

Jörn Glasenapp

Die Schonung der Realität

Anmerkungen zu Bazins Neorealismus

1. Einleitung

Beginnen wir mit einer Behauptung, die man schwerlich als gewagt wird bezeichnen können: Keine filmische Strömung, also weder beispielsweise der Expressionismus Weimars oder das russische Montagekino noch die *Nouvelle Vague*, hat die Filmtheorie in auch nur annähernd vergleichbarer Weise zur Reflexion animiert wie der italienische Neorealismus. Insbesondere André Bazin, Siegfried Kracauer und Gilles Deleuze, das heißt die drei sehr wahrscheinlich wichtigsten Theoretiker des Films, haben sich an ihm abgearbeitet, und dies mit einer Begeisterung für den Gegenstand, die wir bei ihnen nicht nur zwischen den Zeilen lesen können. Bemerkenswert ist nun, dass sie alle, wenn auch freilich auf unterschiedlichen Wegen, zu folgendem Schluss gelangen: Im Neorealismus kommt der Film gleichsam zu sich selbst, zeigt er das, was ihn ausmacht, in seiner reinsten Form, spielt er seine Potenziale am überzeugendsten aus.

Das wiederum hat, da alle drei Denker am ontologischen Status des Films, der Frage also, was genau er ist bzw. worin sein ‚Wesen‘ besteht, größtes Interesse zeigen, implizit zur Konsequenz, dass die Auseinandersetzung mit dem Neorealismus auf ziemlich geradem Weg zum argumentativen Kern des jeweiligen Theorieansatzes führt – ein Umstand, der augenfälliger noch als bei Kracauer und Deleuze ohne Zweifel bei Bazin auszumachen ist, der keineswegs übertreibt, wenn er in seinem „Plädoyer für Rossellini“ (1955) behauptet, er habe dem Neorealismus seit dessen Aufkommen „unermüdlich den besten Teil [s]einer kritischen Aufmerksamkeit [gewidmet]“ (Bazin 2004a: 391). Entsprechend lässt sich getrost sagen, dass, wer immer sich mit dem filmtheoretischen Denken des Franzosen vertraut machen möchte, gut daran tut, sich auch und vor allem dessen Untersuchungen zum bzw. Engagement für den Neorealismus zu widmen (vgl. hierzu auch Ricciardi 2006: 488), das, absolut konkurrenzlos in seiner Wirkmächtigkeit, den filmwissenschaftlichen Blick auf letzteren (nicht zuletzt durch die Vermittlung durch Deleuze) nach wie vor bestimmt – und zwar in derart hohem Maße, dass man auch die folgende Behauptung nur mit Mühe als steil oder gar überzogen wird charakterisieren können: Der Neorealismus der internationalen Filmwissenschaft bzw. -theorie ist nach wie vor zu großen Teilen Bazins Neorealismus.¹

¹ Ganz in diesem Sinne heißt es bei Illger: „Vergegenwärtigt man sich noch einmal die Zuschreibungen an den italienischen Neorealismus, so kommt man kaum umhin festzustellen, dass die filmwissenschaftliche Forschung, was dies betrifft, seit André Bazin nur wenig vorangekommen ist“ (Illger 2009: 176).

2. Der „Rohstoff“ des Films

Die Antwort, welche Bazin vielleicht nicht zufällig in seinem wichtigsten Text zum Neorealismus, dem langen Essay „Der filmische Realismus und die italienische Schule der Befreiung“ aus dem Jahre 1948, auf die im – deutschen – Titel seiner berühmten Aufsatzkompilation gestellte Frage *Was ist Film?* gibt, fällt einigermaßen lapidar aus. Letzterer sei, so lesen wir, „[d]ie realistischste aller Künste“ (Bazin 2004b: 311), wobei Bazin die Antwort auf die Frage, die diese Antwort sogleich provoziert, nämlich, warum dem Film die Ehre zukommen soll, innerhalb des Ensembles der Künste die Krone des Realismus zu tragen, beim Leser anscheinend voraussetzt. Zumindest enthält er sie ihm vor – möglicherweise weil er sie drei Jahre zuvor hinreichend deutlich gegeben hat, und zwar in seinem programmatisch betitelten Essay „Ontologie des photographischen Bildes“ von 1945, der seit jeher als Kern- und Schlüsseltext innerhalb des Bazinschen Œuvres gehandelt wird. Éric Rohmer etwa nannte ihn dessen „Grundstein“ (zit. n. Andrew 2009: 34), und dies mit gutem Recht. Schließlich stellt der Kritiker in dem Artikel gleichsam das ontologische Fundament bzw. die ontologischen Prämissen seiner Theorie des Films vor, und er tut dies in durchaus nahe liegender Weise, indem er vor allen Dingen dessen, wie es an anderer Stelle heißt, „Rohstoff“ (Bazin 2004c: 120) in Augenschein nimmt: die Fotografie.

Bekanntlich begreift Bazin das Auftreten derselben als Einschnitt in der Geschichte der visuellen Verfahren, der gravierender nicht sein könnte. Denn erst sie – als ein seinem Wesen nach objektives, da automatisch und ohne menschliche Vermittlung entstehendes Bild² – vermag es, „[u]nseren Hunger nach Illusion“ (Bazin 2004d: 36), den Bazin zur anthropologischen Konstante erklärt und dessen Ursprünge er in der Praxis des Einbalsamierens ausmacht, zur Gänze zu stillen. Die Ursache hierfür sieht er – und dies ist der entscheidende Punkt seiner Argumentation – ausdrücklich nicht, wie viele vor ihm, in dem durch die Ausschaltung der malenden Hand bzw. künstlerischen Subjektivität gesteigerten mimetischen Potenzials der Fotografie, sondern in der spezifischen, als physisch-chemische Kontaktnahme zu denkenden Beziehung, die sie zu ihrem Referenten unterhält und uns unumstößlich an letzteren ‚glauben‘ lässt. Ebendies meint Bazin, wenn er von der radikalen Erschütterung der „Psychologie des Bildes“ (Ebd.: 37) spricht, welche dessen automatische Entstehung provoziert. „Die Objektivität der Photographie“, so führt er diesbezüglich aus, „verleiht ihr eine Überzeugungsmacht, die allen anderen Bildwerken fehlt. Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird. Die Photographie profitiert von einer Wirklichkeits-

2 „Alle Künste“, so Bazin, „gründen auf der Anwesenheit des Menschen; nur in der Photographie genießen wir seine Abwesenheit. So wirkt die Photographie auf uns wie ein ‚natürliches‘ Phänomen, wie eine Blume oder eine Schneeflocke, deren Schönheit von ihrem pflanzlichen oder tellurischen Ursprung nicht zu trennen ist“ (Bazin 2004d: 37).

