

Neorealismus im italienischen Film

Wohl jeder, der zum ersten Mal die *Fahrraddiebe* von Vittorio De Sica sieht, wird den Kopf schütteln, wie dieses Melodram zu seinem Ruhm kommen konnte. Der Protagonist ist ein armer Vorstadtrömer, der endlich eine Arbeit als Filmplakatkleber findet. Für seine neue Arbeit muss er ein Fahrrad stellen, das ihm jedoch gestohlen wird. Auf der Suche nach dem gestohlenen Rad irrt er zusammen mit seinem kleinen Sohn umher. Tatsächlich kommt er dem Dieb auf die Spur. Doch kann er ihm nichts nachweisen. Schließlich unternimmt er selbst – deshalb der Plural im Filmtitel – unter den beschämenden Blicken des Kindes einen erfolglosen Diebstahlsversuch.

Vielleicht ist uns eine solche Notlage zu fern? Angesichts der Unmenge von Fahrrädern, die in dem Film zu sehen ist, wird sie auch damals kaum typisch gewesen sein. Vor allem quälen die sentimental Mittel, mit der sie uns nähergebracht werden soll. Die ganze Familie ist so extensiv glücklich über die gefundene Arbeit, dass man schon wartet, hoffentlich wird das Rad bald gestohlen. Der Held wird häufig in Nahaufnahme beim Leiden gezeigt, was er als Laiendarsteller rein gar nicht kann. Und der Sohn himmelt den Vater unentwegt an, vielleicht weil die Fallhöhe für die Enttäuschung hochgeschraubt werden soll. Auch scheinen die einzelnen Szenen nur dazu da, die Teilnahmslosigkeit der Polizei und der Gewerkschaft vorzuführen, die Verlogenheit der kirchlichen Fürsorge oder den Dünkel der herrschenden Klasse. So lädt nach einem Zwist der Vater den Sohn ins Restaurant ein, wo eine Parallelmontage die schlichte Essensart der Armen mit den überflüssigen, nur auf Distinktion zielenden Tischmanieren der Reichen kontrastiert. Überhaupt hat alles eine Bedeutung. Das einzige Plakat, das der Held klebt, zeigt Rita Hayworth stellvertretend für das Kino der Illusionen. Am Ende verschwinden Vater und Sohn in der Menge, sie waren nur ein Fall unter anderen – ein Film, der simple Thesen bebildert und mit Affekten beklebt.

Der italienische Neorealismus war eine breite Bewegung, die während des gegen den Film etwas großzügigeren Mussolini-Regimes begann. Sie wurde stilpolitisch von Manifesten begleitet, auch ihren Namen hat sie sich selbst gegeben. «Neoverismus» oder «Neonaturalismus» hätte er auch lauten können, insofern auf den sizilianischen Autor Giovanni Verga und im internationalen Rah-

men auf Émile Zola zurückgegriffen wurde. Dem Neorealismus ging es um die Kritik an den «weißen Telefonen», an aufwendigen Studioproduktionen, die eine luxuriöse Welt vorgaukeln, fern der alltäglichen Nöte der Zuschauer. Umgekehrt sollten jetzt diese Nöte gezeigt werden. Und eben da liegt das Problem. Die Regisseure zeigen dem Publikum, was sie selber schon wissen, ihren Zuschauern aber noch nicht hinreichend bewusst ist. Da scheint es nicht nur erlaubt, sondern ethisch geradezu gefordert, kräftigere Mittel zu verwenden. Solche Mittel sind allerdings in noch höherem Maße als die sozialen Probleme zeitgebunden. Auch heute stellen sich engagierte Regisseure in die Tradition des neorealistischen Programms, freilich werden selbst wohlgesonnene Zuschauer an den Filmen nur die gute Absicht zu realistischer Darstellung würdigen. Doch könnte es sein – und so soll im Durchgang durch die technischen Parameter des Films argumentiert werden –, dass hinter dem Rücken dieser nachkriegsethischen Absicht ein ästhetischer Wandel erfolgte, in dessen Umkreis wir immer noch stehen.

Es war André Bazin, theoretischer Vater der Nouvelle Vague und vielleicht bedeutendster Filmkritiker, der nicht nur im italienischen Neorealismus den Beginn des neueren Kinos gesehen, sondern speziell De Sica für den wichtigsten neorealistischen Regisseur und die *Fahrraddiebe* für sein Hauptwerk gehalten hat. Den Hang zum Melodram gibt er sofort zu und schreibt ihn teils dem italienischen Nationalcharakter, teils den Mühen des Anfangs zu. Die politische Tendenz bejaht er. Eine Gesellschaft, in der ein so einfaches Ereignis so große Folgen haben kann, sei offenbar ungerecht. Trotzdem ist es nicht das Was, sondern das Wie, das ihn eigentlich interessiert.

