Bewegung wie dem *German Mumblecore* konkrete gemeinsame stilistische und dramaturgische Tendenzen konstatiert werden können. Obwohl diverse Filme unter dem Schlagwort Improvisation firmieren, schließt das nicht aus, dass hier unter demselben Begriff eigentlich voneinander verschiedene Phänomene verhandelt werden, die bis jetzt lediglich nicht ausreichend differenziert wurden. Andererseits könnte die Ursache dafür auch darin begründet liegen, dass die Improvisation auf verschiedenen Ebenen der

⁹¹ Zywietsch verweist in seinem Artikel zum *German Mumblecore* darauf, dass er Interviews mit den Filmschaffenden geführt hat (vgl. Zywietsch 2013, S. 218). Solche Befragungen gelten zwar als legitimes empirisches Erhebungsverfahren, sind in seinem Aufsatz aber nicht entsprechend dokumentiert und ausgewertet worden.

kinematografischen Produktion stattfindet also verschiedene Philosophien zum Tragen kommen.

Nicht selten werden improvisatorische Strategien mit einer Nähe zum ‚realen Leben‘ in Verbindung gebracht. In ähnlicher Weise wie beim Dokumentarfilm, wird dem Impro-Film dabei eine erhöhte Referenz auf die empirische Wirklichkeit zugesprochen. Als Mängel wahrgenommene Charakteristika auf Bild- und Tonebene fungieren in diesem Zusammenhang als Bestätigung eines solchen Eindrucks und dienen gleichzeitig als Brückenschlag zum dokumentarischen. Gleichzeitig gehört die Irritation der konzeptionellen Grenze zwischen Doku und Fiktion zur Methode. Bazin behauptete indes sogar die Notwendigkeit des improvisierten Arbeitens, zur Erzeugung eines dokumentarischen Modus, der gezwungenermaßen auch einen bestimmten ästhetischen Stil bedingt:

Bestimmte Gattungen erfordern ein rasches Arbeiten, ein Operieren aus der Eingebung heraus und dabei die äußerste Sicherheit und Genauigkeit wie in der Chirurgie. Das ist der Preis für die Art von Reportagestil, die der italienische Film beherrscht, für seine Natürlichkeit, die der mündlichen Erzählung verwandter ist als dem geschriebenen Wort, der Skizze nähersteht als dem Gemälde (Bazin 1975a, S. 148).

Da sich diese Studie auf den Aspekt der Improvisation konzentriert, konnten im gegebenen Rahmen einige Aspekte des kinematografischen Universums des *German Mumblecore* nur angedeutet werden. Eine eingehendere Betrachtung der Filme unter Gesichtspunkten der Motividik, Bild- und Sprachstilistik, der Montage und des Erzählens wäre aber für die künftige Forschung durchaus fruchtbar. Gerade die unverkennbare Dramaturgie kennzeichnet die Filme der Bewegung und lässt sie als zusammengehörig erscheinen. Das mag auch der Grund dafür sein, warum ein Film wie VIKTORIA (D 2015), der ebenfalls unter Aspekten der Improvisation besprochen wird und treibende ziellose Mittzwanziger porträtiert, nicht zum *German Mumblecore* zu zählen ist. Die kalkuliert genreorientierte Plot-Struktur weist eben einen wesentlich größeren Hang zum populären Film auf (vgl. Seyboth 2015, S. 28ff.). Finalität sowie „kausalchronologische[.] Linearität“ (Eder 2007, S. 62) sind Prinzipien, die in VIKTORIA ganz klar zu Tage treten, der offenen Konzeption von *Mumblecore*-Filmen aber nicht entsprechen.

Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle auch die ungewöhnliche wirtschaftliche Position des *German Mumblecore* in der deutschen Filmlandschaft bleiben. Die Filmproduktion ist in Deutschland maßgeblich von der hiesigen Filmförderung abhängig, weil sich die monetären Investitionen am Markt nur selten amortisieren (vgl. Worschech 2016, S. 22). Um Förderung zu erhalten ist aber das Einreichen eines Drehbuchs unausweichlich.