übertragung vom Ding auf seine Reproduktion.“ Und weiter: „Das Bild mag verschwommen sein, verzerrt, farblos, ohne dokumentarischen Wert, es gründet durch die Art seiner Entstehung im Dasein des Modells; es *ist* das Modell“ (Ebd.).³

Fasst man das Gesagte zusammen, so gelangt man zu folgendem Schluss: Das fotografische Bild gilt Bazin weniger als ein artifizielles Zeichen, sondern eher – da es Wirklichkeit im wörtlichen Sinne (in sich) aufnimmt – als eine, wie Vinzenz Hediger treffend schreibt, „Fortsetzung der Realität mit anderen Mitteln“ (Hediger 2009: 78; vgl. hierzu auch Stiegler 2006: 345). Als eine solche ist sie eine Spur, ein Abdruck oder ein Niederschlag, mit Bezug auf Charles Sanders Peirces berühmte Zeichentrias könnte man auch sagen: ein Index.⁴ Demnach sollte es uns nicht weiter überraschen, dass der Ontologie-Aufsatz durch Secondo Pias 1898 gemachte Aufnahme des Turiner Grabtuchs illustriert wird, jenes berühmte acheiropoietische, das heißt nicht von Menschenhand gemachte, Kontakt- bzw. Abdruckbildnis, welches angeblich das einzige authentische Abbild Christi trägt.⁵

Unmissverständlich wird die Berührungsreliquie als Vorläufer der Fotografie ausgewiesen, deren Spurcharakter, wie Bazin betont, denkbar weitreichende Konsequenzen hat. Nicht zuletzt lässt er die so prominent von Walter Benjamin vorgebrachte These vom auratischen Mangel der Fotografie einigermaßen zweifelhaft anmuten, was in aller Klarheit Gilberto Perez darlegt, dessen ebenso konzise wie ingeniose Auseinandersetzung mit den fotontheoretischen Überlegungen Bazins in den folgenden Ausführungen münden: „A painting gains in value on account of its signature; a photograph gains in credence on account of its lack of a signature. What counts in either case is not so much the picture before our eyes as the unseen agency that brought it into being. As a unique handmade object, the original in painting traditionally possesses what Walter Benjamin called an ‚aura.‘ In photography there is no original image, only copies, and thus, according to Benjamin, no aura. Yet a photographic image has its own kind of aura – the aura of a remnant, of a relic – stemming from the uniqueness, the original particularity, not of the picture but of the referent whose emanation it captures. In photography the original is the bit of reality that was there when the shutter was opened“ (Perez 2000: 32-33).

3 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Savedoff, die ganz im Sinne Bazins argumentiert, wenn sie schreibt: „The differences in our reactions to paintings and photographs do not rest on differences in precision, persuasive detail, or compelling composition, although these characteristics can certainly be important. The fundamental difference in our reactions rests instead on our disparate beliefs about the genesis of each image“ (Savedoff 2000: 110).

4 Zur Verortung Bazins innerhalb jenes, wie es scheint, zunehmend prominenter werdenden Diskursstranges, der das fotografische Bild als indexikalisches Spur- und Kontaktbild begreift, vgl. insbesondere Dubois (1998: passim), darüber hinaus aber auch Geimer (2009: 64-65).

5 Zur acheiropoietischen Bildtradition vgl. Belting (1990: 233-246), Kuryluk (1991) sowie Wortmann (2003: 25-44). Zu Secondo Pias Aufnahme des Grabtuchs vgl. Belting (2006: 63-67).

Doch kommen wir zurück zu Bazin: Dass dessen hier in einiger Ausführlichkeit vorgestellten Thesen zur Fotografie uneingeschränkt auch für den Film Gültigkeit beanspruchen dürfen, versteht sich von selbst. Denn auch er ist indexikalisch. Schließlich setzt er remediativierend auf der Fotografie auf, wobei er insofern über sie hinausgeht, als er ihre spezifischen Qualitäten um die temporale Dimension erweitert.⁶ Von Bazin mit Blick auf seine Einbalsamierungsbehauptung als „Mumie der Veränderung“ (Bazin 2004d: 39; vgl. hierzu auch Engell 2007: 38) apostrophiert, vollendet der Film demnach die „photographische Objektivität in der Zeit“ (Bazin 2004d: 39)⁷ und wird so zur Spur bzw. zum Abdruck einer Dauer. Hieraus wiederum erwachsen für den Regisseur Verpflichtungen, das heißt, das ‚Wesen‘ des Films gibt den Gebrauch, der von ihm zu machen ist, vor – nach dem Motto: Dies kann er (wie kein anderes Medium), dies sollte man ihn tun lassen. Ein *anything goes* verbietet sich folglich (vgl. hierzu auch Bordwell 2009: 110, Hediger 2009: 79 und Henderson 1972).⁸ So zumindest argumentiert Bazin, der als der neben Kracauer wahrscheinlich entschiedenste Realist unter den Theoretikern des Films dessen Machern vor allem eines abverlangt: Respekt vor der Realität. Wie sich dieser äußern kann oder vielmehr zu äußern hat, stellt eine der höchst prominent behandelten Fragen im Werk des Franzosen dar, dem wir beim Beantworten derselben nun ein wenig über die Schulter schauen wollen.

3. Von Stein zu Stein

In Bazins Anfang der 1950er Jahre geschriebenen und danach immer wieder überarbeiteten Essay „Die Entwicklung der Filmsprache“ finden wir jene berühmte, in ihrer Schlichtheit geradezu provozierend anmutende und in unmissverständlich wertender Absicht vorgenommene Unterscheidung zweier Grundtypen von Regisseuren. Folgt man dieser, so glauben letztere entweder an das Bild oder aber – vom Autor selbstverständlich präferiert – an die Realität, wobei der Begriff ‚Bild‘ in

6 Zur Remediation vgl. Bolter und Grusin, die sie als „the formal logic by which new media refashion prior media forms“ (Bolter/Grusin 1999: 273) definieren.

7 Bazin argumentiert hier durchaus analog zu Kracauer. Dieser weist in seiner *Theorie des Films* letzteren nicht nur als „Erweiterung“ (Kracauer 1985: 11), sondern als „Erfüllung“ (Ebd.: 83) der Fotografie aus, wobei er aus diesem genealogischen Aufeinanderbezogensein das Fortleben des „Wesen[s]“ (Ebd.: 53) der Fotografie im Film und damit die grundsätzliche Identität der Affinitäten beider Medien ableitet. Dass man dies auch ganz anders sehen, das heißt den Film als Medium begreifen kann, in dem das ‚Wesen‘ der Fotografie „verkümmert“ (Barthes 1985: 88) bzw. „missbraucht“ (Barthes 2008: 129) wird, beweist prominent Roland Barthes.