Man kann sich den Unterschied daran verdeutlichen, dass für andere Kritiker Luchino Viscontis *La terra trema* im Zentrum des Neorealismus steht. Hier werde die ökonomische, soziale, kulturelle Lage der sizilianischen Fischer in ihrer ganzen Komplexität dargestellt. Für Bazin dagegen soll der Film Anschauung und Gefühl der – notwendig partikularen – Wirklichkeit vermitteln. Bei ihm geht diese Forderung einher mit einem religiös fundierten erkenntnistheoretischen Realismus. Die Vorstellung, die Wirklichkeit lasse sich als solche abbilden, als naiv zurückzuweisen, träfe

Bazin kaum. Er ist sich stets bewusst, dass ein Film auswählt, dass er die Wirklichkeit nicht einfach nachahmt, sondern inszeniert. Was ihn interessiert, ist gerade die Frage, kraft welcher Mittel der Film sinnliche Evidenzen vermittelt. Bazin zielt auf eine Ontologie, aber nur eine des Kinos. «Qu'est-ce que le cinéma?» heißt seine Schriftenreihe, deren unvollendeter vierter und letzter Teil dem Neorealismus gewidmet ist. Und dessen kunstgeschichtsphilosophisch optimistische These lautet, der Neorealismus habe mit der systematischen Erschließung der medialen Möglichkeit der Kinematographie begonnen, die Wirklichkeit als gegebene zu zeigen. Film inszeniert Wirklichkeit so, dass er zugleich auf deren Gegebenheit als unhintergehbare Voraussetzung seiner Gemachtheit verweist.

Verändert haben sich vorab die Produktionsbedingungen. Hefig weist Bazin das Klischee zurück, der Neorealismus sei allein deshalb erfunden worden, weil die Studios im Krieg zerstört wurden und es an Geld fehlte. De Sica habe lange nach seinen Schauspielern und Schauplätzen gesucht, also gar nicht unter materiellen Zwängen gehandelt. Das klingt nach einer Apologiefalle. In Wahrheit sind seitdem die besten Filme oft da entstanden, wo das Geld knapp war. Jean Luc Godard nennt als sein großes Vorbild Roberto Rossellinis *Viaggio in Italia*, ein Werk, das sonst eher als der Abschied vom Neorealismus gilt. Dort habe er gelernt, dass man mit einem Mann, einer Frau und einem Auto einen Film machen könne – und indem der Regisseur sein Privatleben als Stoff benutzt, ließe sich hinzufügen. Der Sparzwang wendet den Blick von dem, was man will, auf das, was man hat oder vor den Augen liegt. Das zu nutzen, will indes gelernt sein.

Mit Laiendarstellern ist nicht leicht umzugehen. Vor der Kamera beginnen sie zu spielen, und das können sie nicht. Man muss sie in Situationen bringen, in denen sie sind, statt zu spielen. Auf keinen Fall können sie auf Befehl einen angemessenen Gesichtsausdruck hervorbringen. Und doch kritisiert Bazin die zahlreichen Nahaufnahmen in den *Fahrraddieben* nicht. Das ist umso seltsamer, als er Nahaufnahmen generell problematisch findet. Sein berühmtester Aufsatz ist «Montage Interdit» überschrieben. Das Kino, das er mit dem Neorealismus seinen Anfang nehmen sieht, setzt er gegen das Kino der klassischen Moderne ab, wie über-

haupt der Begriff des Neorealismus erst im internationalen Kontext einen antimodernen Ton bekommt. Das Kino der klassischen Moderne aber war ein Kino der Montage: Nicht das einzelne Bild machte den Film aus, sondern die Zusammenstellung, die durch Montage definierte Folge der Bilder. Die Nahaufnahme aber hat stets ein Moment von Montage. Sie trennt den Ausdruck von der jeweiligen Handlungssituation, löst ihn heraus, um den Affekt zu steigern, während die Totale den Ausdruck neben der Handlung nur herlaufen lässt. Nahaufnahmen sind denn auch von den Realisten später durchweg gemieden worden. Dagegen hat Eraldo Judiconi den *Fahrraddieben* einen Schnitt fast im Stile früher sowjetischer Großstadtfilme gegeben. Er wusste offenkundig nicht nur, was er machte, sondern De Sica hat ihn auch machen lassen, wie zumal im Vergleich zu seiner Schnittarbeit bei Rossellini oder später bei Michelangelo Antonioni deutlich sichtbar wird. Wahrscheinlich hat Bazin, der lieber lobte als kritisierte, die Nahaufnahmen in den *Fahrraddieben* einfach als etwas dem neuen Stil noch nicht Angeglichenes auf sich beruhen lassen.