Die Anekdote die Jakob Lass in einem Podiumsgespräch mit Ullrich Sonnenschein berichtet, entbehrt daher auch nicht einiger Ironie. Auf einem Filmfestival wurde er demnach von einer Vertreterin des Medienboards Berlin-Brandenburg mit den Worten begrüßt: „Sie sind also die, die an uns vorbei produzieren“ (TC: 0:08:47-0:08:50).⁹² Die Frage, ob der Film beim angedachten Konzept überhaupt eine Chance auf Förderung gehabt hätte, verneinte die Dame natürlich.

Es bleibt daher abzuwarten wie sich die *German-Mumblecore*-Bewegung in Zukunft entwickeln wird, ob die Akteure und Akteurinnen ähnliche Wege beschreiten oder die Ansätze in verschiedene Richtungen divergieren. Der Blick in die Filmhistorie lässt zu mindestens vermuten, dass Improvisation im Film immer ein an bestimmte Filmschaffende gebundenes Prinzip darstellten wird. Inwieweit und in welchem Ausmaß Improvisation bei den vorgestellten Filmschaffenden weiterhin eine Rolle spielen wird, lässt sich aber nur erahnen. Auch wenn diese Arbeitsweise bisher produktiv zu sein scheint, solange die finanzielle Absicherung nicht gewährleistet werden kann, besteht die Gefahr, dass die Entwicklung des *German Mumblecore* ebenso flüchtig und unvorhersehbar bleibt, wie das Phänomen Improvisation selbst. Ein wenig Hoffnung verspricht aber zumindest das aktuelle Projekt eines bekannten *Mumblecore*-Spielleiters. Axel Ranisch durfte den ersten als improvisiert vermarkteten Tatort inszenieren, der im Februar 2017 zu sehen sein soll.

⁹² Damit ist auch erneut der Topos der Improvisation als subversiver Praktik angespielt (vgl. Dell 2002, S. 147; Brandstetter 2009, S. 147)

6 Quellenverzeichnis

6.1 Literaturverzeichnis

- Adelmann, Ralf (2002): Kommerzielle Hochzeitsvideos oder das ›Menschenrecht‹ gefilmt zu werden. In: Ralf Adelmann, Hilde Hoffmann und Rolf F. Nohr (Hg.): REC - Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG, S. 229-238.
- Adorno, Theodor W. (1966): Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/1966/47/filmtransparente>, zuletzt geprüft am 09.11.2015.
- Alperson, Philip (2012): Eine Topographie der Improvisation. In: Philip Alperson und Andreas Dorschel (Hg.): Vollkommenes hält sich fern. Ästhetische Näherungen (Studien zur Wertungsforschung, 53). Wien: Universal Ed, S. 57-74.
- Andersen, Hans Christian (2004): Der Improvisator. 1. Aufl (Ars-vivendi-Bibliothek, 24). Cadolzburg: Ars-Vivendi-Verl.
- Arnheim, Rudolf (1974): Film als Kunst. München: Hanser.
- Bachmann, Claus-Henning (1973): Theorie und Praxis improvisierter Musik. Über ein musikalisches Phänomen der Gegenwart. In: *Musik und Bildung* 5 (5), S. 232-243.
- Bailey, Derek (1980): Improvisation. Its nature and practice in music. Ashbourne Derbyshire: Moorland Publishing.
- Balázs, Béla (1984): Der Geist des Films. In: Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch (Hg.): Béla Balázs. Schriften zum Film. Artikel und Aufsätze 1926-1931. München: Carl Hanser, S. 51-205.
- Barthes, Roland (2009): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft (Reclams Universal-Bibliothek, 18058). Stuttgart: Reclam, S. 185-193.
- Bazin, André (1975a): Der kinematografische Realismus und die italienische Schule der Befreiung. In: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont Schauberg, S. 130-155.
- Bazin, André (1975b): Die Entwicklung der kinematografischen Sprache. In: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont Schauberg (DuMont-Dokumente), S. 28-44.
- Benjamin, Walter (2008): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 6. Aufl. München: Dt. Verl.-Anst., S. 18-33.
- Berliner, Todd (2009): Killing the Writer: Movie Dialogue Conventions and John Cassavetes. In: *Maske und Kothurn* 55 (4), S. 79-93.
- Blank, Richard (2012): Schauspielkunst in Theater und Film. Strasberg, Brecht, Stanislavski. Berlin: Alexander-Verl.