8 Henderson rügt Bazins normative Ontologie – und dies selbstverständlich mit Recht – als ahistorisch, darüber hinaus aber auch als trivial und simplifizierend, weswegen er in ihr nichts anderes als eine argumentative Sackgasse zu erkennen vermag. „Bazin“, so führt er aus, „had to go outside of the ontology system if he was to function as a critic at all“ (Henderson 1972: 23). Eine ausgewogene Auseinandersetzung mit und zugleich überzeugende Kritik an der Forderung eines ‚mediengerechten‘ Gebrauchs des Films, der wir unter anderem auch bei Béla Balázs, Rudolf Arnheim und Kracauer begegnen, liefert Carroll (2008: 35-52).

diesem Zusammenhang weit gefasst ist und all das meint, „was die *Darstellung* auf der Leinwand dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann“ (Bazin 2004d: 91), sei es durch die gestalterische Komposition der einzelnen Einstellungen (Dekor, Lichtführung etc.) oder aber durch deren Montage. Bildgläubigkeit findet man demnach, um deren beiden Extrempole zu nennen, sowohl im Weimarer Expressionismus, der – Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) zeigt dies nur allzu deutlich – von der Realität rein gar nichts wissen zu wollen scheint und von Bazin – wie könnte es anders sein – als „Irrweg“ (Bazin 2009: 170) bzw. „Irrlehre“ (Bazin 2004b: 307; vgl. auch ders. 2004f: 195-197) abgetan wird, als auch im Kino eines Kuleschow oder Eisenstein, dessen „Nerv“ (Eisenstein 2006a: 91) die Montage ist, ein von Eisenstein zum „Wesen des Films“ (Eisenstein 2006b: 54) erklärtes Verfahren also, bei dem die Bedeutungsgenerierung insofern gleichsam eine Dreingabe von außen darstellt, als sie durch die Anordnung der Realitätsfragmente bzw. Einstellungen erfolgt, nicht aber durch diese selbst (vgl. Bazin 2004e: 92-93). Mit anderen Worten: Die Montage ist, wie es in Bazins provokant betitelten Essay „Schneiden verboten!“ (1953) heißt, ein „abstrakte[r] Erzeuger von Sinn“ (Bazin 2004g: 79).⁹

Als einem solchem begegnet ihr der Kritiker bekanntermaßen mit großer Skepsis. Er, der in seiner Auseinandersetzung mit dem Film stets der sinnlichen Anschauung gegenüber der intellektuellen Operation seine Stimme gibt, privilegiert stattdessen mit der Plansequenz auf der einen und der Tiefenschärfe auf der anderen Seite filmische Verfahrensweisen, die die Realität gleichsam ‚unangetastet‘ lassen, indem sie, im Gegensatz zur ‚zerstückelnden‘ Montage, ihre zeitliche und räumliche Kontinuität bewahren. Auf diese Weise wird, so führt Bazin mit Blick auf die Tiefenschärfe aus, „de[r] Zuschauer in eine Beziehung zum Bild [versetzt], die derjenigen, die er zur Realität hat, viel näher ist“ (Bazin 2004e: 103), das heißt, es wird, wie wir an anderer Stelle lesen, ein „psychologischer Realismus“ etabliert, „der den Zuschauer in den wahren Zustand der Wahrnehmung versetzt, welche a priori nie vollständig determiniert ist“ (Bazin 1980: 132).

Dass sich der Zuschauer ohne die Sinnstiftung, wie sie die Montage bietet, zu erheblich höherer Dekodierungsaktivität bzw. zur, wenn man so will, eigenen Montage genötigt sieht und er die Entscheidung, was wichtig ist und was nicht, selbst zu treffen hat, wurde von Bazin wiederholt herausgestellt, nirgends allerdings klarer als in seinem berühmten Aufsatz über William Wyler, in dem die durch die Tiefenschärfe generierte Befreiung des Zuschauers wie folgt beschrieben wird: „Das Ereignis existiert ständig als Ganzes, es reizt uns dauernd insgesamt; wir entscheiden, diesen oder jenen Aspekt zu wählen, eher das eine als das andere auszusuchen, je nach den Erfordernissen des Handelns, des Gefühls oder der Reflexion, aber ein anderer als wir würde vielleicht anders wählen. In jedem Fall sind wir *frei*, unsere Inszenierung zu machen: eine andere Schnittgliederung ist

⁹ Letztlich dasselbe, wenn auch freilich verknüpft mit einer uneingeschränkt positiven Wertung, meint Eisenstein, wenn er die Montage als „Zaubermittel“ (Eisenstein 2006c: 342) preist.

immer möglich und kann die subjektive Sicht der Realität radikal verändern. Der Regisseur, der für uns schneidet, macht nun aber an unserer Stelle die Unterscheidung, die uns im realen Leben zukommt. Wir akzeptieren unbewußt seine Analyse, weil sie den Gesetzen der Aufmerksamkeit entspricht; aber sie beraubt uns eines in der Psychologie nicht weniger begründeten Privilegs, das wir aufgeben, ohne es zu merken, nämlich der zumindest virtuellen Freiheit, jeden Augenblick unser Schnittsystem zu ändern“ (Bazin 1981: 48; vgl. hierzu ders. 2004e: 103, ders. 2004b: 310, Deleuze 1997a: 145, Bordwell 1997: 62-65, ders. 2009: 114-116 sowie ders. 2001: 89-90).

Diese virtuelle Freiheit wiederum ist es, die entscheidenden Anteil daran hat, dass dem Zuschauer die, so Bazin, „Zweideutigkeit der Existenz der Realität“ (Bazin 1980: 131) bewusst wird, welche zu bewahren sich das realitätsgläubige Kino auf die Fahnen schreibt – allen voran der italienische Neorealismus, dessen Regiestil der Kritiker zentral dadurch bestimmt sieht, dass er „ganz hinter die Realität zurücktritt“ (Bazin 2004e: 97),¹⁰ um sie „in ihrer tatsächlichen Kontinuität auf die Leinwand zu bringen“ (Bazin 2004e: 106). Damit wird sich ein Ziel gesetzt, das selbstverständlich niemals vollständig erreicht werden kann – worauf Bazin ausdrücklich hinweist¹¹ –, das uns jedoch eine Ahnung davon gibt, wie wir uns das Realitätsverständnis vorzustellen haben, das den neorealistischen Filmen zugrunde liegt. Um es mit Bazins viel zitierten Worten zu sagen: Der Neorealismus „betrachtet die Realität als einen [...] unteilbaren Block“, das heißt, er begreift sie global und unter Abzug einer Tendenz, und so verweigert er sich denn auch „per Definition der Analyse der Figuren und ihres Handelns, sei diese politisch, moralisch, psychologisch, logisch, gesellschaftlich oder was auch immer“ (Bazin 2004a: 395-396).¹² Gerichtet ist sein Interesse somit ganz auf das Erfassen eines Zustandes, der der Sinnggebung gleichsam vorausliegt, was impliziert, dass die von der Kamera aufgezeichneten Tatsachen ihre Integrität als Tatsachen bzw. „ihr ganzes Gewicht, ihre ganze Eigenart, ihre ganze faktische Mehrdeutigkeit [bewahren]“ (Bazin 2004h: 340).