Was Bazin dagegen hervorhebt, ist der Habitus der Laiendarsteller. De Sica habe sie danach ausgewählt, wie sie gehen. Tatsächlich ersetzen sie in der Körperhaltung reichlich, was ihnen im Gesichtsausdruck fehlt. Des Protagonisten Wunsch nach Respektabilität, seine patriarchalisch autoritäre Neigung bei tief verinnerlichter Geknechtetheit, hätte ein professioneller Schauspieler wohl kaum so darstellen können wie dieser Hauptdarsteller, seinerseits ein arbeitsloser Mechaniker. Alle Charaktere, die mit der Kleinkriminalität zu tun haben, machen einen runden Rücken und sind auf dem Sprung, entweder zuzubeißen oder hinterherzutreten. Oder all diese Kinder in De Sicas zwei Jahre früher produziertem Film *Sciuscià*, die verbogen und überspannt wirken, weil sie viel zu erwachsen sind für ihr Alter. Wie komplex ein Schauspieler seine Rolle auch auslegen mag, stets wählt er aus. Was über die jeweilige Darstellung hinausgeht, seine Individualität, verweist auf ein anderes, sein privates Leben, und dies umso mehr, je besser er dem Publikum aus anderen Filmen bekannt ist. Bei einem Laiendarsteller, der seinem Leben entsprechend besetzt wird, gehen Charakter und Handlung weit enger zusammen. Das macht seine Darstellung realistischer in dem Sinne, dass wir leicht-

ter überzeugt sind: In einer solchen Situation wird ein solcher Mensch tatsächlich so handeln. Die Nähe von Charakter und Handlung macht die Darstellung gleichzeitig aber opaker, entfällt doch die interpretierende Fokussierung. Wir haben Mitleid noch mit den Dieben, doch bedarf das Mitleid der Reflexion, weil die Personen in ihrer Verhärtung derart unsensibel nicht nur gegen andere, sondern auch gegen ihr eigenes Leid wirken, dass wir keinen Wesenskern fassen können. Der Fortschritt in der neorealistischen Nachahmung der Realität hat die Doppelbewegung, uns das Handeln näherzubringen und im selben Zug seine letztendliche Unverständlichkeit hervorzuheben. Indem wir das Dargestellte verstehen, verstehen wir zugleich, dass wir immer nur unzureichend verstehen können.

Die eigentliche Protagonistin der *Fahrraddiebe* ist, wie Woody Allen sagt, die Stadt Rom – das Rom der Ämter, Kirchen, Werkstätten, der Märkte, Stadien, Bordelle und Elendsviertel, nicht zuletzt das Rom der Plätze und Massen. Die Handlung mag noch so belanglos oder sentimental sein, der Art, wie der Film Rom in Szene setzt, lässt sich die Bewunderung nicht verweigern – etwa dem anfänglichen Schwenk, der der Ankunft und Abfahrt des Linienbusses in der Vorstadt Val Melaina folgt, oder dem Auszug der Straßenkehrer und Müllmänner auf der Piazza Vittorio Emanuele II. Am berühmtesten, obschon expressiv überformt, ist das Bild des weiten Vorplatzes vor dem Ponte Duca d'Aosta, unter dem ein Selbstmörder geborgen wird, von dem der Vater denkt, es könnte der Sohn sein. Wir sehen verfallende Altbauten, in deren Innenräumen Vorhänge die Schlafstätten ganzer Familien abgrenzen, und gesichtslose Neubauten, deren Bewohner das Wasser noch vom Brunnen holen müssen. Durchblicke öffnen sich auf die zerpfügte Campagna und das schlammige Tiberbett. Obwohl alles, was der Film zeigt, Elend ist, schaffen die interpunktierenden Weitungen und das frühmorgendliche Sonnenlicht, das doch erst einmal nur der Konturen wegen gewählt sein dürfte, einen Grundton von Zuhausesein in der und von Vertrauen in die Stadt. Und das ist umso überzeugender, als es sich keinen beschönigend-relativierenden Szenen verdankt.