- Böhnke, Alexander (2007): Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: transcript Verlag (Masse und Medium, 5).
- Borgards, Roland (2010): Gesetz, Improvisation, Medien. Improvisationsliteratur bei Thomas Mann (*Der Bajazzo*) und Hugo Ball (*Flametti*, »Cabaret Voltaire«). In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren; Kunst - Medien - Praxis (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: Transcript, S. 41-63.
- Bormann, Hans-Friedrich (2007): >>Improv is still rubbish<<. Strategien und Aporien der Improvisation. In: Gabriele Brandstetter und Bettina Brandl-Risi (Hg.): Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse. 1. Aufl (Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae, 3). Freiburg i. Br.: Rombach, S. 125-146.
- Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie (2010): Improvisieren: eine Eröffnung. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren ; Kunst - Medien - Praxis (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: Transcript, S. 7-19.
- Brandstetter, Gabriele (2009): Improvisation im Tanz. Lecture Performance mit Frederike Lampert. In: Maximilian Gröne, Hans Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann, Stefan Pfänder und Bernhard Zimmermann (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. 1. Aufl (Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae, Bd. 11). Freiburg, Br.: Rombach, S. 133-157.
- Brinckmann, Christine N. (1997): Die anthropomorphe Kamera. In: Mariann Lewinsky Sträuli und Alexandra Schneider (Hg.): Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration (Zürcher Filmstudien, 3). Zürich: Chronos, S. 276-301.
- Brunner, Phillip: Improvisation. Online verfügbar unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4189>, zuletzt geprüft am 22.04.2016.
- Carney, Raymond (1999): The films of John Cassavetes. Pragmatism, modernism, and the movies (Cambridge film classics). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Carroll, Noël (1996): From Real to Real: Entangled in Nonfiction Film (1983). In: Noël Carroll (Hg.): Theorizing the moving image (Cambridge studies in film). Cambridge: Cambridge Univ. Press, S. 224-252.
- Casetti, Francesco (Hg.) (1998): Inside the gaze. The fiction film and its spectator (The Society for Cinema Studies translation series). Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Comolli, Jean-Louis (1998): Der Umweg über das direct (1969). In: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 1. Aufl (Texte zum Dokumentarfilm, 3). Berlin: Vorwerk 8, S. 242-265.
- Crist, Judith; Sealy, Shirley (1984): Take 22. Moviemakers on moviemaking. New York, NY, USA: Viking.
- Dahlhaus, Carl (1973): Komposition und Improvisation. In: *Musik und Bildung* 5 (5), S. 225-228.
- Dahlhaus, Carl (1979): Was heißt Improvisation? In: Reinhold Brinkmann (Hg.): Improvisation und neue Musik. 8 Kongreßreferate (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, 20). Mainz: Schott, S. 9-23.