10 An anderer Stelle spricht er vom „Verschwinden der Regie“ (Bazin 2004h: 348) im Neorealismus.

11 In Bazins „Plädoyer für Rossellini“ lesen wir: „[E]s [gibt] keinen reinen Neorealismus. Die neorealistische Haltung ist ein Ideal, dem man mehr oder weniger nahe kommt. In allen als neorealistisch bezeichneten Filmen gibt es noch Spuren des traditionellen schauspielhaften, dramatischen oder psychologischen Realismus“ (Bazin 2004a: 400-401; vgl. hierzu auch ders. 2004i: 359).

12 Er bezieht sich hierbei ausdrücklich auf Amédée Ayfres 1952 in den *Cahiers du cinéma* erschienenen Aufsatz „Néo-Réalisme et Phénoménologie“, in dem es (in der englischen Übersetzung) wie folgt heißt: „Here [in *Ladri di biciclette*, J.G.] we have a man in search of his bike who is not just a man who loves his son, a worker desperately engaged in trying to steal another bike, a man who, finally, represents the distress of the proletariat reduced to stealing the tools of its trade. He is all that and a host of other things besides, indefinable, unanalysable, precisely because primarily *he is*, and not in isolation, but surrounded by a bloc of reality which carries traces of the world – friends, church, German seminarians, Rita Hayworth on a poster. And this is in no sense merely décor, it ‚exists‘ almost on the same level as he does“ (Ayfre 1996: 185-186).

Völlig anders dagegen verhält es sich bei dem als Vergleichsfolie bemühten konventionellen Realismus: Der nämlich begeht insofern Verrat an der Wirklichkeit, als er diese *a priori* einem bestimmten Gesichtspunkt unterordnet. Dadurch tragen die Ereignisse, welche er präsentiert, das Stigma des In-den-Dienst-Genommen-Seins. Sie werden, so könnte man sagen – und die Nähe zur Operationsweise des Bartheschen Mythos ist hier evident (vgl. Barthes 2010: 249-316) –, bezüglich ihres ‚Seins‘ entleert, um als Zeichen zu fungieren und rein begrifflich wirksam zu werden. Bazin erinnert in diesem Zusammenhang an die zahlreichen Boote, die in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) zum Titel gebenden Schiff fahren, um dessen Mannschaft mit Lebensmitteln und Vorräten zu versorgen: Sie hätten vor allen Dingen die Aufgabe, die Zustimmung der Bevölkerung Odessas für die Aufständischen zu bedeuten.¹³ Ihr neorealisticches Pendant bilde die Flotte der Fischerboote in Luchino Viscontis *La terra trema* (1948). Sie mag „von überwältigender Schönheit sein – sie ist darum doch nur die Flotte aus dem Dorf“ (Bazin 2004j: 328-329), so Bazin, der in mehreren seiner Texte ein höchst anschauliches Bild bemüht, um den Gegensatz zwischen traditionellem Realismus und Neorealismus transparent zu machen. Und zwar spricht er von Steinen, die uns den Weg über einen Bach ebnen können – als Bestandteile einer Brücke oder aber verstreut im Wasser liegend (Bazin 2004b: 319 und ders. 2004a: 399; vgl. hierzu zudem Engell 2010: 155). Während im ersten Fall ihre „steinerne Wirklichkeit“ (Bazin 2004a: 399) ganz hinter ihre Funktion, gemeinsam eine Brücke zu bilden, zurücktritt, bleibt sie im zweiten Fall erhalten. Das heißt, der Realismus schafft – um den Preis der Wirklichkeitsverarmung – Eindeutigkeit, indem er Brücken baut, über die der Zuschauer geht, während der Neorealismus die Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit respektiert und es letzterem überlässt, in den Steinen bloß Steine oder aber Steine *und* eine Möglichkeit, trockenen Fußes das andere Ufer zu erreichen, zu erkennen.¹⁴ Kurz: Der Zusammenhang der Steine in der Brücke

13 Ein besonders eindringliches und entsprechend immer wieder gern angeführtes Beispiel für die Indiennahme der Wirklichkeit in Eisensteins Œuvre bietet jene Sequenz aus *Oktober* (1928), in der Einstellungen von menschwistischem Rednern mit solchen von – nicht zur Diegese gehörenden – Harfen und Balalaikas zusammengefügt werden. „[D]iese Harfen“, kommentiert der Regisseur retrospektiv sein bildmetaphorisches Verfahren, „waren nicht Harfen schlechthin, sondern bildhafter Ausdruck der honigsüßen Reden des menschwistischen Opportunismus auf dem zweiten Rätekongress im Jahre 1917. Und die Balalaikas waren nicht Balalaikas schlechthin, sondern das Symbol für dieses langweilige, widerliche und leere Wortgeklimper vor dem Gewitter herannahender historischer Ereignisse.“ (Eisenstein 2006c: 356) Analoges lässt sich natürlich auch über das berühmte Finale von Eisensteins erstem Film, *Streik* (1924), sagen: Hier soll die in den Bildfluss hineingeschnittene, ebenfalls nichtdiegetische Schlachtung eines Ochsen den Zuschauer erkennen lassen, dass die streikenden Arbeiter von den Soldaten wie Vieh abgeschlachtet werden. – Zu Eisensteins funktionalistisch zu nennender Wirkungsästhetik, der es nicht so sehr um das Sosein der Dinge als um ihren expressiven Zeichencharakter zu tun ist, vgl. vor allen Dingen Lenz (2008).