Eric Rohmer hat einen frühen und programmatischen Aufsatz unter dem schönen Titel «Cinéma. L'Art de l'espace» veröffentlicht.

licht. Der Text ist in seiner Ausrichtung ganz *bazinien*. An dem noch stark artifiziellen, also durchaus nicht realistischen *Citizen Kane*, vor allem aber an den Filmen Jean Renoirs hatte Bazin den Tiefenraum gelobt. Er ermöglicht die innere Montage, sozusagen die Kontrapunktik des Films. Freilich springt in den *Fahrraddieben* das Bild zwischen weiten Schauplätzen, eng umgrenzten Handlungsräumen und Nahaufnahmen: Bühne, Handlung, Ausdruck. Bei diesem Schnittmuster können die handelnden Personen gar nicht ästhetisch konsequent in ihrer Welt gezeigt werden. Hier für einmal ist Visconti im Vorsprung. Er hatte bei Renoir assistiert und dessen Raumdarstellung vollkommen verinnerlicht. Vielzitiert ist das Bild der Protagonistin von *Osessione*, erschöpft inmitten der Berge von Abwasch in dem armseligen Restaurant in der leeren Weite der Poebene. Andererseits hat Visconti von Renoir auch die Milieulehre des Naturalismus geerbt. Seine Figuren sind Produkte oder wenigstens Gefangene ihres Milieus. Das Äußerste, was sie erreichen können, ist, wie in der nächtlichen Ausfahrt der Schiffer in *La terra trema*, ein harmonischer Einklang. Dagegen zeigt De Sica die Stadt als einen Ort, an dem viele Lebenswege unübersehbar nebeneinanderher laufen oder sich kreuzen, mal wohlwollend, mal konfliktvoll, meist indifferent. Um eine solche Vielheit darzustellen, bahnt er in den *Fahrraddieben*, aber auch schon in *Sciuscià* dem Film einen neuen Weg. An ihn wird sich der spätere Realismus weitgehend halten.

Bazin hebt die Szene hervor, in der Vater und Sohn, bereits durchnässt, unter einem Vordach Schutz vor einem Wolkenbruch suchen. Eine lärmende Gruppe Salzburger Seminaristen – die damals einzigen Touristen in Rom – drängt sich dazu. Darin erkennt Bazin eine schlagende Darstellung des Unvermögens der Kirche, Trost zu spenden. Vermutlich ist die Szene so gemeint. Doch fällt es schwer, sich von der guten Laune der Seminaristen, der das Unwetter rein gar nichts anhaben kann, nicht anstecken zu lassen. Und was ginge die Gruppe der Kleriker auch das Elend des Paares an? Was könnten sie denn tun? Die Sequenz ist im Gegenteil gelungen, weil sie die Stadt als den Ort des zufälligen Zusammentreffens von vollkommen Heterogenem zur Anschauung bringt. Die Bewegung kommt plötzlich – freilich mit cut-in – aus der Tiefe und verschwindet folgenlos nach rechts. Es ist ein breaking-up-

the-cube, eine Hineinnahme des Offs in die Bildgestaltung. Der Zuschauer bekommt das Gefühl, dass die Welt und das Geschehen in ihr jenseits des Bildrahmens weitergeht. Wir wissen nicht nur, sondern wir sehen buchstäblich, dass das, was wir wahrnehmen, lediglich ein Ausschnitt der Realität ist.

Dem Tiefenraum entspricht im Film die lange, auf Schnitt und Montage verzichtende Einstellung. Bazin vor allem dürfte ihren Rang als Merkmal avancierten Kinos begründet haben. Er sieht dabei auf die Glaubwürdigkeit. Wenn ein Mensch einem wilden Tier in einer ungeschnittenen Einstellung gegenüberstünde, sei das Gefühl der Bedrohung für den Betrachter viel lebendiger. Würden beide nacheinander gezeigt, könnten sie an ganz unterschiedlichen Orten zu ganz unterschiedlichen Zeiten aufgenommen sein. Das Argument ist problematisch. Der Zuschauer denkt kaum an die Produktion, wenn er denn überhaupt weiß, wie sie erfolgt. Und Hollywoods technische Leistung bestand genau darin, die Schnitte unsichtbar zu machen. Trotzdem sind wir natürlich anders an einer Handlung beteiligt, die wir als ganze und ununterbrochen in ihrem Umfeld gezeigt bekommen. Im Allgemeinen werden Szenen auf die für den Fortgang der Handlung wesentlichen Momente zusammengeschnitten. Damit werden Filme tendenziell zu bebilderten Geschichten. Die lange Einstellung dagegen führt vor, dass die Akteure in einer Welt handeln, die ihrem Tun enge Grenzen setzt. Vor allem tritt in Erscheinung, was dem Bergson-Leser Bazin vertraut sein dürfte: Vorgänge brauchen Zeit. Henri Bergsons heute seltsam klingendes Lieblingsbeispiel ist das Zuckerwasser gewesen. Ab einem gewissen Punkt hilft weiteres Rühren des Wassers nicht mehr, wir müssen warten, bis sich der Zucker vollständig auflöst.