- Dell, Christopher (2002): *Prinzip Improvisation* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 22). Köln: Verl. der Buchhandlung König.
- Dell, Christopher (2010): *Subjekte der Wiederverwertung (Remix)*. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren ; Kunst - Medien - Praxis* (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: Transcript, S. 217-233.
- Dell, Matthias (2013): *Schauspieler, die wie Laien aussehen*. Online verfügbar unter <http://www.filmportal.de/thema/matthias-dell-schauspieler-die-wie-laien-aussehen>, zuletzt geprüft am 05.11.2015.
- Demmerle, Denis (2012): *“Berlin Mumblecore” – Neues deutsches Independent-Kino aus Berlin*. Online verfügbar unter <http://berliner-filmfestivals.de/2012/04/berlin-mumblecore-%e2%80%93-neues-deutsches-independent-kino-aus-berlin>, zuletzt geprüft am 05.11.2015.
- Distelmeyer, Jan (2003): *Vom auteur zum Kulturprodukt. Entwurf einer kontextorientierten Werkanalyse*. In: Andrea Nolte (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Paderborn März 2002*. Marburg: Schüren, S. 86-97.
- Ebert, Gerhard (1979): *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin: Henschel.
- Eder, Jens (2007): *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. 3. Aufl. (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, 7). Hamburg: Lit-Verl..
- Eichenbaum, Boris (1974): *Probleme der Filmstilistik*. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetik des Films*. München: Fink, S. 12-39.
- Elsaesser, Thomas (1996): *Pragmatik des audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic?* In: *Gesellschaft für Film und Medien* (Hg.): *Lesebuch des Filmischen (Kinoschriften, 4)*. Wien: Synema, S. 107-120.
- Engell, Lorenz (2007): *Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films*. In: Daniel Sponzel (Hg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film (Kommunikation audiovisuell, 40)*. Konstanz: UVK, S. 15-40.
- Ferand, Ernest Thomas (2005): *Improvisation*. In: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Ungekürzte elektronische Ausg. der 1. Aufl. (Digitale Bibliothek, 60)*. Berlin: Directmedia Publ, S.36358–36440.
- Figuroa-Dreher, Silvana K. (2008): *Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks*. In: Ronald Kurt und Klaus Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven (Kultur- und Medientheorie)*. Bielefeld: Transcript-Verl., S. 159-182.
- Fischer-Lichte, Erika (2014): *Aufführung*. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie. 2., aktualisierte und erw. Aufl.* Stuttgart: Metzler, S. 15-26.
- Flückiger, Barbara (2005): *Das digitale Kino: Eine Momentaufnahme*. In: Marille Hahne (Hg.): *Das digitale Kino. Filmemachen in High Definition mit Fallstudie*. Marburg: Schüren, S. 130-155.

- Foerster, Lukas (2013): Mumblecore: US indies, quick and dirty. Online verfügbar unter <http://www.xenix.ch/programm/november-2013/mumblecore-us-indies-quick-and-dirty>, zuletzt geprüft am 03.05.2016.
- Foucault, Michel (2009): Was ist ein Autor. In: Fotis Jannidis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft (Reclams Universal-Bibliothek, 18058). Stuttgart: Reclam, S. 198-229.
- Foucault, Michel (2014): Die Ordnung des Diskurses. Erw. Ausg., 13. Aufl. (Fischer-Taschenbücher Fischer-Wissenschaft, 10083). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl..
- Frank, Manfred (2000): Was ist ein ›Diskurs‹? Zur ›Archäologie‹ Michel Foucaults. In: Manfred Frank (Hg.): Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erw. Neuausg., 1. Aufl. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 317). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 408-426.
- Genette, Gérard (2001): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 1. Aufl. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1510). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Giannetti, Louis D. (1990): Understanding movies. 5. Aufl.. Englewood Cliffs, London: Prentice Hall.
- Globokar, Vinko (1979): Reflexionen über Improvisation. In: Reinhold Brinkmann (Hg.): Improvisation und neue Musik. 8 Kongreßreferate (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, 20). Mainz: Schott, S. 24-41.
- Gotto, Lisa (2009): An der Grenze. John Cassavetes' Shadows. In: *Maske und Kothurn* 55 (4), S. 17-32.
- Groh, Thomas (2014): Debütfilm „Love Steaks“: Es scheppert, klirrt und zischt. Online verfügbar unter <http://www.taz.de/Debuetafilm-Love-Steaks-/!5045617/>, zuletzt geprüft am 24.05.2016.
- Gröne, Maximilian; Gehrke, Hans Joachim; Hausmann, Frank-Rutger; Pfänder, Stefan; Zimmermann, Bernhard (2009): Improvisation als interdisziplinäres Forschungsfeld. In: Maximilian Gröne, Hans Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann, Stefan Pfänder und Bernhard Zimmermann (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. 1. Aufl. (Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae, Bd. 11). Freiburg, Br.: Rombach, S. 11-18.
- Gruber, Andreas (2007): Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf. Der Augenblick als Antithese zum Plot. In: Daniel Sponzel (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film (Kommunikation audiovisuell, 40). Konstanz: UVK, S. 147-157.
- Günter, Sarah (2011): Filmfestival Cottbus – Papa Gold. Online verfügbar unter <http://www.negativ-film.de/filmfestival-cottbus-papa-gold/>, zuletzt geprüft am 06.03.2016.
- Hesse, Christoph; Keutzer, Oliver; Mauer, Roman; Mohr, Gregory (2016): Filmstile. 1. Aufl. (Film, Fernsehen, Neue Medien). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Heymann, Nana (2014): Kreuzberger Treibsand. In: *Der Tagesspiegel*, 11.07.2014. Online verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/film-umsonst-kreuzberger-treibsand/10185926.html>, zuletzt geprüft am 19.04.2016.