14 „Statt ein bereits dechiffriertes Reales zu repräsentieren“, gibt Deleuze Bazins Überlegungen wieder, „meine der Neorealismus ein zu dechiffrierendes und stets zweideutiges Reales“ (Deleuze 1997a: 11).

ist vorgegeben und unübersehbar, jener der im Bach liegenden dagegen besteht nicht im eigentlichen Sinne. Er will gesehen sein. Lorenz Engell hat somit fraglos Recht mit seiner Behauptung, Bazin betrachte den Neorealismus nicht so sehr als einen „Realismus der Abbildung“, sondern vielmehr als einen „Realismus der Rezeption“, bei dem „[d]ie Begegnung mit dem Filmbild [...] die Begegnung mit einer in ihrer Komplexität schwer und nur unter Erzeugung von Sinnstrukturen zu erfassenden Umwelt [analogisiert]“ (Engell 1992: 177). Dies bedeutet nicht zuletzt, dass es dem Neorealismus natürlich nicht, wie zuweilen behauptet wird, um die Verdoppelung von Realität zu tun ist, sondern allein um den Versuch, „die Filmrezeption durch dieselben Strukturierungsmuster hindurch zu steuern wie die Wirklichkeitserfahrung“ (Ebd.: 180; vgl. auch Bazin 1981: 47).

Doch zurück zum Bazinschen Bild der im Bach liegenden Steine, welches auch insofern als überaus glücklich gewählt gelten darf, als es implizit die für den Neorealismus so typische Lückenhaftigkeit und Inkonsistenz des Handlungs-gangs profiliert. Hinsichtlich seiner Bedeutung stark beschnitten, knüpft dieser die einzelnen Ereignisse keineswegs kettengleich, sondern als „Blöcke mit betont schwachen Verbindungen“ (Deleuze 1997a: 11) in einer zufällig und anekdotisch anmutenden Chronologie hintereinander und hebt nicht zuletzt dadurch ihren enormen Stellenwert und hohen Autonomiegrad ihm gegenüber hervor. „[E]s gibt keinen Vektor mehr, keine universelle Linie, die die Ereignisse [...] ineinander übergehen läßt und verbindet“ (Deleuze 1997b: 284), schreibt Deleuze im argumentativen Fahrwasser Bazins und mit besonderem Blick auf Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948), der mustergültig zeigt, was es bedeutet, wenn sich die sensomotorischen Zusammenhänge zwischen Situation und Aktion, Aktion und Reaktion oder Reiz und Antwort lockern,¹⁵ wenn also an die Stelle eines kausalen Aufeinander-bezogen-Seins der Ereignisse zunehmend dessen bloß temporale Consecutio tritt, die noch dazu über die Wertigkeit der Ereignisse bzw. deren Hierarchie keinerlei Aufschluss gibt (vgl. hierzu Bazin 2004k: 387, aber auch Kovács 2007: 253-254). Mit anderen Worten: Neorealistisches Erzählen reiht aneinander, operiert parataktisch und führt strenggenommen – zumindest, wenn man sich auf E. M. Forsters berühmte diesbezügliche Differenzierung aus *Aspects of the Novel* (1927) beruft – zu bloßen Stories, nicht jedoch zu Plots.¹⁶ Es erteilt demnach der

15 Zum Bruch der sensomotorischen Kette und seinen Konsequenzen vgl. Deleuze (1997b: 276ff.) sowie ders. (1997a: 11ff.), darüber hinaus aber auch Engell und Fahle (2003: 233ff.). Des Weiteren sei daran erinnert, dass auch Kracauer das Zerfallen der zielgerichteten Narration als wichtiges Merkmal des neorealistischen Kinos herausstellt. Sowohl Fellini als auch De Sica und Rossellini, so lesen wir in seiner *Theorie des Films* „sind (oder scheinen) [...] ungenau in dem Sinne, daß sie verabsäumen, die Elemente oder Einheiten ihrer Handlungen auf rationale Weise zu verbinden. Eine gerade Linie scheint ihnen unvorstellbar zu sein; nichts in ihren Filmen ist wirklich zusammengefügt. Gleichzeitig ist es jedoch, als besäßen sie eine Wünschelrute, die sie befähigt, auf ihren Streifzügen durchs Labyrinth physischer Existenz Phänomene und Geschehnisse von ungemeiner Bedeutung zu entdecken“ (Kracauer 1985: 337).

16 Hier noch einmal Forsters wohlbekannte Passage: „We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis fall-

für das klassische Kino typischen narrativen Integration eine deutliche Abfuhr, so dass man versucht sein könnte, den Neorealismus als ein etwas anderes *cinema of attractions* (vgl. hierzu Gunning 1990) zu bezeichnen, ein solches nämlich, das statt der Attraktionen mit Alltäglichkeiten aufwartet.

Mit Ausnahme vielleicht von De Sicas *Umberto D* (1952) gilt Bazin *Ladri di biciclette* als der „extremste Ausdruck des Neorealismus.“ (Bazin 2004i: 360) Der Kritiker erkennt in ihm das „ideale Gravitationszentrum, um das die Werke der anderen großen [neorealistischen, J.G.] Regisseure auf ihren eigenen Umlaufbahnen kreisen“ (Ebd.), und folglich verwundert es nicht weiter, dass er De Sicas Meisterwerk die bei weitem ausführlichste Einzelanalyse widmet, die er jemals über einen neorealistischen Film verfasst hat. Da es sich obendrein um die wichtigste handeln dürfte, lohnt es sich allemal, sie etwas genauer in Augenschein zu nehmen. Ebendies soll auf den folgenden Seiten geschehen.

4. Der zwanglose Zwang

Der im November 1949 in der linksgerichteten katholischen Zeitschrift *Esprit* erschienene *Ladri di biciclette*-Essay stellt nicht zuletzt den Versuch dar, jenen zur damaligen Zeit zunehmend laut(er) werdenden Stimmen entgegenzutreten, die das unmittelbar bevorstehende Ende des mittlerweile angeblich mehr und mehr Zeichen der Erschöpfung aufweisenden Neorealismus verkündeten.¹⁷ *Ladri di biciclette* sei das Werk, das derlei Unkenrufe Lügen strafe und „die ganze Ästhetik des Neorealismus von neuem in ihr Recht [setzt]“ (Bazin 2004h: 337), so Bazin, dessen Text denn auch einen zur Gänze ungetrübt bleibenden Lobgesang auf De Sicas Film anstimmt. Dieser wird dem Leser zuvorderst als Ausdruck eines konsequenten Verzichts nahe gebracht, als ein Werk, das sich eine denkbar strenge Askese auferlegt, um die Wirklichkeit insbesondere von dem zu befreien, was Bazin an anderer Stelle das „Schmarotzertum der Kunst“ (Bazin 2009: 170) nennt – wobei er sich selbstredend darüber im Klaren ist, dass eine solche Befreiung das Aufbieten einer gehörigen Portion ‚Kunst‘ zur Bedingung hat (vgl. hierzu Bazin 1981: 46, aber auch Gallagher 1998: 297).

„Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr“ (Bazin 2004h: 351) – auf diese Negativ-Formel bringt er den Charakter des Films, dessen Darsteller Laien sind, dessen Story nicht den geringsten dramatischen Wert

ing on causality. ‚The king died and then the queen died‘ is a story. ‚The king died, and then the queen died of grief‘ is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it.“ (Forster 2000: 87) Höchst ergiebig sind in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen Chatmans, der mit Blick auf Michelangelo Antonionis offene Formen zwischen *kausalen* auf der einen und – etwa in Antonionis großer Tetralogie (*L'avventura* [1960], *La notte* [1961], *L'eclisse* [1962] und *Il deserto rosso* [1964]) zum Einsatz kommenden – *kontingenten* Plots auf der anderen Seite unterscheidet (vgl. Chatman 1985: 74ff.).

17 Bekanntlich wollte Bazin bis zu seinem Tod im Jahr 1958 nichts von einem Ende des Neorealismus wissen.

aufweist und dessen Bildgestaltung ganz darauf abgestellt ist, das Geschehen „in größtmöglicher Durchsichtigkeit mit einem Minimum an stilistischer Brechung wiederzugeben.“ (Ebd.: 348; vgl. zudem ders. 2004i: 360) Keine Frage: Folgt man Bazin, so gönnt sich *Ladri di biciclette* nichts, aber auch gar nichts – und wird selbstredend genau deswegen von dem Kritiker geschätzt. Denn bekanntermaßen denkt er das Kino nicht, wie beispielsweise Béla Balázs, Rudolf Arnheim oder die russischen Montagetheoretiker, in der Kategorie des Rahmens, sondern der des Fensters.¹⁸ Er ist somit ein Anwalt dessen, was die Medienwissenschaftler Jay David Bolter und Richard Grusin unter dem Begriff *immediacy* diskutieren,¹⁹ das heißt, er tritt für eine Vermittlung ein, die, ganz dem Ideal der Unmittelbarkeit und Transparenz verpflichtet, sich selbst zwar nicht abschafft – schließlich kann es, wie es im Wyler-Aufsatz heißt, „[i]m Kino [...] nur um eine *Repräsentation* der Realität gehen“ (Bazin 1981: 47) –, die sich aber wenigstens so weit als möglich verleugnet.

Er findet eine solche Vermittlung in den Filmen des Neorealismus und speziell in *Ladri di biciclette*, dessen besonderes Faszinosum laut Bazin jedoch keineswegs allein in dessen wirkungsvoller Verzichtsästhetik besteht, sondern auch und vor allem darin, dass er bemerkenswert souverän, da konfliktfrei gleichsam zwei Herren dient. Einerseits nämlich ist der Film „so solide gebaut [...] wie eine Tragödie“, andererseits „läuft“ er „auf der Ebene des rein Zufälligen [ab]“ (Bazin 2004h: 351). Mit ihm ist De Sica und seinem (Haupt-)Drehbuchschreiber Cesare Zavattini demnach das Kunststück gelungen, der dramatischen Notwendigkeit einen kontingenten Charakter zu geben bzw., wie Bazin an anderer Stelle schreibt, „die Kontingenz zum Stoff des Dramas“ (Bazin 2004i: 360) zu machen. Und dass ebendies wiederum von größter Relevanz für die Überzeugungskraft des Films ist, bemüht sich Bazin zu zeigen, wobei er von der nicht nur aus heutiger Sicht einigermaßen überraschenden Behauptung ausgeht, *Ladri di biciclette* sei „sicher der einzig gültige kommunistische Film der letzten zehn Jahre“ (Bazin 2004h: 339).

18 Zum Gegensatz von Rahmen und Fenster vgl. die Ausführungen von Elsaesser und Hagen: „Die Vorstellung des Fensters impliziert, dass man das gerahmte Viereck, durch das man hindurchsieht, aus dem Blick verliert, während der Rahmen sowohl auf den Inhalt der (undurchsichtigen) Bildfläche, dessen konstruktiven Charakter, wie auf sich selbst verweist. Das Fenster steht im Zeichen der Transparenz, während man für den Rahmen den Begriff der Komposition stark machen könnte. Wo das Fenster die Aufmerksamkeit auf ein dahinter oder jenseits Liegendes lenkt, ja im Idealfall die trennende Glasscheibe in der Vorstellung ganz verschwinden lässt, lenkt der Rahmen – man denke an klassische Bilderrahmen, ihre Ornamentik und Opulenz, ihre Auffälligkeit und ihren ostentativen Zeigegestus – die Aufmerksamkeit auf den Artefaktstatus und den Bildträger als solchen. Im einen Extremfall bringt das Fenster sich als Medium völlig zum Verschwinden und macht sich unsichtbar, im anderen dagegen lässt der Rahmen nur noch das Medium in seiner Verfasstheit sehen“ (Elsaesser/Hagen 2007: 25).

19 Dieser bezeichnet, so Bolter und Grusin, „[a] style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema, and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation“ (Bolter/Grusin 1999: 272-273).

Wie zumeist, wenn es um den Neorealismus geht, argumentiert er auch in diesem Fall nicht ‚inhaltlich‘, und dies, obgleich er für die von ihm als solche ausgewiesene These des Films – dass nämlich in der filmischen Welt der Überlebenskampf der Arbeiter derart hart sei, dass sie sich gegenseitig bestehen müssen – durchaus Sympathien hegt. Nein, ‚gültig‘ und vor allem als gesellschaftspolitisch engagierter Film unerhört schlagkräftig sei *Ladri di biciclette* deshalb, weil er seine These nie als solche aufstellt, weil er nicht, wie es ein Propagandafilm täte, versucht, „uns *aufzuzeigen*, daß der Arbeiter sein Fahrrad gar nicht wiederfinden *kann* und daß er zwangsläufig im Teufelskreis gefangen ist“ (Ebd.: 340), sondern weil er sich stattdessen darauf beschränkt, dem Zuschauer vor Augen zu führen, dass der Protagonist sein Fahrrad nicht wiederfinden konnte, dies aber sehr wohl hätte geschehen können.

„Niemand kann übersehen“, erklärt Bazin, „daß gerade der Zufallsaspekt des Drehbuchs der These ihre Zwangsläufigkeit verleiht, während im propagandistischen Drehbuch der geringste Zweifel an der Zwangsläufigkeit der Ereignisse die These zur Hypothese machen würde“ (Ebd.). Denkt man diese – reichlich gewagte und alles andere als evidente – Behauptung ein kurzes Stück weiter, ließe sich folgender Schluss ziehen: Zwingend kann die These eines Films nur dann sein, wenn die Ereignisse nicht ihrem Zwang unterstehen, wenn sie stattdessen aus ihnen hervorgeht. Dann nämlich und nur dann, so Bazin, „[ist es] [u]nser Geist [...], der sie entwickelt und formuliert, nicht der Film“ (Ebd.: 341). Man merkt: Der Respekt vor der Realität, das heißt der ganz und gar antiautoritäre Zugriff auf diese, wird auf der Rezeptionsebene zum Generator von Autorität umgemünzt, was wiederum mit Blick auf das oben besprochene Bild vom zu überquerenden Bach bedeutet, dass der Verzicht auf Brücken ein durchaus lohnendes Geschäft sein kann.