Einen Film von Rohmer anzuschauen, sei wie Farbe beim Trocknen zuzusehen, ist ein Satz, der wahrer ist als er meint. Tatsächlich dokumentiert der heftige Widerstand, den gerade häufige Kinogänger langen Einstellungen entgegenbringen, die narzisstische Kränkung, die im Hinweis auf die Macht der Zeit liegt. Weit entfernt, Medium des Voyeurismus zu sein, ist ein Film, der mit langen Einstellungen arbeitet, ein Organ von Dezentrierung. Neorealistische Filme zeigen, dass Vorgänge Zeit brauchen, und indem sie es zeigen, zeigen sie zugleich, dass immer nur ein Ausschnitt

der Wirklichkeit zur Anschauung kommt: Wie der Raum jenseits des Rahmens weitergeht, so die Zeit jenseits der Szene.

Bei De Sica spielen lange Einstellungen kaum eine Rolle. Reichlich findet man sie bei Visconti, der auch hier Renoir folgt, bei dem solche Einstellungen allerdings einen anderen Sinn hatten. Renoir hält Abstand mit der Kamera und schneidet wenig aus Respekt vor den Schauspielern. Er will ihnen Raum geben. Das verleiht seinen Bildern etwas Liberales, Humanes. Visconti zeigt eher eine lastende Zeit. Auch er tritt zurück, jedoch auf einen Beobachterposten. De Sica will demgegenüber die Vielfalt der Menschen und Dinge zeigen. Darum schneidet er, darum bleibt er aber auch bei einer Sache. Die Szenen nähern sich der Echtzeit an, der Gang über den Fahrradmarkt, der Restaurantbesuch, die Visitation der Diebeswohnung. Tatsächlich konvergieren lange Einstellungen und Echtzeit, insofern uns die Situation in ihrer ganzen Dauer zur Anschauung gebracht wird. In diesem einen Punkt ist für Bazin *Umberto D.* der bessere Film. Wie der Rentner sich abends mit dem Hausmädchen unterhält, und wie sie morgens halbwach durch die Küche schlurft, Feuer entfacht, aus dem Fenster sieht, dann den Kaffee mahlt, sich im Spiegel betrachtet – solche Sequenzen sind sicherlich das Beste, was De Sica geschaffen hat. Man hält den Atem an vor Bewunderung, wie schön das ist, wobei Schönheit das bestimmte Gefühl meint: So ist es!

Der Parameter des Tons allerdings wird bei De Sica noch ganz traditionell behandelt, einmal abgesehen davon, dass einige, nicht einmal alle Personen, römischen Dialekt sprechen. Rohmer hat hervorgehoben, dass mehr als die Handkamera oder der 16mm-Film das Tonband, der Direktton, die entscheidende Neuerung der Nouvelle Vague gewesen sei. Zweifelsohne sind Geräusche ein gutes Mittel, das Off ins Bild zu bringen, das heißt den Bildraum aufzubrechen. Aber ganz allgemein ist der Film ein Medium der Anschauung, der Tonfall eines Sprechers ist wichtiger als das, was er sagt. In Ländern, die synchronisieren, sei der Tonfilm noch nicht angekommen, spottet Godard. In De Sicas Figuren bringt sich durchweg sein Drehbuchautor Cesare Zavattini zu Gehör, und er spricht Schriftitalienisch. Ein wahrhaft realistischer Film hätte die Dialoge zusammen mit den Laiendarstellern zu entwickeln, die ja das beste Urteil darüber haben, was in einer Situation

geht. Rohmer hat erzählt, wie viel er durch das Transkribieren von Interviews für die *Cahiers du Cinéma* über gesprochene Sprache gelernt habe, und er hat, was er nicht erzählt, akustische Milieustudien mit verstecktem Mikrofon betrieben.