- Hickethier, Knut (1990): Schauspiel in Film und Fernsehen. In: Gesellschaft für Filmtheorie (Hg.): Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (2), S. 45-68.
- Hickethier, Knut (1999a): Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm und Brigitte Peulings (Hg.): Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, 7). Marburg: Schüren, S. 9-29.
- Hickethier, Knut (1999b): Schauspielen und Montage. Eine Einleitung. In: Knut Hickethier (Hg.): Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film ; zweites Symposium 1998 (Filmstudien, 11). St. Augustin: Gardez!-Verl., S. 7-14.
- Hickethier, Knut (2000): Acting und Performing. In: Susanne Marschall (Hg.): Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino ; drittes Symposium 1999 (Filmstudien, 15). St. Augustin: Gardez!-Verl., S. 251-267.
- Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Hills, Kale (2012): Improv's Place in Film. In: Film Matters 3 (4), S. 55-58. DOI: 10.1386/fm.3.4.55_1.
- Hoffmann, Hilde (2002): On the road. Erfahrung Urlaubsvideo. In: Ralf Adelman, Hilde Hoffmann und Rolf F. Nohr (Hg.): REC - Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG, S. 239-246.
- Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch (Studien zur Filmgeschichte, 5). Hildesheim: Olms.
- Husmann, Wenke (2015): German Mumblecore - Improvisation ist das halbe Leben. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2015-02/german-mumblecore-berlinale>, zuletzt geprüft am 05.11.2015.
- Joos, Anja (2012): IMPROVISATION. An empirical study on improvisational action. In: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* 33 (106), S. 7991.
- Kajetzke, Laura (2008): Wissen im Diskurs. Ein Theorienvergleich von Bourdieu und Foucault. Univ., 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag
- Kalisch, Eleonore (2000): Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): Inszenierung von Authentizität (Theatralität, 1). Tübingen: Francke, S. 31-44.
- Kamecke, Gernot (2009): Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist! Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie. In: Karin Harrasser, Helmuth Lethen und Elisabeth Timm (Hg.): Sehnsucht nach Evidenz (Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 2009,1). Bielefeld: Transcript-Verl., S. 11-25.
- Kessler, Frank (2002): Historische Pragmatik. In: *Montage AV* 11 (2), S. 104-112.
- Keutzer, Oliver; Lauritz, Sebastian; Mehlinger, Claudia; Moormann, Peter (2014): Film-analyse (Film, Fernsehen, Neue Medien). Wiesbaden: Springer VS.
- King, Geoff (2014): Indie 2.0. Change and continuity in contemporary American indie film. New York: Columbia University Press.
- King, Homay (2009): Free Indirect Affect in John Cassavetes' Faces (USA 1968). In: *Maske und Kothurn* 55 (4), S. 49-60.