Stellt man nun Bazins wiederholt offenkundig gemachte Wertschätzung für eine derartige Strategie in Rechnung, so erscheint der immer wieder, und zwar meist unter Rekurs auf seine Ausführungen zur Tiefenschärfe gemachte Versuch, den Kritiker als Advokaten eines von jedweder Gängelung befreiten Zuschauers zu akkreditieren, als verfehlt. Zutreffend wäre dagegen folgende Charakterisierung: Bazin geht es, wenn man so will, um *the best of both worlds* bzw. eine *contradictio in adiecto*, nämlich den zwanglosen Zwang. Ebendies macht er unter anderem am Ende seiner kurzen Kritik von Roberto Rossellinis *Germania anno zero* (1948) deutlich, wenn er rhetorisch fragt: „Und ist das nicht eine solide Definition des Realismus in der Kunst: den Geist zur Parteinahme zu zwingen, ohne mit Menschen und Dingen zu mogeln?“ (Bazin 2004I: 245; vgl. zudem ders. 2004i: 361)

5. Die Falten der Hayworth

Die übliche Behauptung, neorealistische Filmen befleißigten sich einer schonungslosen Darstellung der Realität, zielt letzten Endes natürlich auf den Zuschauer ab. Dieser fungiert, wenn man so will, als der eigentliche Adressat der ausbleibenden

Schonung, da der ihm zusetzenden Realität die ihm verweigerte Schonung zuteil wird, und zwar in dem Sinne, dass sie ‚unberührt‘ bleibt bzw. im Sinne Bazins respektiert wird. Stellt man nun in Rechnung, dass sich der Zuschauer gewöhnlich höchst bereitwillig schonen lässt, kann es nicht verwundern, dass der im Zeichen der Realitätsschonung operierende Neorealismus zu keinem nennenswerten Publikumsphänomen wurde und nur eine Handvoll neorealistischer Filme – darunter Rossellinis *Roma, città aperta* (1945) und *Paisà* (1946), De Sicas *Ladri di biciclette* sowie Giuseppe De Santis' *Riso amaro* (1949) – einigen Anklang beim Publikum fanden. Dieses goutierte sowohl innerhalb als auch außerhalb Italiens erheblich lieber die für den Massenkonsum konfektionierte und größtenteils aus Hollywood stammende Kinokost (vgl. hierzu Bondanella 1997: 35-36 sowie Shiel 2006: 5), und deren Ziel ist bekanntermaßen seit jeher die Schonung des Zuschauers, welche wiederum nur durch einen schonungslosen, das heißt manipulativen und intervenierenden, Umgang mit der Realität erreicht werden kann.

Derart ausgerichtet, diene das kommerzielle Unterhaltungskino dem Neorealismus nicht nur, wie oft behauptet wird, als Negativfolie zur eigenen Standortbestimmung bzw. identitätsbildender Alteritätspol.²⁰ Vielmehr fungierte es auch und vor allem als Voraussetzung, um überhaupt jene Realismuseffekte erzielen zu können, denen er seinen Namen verdankt – ein Aspekt, der gern übersehen wird und auch bei Bazin völlig unterbelichtet bleibt. Gewiss, der Kritiker erkennt, dass es sich beim Neorealismus um eine Art Anti-Kino handelt, doch belässt er es bei der Behauptung, die bloße Schonung der Realität, also der Verzicht auf Schauspieler, eine ausgefeilte *Mise-en-scène* oder aber eine durchkomponierte Handlung, generiere aus sich heraus Realismuseffekte, weil durch sie dem Zuschauer eine Wahrnehmung ermöglicht werde, die der ‚im richtigen Leben‘ nahe kommt. Das heißt, er ignoriert, was wir medientheoretisch mit Boris Groys' Ausführungen zur medialen Aufrichtigkeit hervorragend beschreiben können: nämlich, dass zu einem nicht unerheblichen Teil die verzichtsgenerierte Realitätsschonung nur deswegen realistisch wirkt, weil das *Mainstream-Kino*, welches ebendiese zu leisten sich verweigert, die Norm darstellt und – wenn nicht nur, so doch zu großen Teilen – deswegen als unrealistisch erlebt wird (vgl. Groys 2000: 64-79, aber auch Glasenapp 2003).

Während Bazin die realistische Wirkung des Neorealismus über dessen Nähe zur Realität zu bestimmen sucht, ist demnach die eigentlich relevante Größe in diesem Zusammenhang dessen Ferne vom kommerziellen Unterhaltungsfilm (vgl. hierzu auch Heller 2008: 317-319). Oder kurz gesagt: *Ladri di biciclette* ist realistisch, weil unter anderem *Gilda* (Charles Vidor, 1946) es nicht ist, jener *Noir-Klassiker* mit Rita Hayworth, dessen berühmtes Plakat De Sicas Protagonist unmittelbar vor dem Diebstahl seines Rades an die Wand klebt (vgl. Abb. 1).

20 „[N]eorealism“, so Peter Brunette, „cannot be understood without reference to its opposite, or what it posed as its opposite, conventional Hollywood narrative cinema“ (Brunette 1998: 18; vgl. hierzu auch Engell 2003: 72).



Abb. 1: Screenshot aus *Ladri di biciclette*

Dass es und mit ihm natürlich auch die makellos glatte Haut der Hayworth Falten schlägt, dürfen wir zweifellos als einen recht geistreichen Hieb gegen die übermächtige, ästhetisch ‚glatte‘ Konkurrenz aus Hollywood betrachten, zu der De Sica mit seinem sich vergleichsweise ‚sperrig‘ gebenden Film offensiv auf Distanz geht.

Damit allerdings zeigt die Szene nur allzu deutlich, dass neorealistische Regisseure zuweilen nicht eben realitätsschonend verfahren bzw. den von Bazin geforderten Respekt vor der Wirklichkeit ziemlich vermissen lassen, dass sie folglich sehr wohl wissen, wie man Dinge als Zeichen in Dienst nimmt und damit um ihr eigentliches ‚Sein‘ bringt, und dass sie dieses Wissen auch in die filmische Praxis überführen. Übersehen dürfte dies im vorliegenden Fall letztlich nur jener Zuschauer, der *Gilda* nicht kennt und auch keine anderweitige Funktionalisierung des Plakates ausmacht – die durchaus vorliegen könnte²¹ –, jener Zuschauer also, der sich, um es mit Hans Ulrich Gumbrecht (2004; vgl. zudem Sontag 1966) zu sagen, gleichsam diesseits der Hermeneutik aufhält und das Plakat allein als Plakat, das heißt in seiner ‚plakatigen Wirklichkeit‘, sieht bzw. zu sehen imstande ist.