Der realistische Film nimmt sich Zeit, die Menschen in ihrem Alltag zu zeigen. Diese Zeit geht ihm notwendigerweise für den Plot verloren. Das ist nicht nur etwas Quantitatives. Vielmehr wird die aristotelische Nachahmung einer in sich abgeschlossenen Handlung unwahrscheinlich, weil jede Isolierung eines Anfangs, eines Umschlagpunktes und eines Telos in der Fülle der gezeigten Beziehungen und Begebenheiten künstlich wirken muss. Im realistischen Film wird das über sein Leben nach einem Plan verfügende Subjekt rein durch das Näherheranrücken der Kamera deponenziert. Rossellini reagiert darauf, indem er das aristotelische Muster umkehrt und die wesentlichen Ereignisse plötzlich hereinbrechen lässt. Im Falle der zufälligen und vollkommen sinnlosen Tode in *Paisà* ist dieser Kunstgriff bewegend, im Falle des Wunders in *Viaggio in Italia* wenig glaubhaft. Visconti verarbeitet durchweg konventionell gebaute Romanvorlagen. De Sica dagegen greift hinter den realistischen Roman auf das Muster der Suche, der Quest, zurück. Wann immer später ein realistischer Film Quest-Struktur aufwies, wurde auf die *Fahrraddiebe* als Vorbild verwiesen. Dabei ist das Muster überall auf der Welt bekannt, man denke beispielsweise für das persische Kino an Fariduddin Attars *Reise der 30 Vögel auf der Suche nach dem Simurgh*. Und tatsächlich liegt ein solches Erzählmuster nahe: Lasse ich jemanden etwas suchen, kann ich ihn zwanglos in die unterschiedlichsten Situationen versetzen. Offenbar geht es De Sica um eine gewisse Vollständigkeit oder zumindest einen dokumentarischen Reichtum. Bei ihm sieht man allerdings auch, wie problematisch das Schema sein kann: In den *Fahrraddieben* ist der gesuchte Gegenstand derart geringfügig, dass die Not der Suche überzogen wirkt. Umgekehrt ist die Suche nach Geld in *Umberto D.* allenfalls eine Metapher für den alltäglichen Überlebenskampf, weshalb der Film in Episoden zerfällt. Was fehlt, ist die überzeugende Verbindung zwischen den Episoden und der inneren Entwicklung des Protagonisten. Sie kann kaum zustande kommen, weil der Film durch seine Stoffmenge erdrückt wird.

Immerhin lässt sich in den *Fahrraddieben* ein Ansatz für die Entwicklung des Protagonisten ausmachen. Dort führt ein Gefälle vom Abkanzeln der Frau, dass sie eine Wahrsagerin aufsucht, über das Ohrfeigen des Sohnes und das erhobene Holzstück gegen die aufgebrachten Nachbarn des Diebes bis hinab zum eigenen Diebstahlsversuch. Gemeint ist wohl ein Prozess der Verrohung durch die widrigen Umstände. Darin mag man eine halbbewusste Wahrnehmung der Krise des Patriarchats im Italien der unmittelbaren Nachkriegszeit erkennen, was gut zum servil-autoritär verspannten Habitus des Darstellers passt.

Halbheit scheint das Härteste, was man von einem Kunstwerk sagen kann. Aber vielleicht ergeben sich derart lose Enden im neorealistischen Film zwingend aus dem veränderten Charakter der Dreharbeiten. Dass es sich bei ihnen um Experimente handle, hat Godard wiederholt betont. Viele Regisseure neorealistischer Tradition lassen am Set improvisieren und wählen erst später aus. Oft liegt nur ein knappes Drehbuch vor, kaum ein Text ist festgelegt. Vor allem wird durchweg die Dreharbeit selbst so beschrieben, dass ein streng festgelegter Rahmen gerade den Blick für das Unerwartete frei machen soll. Auf diese Weise wird das Beobachten in den Produktionsprozess hineingezogen, mit der Folge, dass der Regisseur bewusst die Kontrolle über sein Material lockert.