- Kirsten, Guido (2009): Die Liebe zum Detail. Bazin und der ‹Wirklichkeitseffekt› im Film. In: *Montage AV* 18 (1), S. 141-162.
- Kirsten, Guido (2013): Filmischer Realismus (Zürcher Filmstudien, 32). Marburg: Schüren.
- Klawitter, Uwe (1998): Improvisation. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Band 4). Tübingen: Max Niemeyer, S. 307-314.
- Klotz, Volker (1975): *Geschlossene und offene Form im Drama*, 7. Aufl. München: Hanser.
- Klotz, Volker (2000): *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien: Sonderzahl.
- Kluge, Alexander (1975): *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. 1. Aufl. (Edition Suhrkamp, 733). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Knaller, Susanne (2006): Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs. In: Susanne Knaller und Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, S. 17-35.
- Knaller, Susanne; Müller, Harro (2006): Einleitung. Authentizität und kein Ende. In: Susanne Knaller und Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, S. 7-16.
- Körner, Roswitha (2007): Theaterzensur. In: *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollst. überarb. und erw. Neuausg. (Rowohlt's Enzyklopädie, 55673). Reinbek: Rowohlt, S. 1108-1111.
- Kracauer, Siegfried (2005): Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. In: Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke (Hg.): *Theorie des Films*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 27-493.
- Kreuzer, Stefanie (2014): Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion - Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In: Wolfgang Funk und Lucia Krämer (Hg.): *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion (Kultur- und Medientheorie)*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 179-204.
- Kuhn, Markus (2013): Das narrative Potenzial der Handkamera. Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet. In: *Diegesis* 4 (1). Online verfügbar unter <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/127/139>, zuletzt geprüft am 29.02.2016.
- Kurt, Ronald (2008): Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Ronald Kurt und Klaus Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven (Kultur- und Medientheorie)*. Bielefeld: Transcript-Verl., S. 17-46.
- Kurt, Ronald (2012): Improvisation als Grundbegriff, Gegenstand und Methode der Soziologie. In: Udo Göttlich und Ronald Kurt (Hg.): *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 165-186.
- Kurt, Ronald; Näumann, Klaus (2008): Einleitung. In: Ronald Kurt und Klaus Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven (Kultur- und Medientheorie)*. Bielefeld: Transcript-Verl., S. 7-15.

- Landgraf, Edgar (2010): Eine wirklich transzendente Buffonerie. Improvisation und Improvisationstheater im Kontext der frühromantischen Poetologie. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren ; Kunst - Medien - Praxis (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: Transcript, S. 65-94.
- Landgraf, Edgar (2014): Improvisation as art. Conceptual challenges, historical perspectives. 1. Aufl. (New directions in german studies, 1). New York: Bloomsbury.
- Lass, Jakob; Schiller, Ines; Schultz, Golo: FOGMA. Regeln sind Freiheit. Online verfügbar unter http://www.lovesteaks.de/FOGMA_-_Regeln.html, zuletzt geprüft am 02.05.2016.
- Löffler, Petra (2004): Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Lommer, Josef (2013): Kaptn Oskar. Online verfügbar unter <http://www.critic.de/film/kaptn-oskar-5130/>, zuletzt geprüft am 06.03.2016.
- Lösel, Gunter (2013): Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters (Theater, 56). Berlin: Transcript; De Gruyter.
- Matzke, Annemarie (2010): Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisieren. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren ; Kunst - Medien - Praxis (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: Transcript, S. 161-182.
- Metz, Christian (1972): Zum Realitätseindruck im Kino. In: Ders. (Hg.): Semiologie des Films. München: Fink, S. 20-35.
- Metz, Christian (1997): Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films (Film und Medien in der Diskussion, 6). Münster: Nodus.
- Meyer, Karl-A.S. (2008): Improvisation als flüchtige Kunst und die Folgen für die Theaterpädagogik. Berlin: Schibri-Verl.
- Michotte, Albert (2003): Der Realitätscharakter der filmischen Projektion. In: *Montage AV* 12 (1), S. 110-125.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar (1988): Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte, 2. Aufl (Film, 1). Münster: MAkS-Publ. .
- Mouëllic, Gilles (2013): Improvising cinema (Film culture in transition). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Naremore, James (1988): Acting in the Cinema. Oakland: University of California Press.
- Nitsche, Lutz (2002): Hitchcock - Greenaway - Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. Stuttgart: Metzler.
- Odin, Roger (2002a): Film und Kommunikation. In: Philippe Viallon und Ute Weiland (Hg.): Kommunikation - Medien - Gesellschaft. Eine Bestandsaufnahme deutscher und französischer Wissenschaftler. Berlin: Avinus, S. 285-311.
- Odin, Roger (2002b): Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *Montage AV* 11 (2), S. 42-57.
- Ohler, Peter (1994): Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten). Münster: MAkS-Publ.