Literatur:

- Andrew, Dudley (2009): „Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos“. In: *montage AV*, Jg. 18, H. 1, S. 33-48.
- Ayfre, Amédée (1996 [1952]): „Neo-Realism and Phenomenology“. In: James Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma. Volume 1. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. London, S. 182-191.
- Barthes, Roland (1985 [1980]): *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.
- Barthes, Roland (2008 [2003]): *Die Vorbereitung des Romans: Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*. Frankfurt a. M.
- Barthes, Roland (2010 [1957]): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.
- Bazin, André (1980 [1958]): *Orson Welles*. Wetzlar.
- Bazin, André (1981 [1948]): „William Wyler oder der Jansenist der Inszenierung“. In: ders.: *Filmkritiken als Filmgeschichte*. München, S. 41-62.

21 Hingewiesen sei etwa auf Gordons Lesart der Szene, derzufolge in dieser eines der Unterthemen des Filmes anklingt, und zwar der konsequente Ausschluss des Protagonisten von den mannigfaltigen – auch sexuellen – Vergnügungsmöglichkeiten, welche die Stadt zu bieten hat (vgl. Gordon 2008: 96).

- Bazin, André (2004a [1955]): „Plädoyer für Rossellini: Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von ‚Cinema Nuovo‘“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 391-402.
- Bazin André (2004b [1948]): „Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 295-326.
- Bazin, André (2004c [1952]): „Für ein unreines Kino: Plädoyer für die Literaturverfilmung“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 110-138.
- Bazin, André (2004d [1945]): „Ontologie des photographischen Bildes“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 33-42.
- Bazin, André (2004e [1951]): „Die Entwicklung der Filmsprache“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 90-109.
- Bazin, André (2004f [1951]): „Theater und Film“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 162-216.
- Bazin, André (2004g [1953]): „Schneiden verboten!“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 75-89.
- Bazin, André (2004h [1949]): „*Ladri di biciclette*“. In: ders.: *Was ist Kino?* Berlin, S. 335-352.
- Bazin, André (2004i [1953]): „Vittorio De Sica, Regisseur“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 353-373.
- Bazin, André (2004j [1948]): „*La terra trema*“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 327-334.
- Bazin, André (2004k [1957]): „*Le notti di Cabiria*“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 380-390.
- Bazin, André (2004l [1949]): „*Germania anno zero*“. In: ders.: *Was ist Film?* Berlin, S. 242-245.
- Bazin, André (2009 [1948]): „*Farrebique* oder das Paradox des Realismus“. In: *montage AV*, Jg. 18, H. 1, S. 169-174.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Belting, Hans (2006 [2005]): *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*. München.
- Bondanella, Peter (1997 [1987]): *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York.
- Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass.
- Bordwell, David (2001): *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt a. M.
- Bordwell, David (2009): „Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik“. In: *montage AV*, Jg. 18, H. 1, S. 109-128.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin (1999): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.
- Brunette, Peter (1998): *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge.
- Carroll, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden.
- Chatman, Seymour (1985): *Antonioni or, The Surface of the World*. Berkeley.
- Deleuze, Gilles (1997b [1983]): *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles (1997a [1985]): *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt a. M.
- Dubois, Philippe (1998 [1983]): *Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam und Dresden.
- Eisenstein, Sergej M. (2006a [1929]): „Dramaturgie der Filmform“. In: ders.: *Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a. M., S. 88-111.
- Eisenstein, Sergej M. (2006b [1926]): „Béla vergißt die Schere“. In: ders.: *Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a. M., S. 50-57.
- Eisenstein, Sergej M. (2006c [1942]): „Dickens, Griffith und wir“. In: ders.: *Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a. M., S. 301-366.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg.
- Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a. M.
- Engell, Lorenz (2003): *Bilder des Wandels*. Weimar.

- 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*. Konstanz, S. 15-40.
- Engell, Lorenz (2010): „Zum Denken ins Kino: André Bazin und Gilles Deleuze“. In: ders.: *Playtime: Münchener Film-Vorlesungen*. Konstanz.
- Engell, Lorenz und Oliver Fahle 2003 [12002]: „Film-Philosophie“. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz, S. 222-245.
- Forster, E. M. (2000 [11927]): *Aspects of the Novel*. Harmondsworth.
- Gallagher, Tag (1998): *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*. New York.
- Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg.
- Glasenapp, Jörn (2003): „Oasen und Müllkippen: Überlegungen zur Produktion medialer Aufrichtigkeit“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.): *DOGMA 95 im Kontext: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden, S. 97-109.
- Gordon, Robert S. C. (2008): *Bicycle Thieves*. Houndmills 2008.
- Groys, Boris (2000): *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. München.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.
- Gunning, Tom (1990 [11986]): „Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London, S. 56-62.
- Hediger, Vinzenz (2009): „Das Wunder des Realismus: Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin“. In: *montage AV*, Jg. 18, H. 1, S. 75-107.
- Heller, Heinz-B. (2008): „Francesco Rosi: Anfänge im Licht des Neorealismus“. In: Thomas Koebner und Irmbert Schenk (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*. München, S. 315-329.
- Henderson, Brian (1972): „The Structure of Bazin's Thought“. In: *Film Quarterly*, Jg. 25, H. 4, S. 18-27.
- Illger, Daniel (2009): *Heim-Suchungen: Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino*. Berlin.
- Kovács, András Bálint (2007): *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago.
- Kracauer, Siegfried (1985 [11960]): *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.
- Kuryluk, Ewa (1991): *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a „True“ Image*. Cambridge, Mass.
- Lenz, Felix (2008): *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München.
- Perez, Gilberto (2000 [11998]): *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore.
- Ricciardi, Alessia (2006): „The Italian Redemption of Cinema: Neorealism from Bazin to Godard“. In: *Romanic Review*, Jg. 97, H. 3-4, S. 483-500.
- Savedoff, Barbara E. (2000): *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*. Ithaca.
- Shiel, Mark (2006): *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. London.
- Susan Sontag (1966): „Against Interpretation“. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York, S. 3-14.
- Stiegler, Bernd (2006): *Theoriegeschichte der Photographie*. München.
- Wortmann, Volker (2003): *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln 2003.