Je genauer die Situationen ausgestaltet werden, in denen Handlungen erfolgen, desto näher rücken uns die Akteure. Desto undurchsichtiger werden sie aber auch in ihren Motiven, teils schon deshalb, weil sie ihnen selbst womöglich nicht zugänglich sind. Sie wissen nicht recht, was sie wollen, wollen unter Umständen vielerlei und werden gerade durch die Umstände auch wieder abgelenkt. Im Übrigen ergibt sich die Undurchsichtigkeit der Gestalten auch daraus, dass wir plötzlich mitten in die Sachen ihres Lebens hineinversetzt werden und uns erst langsam im Geflecht ihrer Routinen, Bekanntschaften, Idiosynkrasien orientieren können. Viele Filme werden schlagartig uninteressant, sobald sich am Ende der Exposition die Handlungsfragmente, die unsere ganze Konzentration und hermeneutische Mühe forderten, als von einem klaren Ziel geleitet zeigen. In den gelungeneren Filmen dagegen begreifen wir Schritt für Schritt, dass alle Aktionen und Reaktionen Teile eines umgreifenden Lebenszusammenhanges sind,

den wir in seiner Weite gar nicht überschauen könnten. «Ich habe das Gefühl, dass sie zu verstehen glauben, und das beunruhigt mich», lässt der rumänische Filmregisseur Cristi Puiu in *Aurora*, dem aktuell avanciertesten Werk neorealistischer Tradition, seinen Protagonisten das Betriebsgeheimnis des Films vielleicht etwas zu redselig ausplaudern.

In allen Punkten, die das «Wie» der neorealistischen Darstellung betreffen, zeigt sich dieselbe Doppelbewegung: Laiendarsteller, Tiefenraum und Öffnung zum Off, lange Einstellungen und Echtzeit, Direktton und gesprochene Sprache, ein nicht in sich geschlossenes Geflecht von Handlungen – all diese Faktoren steigern die Wahrscheinlichkeit der Nachahmung von Wirklichkeit und weisen zugleich über die Immanenz der jeweiligen Werke hinaus. Mit diesem Übersichhinausweisen ist freilich nicht der stupende Verlust an Kompositionsfähigkeit gemeint, der zumal die Durchsetzung des Farbfilms begleitet hat. Willkür in Bildaufbau, Bildausschnitt und Einstellungsdauer stellt keinen bedeutsamen ästhetischen Akt dar. Es ist gerade die Präzision und Kohärenz des Zeigens, die eine Einheit des Werks erzeugt, die als Einheit über sich hinausweist. Es ist die gesteigerte Möglichkeit von Einfühlung, die im selben Zuge die Identifikation bricht. Kraft eben dieser Doppelbewegung partizipiert das neorealistische Kino an der Moderne. Bazin übersieht ja in seinem Lob der sinnlichen Gewissheit, dass die sinnliche Gewissheit von sich aus die Reflexion herbeizitiert. Schon bei der einfachsten langen Einstellung wird der Zuschauer auf sich zurückgeworfen, die opaken Charaktere irritieren sein Urteil, und das Geflecht der Handlung verlangt ein vergleichendes und Beziehungen herstellendes Hin-und-her. Weit entfernt davon, die Wirklichkeit einfach zu geben, stellt gerade der gesteigerte Realismus gesteigerte Anforderung an die intellektuelle Fähigkeit, Zusammenhänge herzustellen. Er befriedigt ebenso die Lust am Schauen wie die Freude an einem Erkennen, das mehr als bloßes Vernehmen ist.

Es liegt nahe, die durch den Neorealismus erhöhte Wahrscheinlichkeit der Nachahmung mediengeschichtlich zu deuten. Die Entwicklung über den Ton- zum Farb- und, wer weiß, zum 3D-Film, scheint eindeutig zu sein. Eine Fotografie ist ein Abbild, wir können bestimmen, wann und wo sie aufgenommen wurde. Da-

rauf hat Siegfried Kracauer seine späte *Theorie des Films* gebaut. Auf einem Filmbild sehen wir nicht einen König in seinem Schloss, sondern einen Schauspieler in Kulissen. Das mache tendenziell jede Illusionsbildung im Film unmöglich. Tatsächlich wird sich aber wohl niemand leicht der dokumentarischen Magie früherer Filme entziehen können. Man hat doch ganz unvermittelt den Eindruck, zu sehen, wie es wirklich war – auch wenn sich diese Realitätsunterstellung womöglich nur auf das Faktum einer in der Abbildung erkennbar schlecht sitzenden Uniform beruft. Schon Urban Gad, Regisseur und Ehemann des Stummfilmstars Asta Nielsen, hatte die Möglichkeit des Films ausdrücklich darin gesehen, Personen in ihrem Milieu zu zeigen. Insofern würde der Neorealismus nur systematisch ausschöpfen, was bereits in den Anfängen der Kinetographie als ihr realistisches Potenzial angelegt war, dann jedoch durch die Konventionen Hollywoods verstellt wurde.