- Paech, Joachim (2004): Film, programmatisch. In: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek und Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (LiteraturFor-schung). Berlin: De Gruyter, S. 213-223.
- Pauli, Hansjörg (1981): Filmmusik. Stummfilm, 1. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Peirce, Charles S. (1991a): Aus den Pragmatismus Vorlesungen (1903). In: Karl-Otto Apel (Hg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 337-426.
- Peirce, Charles S. (1991b): Deduktion, Induktion und Hypothese (1878). In: Karl-Otto Apel (Hg.): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 229-250.
- Pörtner, Paul (1972): Spontanes Theater. Erfahrungen, Konzepte (Pocket, 41). Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovič (1979): Über die Film-Technik. Film-Manuskript und Film-Regie (Schriftenreihe zur Film- und Fernsehkunde, 2). Köln: Medipr.-Verl. .
- Ranisch, Axel; Pinkowski, Heiko; Pauls, Dennis; Baeker, Anne (2012): Sehr gutes Ma-nifest. Online verfügbar unter <http://www.schnitt.de/211,0065,03.html>, zuletzt ge-prüft am 13.05.2016.
- Richter, Ansgar (1995): Der Begriff der Abduktion bei Charles Sanders Peirce (Philoso-phiie, 453). Frankfurt am Main, Berlin: Lang.
- Richter, Sebastian (2008): Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen. Bielefeld: Transcript.
- Rodek, Hanns-Georg (2015): Wir sind die No-Drehbuch-Generation. Online verfügbar unter <http://www.welt.de/kultur/kino/article149049362/Wir-sind-die-No-Dreh-buch-Generat-ion.html>, zuletzt geprüft am 19.05.2016.
- Schneider, Björn: Staub auf unseren Herzen. Online verfügbar unter <http://www.spiel-film.de/filme/2994177/staub-auf-unseren-herzen/kritik>, zuletzt geprüft am 23.04.2016.
- Seel, Martin (2013): Die Künste des Kinos. Frankfurt am Main: Fischer.
- Seier, Andrea (1999): Kategorien der Entzifferung: Macht und Diskurs als Analyseraster. In: Hannelore Bublitz (Hg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Dis-kursanalyse Foucaults. Frankfurt am Main: Campus-Verl., S. 75-86.
- Seyboth, Patrick (2015): Stand das im Drehbuch? – Improvisation im Kino. In: *epd Film* 32 (6), S. 26-33.
- Smith, Hazel; Dean, Roger Thornton (1997): Improvisation, hypermedia and the arts since 1945 (Performing arts studies, 4). Amsterdam, London: Routledge.
- Strasberg, Lee (1988): Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur "method". Berlin: Alexander-Verl.
- Streiter, Anja (1995): Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes (Traversen, 2). Berlin: Vorwerk 8.
- Tedjasukmana, Chris (2014): Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino (Film denken). Paderborn: Fink.

- Thompson, Kristin (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage AV* 4 (1), S. 23-62.
- Viera, Maria (1990): The work of John Cassavetes: Script, performance style, and improvisation. In: *Journal of Film and Video* 42 (3), S. 34–40.
- Wallace, David Foster (2006): *Infinite jest. A novel*. New York: Back Bay Books.
- Weiler, Christel (2005): Improvisation. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 144–146.
- Widmer, Peter (1994): Aus dem Mangel heraus. In: Walter Fähndrich (Hg.): *Improvisation II*. Winterthur/Schweiz: Amadeus.
- Worschech, Rudolf (2016): Reformbedarf. Zur Novellierung des Filmförderungsgesetzes. In: *epd Film* 33 (5), S. 22–23.
- Wortmann, Volker (1997): Das kultische und das technische Bild. Legenden authentischer Darstellungen. In: Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger (Hg.): *Authentizität als Darstellung (Medien und Theater, 9)*. Hildesheim: Universität Hildesheim, S. 132-154.
- Zanetti, Sandro (2013): Improvisation. In: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur (De Gruyter Handbook)*. Berlin: De Gruyter, S. 220-232.
- Zimmermann, Bernhard (2009): Improvisation - Ritus - Literatur. In: Maximilian Gröne, Hans Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann, Stefan Pfänder und Bernhard Zimmermann (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*. 1. Aufl (Rombach-Wissenschaften Reihe Scenae, Bd. 11). Freiburg, Br.: Rombach, S. 217-224.
- Zywietz, Bernd (2012): Von glücklichen Filmautoren. Low- und No-Budget-Filme als Splitter im Gewebe der deutschen Filmlandschaft. In: *film-dienst* 65 (14), S. 14-15.
- Zywietz, Bernd (2013): German Mumblecore. Video, Digitalisierung und Improvisation - aktuelle Freilandfilmer und ihre Welt. In: Harald Mühlbeyer und Bernd Zywietz (Hg.): *Ansichtssache. Zum aktuellen deutschen Film*. Marburg: Schüren, S. 213-240.