Gegen diese Argumentation spricht einiges. So finden sich typisch fotografische beziehungsweise filmische Darstellungsweisen bereits in anderen Künsten. Gustave Caillebottes impressionistische Stadtbilder schneiden im späten 19. Jahrhundert die dargestellten Figuren an, womit sie, wie der neorealistische Film, auf Wirklichkeit außerhalb des Bildrahmens verweisen. Gustave Flaubert ist ein Meister des Tiefenraums und der Kontrapunktik kontingenter Ereignisse. Madame Arnoux blickt, nachdem sie von der Heirat ihres Geliebten erfahren hat, aus dem Fenster und nimmt auf der gegenüberliegenden Seite einen Transporteur wahr, der gerade eine Kiste vernagelt. Der *Stechlin* hat nach Fontanes eigenem Wort den antiaristotelischen Plot, dass ein Alter stirbt und zwei Junge heiraten. Angesichts solcher Beobachtungen könnte man sagen, dass der Film zu einem Zeitpunkt erfunden wurde, als die Entwicklung der Künste seiner bedurfte.

Doch gibt es auch gelungene nicht realistische, künstliche Filme. Wie im Theater lässt sich der Zuschauer auch im Film auf die Illusion ein und zwar selbst oder gerade dann, wenn sie als Illusion hervorgekehrt wird wie beispielsweise in den Melodramen Rainer Fassbinders oder den Lehrstücken von Ousmane Sembène. Der Realismus ist genau besehen also nur eine Möglichkeit des Mediums. Aus ihr folgt keine ästhetische Norm für das filmische Kunstwerk. Und selbstverständlich ist ein eigener Wille

nötig, die realistische Option der Kinematographie auszuschöpfen, der seinerseits nicht aus dem Medium selbst begründet werden kann. Er verweist im Gegenteil auf ähnlich gerichtete Tendenzen in anderen Künsten.

Die Malerei des Abstrakten Expressionismus wie seiner europäischen Spielarten als abstrakten Realismus zu bezeichnen, klänge vielleicht forciert. Doch wird die Verwandtschaft zum Neorealismus des Films sofort deutlich, wenn man nicht auf das «Was» seiner sozialkritischen Stoffe, sondern auf das «Wie» ihrer filmischen Präsentation achtet. Die getropften Farben Jackson Pollocks oder die verwischten Farbflächen Mark Rothkos führen den Primat des Materials vor Augen. Diese Bilder sind gewiss komponiert und der Maler hat ihnen symbolische Inhalte zugeschrieben, aber sie sind doch so gemacht, dass die Gegebenheit der Farbe als Voraussetzung der Gemachtheit der Bilder sichtbar wird. Ganz ähnlich bringen bei Morton Feldman die überlangsamen Verwandlungen des Klangstroms, die mit der Dehnung der Zeit sozusagen eine akustische Nahsichtigkeit erzeugen, den Klang als Voraussetzung von Musik zur Erscheinung. Das Prinzip wird noch deutlicher, wenn Jean Dubuffet die Farbe mit Sand, Teer, Stroh versetzt oder John Cage – man denke an das programmatische «Tacet 4'33'» – Geräusche Klänge sein lässt. Auch wenn es sinnvoll sein dürfte, den Realismus in den Künsten an die Wahrscheinlichkeit der dargestellten Wirklichkeit zu binden, zeigt sich im italienischen Neorealismus als Stil zweifelsohne ein Kunstwollen, das gleichzeitig in der Malerei und Musik auftaucht und dessen Kern sich vielleicht als das sinnliche Erfahrbarmachen einer Wende zum Objekt bezeichnen lässt.

Wie aber kam der Zeitgeist in den Film? Was war es, das einen sympathischen, aber konventionellen Schauspieler, der späterhin viele weitere sympathische, aber konventionelle Filme gedreht hat, dahin bringen konnte, eine Stilwende einzuleiten, die das Kino bis zur Gegenwart bestimmt? Sicher, De Sica ist Exponent einer programmatisch fundierten Bewegung gewesen. Erfolgreich und von Natur aus großzügig, hatte er keine Schwierigkeit, den Rat von Autoren oder Kameraleuten anzunehmen. Doch liegt vielleicht gerade in seiner relativen Unbestimmtheit die Antwort auf die Frage, warum er weiter ging als seine Kollegen. Dass er in