6.2 Videoverzeichnis

Interviews:

Jakob Lass und Ines Schiller im Interview mit Ullrich Sonnenschein. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=s68v66ZErHU>, zuletzt geprüft am 12.05.2016.

Tom Lass im Interview mit Tania Carlin. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZIGI-mrvPZk>, zuletzt geprüft am 20.04.2016.

Nico Sommer im Interview mit Martin Daßinnies. Online verfügbar unter <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/interview-nico-sommer-familienfieber-achtung-berlin>, zuletzt geprüft am 12.03.2016.

Podiumsdiskussion:

Improvisation als Stilmittel? Neue Wege in der Filmproduktion. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=IjbCyBn9IH8>, zuletzt geprüft am 15.05.2016.

Vortrag:

Kurzvortrag von Bernd Zywietz auf dem Symposium German Mumblecore. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=U7TOfe3Qejo>, TC: 0:02:01-0:26:59, zuletzt geprüft am 05.11.2015.

6.3 Filmverzeichnis

ALKI ALKI

D 2015, Regie: Axel Ranisch

Kinoverision: missingFILMs (2015)

DICKE MÄDCHEN

D 2011, Regie: Axel Ranisch

DVD: missingFILMs (2012)

DIE GLÜCKLICHEN

D 2008, Regie: Jan Georg Schütte

DVD: WVG Medien (2010)

FAMILIENFIEBER

D 2014, Regie: Nico Sommer

DVD: Darling Berlin (2015)

FRONTALWATTE

D 2011, Regie: Jakob Lass

DVD: HFF Konrad Wolf (2011)

HEINRICH BRINGT DIE KINDER UM HALB DREI

D 2010, Regie: Hanna Doose

Online Zugriff durch Hanna Doose gewährt

ICH FÜHL MICH DISCO

D 2013, Regie: Axel Ranisch

DVD: Salzgeber & Co. Medien (2014)

KAPTN OSKAR

D 2013, Regie: Tom Lass

DVD: Darling Berlin (2015)

KLAPPE COWBOY!

D 2012, Regie: Timo Jacobs und Ulf Behrens

DVD: Prophetfilms (2013)

KOHLHAAS ODER DIE VERHÄLTNISMÄßIGKEIT DER MITTEL

D 2012, Regie: Aron Lehmann

DVD: missingFILMs (2014)

LEG IHN UM – EIN FAMILIENFEST

D 2012, Regie: Jan Georg Schütte

DVD: good!movies (2013)

LIEBE MICH!

D 2014, Regie: Philipp Eichholtz

DVD: Darling Berlin (2015)

LOVE STEAKS

D 2013, Regie: Jakob Lass

DVD: Darling Berlin (2014)

MÄNNER ZEIGEN FILME & FRAUEN IHRE BRÜSTE

D 2014, Regie: Isabell Šuba

DVD: missingFILMs (2015)

PAPA GOLD

D 2011, Regie: Tom Lass

DVD: Darling Berlin (2014)

PETER PAN IST TOT

D 2011, Regie Isabell Šuba

Online Zugriff durch Isabell Šuba gewährt

SHADOWS (SCHATTEN)

USA 1959, Regie John Cassavetes

DVD: Concorde (2012)

SILVI

D 2013, Regie: Nico Sommer

Amazon Video

STAUB AUF UNSEREM HERZEN

D 2012, Regie: Hanna Doose

DVD: Lighthouse Home Entertainment (2013)

STILLER FRÜHLING

D 2008, Regie: Nico Sommer

Online Zugriff durch Tom Lass gewährt

SWINGER CLUB

D 2006, Regie: Jan Georg Schütte

DVD: good!movies (2008)

UMSONST

D 2014, Regie Stephan Geene

DVD: Filmgalerie 451 (2015)